



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS – RIO CLARO**



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA MOTRICIDADE
PEDAGOGIA DA MOTRICIDADE HUMANA
ESTADOS EMOCIONAIS E MOVIMENTO**

**OS RITOS DAS DANÇAS XONDARO E DO TERREIRO DA ALDEIA GUARANI
M'BYA – AGUAPEÚ E DAS DANÇAS CIRCULARES**

NORMA ORNELAS MONTEBUGNOLI CATIB



**Rio Claro
2010**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS – RIO CLARO**



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA MOTRICIDADE
PEDAGOGIA DA MOTRICIDADE HUMANA
ESTADOS EMOCIONAIS E MOVIMENTO**

**OS RITOS DAS DANÇAS XONDARO E DO TERREIRO DA ALDEIA GUARANI
M'BYA – AGUAPEÚ E DAS DANÇAS CIRCULARES**

NORMA ORNELAS MONTEBUGNOLI CATIB

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências da Motricidade (Área Pedagogia da Motricidade Humana).

Orientador(a): PROF. DRA. GISELE MARIA SCHWARTZ

Rio Claro - SP

2010

NORMA ORNELAS MONTEBUGNOLI CATIB

**OS RITOS DAS DANÇAS XONDARO E DO TERREIRO DA ALDEIA GUARANI
M'BYA – AGUAPEÚ E DAS DANÇAS CIRCULARES**

*Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências do Campus de Rio Claro,
Universidade Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em
Ciências da Motricidade (Área Pedagogia
da Motricidade Humana).*

Comissão examinadora

Profa. Dra. Gisele Maria Schwartz

Profa. Dra. Carmen Maria Aguiar

Profa. Dra. Yara Aparecida Couto

Rio Claro, 18 de outubro de 2010

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu companheiro de sempre e de todas as horas Marco Aurélio Catib, aos meus amados filhos Lucas e Laís pelo incentivo e compreensão recebida e a minha irmã Terezinha, pois sem suas palavras de amor e carinho, não teria encontrado o equilíbrio necessário. Aos meus pais, por todos os ensinamentos que me deram e especialmente a Gisele por ter acreditado em mim e nos meus propósitos, ter me apoiado sempre com compreensão, paciência e muita dedicação e principalmente pela oportunidade de realizar meu sonho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a “Deus”, que sempre esteve presente no meu coração, me amparando todos os dias de minha vida. Acredito que se não fosse esse o principal alimento da minha alma, com certeza, não teria trilhado esse momento tão único e especial. Obrigada Senhor!

Finalmente, consegui realizar um enorme desejo, muito antigo por sinal, desde a minha Graduação, fazer o Mestrado. Foi um incrível aprendizado, eu diria, não somente profissional, mas principalmente pessoal. Não foi uma missão fácil, pois além do curso, tinha o meu trabalho e a minha família para me dividir, mas todo esse esforço valeu a pena, hoje, sinto-me muito feliz.

Aos meus pais, apesar de não estarem mais aqui, para mim estão eternamente vivos no meu coração. A eles, a minha sincera gratidão. Obrigado por terem me ensinado a ter determinação em tudo o que deva ser feito e a buscar o “prazer pela vida”, mesmo mediante os momentos mais difíceis.

Ao meu companheiro, Marco Aurélio Catib, por ter me proporcionado condições de ir em busca do meu sonho e, principalmente, me ajudar a torná-lo realidade, sem você ao meu lado, teria sido impossível ter ido tão longe.

Aos meus filhos Lucas e Laís, amo muito vocês! Considero-me uma mulher de sorte, por ter tido dois filhos maravilhosos, minhas verdadeiras pedras preciosas! Jamais esquecerei a ajuda que me deram esses anos todos. Lembro, como se fosse hoje, dos momentos que deixei de estar presente na vida de vocês, até mesmo em algumas datas especiais.

A minha amada irmã, Terezinha e ao meu cunhado João, minha eterna gratidão pelas palavras carinhosas, que me passaram tranquilidade nos momentos que mais precisei.

Gisele, como é difícil falar o que você representa para mim, é praticamente impossível, porque, esses anos todos convivendo ao seu lado foi um imenso aprendizado, inesquecível! Você não foi apenas uma orientadora, mas também uma grande amiga, me colocando sempre para cima, fazendo, principalmente, com que eu acreditasse mais no meu potencial. Jamais esquecerei suas palavras, essas me deram muita força para continuar seguindo sempre em frente, com segurança. Sinto um enorme orgulho por ter sido minha orientadora! Muito obrigada! Você é muito especial!

Meu sincero agradecimento a todos os meus colegas do LEL, Danilo, Cris, Murilo, Vivi, Giselle, Juliana, Ana Paula pelo companheirismo e pela agradável convivência que desfrutamos nesse período.

As minhas amigas de sempre Jô, Gra, Pri, Priscila Galvão, vocês moram no meu coração!

Aos amigos de Avaré, Ernandina, Imaculada, Mary, Juliana, Laudinho, Hélio, Maria Elisa, Maria Adélia, agradeço infinitamente pelas palavras incentivo, pois as mesmas vinham sempre na hora certa. Obrigada!

Aos meus queridos alunos da Faculdade de Artes e da Melhor Idade, pelo carinho recebido durante essa longa caminhada, agradeço imensamente a todos vocês.

Ao Dr. João e Nélbea um agradecimento mais do que especial pelo carinho recebido e por todas as palavras de encorajamento. Obrigada!

Agradeço às professoras Yara e Carmen, por aceitarem compor a minha banca, principalmente pelas considerações feitas sempre com muito rigor, tenham a certeza que todas essas contribuições foram enriquecedoras para o meu trabalho.

Sinceros agradecimentos a todos os órgãos e instituições envolvidos nessa pesquisa e, em especial, aos Guarani *M'Bya*, sem os quais, este estudo não se concretizaria.

Talvez, não seja possível lembrar de todos aqueles que me ajudaram nessa caminhada, então, peço desculpas se acaso deixar de mencionar alguém, mas podem ter certeza, que todos vocês são muito especiais.

“A conquista da nossa liberdade, da nossa individualidade e independência irá requerer, em muitos casos, uma grande dose de coragem e fé”. (Dr. Bach, 1998)

RESUMO

Esse estudo teve como objetivo identificar quais as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem nas danças circulares na contemporaneidade. Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, envolvendo uma pesquisa exploratória, desenvolvida por meio de entrevista estruturada, aplicada a uma amostra intencional constituída por 13 sujeitos adultos, de ambos os sexos, com faixas etárias variadas, integrantes da Aldeia do Aguapeú, os quais encontravam-se diretamente envolvidos com os rituais de danças indígenas na população Guarani *M'Bya*, Município de Mongaguá, SP. Os dados foram analisados descritivamente, utilizando-se a Técnica de Análise de Conteúdo Temático. Os resultados indicam que os Cantos e as danças sagradas são considerados comuns a todas as cerimônias celebrativas indígenas, independente de datas especiais. Os rituais das danças, quando vivenciadas na *opy*, são como forma de conexão com os Deuses e, do lado de fora da *opy*, têm o intuito de reunir a comunidade para vivenciar a diversão. Isso demonstra que essas danças inserem-se, tanto nos contextos do sagrado, como no profano, evidenciado no campo do lazer. As danças executadas na comunidade foram: dança *Xondaro* e dança de Terreiro vivenciadas em círculo. A dança *Xondaro* é praticada apenas pelo sexo masculino, num contexto de luta semelhante ao da capoeira, com treinamento específico, cujo objetivo é os indígenas permanecerem mais fortes, tanto fisicamente como espiritualmente, além de protegerem a si próprios e à *opy*. A dança do Terreiro, em círculo, é praticada anteriormente a qualquer apresentação na *opy*, durante todas às noites, conduzida pelo *Pajé*, na forma de oração a *Nhanderú*. As danças indígenas praticadas em círculo preservam importantes experiências com relação aos aspectos simbólicos, bem como, a expressão do sagrado, aspectos que também são identificados nas danças circulares. Evidenciou-se, assim, que essas danças conservam algumas características das danças indígenas, sendo que o circular dessas danças está associado a uma ritualização.

Palavras-chave: Rituais. Danças Indígenas. Danças Circulares.

The rites of Xondaro and Terreiro dances of the Aldeia Guarani M'bya – Aguapeú and of circle dances

ABSTRACT

This study aimed to identifying which of the present matrices in the indian dances that appear in the contemporary circle dances. This qualitative study involved an exploratory research developed through a structured interview, applied to an intentional sample consisted of 13 adult of both sexes, different age groups, members of the Aldeia do Aguapeú, which were directly involved with the rituals of Indian dances in the Guarani population *M'Bya*, Mongaguá, SP. Data were descriptively analyzed, using Thematic Content Analysis Technique. The results indicate that the songs and sacred dances are considered common to all the commemorative ceremonies, regardless specific dates. The ritual dances, when experienced in opy represent a way of connecting with the Gods and, outside of opy they promote gathering of the community to pleasant experiences. This demonstrates that these dances fall in both contexts the sacred and the profane, evidenced in the field of leisure. The dances which were performed in the community were Xondaro dance and Terreiro dance, both danced in a circle. The Xondaro dance is practiced only by males, in a context of struggle similar to Capoeira, with specific training, whose purpose is that the Indians becoming stronger, both physically and spiritually, and protect themselves and opy. The Terreiro dance was practiced in a circle prior to any presentation at opy during every evening, led by the Shaman in the form of prayer to Nhanderu. The Indian dances practiced in a circle preserve important experiences regarding the symbolical aspects, like the sacred expression, aspects that are identifieds in the circle dances. Therefore, it was evident that those dances preserve some characteristics of the Indian dances, considering that the circular of those dances is associated with a ritualization.

Keywords: rituals. indian dances. circle dances.

SUMÁRIO

Página

1. INTRODUÇÃO	11
2. JUSTIFICATIVA.....	13
3. REVISÃO DE LITERATURA.....	15
3.1. Cultura e Cultura Indígena Guarani	15
3.2. Os Guarani M'bya: Aldeia do Aguapeú	21
3.2.1. Características da Aldeia	21
3.3. Manifestações culturais da dança	28
3.3.1. Danças indígenas e rituais.....	31
3.3.2. Dança circulares sagradas e rituais	42
3.3.2.1. Expressão do sagrado	46
4. OBJETIVO	49
5. MÉTODO.....	50
5.1. Instrumento.....	50
5.2. Sujeitos da Pesquisa	51
5.3. Procedimento.....	51
5.4. Análise e discussão dos resultados	53
5.5. Dados dos sujeitos	56
6. CONCLUSÃO	116
7. REFERÊNCIAS	121
8. ANEXOS	127
8.1. Anexo A - Aprovação no Comitê de Ética	127
9. APÊNDICES.....	129

9.1 Apêndice A – Roteiro de Entrevista	129
9.2 Apêndice B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	131

1. INTRODUÇÃO

As danças sempre estiveram presentes na cultura indígena, as quais possivelmente foram consideradas as primeiras manifestações ritualísticas vivenciadas em homenagem às forças da natureza, assim como, evidenciadas por algumas cenas de caçadas, entre outras revelações. Há indícios de registros desses acontecimentos encontrados em documentos coreográficos, sinalizando todas essas representações, como por exemplo, a dança com formação circular, podendo ser considerada como a primeira expressão praticada pelos povos indígenas.

As danças em círculo, por sua vez, eram expressões vinculadas às práticas coletivas de cultos e rituais dos povos da época e as danças circulares também se apropriaram dessas manifestações naturais indígenas, para compor seu repertório atual, baseado nas danças dos povos. As tradições e as raízes destas manifestações expressivas foram sendo passadas de pais para filhos, formulando, assim, as diferentes peculiaridades com relação à realidade cultural na qual essas danças estavam inseridas, nas mais diferentes regiões do mundo.

Diante disso, as danças circulares, ou seja, as danças dos povos, uma prática considerada milenar, fazem referência à cultura indígena, assim como a outros povos do planeta. Pode-se enfatizar que um dos mais ricos ambientes em que essas danças estão vivamente presentes é na cultura indígena, estando intimamente inseridas em suas práticas corporais.

Com a evolução natural, as danças circulares acabaram passando por algumas ressignificações em seu contexto histórico, com a inserção de diversas danças, apresentando, assim, diversas particularidades e possibilidades, que hoje fazem parte do expansivo repertório cultural, mas, conservando as peculiaridades de cada localidade de onde são provenientes. Entretanto, bem pouco se tem registrado sobre os ritos das danças circulares e de como esses ritos se manifestam no que tange à apropriação dos ritos das danças indígenas, necessitando, assim, olhares incisivos para os modos de expressão dessas práticas nas comunidades indígenas, o que instigou a atenção deste estudo.

A compreensão acerca das diferentes formas de vivências práticas corporais, nas quais as danças indígenas podem se encontrar inseridas incita inúmeras reflexões, tanto nos ambientes formais e informais, no contexto do lazer, como em âmbito acadêmico. O universo das danças circulares já focaliza, na literatura

científica atual, as danças populares e as folclóricas, mas os ritos específicos das danças indígenas *Xondaro* e Terreiro dos Guarani, também sendo praticadas em círculo, não são efetivamente catalogados conforme suas reais peculiaridades e denominações, especialmente, quando se focaliza o olhar do próprio indígena sobre eles. Diante disso, percebeu-se a relevância de pesquisar mais profundamente esse contexto.

Outra inquietação diz respeito a pouca ênfase dada à possibilidade de existirem, nos ritos das danças circulares, a mesma identificação de ritos das experiências provenientes das danças indígenas, principalmente em relação aos universos mítico e simbólico, ou seja, quais as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem atualmente nas danças circulares? Será que as danças indígenas são realmente referências para as danças circulares?

Essas entre outras inquietações foram as principais questões geradoras da elaboração dessa temática. Para tanto, este estudo focalizou, na revisão de literatura, itens que nortearam o trabalho em questão, apresentando uma abordagem sobre o tema cultura. Como parte do contexto cultural evidenciou-se o universo da cultura indígena Guarani, na qual estão inseridos os Guarani *M'bya*, da aldeia do Aguapeú, escolhida para o desenvolvimento deste estudo.

Relevam-se assim, manifestações culturais da dança como importante caminho a ser desvelado, por intermédio do corpo, desde os tempos longínquos até os dias atuais, evidenciando-se, também, as diferentes peculiaridades das danças circulares e seus rituais, com principal enfoque na prática das danças indígenas por eles vivenciadas, entre outros aspectos relevantes para contextualização do estudo. No segundo momento, o estudo desenvolveu uma pesquisa exploratória, no sentido de se captar, *in – loco*, os elementos mais significativos, referentes aos rituais das danças, sob a ótica dos próprios indígenas.

2. JUSTIFICATIVA

O conhecimento acerca dos ritos das danças indígenas vivenciadas de modo circular é bastante restrito no campo de estudo da motricidade humana, merecendo um olhar apurado nesse estudo. Por meio das diversas formas de dançar, envolvendo danças rituais e Cantos sagrados, os indígenas procuram potencializar maneiras para conseguir sustentar suas heranças histórica e sociocultural, no que diz respeito a sua memória, identidade e à própria transmissão de sua cultura.

As danças indígenas comumente descritas na literatura, muitas vezes focalizam a atenção apenas na descrição formal dessa prática. No entanto, existe uma lacuna na literatura, no que concerne ao fato de se perscrutar a assimilação dos ritos das danças indígenas praticadas em círculo e suas peculiaridades, no contexto das danças circulares, ou danças dos povos. O interesse se justifica no sentido de compreender essas matrizes presentes nos rituais das danças indígenas, focalizando aquelas vivenciadas pela comunidade indígena Guarani, evidenciando as similaridades e diferenciações possíveis aos ritos das danças circulares na contemporaneidade.

Na sociedade atual, o modo como se vive, muitas vezes, tem reprimido algumas possibilidades de expressão mais naturais e espontânea do ser humano, tendo em vista padrões de modismos pré-concebidos, ou mesmo, alterações de valores sociais, os quais também podem estar associados às manifestações artísticas, como as danças. Sendo assim, algumas inquietações impulsionaram e justificam o desenvolvimento deste estudo, entre elas estão: mesmo diante de todos os apelos e padrões impostos, as danças indígenas atuais ainda conservam sua tradição como antigamente? Quais as representações da dança para a comunidade indígena Guarani? De que modo os rituais presentes nas danças indígenas se assemelham aos das danças circulares? Sendo assim, tornou-se relevante difundir novas perspectivas, no sentido de enriquecer o universo cultural sobre estas comunidades e suas práticas corporais.

Outra questão bastante relevante é a possibilidade de se obter dados sobre essas danças indígenas com base no olhar do próprio índio. Os estudos etnográficos e antropológicos têm apresentado uma rica contribuição para a literatura científica, favorecendo os aspectos referentes à visão dos pesquisadores, os quais imergem nas aldeias para assimilarem as nuances e descrevê-las de modo

bastante preciso. Entretanto, obter-se a visão do próprio indígena sobre os ritos que compõem as expressões das manifestações das danças, representa uma contribuição às reflexões em curso, motivando, também, o desenvolvimento desse estudo.

3. REVISÃO DE LITERATURA

3.1. Cultura e Cultura Indígena Guarani

O conceito de cultura vem sendo pesquisado já há muitas décadas, por estudiosos de diferentes áreas de conhecimentos, havendo assim, possíveis divergências entre os mesmos na maneira de exteriorizar tal conceito. Diante disso, cabe-se aqui, focar algumas abordagens consideradas relevantes para o estudo em questão.

Laraia (2006) evidencia que o ser humano, já desde a antiguidade, se preocupava com os diversos tipos de comportamentos entre os povos e, com o passar dos tempos, tentou, de certa forma, explicá-los pelos diferentes ambientes em que viviam. Assim, essas diferenças existentes entre os seres humanos não podiam ser explicados em seu contexto histórico, nem mesmo por determinada diversidade geográfica, nem sequer pela diversidade biológica. Esse autor ressalta ainda, que o comportamento de um indivíduo depende de um aprendizado e que as diferentes condutas fazem parte da herança cultural, como também, que pode existir uma grande diversidade cultural entre um mesmo ambiente considerado natural.

Nota-se, então, que o ser humano, mesmo não conhecendo plenamente o seu princípio cultural, possa compreender a importância de que tenha conhecimento do mínimo necessário para conseguir inserir-se dentro desse contexto, como conviver, compreender e ainda partilhar as significativas diferenças culturais no meio em que vive. No entanto, o atual conhecimento científico acerca desse conceito, revela que a cultura foi se desenvolvendo simultaneamente com a natureza física e social do ser humano.

Já Geertz (1989, p.15), evidenciou que o conceito de cultura é fundamentalmente semiótico, considerando-a uma ciência interpretativa, a partir da crença de que “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”. Assim, ele acredita que a cultura são essas teias, como também a análise das mesmas. Diante disso, entende-se que todos os mecanismos que provém do ser humano como, gestos, sons, desenhos, regras, crenças, rituais, entre outros, e o estudo dos seus significados, podem constituir, efetivamente a cultura.

Ainda, o mesmo autor enfatiza que o termo cultura encontra-se inserido num contexto de sistema simbólico. Este se insere na humanidade como uma

particularidade fundamental e comum, na maneira de conferir, de forma estruturada, coerente e ordenada, os significados e os sentidos dados aos acontecimentos do mundo, no que tange ao pensar, classificar, observar e separar. Culmina, assim, em uma ordem totalizadora do mundo, sendo esse o fator essencial para se abarcar o conceito de cultura recentemente definido como sistema simbólico.

Assim, a cultura vai resistindo a todas as pressões da sociedade, sendo ela nativa ou não nativa, visto que se encontra totalmente presente, tanto no aspecto intelectual, quanto no coração dos seres humanos. Portanto, é por intermédio da dança, da música, do artesanato, como na forma de educar, que os povos conseguem manter suas tradições e sua cultura.

Conforme evidenciam Zanin, Aguiar e Morelli (2006, p.1), “[...] a cultura é uma construção histórica, um produto coletivo da vida humana, que diz respeito a todos os aspectos da vida social.”. Entre esses aspectos encontram-se os valores, os quais são gerados, transformados ou mantidos consoante inúmeros elementos apreendidos culturalmente. Isto se dá em todos os agrupamentos sociais, como é o caso, por exemplo, do Povo da Barra, estudado por Aguiar (1994), com suas características bastante peculiares e a cultura indígena Guarani, foco deste estudo, apesar de manterem suas respectivas peculiaridades.

Com isso, a memória da cultura indígena Guarani sofreu inúmeras transformações sociais em relação a sua identidade cultural, devido aos acontecimentos da época, com a chegada dos portugueses no Brasil, e para que seus costumes se mantivessem vivos, foi necessário resgatar, com o passar dos tempos, suas raízes, crenças, tradição, entre outros, não cabendo aqui o detalhamento dos fatos, e sim, sinalizar parte da trajetória histórico-cultural vinda já desde o passado longínquo.

Conforme evidenciou Schaden (1974), os Guarani acabaram sendo descobertos pelos desbravadores, ou mesmo, invasores quinhentistas da época, advindos da bacia do Prata. Para explicitar melhor esses fatos, encontram-se alguns importantes estudos já apontados pelos diferentes autores Schaden (1974), Ribeiro (1979), Nimuendajú (1987), Ladeira (2007), Cabral (2008), entre outros estudiosos, que os Guarani já retratavam um percurso histórico referente à ocupação de vastas áreas, quando os portugueses chegaram ao Brasil, por volta de 1500. Nessa mesma época, os índios recebiam dos colonizadores, em troca dos seus serviços, chocalhos, apitos, espelhos, entre outros objetos, (CAMINHA, 1963).

O fato é que suas terras foram tomadas pelos europeus e seus descendentes. Com isso, a cultura Guarani ficou comprometida, a ponto de seus componentes serem parcialmente eliminados, talvez por habitarem vastas regiões da mata tropical, considerada rica pela fauna e flora, onde existiam muitas árvores frutíferas, as quais sempre tiveram abundância de alimentos presentes na natureza e que atraíam diversos interessados.

A partir de então, os índios passaram a ocupar espaços menores após terem vivenciado inúmeros conflitos. Ribeiro (1979) faz alguns apontamentos em relação a isso, no que diz respeito, aos conflitos gerados entre os colonizadores e os próprios indígenas, algo que se tornou inevitável na época. Os colonos consideravam os índios totalmente improdutivos e, até mesmo, frívolos, sem qualquer pretensão em conquistar riquezas, o que não era o caso dos europeus. Com isso, acabou se originando um processo aculturativo, uma vez que os índios passaram a ter cada vez mais contato com os brancos, que por sua vez, acabaram se impondo, dominando e tomando posse de suas terras.

Assim, os índios foram maltratados e obrigados a fazerem trabalhos forçados em fazendas, além de muitas outras tentativas dos brancos, como convertê-los para outra religião. Todo esse processo foi acontecendo até o momento em que passaram a repudiar a atual situação vivida, não aceitando os novos princípios socioculturais impostos pelos invasores, que os impediam de vivenciarem suas crenças, tradições, costumes, entre outros.

Os índios tornaram-se mais resistentes, gerando certo desconforto para os brancos, iniciando-se, assim, a expulsão desses de suas terras, os violentos massacres, ataques, escravidão e epidemias seguidas de milhares de mortes. A partir daí, iniciou-se uma luta incansável pela sobrevivência, na busca de moradia, percorrendo outros locais para que pudessem cultivar suas roças e o próprio restabelecimento dos costumes tribais em sua origem e pureza, ou seja, seus hábitos herdados entre muitas gerações.

Diante da necessidade universal de sobrevivência, os diversos grupos indígenas que ali viviam, acabaram construindo suas próprias soluções de adaptação ao meio ambiente diferentemente umas das outras, passando a procurar outros locais para construir os seus *tekoas*¹, ou seja, a sua moradia. Essas

¹O tekoa é traduzido como o lugar onde é possível realizar o modo de ser Guarani. Teko, “o modo se ser”, abrange a cultura, as normas, o comportamento, os costumes (MONTROYA, 1976, p.363).

andanças nunca deixaram de acontecer desde então, pois há indícios de continuarem atualmente a existir, percorrendo diferentes hordas, com a intenção de buscarem continuamente locais considerados melhores para garantirem sua sustentabilidade por meio dos recursos naturais existentes.

Schaden (1974) afirma que os mesmos também tinham outras necessidades e preocupações em relação a um futuro bastante próximo. Entre, os importantes fatores que representavam o desespero desses indígenas estava a evidente preocupação ao pensarem que suas terras pudessem deixar de existir um dia, por estarem condenadas à destruição dos invasores, ou seja, os homens brancos. Mesmo com toda essa problemática citada anteriormente, a população indígena ainda dispõe de um número de pessoas considerado bastante expressivo, o qual apresenta línguas dialetais do idioma Guarani. Estas também são utilizadas por índios em outros países, como Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia, evidenciando, assim, variações de linguagens entre essas comunidades.

De acordo com os dados apontados pela FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO - FUNAI (2010), os índios do Brasil se dividem em tribos conforme o tronco lingüístico em que se encontram inseridos, identificadas pelas seguintes regiões: litoral - Tupi Guarani; Planalto Central - Macro-jê ou Tapuias; Amazônia - Aruaques e Caraíbas. Os Guarani brasileiros da sociedade atual subdividem-se em três grandes grupos, sendo eles os Kaiowa, Nhandéva e Mbyá.

Essas classificações foram propostas pelo antropólogo Schaden (1974). Segundo Ladeira (2007) e Cabral (2008), esses três grandes grupos fazem parte da família Tupi-Guarani, conhecidos por tribos Tupis, os quais viviam nas regiões litorâneas do sul e sudeste brasileiro. O principal objetivo desses grupos, ao procurarem essas áreas, era encontrar, na Mata Atlântica, um lugar para morar, ou seja, para construir o *Tekoa* (MELATTI, 1987).

Essas denominações anteriormente assinaladas, conforme enfatiza Ladeira (2007) são consideradas comuns entre os índios, uma vez que foram benquistas, talvez pelas diferenças existentes em relação aos rituais, dialeto e não pelas próprias qualificações dadas pela população indígena. Essas ainda podem revelar um vasto leque cultural, apresentando diferentes peculiaridades quanto a padrões e valores socioculturais presentes num único tronco lingüístico, como, por exemplo, as práticas culturais, tradições, crenças e costumes, não importando se ocupam a mesma região ou um único espaço geográfico. Conforme afirma Schaden (1974), os

Guarani se distinguem em diferentes culturas Guarani, no que diz respeito, aos aspectos dialetais, à vida econômica, organização social, sistema religioso e cosmológico, mas que não precisam ser necessariamente consideradas suas realidades, dificuldades e contatos diferenciados.

Considera-se normal, entre os Guarani, o processo migratório, o qual é bastante constante. Eles percorrem diferentes aldeamentos, até mesmo bem distantes, visto que têm como principal objetivo estabelecer seus costumes, manter o contato entre si, além de procurar decidir importantes fatos referentes a sua comunidade, discutindo relações econômicas, políticas, religiosas, culturais, entre outras. Durante as respectivas visitas, conforme salienta em seus estudos Nimuendajú (1987), raramente podem deparar-se com indivíduos que não conheçam, ou que não tenham morado em outras hordas. Diante disso, torna-se concernente aos estudos que defende, o processo migratório como sendo essencialmente religioso, algo sugerido por ele mesmo já no início séc. XIX. Ele relatou, inclusive, que as aldeias Guarani começaram tal movimento, durando até os dias atuais.

Vale ressaltar que não existe a pretensão de se fazer uma abordagem antropológica em profundidade sobre os Guarani Kaiowa e Nhandéva, mas sim, poder apontar alguns elementos que sejam relevantes sobre a tradição cultural dos mesmos, para as reflexões na área de Motricidade Humana. Dentre as etnias, estão presentes os atuais **Guarani Kaiowa**, os quais, possivelmente, usam a expressão *Ka'a o gua*, significando pertencer à floresta alta. Esta designação é conhecida, na literatura antropológica brasileira, segundo Cadogan (1959), como sendo de “bom grado”, ou, ainda, *Teui* ou *Tembekuá*. De acordo com estudos de Shaden (1974), os mesmos costumam apresentar-se diante de outras hordas apenas como Kaiowa, por não aceitarem a autodenominação Guarani.

Os Guarani se encontram localizados nas mais diversas áreas indígenas do Mato Grosso do Sul e Paraguai, visto que muitos deles foram descobertos nas proximidades do litoral Paulista, Espírito Santo e Rio de Janeiro (LADEIRA, 2007). Essa mesma autora enfatiza que, com o passar do tempo, os Kaiowa acabaram se aproximando do aldeamento M'bya, o qual não os reconhece como verdadeiros Guarani, diferente dos Nhandéva e dos M'bya, que se auto-identificam com certa legitimidade e, até mesmo, exclusividade, ao fazerem uso dessa denominação.

Já os **Guarani Nhandéva** estão situados em diferentes terras indígenas brasileiras. Por exemplo, no interior de São Paulo, próximo ao município de Bauru, está a aldeia Araribá, como também, nos litorais catarinense e paulista, no Mato Grosso do Sul, no Rio Grande do Sul e no interior do Paraná, dentre outras existentes, inclusive fora do Brasil, como na Argentina e Paraguai. Estes estão localizados numa região envolvida entre os rios que fazem divisa com os índios M'bya do sul do país.

Além dessa denominação, eles são também conhecidos, na língua Tupi-Guarani, por *Xiripa*, segundo estudos realizados por Schaden (1974), Clastres (1978), Litaiff (1999, 1996) e Ladeira (2007), significando “nós”; “os que somos nós” ou, ainda, “os que são dos nossos”. Essas são apenas algumas denominações dentre outras consideradas semelhantes, que são nomeadas por todos os Guarani. O *ñandevaekuére*, que quer dizer “nossa gente”; *ñandéva eté* “é mesmo nossa gente” ou mesmo *txé ñandeva eté*, também são expressões bastante pronunciadas.

A etnia **Guarani M'bya**, escolhida para o desenvolvimento do estudo, forma hoje a maior população tribal vivente nas diversas aldeias do Brasil, mesmo tendo grande redução de suas hordas, por conta de coações e inúmeras influências sofridas no decorrer dos séculos. Schaden (1974), Litaiff (1999), Garlet e Assis (2004), assim como Ladeira (2007), são alguns estudiosos a relatarem que os índios M'bya residem no litoral Paulista, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná e que preferem construir suas *Tekoas* nas proximidades das florestas. Alguns outros aldeamentos estão localizados no Maranhão e Tocantins, assim como, no norte da Argentina, Uruguai e leste do Paraguai.

Schaden (1974) ressalta que as migrações da etnia Guarani M'bya são consideradas como um avanço descontínuo, podendo ser tanto por meio de locais, bem como temporais e que tudo isso pode estar relacionado com o sofrimento ligado a sua ancestralidade. Assim, suas andanças pela busca do seu *tekoa* encontram-se relacionadas com as orientações recebidas pelos pajés, de acordo com seus costumes.

Os Guarani M'bya encontram-se distribuídos em 50 (cinquenta) hordas localizadas na Mata Atlântica, compondo, atualmente, o maior número populacional indígena do litoral sul e sudeste do país, conforme dados registrados pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI), segundo (LADEIRA e FELIPIM 2005). De acordo com

Ladeira e Azanha (1988), os Guarani sofreram inúmeros problemas com a perda de suas terras, devido à influência negativa da sociedade na época.

Foram obrigados a desviar sua trajetória por conta das rodovias e, apesar disso, conseguiram montar suas tribos junto à natureza, na Serra do Mar e Mata Atlântica. No litoral sul paulista, mais precisamente na Serra do mar, no Município de Mongaguá, está situada a comunidade dos Guarani *M'byá* da Aldeia do Aguapeú, levada em consideração neste estudo.

3.2. Os Guarani M'bya: Aldeia do Aguapeú

A denominação *M'byá* significa “gente”. O nome *M'bya* foi traduzido como “gente” Schaden (1974) e também como “muita gente num só lugar” Dooley (1982) e os Guarani *M'bya* identificam-se como “iguais”, mesmo havendo grande distanciamento entre as comunidades, conforme relatam Schaden (1974) e Ladeira (2007). Essa autodenominação talvez seja pelas mesmas especificidades adquiridas culturalmente entre o grupo, referentes aos hábitos alimentares, religião e o dialeto, considerado bastante claro. Exemplo disso é quando utilizavam o *tambeao*, o mesmo tipo de vestimenta para todos, confeccionada de algodão pelos mais velhos da tribo, uma lembrança que foi sendo passada entre muitas gerações.

No caso dos Guarani *Mbyá* da horda do Aguapeú, foco de atenção neste estudo, estes apresentam aspecto histórico e sociocultural considerado complexo, no que diz respeito a sua memória, identidade e à própria transmissão de sua tradição aos seus descendentes. Nesse sentido, para melhor compreensão acerca dessa temática, tornou-se relevante abordar os principais aspectos culturais da população estudada, como parte investigativa na construção desta dissertação.

3.2.1. Características da Aldeia

A aldeia encontra-se localizada no Município de Mongaguá, litoral sul paulista, na Baixada Santista; o principal acesso faz-se por meio de barco, após desvio da Rodovia Padre Manuel da Nóbrega, SP-55. A tribo conta atualmente com uma população de 70 (setenta) indígenas, apontada em 2006, de acordo com registros da Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 2010). Essas terras foram identificadas em 1993 e homologada pelo Dec. s/nº de 08/09/1998, possuindo, atualmente, uma área

de 4.372 hectares de preservação na Mata Atlântica. Residem na horda um total de 24 famílias e, desde então, os índios têm demonstrado coragem, força e determinação para lutar pelos diferentes ideais que dizem respeito a seu povo, como uma busca inconstante para conseguir conquistar, diante de tantas turbulências já vividas, sua autonomia, a cada dia.

Ladeira e Felipim (2005) evidenciaram, em seus estudos, importantes relatos de alguns índios, que salientavam parte da história vivida pelos indígenas da tribo do Aguapeú, há cerca de 100 (cem) anos atrás, quando os *M'bya* já haviam construído suas raízes nessa terra, até que resolveram, juntamente com familiares de diferentes hordas, fazerem uma viagem de navio. Os mesmos ancoraram na região da Bahia, em Porto Seguro, mas, muitos deles acabaram retornando ao sul, sendo que outros Guarani foram parar em outros lugares.

Esse acontecimento se deu durante o período em que o Presidente Getúlio Vargas, em 1935, governou o Brasil. Vale revelar, ainda sob a ótica de Ladeira e Felipim (2005), outros fatos surgidos nessa época, quando os índios voltaram para suas terras em 1964, constando que, com o falecimento do Cacique, os *M'bya* passaram a residir num aldeamento próximo da sua tribo e, ao tentarem retornar para suas terras, outras pessoas já estavam vivendo ali, ou seja, os posseiros da época tinham tomado sua aldeia.

Somente em 1989 é que o índio Valdomiro, após reunir sua família e poder contar também com a força do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o qual faz parte de uma Organização Não-Governamental (ONG), conseguiu, com a ajuda de todas as pessoas envolvidas nessa causa, reconstruir, finalmente, a aldeia. Segundo registros dos antropólogos Ladeira e Felipim (2005), que foram os coordenadores do Projeto Conservação Ambiental de Terras e Subsistência do Povo Guarani, o qual teve início em 1996, estendendo-se até o ano de 2004. O objetivo do mesmo era ajudar na reconstrução da horda e na melhoria do ambiente e da qualidade de vida dos indígenas das aldeias, bem como, conseguir o fortalecimento dos Guarani, por meio de encontros, reuniões e mutirões.

O mais interessante disso tudo foi o relato de um indígena (BRASIL, 2006), ao referir-se a esse projeto coordenado e evidenciado por Ladeira, falando da importância do mesmo para se manterem, porque, com a aproximação dos homens e mulheres “brancos”, muitas coisas mudaram em suas vidas, visto que antes não precisavam de ajuda, mas, no momento, era necessária. Tudo o que conseguissem

fazer ficaria para as crianças no futuro. Atualmente, o cacique da tribo é o Davi da Silva, filho de Valdomiro, o qual foi responsável pela união e reconstrução, não apenas da aldeia, mas, pela luta da identidade de seu povo, que continua, agora, por meio de seu filho.

Percebe-se, assim, que a trajetória dos *M'bya* faz parte do contexto histórico repleto de momentos marcantes na vida desses índios como as tristezas, incertezas e as inúmeras conquistas presentes em suas vidas. Contudo, eles procuraram fortalecer os costumes, a tradição, enfim, a cultura, ao quererem receber a ajuda que lhes fora proposta, bem como, ao aceitarem as pesquisas que foram e ainda serão desenvolvidas junto à aldeia, por profissionais de diferentes áreas de atuação. Tudo isso, em benefício de melhoria para a população.

Outros aspectos de igual importância acerca dessa população focalizada também dão pistas interessantes para se chegar a compreender as características culturais envolvendo os *M'bya* do Aguapeú. Para a Coordenadoria de Ensino do Interior (CEI) em (BRASIL, 2007), os indígenas *M'bya* do Aguapeú fazem uso de energia elétrica, a qual chega até a aldeia e a água tirada das nascentes é diretamente levada para a tribo por meio de tubulações. Os índios dessa aldeia residem, atualmente, em casas que foram construídas com tábuas ou taipa, cobertas com folhas nativas, além das casas remanescentes de alvenaria levantadas pelos posseiros, ou seja, os invasores de terras indígenas que ali permaneceram.

Como meio de sobrevivência, os indígenas exploram suas roças, que são cultivadas de maneira tradicional, usando adubagem orgânica e deixando de lado produtos tóxicos. A roça é formada dentro da Mata Atlântica. Costumam cultivar o palmito, milho, feijão, mandioca, entre outros, bem como, diferentes tipos de plantas, como as medicinais e as diversas qualidades de ervas, além daquilo que é nativo encontrado na floresta, utilizando-se, assim, do extrativismo.

Os Guarani *M'bya*, além de fazerem uso de tudo aquilo que é produzido e colhido na aldeia, também acabam comercializando alguns de seus produtos, até mesmo a parte de artesanato. Esse aspecto será enfatizado e melhor detalhado ao longo do texto, por conter informações relevantes à cultura indígena, ou seja, a parte artística desses índios.

A saúde é outro fator importantíssimo a ser mencionado, embora tenham sido encontrados poucos dados referentes a esse assunto. Diante das informações

obtidas junto à Coordenadoria de Ensino do Interior (BRASIL, 2007), pode-se notar que existe um atendimento semanal feito no pátio da horda. Os casos considerados mais graves são encaminhados para o Pronto-Socorro do Município de Mongaguá ou, então, para São Paulo. Os profissionais que atuam são contratados pela Organização do Projeto Rondon, por intermédio de um convênio feito com a Fundação Nacional de Saúde (FUNASA).

No ano de 2005, foi implantado na aldeia, o prédio da E. E. I. Aguapeú – Escola Estadual Indígena Aguapeú. Foi por meio da solicitação feita ao Núcleo de Educação Indígena (NEI) e da Secretaria Estadual da Educação (SEE), que se conseguiu, juntamente com a população indígena, concluir aquilo que a mesma já havia iniciado em 2000, a construção de um prédio escolar, o qual pode contribuir na formação educacional e cultural da comunidade, estendendo-se às crianças, jovens, adultos e idosos (BRASIL, 2007). Pode-se perceber que o espaço destinado à educação indígena é considerado extremamente propício para o desenvolvimento nos níveis histórico e sociocultural, onde são devidamente preservados e trabalhados seus costumes e tradições.

A aldeia do Aguapeú sempre recebeu em suas terras muitos turistas, e os indígenas foram continuamente receptivos para revelarem aos interessados, o patrimônio natural e cultural existente nessa horda, mas, esse movimento todo acabava influenciando negativamente o cotidiano dos índios, bem como, a sua dinâmica cultural. Tudo isso acontecia de maneira desorganizada, uma vez que não existia controle sobre essas visitas e estas ficavam cada vez mais constantes, até que a própria população resolveu pedir ajuda para o Centro de Trabalho Indigenista, em 1998, com o intuito de conseguir preservar e, ao mesmo tempo, explorar suas terras, fazendo disso, algo que fosse rentável para a população em geral.

Com apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), como também do Ministério do Meio Ambiente, e com o total envolvimento dos indígenas, foi possível desenvolver um projeto já idealizado por eles, que tivesse como principal objetivo a valorização e o reconhecimento da memória Guarani, além do cuidado com o meio ambiental, sendo esta a maneira de ser e de viver desse povo. Assim, iniciaram-se as reuniões para tratarem diretamente como seria o projeto, a questão da verba, documentação necessária, entre outros fatores, que iriam decidir os próximos passos. Os encontros aconteceram geralmente na *opy*, casa de rezas.

A expressão indígena “*kaaguy ae ore reko*”, a qual quer dizer: a mata é nossa cultura (BRASIL, 2006, p. 4). Foi a partir dessa frase que se chegou ao nome do projeto, *Jagatareí Nhemboé*, o qual significa: Caminhando e Aprendendo ou Passear Aprendendo. A partir daí, a comunidade teve que procurar um local propício para a construção da Casa de Cultura, de preferência um lugar distante de suas casas, para não serem mais incomodados pelos “brancos” (BRASIL, 2006).

A população, então, dividiu-se em três grupos para distribuírem melhor as tarefas, agilizando tudo aquilo que estava planejado. O primeiro grupo ficou encarregado da divulgação do projeto, já o segundo pela construção da Casa de Cultura e o terceiro pela construção da casa de barco, onde tiveram ajuda dos Universitários da USP, conforme evidenciou a autora.

A Casa de Cultura demorou um pouco mais do que o previsto, já que a área escolhida pelos índios estava tomada pelos posseiros. Outra dificuldade encontrada foi a questão da compra dos materiais para a construção. Tiveram que comprar madeiras e eucaliptos, porque não queriam cortar árvores. Eles diziam que existem madeiras próprias para cortar e outras não podem ser cortadas.

Com a chegada de ajuda financeira puderam comprar quatro barcos, coletes salva-vidas, duas televisões, dois vídeos e um aparelho de som (BRASIL, 2006). Todos esses materiais fizeram parte do projeto para poder levar os turistas para conhecerem o rio, bem como, a trilha feita especialmente para os visitantes, com o mínimo impacto. Até mesmo a escolha do local foi planejada. Com isso, colocaram placas com identificação das plantas em Guarani e em Português, montaram na trilha armadilhas de caça, entre outros atrativos. Os índios é que monitoravam os turistas nesse passeio.

Já no interior da Casa de Cultura, foram montados painéis e mapas, com fotos da comunidade, com o objetivo de poder revelar parte da história dos *M'bya*. Foi produzido, inclusive, um vídeo, com 20 minutos de apresentação, cujo nome é *ore reko* (nosso modo de viver).

Existe, também, a parte artística referente aos artesanatos confeccionados pela própria população indígena, os quais são vendidos para os turistas. Também não poderiam faltar, diante de tudo isso, as apresentações culturais de Cantos e danças, com a participação das crianças da tribo, as quais, se sentem felizes, por poderem revelar aos visitantes, tão esperados por eles, parte de seus costumes, tradições, enfim, suas riquezas culturais (BRASIL, 2006).

Ribeiro (1995) faz alguns apontamentos quanto ao processo aculturativo, no momento em que os índios, ao se aproximarem cada vez mais dos brancos, tornam-se menos índios no plano cultural. Essa ligação cultural acabou fazendo com que os indígenas ficassem meio parecidos com o branco, quanto ao linguajar, vestimentas, hábitos alimentares, até mesmos nas diferentes maneiras de se divertirem, trabalharem, entre outros importantes aspectos de suas tradições culturais, consideradas meio que abaladas diante desse convívio social. Tudo isso se deu por conta da habitação dos brasileiros nas proximidades de suas regiões.

Diante disso, há indícios de que os Cantos, as danças, as crenças e os rituais, dentre outras importantes manifestações culturais, ainda continuam sendo preservados de alguma forma, pelas comunidades locais. Elias (1994) aponta uma possível compreensão referente aos aspectos mais significativos presentes entre sociedade e indivíduo, evidenciando-se a maneira com que se forma uma sociedade e como a mesma se modifica diante de seus costumes tradicionais. Ainda o mesmo autor evidencia que, fazer parte de um contexto histórico pode seguir um percurso, talvez não pretendido ou planejado por qualquer indivíduo que compõe determinada sociedade.

Os rituais religiosos encontram-se associados a todas as culturas indígenas, independentemente da comunidade, evidenciando maneiras diferenciadas quanto ao seu modo de ser e agir, mesmo fazendo parte do mesmo tronco-linguístico. De acordo com Elias (1994), é preciso reconhecer que a formação da sociedade não é homogênea, visto que a intenção de análise encontra-se vinculada às relações de interdependência e nas complexidades sociais presentes entre os indivíduos, o que impõe, de certa forma, que estas não se mantenham circunscritas a fórmulas ou modelos considerados pré-determinados pela sociedade.

Assim, a entoação dos Cantos vivenciada pela comunidade indígena é acompanhada pelas danças celebrativas, fumaça do tabaco, consumo da erva-mate e instrumentos musicais, como o chocalho e o maracá, que são confeccionados pela tribo e fazem o acompanhamento dos rituais religiosos, ou apenas marcam o ritmo junto ao cântico. Embora esses sejam utilizados por diversas populações, expressam diferentes maneiras de uso pela sociedade indígena (LITAIFF, 1999).

O indígena, possuidor de uma sabedoria milenar, expressa diante da sua cultura e tradição, valores inacabáveis, como suas crenças e rituais, que são manifestações de alegria e de muito amor à vida e à natureza. A força espiritual, a

questão do sagrado, conforme enfatiza Eliade (2008) encontra-se equiparada ao poder, como também, à realidade por excelência. A potência sagrada, assim como é denominada por esse autor, revela, ao mesmo tempo, eficácia, realidade e perenidade, como uma conexão diante dos fatos já vivenciados, ou seja, o ser humano faz parte de um universo considerado saturado, repleto de valores religiosos.

Por sua vez, todos esses valores encontram-se muito presentes na vida dos índios, como parte da memória de um povo, sendo que a dimensão da vida é criada por um ser superior, a Divindade, tendo como preceitos os elementos da natureza, as árvores, os pássaros, os animais, os rios, os lagos, os mares, as matas, todos esses recursos naturais, considerados como as maiores dádivas diante da vida. Castro (1998) enfatiza que, tanto os animais, como as plantas ou os fenômenos naturais, assim como os seres humanos, têm alma, identificando ainda, que existem culturas indígenas que acreditam que os animais, apesar da sua aparência característica, se vêem como seres humanos, tanto na forma física como na cultura humana, não os reconhecendo como gente, mas como animais ou espíritos. Assim, cada espécie, em sua totalidade, inclusive o ser humano, enxerga a si mesma como humana e às demais como não humanas, afirmando que essas perspectivas cruzadas, são também notadas no mundo dos objetos, quando cada ser visualiza esses objetos com que interatua, com o olhar da cultura humana.

A tradição indígena é transmitida entre gerações, sendo que todo aprendizado faz parte da memória de um povo e é transmitido juntamente com os valores culturais, como o dom da partilha, que se expressa ao comemorarem uns com os outros as celebrações, ou ao festejarem a vida. Igualmente, uma caminhada percorrida por diferentes trilhas pode representar um momento considerado efetivamente significativo para o aprendizado, já que, por meio de trilhas existentes na comunidade e ao redor dela, diferentes transmissões de conhecimentos e informações importantes são gerados, durante esse percurso trilhado.

Parte do seu aprendizado, como as surpresas consideradas inevitáveis, bem como, a própria descoberta, conforme evidencia Aguiar (1998) em seus estudos, pode levar o ser humano a outros estágios, como preservar sua vida, o conhecimento de novas plantas, de animais, além de ir ao encontro de sua própria crença.

Assim, as diferentes manifestações culturais das danças, bem como suas crenças e comemorações podem aparecer em forma de rituais, os quais podem ser vivenciados de diversas maneiras, por diferentes gerações, inclusive serem praticados por intermédio das danças indígenas abordados a seguir.

3.3. Manifestações culturais da dança

Por intermédio da arte, da música e particularmente da dança, o corpo se torna capaz de manifestar sua sensibilidade, deixando aflorar seus sentimentos, estimulando a imaginação e a fantasia e podendo contribuir para seu próprio desenvolvimento e para as mudanças de valores sociais, tão necessárias para a humanização das relações (SCHWARTZ, 2004).



Figuras mascaradas executando uma dança circular
Pintura Rupestre – Sefar, Tassili n' Ajjer, Argélia (WOSIEN, 1997)

A dança é considerada a expressão mais antiga das artes, sendo que, desde a pré-história, ela se fazia presente em todas as manifestações culturais, como uma conexão do ser humano com a natureza e com os Deuses. Existem registros de figuras desenhadas por seres humanos em suas cavernas, visto que os mesmos expressavam, por meio do desenho, somente aquilo que era de seu total interesse

(FARO, 2004). Assim, a dança já fazia parte desse contexto, sendo analisada como símbolo ritual, representado pelos próprios costumes sociais daquela época.

No período paleolítico foram encontrados registros de três desenhos dessa época em cavernas, que revelavam o ser humano expressando-se coreograficamente, mostrando, ainda, que dessas figuras apenas uma foi esculpida em osso (CUNHA, 2003). Na primeira pintura, localizou-se um ser humano, do sexo masculino, efetuando individualmente um giro corporal; já na segunda, também uma figura masculina, cujo corpo estava na posição frontal com o tronco dobrado, o joelho flexionado e a perna esquerda levantada.

Conforme sequência numérica citada, a última contempla o período neolítico; revelou-se aí que o ritual se dava coletivamente, mostrando sete dançarinos posicionados em círculo e somente duas pessoas no centro da roda, expressando-se corporalmente. Essa manifestação possivelmente procedia de uma realidade cosmológica, solar, ou mesmo, advinda de uma fertilidade tribal, dentre outras; segundo documentação, a mesma foi descoberta na caverna de Addaura, localizada em Sicília.

Nanni (2002) salienta que essas manifestações permitiam, em sua essência, um mergulho no mundo mágico, em que os movimentos retratavam uma revelação primitiva do ser humano, que surgia da imaginação, como ato de liberação das próprias emoções, em forma de súplica e ou agradecimento a Divindade, assumindo assim, representações de cunho religioso, mítico e lúdico. Essas podem ainda, ser classificadas como rituais e recreativas, segundo (ELLMERICH, 1987). No primeiro tipo, elas dizem respeito à prática das danças guerreiras, de caça, religiosas, funerárias, entre outras; já no segundo tipo, evidenciam-se as danças coletivas ou individuais.

Garaudy (1980) faz referência à dança como um rito, enfatizando os rituais sagrados e os sociais como representações concebidas por meio da dança, a qual procede toda atividade envolvida pelo ser humano, interligando coração, espírito e corpo. A dança em sua magnitude pode propiciar a interação do indivíduo de diferentes maneiras, partindo de uma conexão consigo mesmo, com o outro, com o meio em que vive e abarcados, ainda, por uma realidade cosmológica; o universo ligado ao ser humano e vice-versa.

Para tanto, a dança se expressa no ser humano por meio do corpo, como uma manifestação cultural de sua própria existência, em que a celebração é um fator

primordial diante da vida, conforme afirma Nanni (2002). O ser humano sempre dançou ao longo de toda sua história, sendo por razões religiosas, sociais e de expressão, motivo pelo qual pode vivenciar, muito particularmente, inúmeras experiências.

Entretanto, nem todos usufruem esse potencial, uma vez que ainda há o desconhecimento dos inúmeros valores que envolvem o ato de dançar, conforme evidencia a mesma autora a dança pode possibilitar a expressão de diferentes sentimentos para quem a pratica, conforme a cultura em que o praticante encontra-se inserido. Nanni (2002) ressalta que o ser humano utilizou a linguagem corporal por intermédio da dança, como forma de representar os diversos aspectos de sua vida, simbolizando alegrias, tristezas, vida e morte, celebrando o amor, a guerra, a paz e outros possíveis sentimentos, tomando-se, para isso, o aprimoramento do próprio corpo.

No sentido de complementar a reflexão anterior, Cunha (2003) afirma ainda que tais expressões vividas corporeamente pelo ser humano, como emoções essenciais e ou contentamento espiritual, promulgadas por intermédio da coragem ou pela desventura, bem como o êxtase ou a própria embriagues dos sentidos físicos, nada mais são que revelações naturais e simbólicas do indivíduo, na medida em que o seu corpo age simultaneamente como instrumento dessa manifestação.

A corporalidade, nas sociedades amazônicas, é um tema bastante antigo, encontrando-se baseada no fator cosmológico. A esse respeito, Castro (1996) destaca a possibilidade de entender-se uma cultura por intermédio de idiomas corporais, algumas questões que se expressam efetivamente com relação à decoração corporal e alimentação, entre outros fatores intervenientes de grupos étnicos ou cosmológicos, sendo de identidades coletivas e ou individuais. Para tanto, toda essa manifestação justifica-se na totalização dos processos que constituem os corpos, bem como, no conjunto de hábitos, podendo tornar-se um local voltado para o cultivo das diferenças e diferentes revelações de identidades culturais.

Estas dizem respeito à linguagem corporal, a qual pode estabelecer-se no silêncio total, manifestada nos dançarinos a partir do momento em que se vivencia a própria dança, conforme afirma em seus estudos Wosien (2000). A dança é considerada certamente mais antiga do que a própria língua. Esse autor ressalta, ainda, que a arte em sua totalidade e a linguagem de movimento corporal são emanadas a partir do silêncio da alma, relatando a oração como forma de conexão

da alma do ser humano com a Divindade, mas para isso, é preciso unir corpo e alma para essa participação. O mesmo autor, em seus estudos, evidencia que a oração, em sua pureza espiritual, pode ser apropriada apenas aos anjos e não ao ser humano, por conta da sua natureza e do espírito-corporal, bem como, faz referência às formas corporais que sejam apropriadas às rezas mais introspectivas, que concernem à oração humana.

Stewart (2000) aborda que o movimento foi identificado como sendo a primeira linguagem utilizada pelo ser humano ao expressar ritmicamente e harmoniosamente suas emoções reveladas corporalmente, continuando, desde então, efetivamente até os dias de hoje, tanto de forma objetiva, como subjetiva, podendo, até mesmo, atingir a transcendência. Couto (2008) evidencia que, mesmo antes de exprimir qualquer tipo de experiência de vida por meio de recursos materiais, o ser humano usou o corpo para proclamar o seu próprio ser em sua totalidade. Justino (2002) enfatiza que, tanto na dança, como na arte, a transcendência se faz presente diante da vida do ser humano. Isto é possível por intermédio de movimentos que este procura desempenhar com certa plenitude, liberdade e autonomia, permitindo, assim, que a criatividade e a emoção sejam possivelmente vivenciadas pelo praticante.

Assim, a prática de danças faz parte integrante da cultura dos povos, incluindo os indígenas, sendo milenares, conforme afirma Cascudo (2002), visto que, a primeira dança da raça humana foi praticada por meio da expressão religiosa instintiva, tendo a oração expressa pelo ritmo, sendo que, conforme esse autor, deve ter sido executada em roda e, possivelmente, bailada ao redor de um totem.

3.3.1. Danças indígenas e rituais

“[...] Nunca vêm de renascer aqueles que Sua dança mística contemplam” (Unmai Vilakkam, s/d)

As danças, já se faziam presentes na cultura dos povos indígenas, ou seja, o índio se constituía da própria dança marcada por cenas de caçadas, pescarias, bem como, pela utilização de personagens com vestimentas em forma de animal, como temas. Estas foram consideradas as primeiras na ordem da criação, denotando o seu início por meio de um rito de caça, sendo, posteriormente, registradas em documentos coreográficos da época (CASCUDO, 2002).

Como uma forma natural e instintiva da necessidade de expressão do ser humano, a dança o acompanha numa contínua e constante transformação desde tempos remotos, não sendo privilégio dos indígenas. Laban (1978) salientou que esta pode estar ligada a rituais e manifestações das forças da natureza, bem como, à mimética dos animais, conforme se apresentam os registros baseados em sua fase pré-histórica. Couto (2008) também evidencia que as danças podem ser consideradas como a primeira expressão natural do ser humano, de forma lúdica, ou mesmo expressiva. Já no passado longínquo, o ser humano deixou expresso, na história da humanidade, suas marcas, por meio dos movimentos coreográficos, os quais foram documentados por historiadores, arqueólogos e antropólogos.

Os rituais das danças indígenas são uma manifestação antiga e tudo indica que, quando os portugueses chegaram ao Brasil, as mesmas já eram praticadas coletivamente pelos índios primitivos da época, em homenagem às forças naturais. Shaden (1963), em seus estudos, relata que os índios utilizavam os movimentos rítmicos, bem como, a prática das danças, representadas por pantomimas, que provinham das tradições míticas.

Isto era gerado como um poder mágico, para a tribo se prevenir de qualquer perigo que, por ventura, pudesse colocar em risco algum membro da comunidade. Os rituais de danças indígenas vivenciadas em círculo, por sua vez, inserem-se no contexto dos momentos de festas e alegrias, entre outros, sendo que os dançantes, normalmente, fazem uso de trajes de palha ou penas e de máscaras grotescas.

Algumas coreografias, com formatos circulares, foram encontradas na gruta de Tuc d' Audoubert, Ariège, localizada em uma caverna francesa (CASCUDO, 2002). Portanto, a dança circular pode ser considerada a mais universal e contemporânea das danças, praticadas por crianças e por todos os povos primitivos desde os tempos remotos, podendo ser vista como o primeiro procedimento utilizado, inclusive entre povos indígenas.

Ainda, Cascudo evidencia que, por meio de uma documentação datada a partir do século XVI no Brasil, as danças indígenas eram executadas em círculos, fazendo parte das cerimônias, nas quais os pajés percorriam todos os guerreiros defumando-os e transmitindo a eles proteção espiritual. Para Cascudo (2002), antigos registros foram encontrados na caverna já citada, mostrando indícios de que a dança teve início no rito de caça, com base em desenhos das diferentes cenas encontradas, ou mesmo pescarias, com pessoas vestindo trajes do animal-tema.

Essas evidências demonstram que essa prática faz parte da riqueza cultural dos povos indígenas de todo o planeta (MENDES, 2006).

As danças circulares podem apresentar diferentes características, como rito de passagem, celebrativas e religiosas, conforme evidencia Wosien (1997), em que o ser humano as executa por alegria, dor, amor, temor, muitas vezes, dançando desde o anoitecer ao amanhecer, para a chuva, a semeadura, a colheita e as estações do ano, entre outras práticas vivenciadas por diferentes comunidades. Este é o caso da população indígena, onde os acontecimentos repentinos, considerados inexplicáveis e, até mesmo, atemorizantes, levavam os indígenas a buscarem constantemente proteção espiritual por meio das danças.

Para tanto, os rituais das danças, vinham geralmente acompanhadas por danças ao redor do totem, as quais, para os índios norte-americanos, eram uma prática bastante comum entre os mesmos. Para os índios de modo geral, a dança é considerada um símbolo sagrado (WOSIEN, 1997).

Normalmente, para os rituais indígenas, existem acompanhamentos de Cantos sagrados, seguidos por instrumentos musicais confeccionados pelas próprias comunidades indígenas, semelhantes aos tambores, ao chocalho e derivados. Essas danças ainda podem retratar as proezas da guerra, da vitória, da caça e da morte; permitem trazer, em suas tradições culturais, a expressão do sagrado, cultuando, por meio dessas danças e dos Cantos, a sabedoria e a força existente de cada povo, criando o conceito de espiritualidade, da divindade, de Deus. Conforme evidencia Stewart (2000), conceber a transcendência, a qual perpassa inclusive essas manifestações, é poder ir além da própria experiência física do ser humano.

A celebração dessas danças representa acontecimentos oriundos de rituais que podem seguir um calendário contendo diversas manifestações culturais, conforme situações ou possíveis necessidades, como nascimento, batismo, sessões de tratamento e cura, semeadura, cultivo, o ensinamento para caça e a pesca, para defesa e contra o ataque de animais, bem como, as rezas específicas para determinada causa, entre outros rituais. Os acontecimentos desses rituais, geralmente, iniciam no final do dia, no pátio da aldeia - *oka*, antes de entrar na *opy* – casa de reza, com os índios cantando suas músicas e executando as danças de aquecimento, conhecidas por *Xondaro*, que será abordada ao longo do texto.

As celebrações noturnas acontecem, geralmente, nas casas de reza, conhecidas como *opy*, local sagrado, utilizado para pedir proteção, receber do *pajé* os benzimentos necessários para aqueles que se encontram adoecidos. Também são utilizadas como um elemento que favorece a reunião da comunidade presente, como um meio de poder socializar os diferentes momentos gerados no dia-a-dia (SCHADEN, 1974).

A prática desses rituais na cultura indígena é considerada um momento extremamente sagrado na aldeia, onde todos cantam e dançam, oram e curam, uma vez que é uma oportunidade para os mesmos se reafirmarem diante das suas Divindades, deixando fluir suas vivências religiosas, como a reza e o esperado *porahêi*, que consiste num ritual de religiosidade, onde se encontram intimamente ligadas a música e a dança.

O *porahêi*, normalmente é revelado nos sonhos por algum espírito protetor (SCHADEN, 1974). Para celebrar o *porahêi*, é necessário um acompanhamento rítmico, promovido pelos Cantos, sons e danças religiosas, o *djiroký*. Tudo isso, com a intenção de pedir proteção à Divindade Superior para a comunidade em geral, ou ainda, por algum caso especial de enfermidade na aldeia, acabam praticando esses rituais durante a madrugada toda, ou por vários dias, conforme motivo ou necessidade na tribo, como por exemplo, os rituais de iniciação e puberdade.

Wosien (1997, p. 50), afirma que “[...] a iniciação simboliza a conquista do ser íntimo e a libertação da essência divina de seu interior”. Para tanto, na comunidade Tenetekara, cujo dialeto é o Tupi, região do Maranhão, ha indícios de acontecimentos de cerimônias religiosas indígenas, que, segundo Zannoni (1999), relata os rituais que ainda continuam sendo vivenciadas por esse povo, como as danças de iniciação e puberdade, que dizem respeito ao ciclo da vida.

A cerimônia de preparação para a iniciação masculina ao conhecimento deve ser celebrada apenas por meninos que tenham a mesma faixa etária. Os mesmos são preparados para serem os futuros “puxadores” de danças e Cantos, tornando-se, esta, uma importantíssima função para o ser humano adulto, desempenhada entre os seus, fato esse considerado sigiloso para a comunidade, refletindo a compreensão das leis da criação.

Para as meninas, também existem momentos especiais a serem comemorados na aldeia, como os rituais que têm como objetivo iniciar a jovem à vida adulta. Isso acontece, quando as jovens se tornam mulheres ao menstruarem

pela primeira vez. A aldeia fica em festa, dançando e celebrando com muita motivação e alegria uma das belas e elegantes coreografias apresentadas, dentre muitas existentes.

Dentre os principais acontecimentos existentes numa comunidade indígena, torna-se imprescindível o uso do calendário até mesmo para seguir as manifestações consideradas mais relevantes na sua horda, representando “dias para proclamar”; essa expressão é natural do latim, tendo a conotação *calendae*, que teve sua origem já na civilização primitiva. De acordo com Elias (1989), a mesma origina-se desde os primórdios da civilização, tendo em vista que os sacerdotes e espírituosos anunciavam a entrada de um novo mês, no momento que uma nova lua se revelava.

Para os indígenas, a prática das danças pode possibilitar momentos importantes em sua comunidade, como por exemplo, uma maneira de conviver socialmente, revelando, para as gerações seguintes, a história de vida de seus ancestrais. Esse convívio tribal se dá por conta das diferentes situações vividas pela própria população indígena, como acolher visitantes e parentes, ou, ainda, viajar para outras aldeias durante o ano. Tendo em vista que o mês de janeiro é considerado uma época bastante especial, de muitos acontecimentos e festividades para os Guarani, estes costumam reunir-se para celebrar os mais diversificados rituais, preservando, assim, sua tradição cultural. Com tudo isso, a busca pelo relacionamento entre o grupo, pode ser alcançada por meio do contato pessoal, ou mesmo, com relação ao convívio social entre os membros de outras comunidades, conforme também salientou Dumazedier (1979).

As coreografias podem representar diferentes passagens, conservando seu próprio simbolismo e representação, tendo como exemplo, as danças consideradas energéticas. Nestas, batem-se os pés no chão de maneira percussiva e, ao mesmo tempo, permanecem ritmadas, passando a ser comum que as mesmas consigam reunir todos os integrantes da tribo, formando um grande círculo, por meio do qual a dança passa a ser executada.

As danças indígenas eram também executadas em colunas paralelas, sendo que, segundo alguns registros, estes tipos podem ter sido praticados anteriormente às danças circulares. Esse fato, provavelmente, vinha da própria percepção do nativo, de que a coreografia realizada em colunas poderia quebrar a corrente que o círculo podia promover (CASCUDO, 2002). Percebeu-se, assim, que o nativo

desobrigou-se do compromisso de a sua coreografia ser executada somente em colunas, passando a executá-la de forma circular, por perceber que a roda proporcionava maior união e energia entre os participantes.

As mesmas encontram-se presentes nas diferentes etnias, bem como, nas tribos consideradas isoladas, aquelas, as quais não costumam se aproximar do homem branco, deixando, assim, de ocorrer uma possível miscigenação. Dentre as práticas de dança, torna-se importante mencionar que as mesmas utilizam diversas formações coreográficas, podendo ser vivenciadas em linhas ou em círculos, como já citado anteriormente. A esse respeito, vale destacar algumas coreografias que compõem os repertórios ritualísticos das danças indígenas, com enfoque principal nas danças executadas em formato circular, localizadas nas literaturas pertinentes a esse estudo, fazendo referência a importantes pesquisas já realizadas diante dessa temática.

Portanto, as danças indígenas vivenciadas com formação circular fazem parte dos cultos realizados pelos índios Maués do Amazonas, nas cerimônias de iniciação para os jovens dessa tribo, como demonstração de coragem. Para o ritual de passagem, é utilizada a formiga preta, chamada *Tocandira* (ELLMERICK, 1987). Para os indígenas, a espécie tem uma representação especial, considerando-a como uma divindade, por isso, há o respeito, por parte da comunidade, ao utilizá-la durante os ritos de passagem.

O ritual inicia-se com a preparação dos índios, vestindo suas mãos com luvas repletas de formigas, agüentando fortes dores por conta das inúmeras picadas. Somente após a cerimônia é que os jovens passam a ser considerados adultos. Este momento é muito especial e esperado por toda comunidade; feito isso, iniciam-se as danças indígenas, as quais, geralmente, duram a madrugada inteira e todos da aldeia são convidados a participar.

Já o *Xondaro*, é uma espécie de jogo, que tem como objetivo o aquecimento corporal para as práticas noturnas, o fortalecimento do corpo e do espírito, além de proteger a casa de rezas. Segundo Dooley (1982), a expressão *Xondaro* quer dizer soldado na língua portuguesa, o qual significa luta para os indígenas.

O *Xondaro*, conforme apontamento de Ladeira (2007) é uma prática vivenciada pelo sexo masculino e, para compor a coreografia, torna-se necessário seguir alguns preceitos diante dessa cerimônia, enfatizando a inclusão dos três pássaros. O primeiro, o pássaro, o colibri, conhecido por *mainoi*, serve para o

aquecimento corporal, já o segundo, o gavião, chamado por *taguato*, é utilizado para que nenhum mal possa adentrar na casa de reza e o último, a andorinha, denominada *mbyjy*, serve de proteção para espantar o mal. Essa prática faz parte de um contexto de luta entre os índios, usando os ombros como tentativa de derrubar um ao outro, como também, esquivar-se para não cair.

O fato é que existem outros autores como Mendes (2006) e Menezes (2004) que apontam em seus estudos os rituais do *Xondaro*, como uma dança também vivenciada por mulheres e crianças. Mendes (2006), por intermédio de sua pesquisa de campo, relatou uma de suas conversas com o índio entrevistado Guarani M'byá integrante da horda Morro dos Cavalos, onde o mesmo revelou, diante de sua sabedoria e com respeito a sua tradição e cultura, que a prática do *Xondaro*, pode ser vivenciada por crianças, mulheres e homens, uma vez, que aprendem desde cedo a se prevenirem, defendendo-se dos animais, bichos venenosos, assaltantes do mato, dentre muitas outras situações que requerem cuidados.

Ainda, a mesma autora evidencia que a prática de danças nesta horda fora da *opy* é determinada por *jeroky*, as quais se inserem para os Guarani M'bya como um ritual de dança e de música. Já aqueles que acontecem dentro da *opy* são conhecidos em seu dialeto como *jerojy*, existindo distinção entre as mesmas com classificações diferentes, conforme o autor. Diante disso, vale ressaltar ainda que as danças realizadas fora da *opy*, na casa de reza, além de serem denominadas por *Xondaro*, também têm outra designação, o *Tangará*, sendo esta, classificada como dança guerreira pelos índios mais velhos da aldeia. Essa, por sua vez, é vivenciada do lado de fora da *opy*, como forma de brincadeira, ginástica, ou ainda, libertação de qualquer doença.

Embora ambas guardem diversas variações entre si, consideram-se como iguais. De acordo com Menezes (2004), a expressão *Xondaro* significa, para alguns indígenas, aquele que dança o *Tangará*, bem como, o policial que vigia o seu *tekoa*. Para execução da coreografia *Xondaro* ou *Tangará*, organizam-se os participantes numa formação circular, obedecendo, de acordo com a tradição dos índios, uma ordem decrescente, iniciando pelos músicos, em seguida, por homens, mulheres e crianças, executando o passo padrão, que também serve para outros tipos de rituais, conforme aponta Mendes (2006) com acompanhamento de instrumentos, Cantos e melodias.

O *Tangará* significa pássaro, assim como dança, para os indígenas. Esse é um momento propício para compartilharem suas sabedorias por intermédio dos diferentes rituais de danças indígenas, fato esse já apontado por Mendes (2006). Segundo o autor, os guerreiros da tribo, tanto meninas como rapazes costumam participar dessa coreografia, os quais desenvolvem os diversos tipos de movimentos, imitando essa espécie de pássaro com sons, ruídos e a *performance* propriamente dita.

Existem indícios de que a dança ou o ritual do *Tangará*, na aldeia Canta Galo, localizada no distrito de Viamão, de acordo com a pesquisa realizada por Menezes (2004), é praticada pelo sexo feminino, jovens e mulheres. A coreografia não acontece em círculos como evidenciado na aldeia Morro de Cavalos, mas, com formação em colunas, em que os homens dançam separadamente das mulheres, em colunas próprias. Os homens dançam na mesma posição, numa única coluna, assistindo às mulheres do outro lado, executando movimentos com saltos iguais aos da ave. As danças podem ser vivenciadas tanto na *opy* como fora dela, fazendo parte da lembrança que eles têm das épocas distantes, além de buscarem o fortalecimento espiritual.

O *Toré* é mais um ritual de dança indígena, praticado em círculos, segundo Cascudo (2002), é uma dança indígena cantada em versos, utilizadas normalmente para cerimônias, fazendo uso de alguns instrumentos de sopro, conhecidos por *Boré*, que, normalmente, são usados pelos índios Tupis, como a *taboca* ou flauta de cana e a gaita. Já para Athias (2007), a dança *Toré* é executada em conjunto pelos praticantes de maneira individual, já as crianças, geralmente, costumam dar as mãos. O mesmo autor revela que o *Toré*, aparece no contexto do profano a partir do momento que surge como festa e dança.

Assim, quando a mesma é vivenciada por morte de um indígena, esta passa a ser considerada sagrada. Para Ellmerich (1987), as expressões *Toré* ou *Boré* têm a mesma representação, ou seja, servem para indicar a dança, os Cantos e os instrumentos utilizados para a cerimônia, como a flauta de taquara ou bambu. Os Cantos são infinitos, recebidos por sonhos, ou mesmo, guiados por inspirações e o som da maracá serve para conduzir os índios a reviverem sua ancestralidade.

Normalmente, o mestre de Canto é que puxa o *Toré*, levando os outros índios participantes a responderem no instante solicitado, seguido de um ritual de preparação para esse momento. A fogueira é acesa e, a partir daí, as danças

acontecem ao seu redor; as crianças, as mulheres, os homens e os idosos posicionam-se com as mãos dadas ou soltas. Tudo isso, com o intuito de poder resgatar e conscientizar o povo indígena da importância da sua tradição, costumes e crenças, além da língua materna que é uma das formas naturais de se manter viva essa cultura.

Existe também o *Torém* que, segundo registro de Cascudo (2002), etimologicamente, tem tudo a ver com a dança do *Toré* anteriormente citada. Essa dança é procedência indígena, a qual permanece ainda hoje sendo vivenciada por caboclos, cuja descendência vem dos índios, os quais já habitavam no passado a região do Ceará. No entanto, a mesma se apresenta coreograficamente de maneira diferente, ao ser executada durante a prática dos movimentos que imitam animais, partindo de um solista na posição central do círculo (ELLMERICH, 1987). Essas danças ainda são trabalhadas ritmicamente ao som do maracá.

Diante desses rituais abordados, como o *Toré* e o *Torém*, percebeu-se, nas descrições dos autores anteriormente citados, algumas semelhanças, bem como, diferenças existentes entre ambas, no que tange aos instrumentos musicais e à formação circular, identificados nos rituais apresentados. Já a questão da reprodução dos animais durante o acontecimento da dança, este aspecto fica bastante diferenciado entre os rituais, uma vez que apenas no *Torém* os movimentos imitativos são verificados.

Mais uma dança da cultura indígena executada também em círculo é conhecida por dança *Jacundá*. A mesma encontra-se inserida na tradição do povo do Amazonas, contendo movimentos corporais imitando a pescaria do peixe brasileiro conhecido como jacundá (ELLMERICH, 1987). Já para Cascudo (2002) o peixe jacundá é bastante conhecido no Norte do Brasil e encontra-se entre os melhores pratos já servidos na culinária brasileira.

O mesmo autor informa, também, alguns detalhes importantes em relação à formação da coreografia, vivenciada por ambos os sexos, com posições alternadas no círculo, mantendo as mãos dadas durante a cerimônia. O Canto segue com a mesma melodia sendo repetida muitas vezes pelos índios, enquanto acontece a dança. No centro da roda deve permanecer algum participante, para que todos os outros integrantes possam girar em torno dele, não importando o gênero da pessoa que fica no meio, parecendo assim uma brincadeira o tempo todo. Quem está posicionado no centro fica tentando escapar e quem se encontra do lado externo

tenta impedir o acontecimento, até que a dança chega ao fim, com alguém conseguindo sair da roda e tudo se repete sucessivamente.

Para a população tribal, os rituais sagrados, Cantos e danças podem ser uma ponte de conexão com a Divindade, celebrando, assim, com entusiasmo, todos ou quaisquer momentos considerados importantes na vida dos indígenas. As danças indígenas podem propiciar, para a comunidade em geral, um caminho de interação e integração entre os membros, por levarem os participantes a vivenciarem o ritual de forma coletiva. Diante disso, pode-se possivelmente desenvolver outros aspectos importantes, como o amor, a alegria e a união, ao compartilharem os diferentes momentos de força e coragem vividos na horda, a fim de conseguirem lutar pela sobrevivência de toda a comunidade, cultuando efetivamente os quatro elementos da natureza, as plantas, os animais, entre outros.

Considera-se, diante de todos esses apontamentos referentes aos diversos tipos de danças indígenas, uma grande diversidade cultural apresentada por diversas hordas, as quais se encontram presentes tanto nas regiões brasileiras, como também em outros países. Contudo, cada aldeia apresenta uma realidade cultural diferente da outra, como os rituais de danças, que embora adquiram em seu contexto histórico muitas vezes, a mesma representação para as diferentes tribos existentes, nem sempre são executados igualmente na prática dessas danças, nem seguem uma única formação ou composição coreográfica, possuindo características específicas. Exemplo disso são esses diferentes rituais de danças já elencados, conhecidos por *Tangará*, *Xondaro*, *Tocandira*, *Toré*, *Torém*, *Jacundá*, além do ritual de Iniciação, dentre outras manifestações, as quais apresentam peculiaridades conforme a tradição cultural de cada tribo a que pertencem.

Assim, a dança indígena e a música podem ser uma das mais importantes possibilidades para se compreender todo universo em questão, bem como sua cultura, que é refletida por representações como a maneira de viver e de ser um verdadeiro Guarani. Um exemplo disso é a maneira com que os mesmos costumam participar desses rituais de dança, corroborando os apontamentos já relatados pelos diferentes autores.

Ao dançar, representar, brincar, cantar e tocar pode-se perceber a organização natural dos envolvidos, exprimindo sentimentos de prazer e alegria, tanto para aqueles que atuam diretamente nas atividades, como para os que apenas as apreciam (SCHWARTZ, 2004). Diante desse contexto, torna-se evidente a

presença da conduta lúdica entre os membros da comunidade indígena em suas manifestações rituais, especialmente, expressa em alguns tipos de dança indígena, como um fator de revitalização da união entre os membros da comunidade.

Todos esses argumentos apresentados nos estudos que abordam essa especificidade temática são fruto de observações, ou visões centradas em documentos, geralmente expressando interpretações dos próprios pesquisadores, o que já representa uma importante contribuição. Entretanto, bem poucos deles se apóiam na visão do próprio indígena ao dançar e sua percepção quanto à representação e simbolismos apresentados durante os rituais dessas danças indígenas. As nações indígenas representam uma cultura viva, cultura essa ainda a ser desvelada em sua magnitude e que, não raro, está restrita somente às tribos, talvez pela dificuldade de difusão e de socialização de informações, ou mesmo, pela fragilidade de acesso a esse patrimônio cultural.

Por suas características, alguns aspectos encontrados na dança, como o lado pessoal, o sagrado e até mesmo o cívico, são elementos considerados extremamente importantes e necessários para o desenvolvimento natural de um corpo saudável, cuja beleza é capaz de transbordar alegria em sua formação (CUNHA, 2003). Esses também podem ser encontrados nas danças circulares sagradas, as quais apresentam uma excelente oportunidade de se conhecer de perto a diversidade cultural dos vários povos que compõem uma nação, envolvendo, inclusive, os contextos das regiões brasileiras e dos indígenas.



**Dança Indígena – Kaka Werá Jecupé
IV Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas –
Embu das Artes/SP – 2005**

3.3.2. Dança circulares sagradas e rituais

Tu, que moves o mundo, agora moves também a mim. Tu me tocas profundamente e me elevas alto a ti. Eu danço uma canção do silêncio. Seguindo uma música cósmica e coloco meu pé ao longo das beiras do céu. Eu sinto como o teu sorriso me faz feliz (WOSIEN, 2000, p. 88)



Dança de Roda da Macedônia – Fonte WOSIEN, 2000

As danças circulares podem ser consideradas a expressão mais antiga que o ser humano já vivenciou entre muitas datas de sua existência, permanecendo até os dias atuais, como uma forte relação de humano, mundo e criação entre transcendência universal de seres e espécies, que circulam naturalmente com os cosmos em vidas naturais (WOSIEN, 2000). Estas, bem como os Cantos sagrados, refletiam na vida do ser humano a necessidade de união, celebração e comunhão, ou seja, tudo isso fazia parte da sabedoria de um povo, principalmente dos mais antigos, ao exercitarem determinadas práticas.

Estas danças apresentam diferentes características nos movimentos e, até mesmo, referentes às músicas, podendo ser energizantes, meditativas e ou introspectivas, possivelmente associando-se aos diferentes momentos da vida de um ser humano, retratando, assim, o nascimento, o casamento, o plantio, as estações do ano, a semeadura, a colheita, a morte, entre outras importantes manifestações. Estas, conforme ressalta Wosien (2000), eram vivenciadas nas aldeias, em eventos considerados mais significativos pela comunidade, tudo isso

com muito comprometimento e entrega de todos os integrantes, ao festejarem essas danças encantadoras, como simples obra da natureza. Muitas dessas danças foram consideradas em seus países de origem como ritos de passagem, conforme evidenciaram (FRANCÊS; JEFFERIES, 2004).

Com o passar dos tempos, muitos desses rituais possivelmente foram deixados de ser praticados, talvez por conta do progresso econômico e social, que, cada vez mais, foi se aproximando do ser humano. Com todo esse movimento convencionado como evolução, com alterações bastante significativas de valores e condutas sociais, provavelmente, também houve maior distanciamento do ser humano em relação ao aspecto do sagrado e da própria espiritualidade, sublimando a conexão natural com a essência da vida.

Rodrigues (2002) evidencia que, ao longo dos tempos, essas danças sobreviveram, mas, aos poucos, sua função ritualística foi deixando de existir, por volta do século XVIII, quando os fiéis abandonaram as comemorações nas igrejas, acompanhadas dos rituais religiosos, invadindo, assim, os salões europeus da época. Ainda, o mesmo autor revela que as mesmas são possíveis de serem encontradas nas danças folclóricas de algumas regiões da Europa, como também, nas brincadeiras de rodas infantis e nas danças indígenas.

As mais antigas danças circulares praticadas na Europa central, de acordo com Wosien (2000), acabaram sendo perdidas com o passar dos tempos. Foram identificadas apenas por meio de registros, constando-se as circunscrições de músicas elaboradas para as danças, cantigas e pinturas em quadros.

Por conta disso, o pesquisador, coreógrafo e bailarino alemão, Bernhard Wosien, foi considerado o precursor da organização do movimento das danças circulares sagradas. Após a sua carreira de bailarino, acabou inspirando-se efetivamente no folclore das danças populares dos povos, ao atuar diretamente com um trabalho de pesquisa junto ao Grupo Estadual para a Arte Popular Sérvia, localizado em Bautzen, por volta de 1952.

Este foi o passo decisivo em sua vida, no qual, pela primeira vez, sentiu algo diferente voltado para essas danças, como o prazer e o amor que brotava em seu coração ao vivenciá-las. Ele relatava que as mesmas apresentavam uma enorme riqueza que se dava pelos mitos e poesias. Há indícios de que, a partir daí, ele passou a investigar essas danças e os costumes desses povos, percorrendo as diversas regiões da Europa, fazendo, assim, um levantamento importante das

antigas “rodas” ainda existentes, resgatando-as e levando-as para locais propícios, para que as mesmas pudessem ser apreciadas e expandidas para outras pessoas.

Bernhard Wosien já havia passado dos 60 anos, quando foi ao encontro da Comunidade holística, localizada em um vilarejo, conhecido no norte da Escócia por Findhorn Foundation, a qual foi criada como um centro educacional no início de 1960, tendo como fundadores Dorothy Maclean, Eileen Caddy e Peter Caddy (WOSIEN, 2000; RAMOS 2002; COUTO 2008). Couto (2008, p.8) evidenciou ainda em seus estudos, que os fundadores da comunidade citados anteriormente “[...] procuravam incentivar a defesa e preservação do meio ambiente e o desenvolvimento sustentável, buscando o respeito à vida humana e a todas as criaturas participando da vida comunitária.”.

Na época, a pedido de Peter Caddy, uns dos fundadores dessa comunidade, segundo Ramos (2002), Wosien foi convidado a ensinar as danças de roda à comunidade que lá vivia, bem como, as danças circulares européias, pois todas estas já faziam parte da coletânea dessas danças pesquisadas por ele. As pessoas dessa comunidade pertenciam a diferentes continentes, contudo, compartilhavam o mesmo objetivo, reunirem-se amorosamente diante de convivências que fossem mais íntegras quanto a seus valores mais humanos, tanto na vida pessoal, como de forma coletiva.

Em meados de 1976, a comunidade de Findhorn foi o lugar escolhido para iniciação dessas danças, bem como, para expansão internacional das danças sagradas, *Sacred Dance*, alastrando-se, mais tarde, para as mais diversas regiões européias e, conseqüentemente, para todo o ocidente. Nessa época, Wosien obteve a ajuda da inglesa Anna Barton e de sua filha Maria Gabriele Wosien, na disseminação das danças, as quais deram continuidade a esse movimento após a sua morte, em 1986. Ainda que Wosien não tenha sido um acadêmico, seu trabalho no agrupamento, recuperação e sistematização do conhecimento sobre as danças dos povos representa um referencial importante para subsidiar os estudos atuais sobre essas temáticas.

Estas danças chegaram ao Brasil por volta de 1986, primeiramente no Centro de Vivências de Nazaré Paulista, em Atibaia, São Paulo, por intermédio de Sarah Marriot, fundadora dessa comunidade. Ela residiu em Findhorn, e tinha o conhecimento dessas danças por outros focalizadores que vieram para o Brasil ministrar diversos Workshops. Em meados de 1996, alguns brasileiros que foram a

Findhorn em busca dessas vivências voltaram de lá com importantes relatos dos momentos vivenciados por eles, levando as danças para que outras pessoas pudessem conhecê-las e praticá-las. Daí para frente, elas foram se expandindo cada vez mais, até os dias atuais.

Estas danças compõem, atualmente, um amplo repertório cultural, porque outras foram sendo inseridas nesse contexto. Segundo Ramos (2002) evidencia em seus estudos, as Danças Brasileiras, como parte do repertório das danças circulares sagradas, também são vivenciadas em outros países, por intermédio de Workshops. Ela ainda enfatiza as principais correntes que influenciaram diretamente a constituição da cultura brasileira, como sendo a cultura portuguesa, a africana e a indígena.

Alguns importantes estudos realizados por diferentes autores, como Wosien (2000), Wosien (1997, 2002), Ramos (2002), Frances e Jefferies (2004), Ostetto (2006), Almeida (2007), Couto (2008), entre outros importantes estudiosos, evidenciam que Bernhard Wosien procurou difundir seus conhecimentos para toda a nação, com o intuito de outras pessoas poderem conhecê-las e vivenciá-las, exalando, assim, a simbologia trazida pela espiritualidade das mesmas, as quais representam fortes relações de sentimentos entre união e cooperação dos indivíduos.

Estas danças podem ser consideradas o caminho da própria meditação, utilizando-se o corpo como principal meio, o qual, para o dançarino é, ao mesmo tempo, o corpo identificado como moradia ou, ainda, o templo sagrado para ritualização (WOSIEN, 2000). Ele enfatiza ainda, que os participantes, ao darem-se as mãos, já se organizam em círculo, isso tudo, conforme a sua tradição cultural.

Assim, a dança dos povos, pode apresentar diferentes maneiras de organização circular, de acordo com a localidade e ou região em que são vivenciadas. Os círculos também podem ser formados sem que os integrantes precisem dar as mãos, pois, o mais importante disso tudo, não é a forma com que isso acontece, mas, o respeito com relação ao objetivo que conduz essa prática, como por exemplo, vivenciar no grupo uma experiência mais humanizadora.

Há evidências de que a maioria das danças circulares sagradas encontradas por Wosien era de natureza alegre e ou vibrante, ou seja, mais expansiva, porém esse fato não impede o ser humano de vivenciar no círculo a introspecção, conectando-se, assim, de maneira sutil com o seu interior. Estas, por sua vez, de

acordo com a ordem anteriormente citada, vibrantes ou introspectivas, foram designadas solares e ou lunares. Conforme enfatiza Dijkstra (2001), a meditação espiritual, a qual pode ser vivenciada inclusive no contexto das danças circulares sagradas, é um excelente movimento para se entrar em sintonia com o silêncio da alma.

Estas danças foram denominadas por Bernhard Wosien como danças sagradas, de acordo com Carvalho (2002), talvez pelo fato de que as mesmas pudessem levar o ser humano a experimentar a sabedoria da alma dos povos, assim como as qualidades espirituais, ou ainda os conteúdos primordiais da nossa própria alma.

A origem do termo sagrado com relação às danças circulares sagradas conduz alguns apontamentos evidenciados por Berni (2002), como um termo polêmico, ou ainda, que pode gerar algum tipo de tensão, no sentido de associar ou, até mesmo, se confundir com a questão da religiosidade. Estas, segundo o mesmo autor, tornam-se sagradas a partir do momento em que os integrantes entram em sintonia com sua essência, conectando-se mais intimamente com algo transcendental, por meio da união dos aspectos físico e espiritual numa totalidade, além da possibilidade de transformarem-se em seres mais íntegros e criativos diante de seus ideais.

Couto (2008) relata que o ser humano é capaz de vivenciar o sagrado pelo simples ato de dançar as danças circulares, em que este se unifica por meio da troca de olhares, do toque das mãos, dos movimentos corporais, ou mesmo, da respiração entre os integrantes, propiciando, assim, a totalidade, ou seja, a eternidade. Nesse sentido, conectar-se com o sagrado, criar um espaço seguro, tudo isso, possivelmente, pode levar o indivíduo a usufruir os diferentes momentos potencializados pelas diversas qualidades destas danças, tanto nos aspectos espirituais, como pessoais para quem as pratica.

3.3.2.1. Expressão do sagrado

**“[...] a forma da dança de roda é um símbolo para a boa ordem do mundo e reflete uma imagem do ser humano em sua totalidade”
(WOSIEN, 2002, p. 23)**

Eliade (2008) relata, em seus estudos, o sagrado como algo concreto, total, que, ao mesmo tempo, dissemina eficiência, assim como o poder, gerando fonte de vida e de fertilidade. Diante desse fato, o sagrado somente pode revelar-se no ser humano, a partir do momento em que se toma absoluto conhecimento de que o mesmo se diferencia do profano. Ainda, ele propõe um termo do conteúdo etimológico, hierofania, que diz respeito às manifestações das realidades sagradas, referindo-se a um percurso que vai desde a época mais remota, até a mais organizada. A hierofania dá-se usual e principalmente pela manifestação do sagrado, por intermédio de qualquer tipo de objeto, podendo este ser uma árvore, uma pedra, ou mesmo, uma hierofania suprema, como por exemplo, a encarnação de Deus em Jesus Cristo para um cristão.

Assim, as leis naturais do universo podem fazer parte da origem da vida, como um espaço sagrado, onde o ser humano se conecta por intermédio das estruturas cíclicas e rítmicas de expansão e contração, como também, de aparecimento e de desaparecimento, tudo isso como fator determinante na vida do ser humano e do mundo. Conforme evidencia Wosien (2002, p.17) “[...] a dança de roda é, por isso, também símbolo do tempo cíclico que sempre reativa a causa primeva e da qual a vida sobre a terra brota rejuvenescida”.

A representação da Criação simboliza o início de um novo ciclo, corrobora Eliade (2008), ao citar que a família faz parte desta concepção, visto que, na mesma encontra-se a origem de tudo, de todo o universo, definido como mito cosmogônico, podendo ser evidenciado como a ordem do sagrado. Como forma de conceituar o termo cosmogonia, o mesmo autor faz uma menção considerada essencial de que, para habitar o mundo, é necessário primeiramente fundá-lo, e que nenhum mundo jamais pode viver no caos da homogeneidade e da relatividade, no que tange ao espaço profano.

No entanto, a descoberta, ou mesmo a projeção de um ponto efetivamente estável, considera-se como o centro, o qual diz respeito à criação do mundo, apontando ainda que a civilização arcaica tinha a compreensão do tempo como algo heterogêneo, dividindo-o da seguinte maneira: linear, vista como profana, e cíclica, algo a ver com o sagrado. A esse respeito, considera-se, então, o mito como uma história sagrada, sendo, conseqüentemente, uma história verdadeira, porque se refere sempre à realidade dos fatos.

Eliade (2008, p.13), faz referência ao mito cosmogônico, afirmando que

“[...] é verdadeiro porque a existência do mundo está aí para o provar, o mito da origem da morte é também verdadeiro porque a mortalidade do homem prova-o, e pelo facto de o mito relatar as gestas dos seres sobrenaturais e manifestações dos seus poderes sagrados, ele torna-se o modelo exemplar de todas as actividades humanas significativas”.

A esse respeito, o mesmo autor argumenta a questão de viver os mitos por meio de uma realidade verdadeiramente voltada para a religiosidade e não pela experiência vulgar da vida quotidiana. O mito, dessa forma, pode ser revivido por intermédio dos ritos que o envolvem, evidenciando, assim, a distinção relacionada a outras atividades.

Para tanto, o principal foco do estudo foi poder investigar aspectos culturais da população indígena, no que diz respeito a sua tradição, aos ritos de passagens, às crenças, mais precisamente, analisando quais as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem nas danças circulares na contemporaneidade, evidenciando assim, a probabilidade de consolidação desse estudo, dentro da área da Motricidade Humana. Com base na perspectiva de elucidação maior desse universo em questão, foi elaborada a pesquisa exploratória, no sentido de haver a possibilidade de evidenciar-se uma característica própria para os rituais de danças indígenas com experiência circular descrita a seguir.

4. OBJETIVO

Identificar as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem nas danças circulares na contemporaneidade.

5. MÉTODO

O presente estudo tem uma natureza qualitativa, por entender que este método pode permitir classificar, descrever, analisar e compreender qualquer tipo de processo vivenciado por diferentes grupos sociais (RICHARDSON, 1999). O estudo, que foi devidamente aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa, do Instituto de Biociências da UNESP- Campus de Rio Claro sob o protocolo nº 1524 (Anexo A) compreende duas fases complementares.

A primeira etapa foi referente a uma pesquisa bibliográfica acerca das temáticas propostas. Segundo Richardson (1999) e Rudio (2003), este tipo de pesquisa salienta os principais estudos que se associam ao assunto em pauta, obtendo-se informações em bases de dados das Universidades Públicas, periódicos científicos, literatura impressa e virtual.

A segunda etapa foi referente a uma pesquisa exploratória, a qual teve como fundamental intuito, esclarecer, diretamente no contexto envolvido, as indagações da pesquisa. O tema escolhido, por ser pouco explorado no meio acadêmico, necessita sustentação, o que pode ser conseguido mediante a imersão no contexto pesquisado, conforme evidencia (GIL, 1991). O produto final deste processo é o esclarecimento do problema central, o qual foi possível de ser investigado mediante procedimentos sistematizados. Richardson (1999) salienta que esse processo permite entrar no universo da população analisada, de forma direta, favorecendo um conhecimento real da situação, contribuindo na identificação de problemas e possíveis soluções, ampliando assim a compreensão da temática proposta.

5.1. Instrumento

Para a coleta de dados da pesquisa exploratória foi utilizada uma entrevista estruturada (Apêndice A), para se obter as informações sobre o assunto, baseada em uma estrutura pré-formulada, com uma ordem preestabelecida, a qual favorece a focalização direta e profunda das variáveis intervenientes ao objetivo do estudo (RICHARDSON, 1999). O mesmo autor aponta possíveis vantagens na utilização desse instrumento de pesquisa, como obtenção de dados que não se encontram em fontes documentais e informações consideradas mais relevantes acerca do objetivo

proposto em pauta. Conforme ainda salienta Richardson (1999), esse instrumento se torna uma técnica relevante, por propiciar, durante a aplicação do mesmo, uma estreita relação entre os seres humanos, no que diz respeito à maneira como se processa a comunicação, ao transmitir uma determinada informação.

Para o desenvolvimento do estudo, buscou-se investigar quais as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem nas danças circulares na contemporaneidade. A formulação da entrevista foi baseada em questões que evidenciaram o envolvimento do índio com esses ritos, bem como, suas características e o modo como eles se encontravam inseridos nessa comunidade. A entrevista pessoal, conquanto aponte a individualidade, adequou-se ao desenvolvimento do estudo, tendo em vista que, ao se proceder à análise, as ocorrências recorrentes nas respostas puderam evidenciar a visão do todo, favorecendo a perspectiva do estudo e atendendo ao objetivo proposto.

5.2. Sujeitos da Pesquisa

Para compor a amostra intencional participante do estudo foram convidados 20 (vinte) sujeitos adultos, maiores de 18 anos, integrantes da Aldeia do Aguapeú, inseridos na população Guarani *M'Bya*. Esta comunidade está localizada no Município de Mongaguá, no litoral sul paulista. Os sujeitos participantes da amostra foram de ambos os sexos, com faixas etárias variadas, diretamente envolvidos com os ritos das danças indígenas com experiência circular dessa comunidade.

5.3. Procedimento

Para a realização deste estudo, foi feito, inicialmente, um contato prévio com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), assessorada pela Administração Executiva Regional de Bauru, conforme as normas que disciplinam o Ingresso em Tribo Indígena, para o desenvolvimento de trabalho de cunho científico. Conforme a Normativo nº 001/PRESI de 29.11.95, foram encaminhados os seguintes documentos: menção da Terra Indígena e Aldeia; título do projeto; objetivo; período e carta de apresentação da Universidade.

A Administração Executiva enviou uma cópia dos documentos anteriormente citados à comunidade de interesse, ou seja, à liderança ou ao Cacique da Aldeia do Aguapeú, localizada no município de Mongaguá, litoral paulista, no sentido de esclarecer os objetivos do estudo e convidar a comunidade a fazer parte da amostra. O responsável pela liderança da aldeia formalizou por escrito a autorização para a entrada da pesquisadora na referida comunidade.

Concomitantemente, o Projeto de Pesquisa foi enviado diretamente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasília – DF, juntamente com o *Curriculum Vitae* da pesquisadora, com o intuito de receber a anuência da Presidência deste órgão federal, obedecendo, ainda, à referida Normativa. De posse da anuência em todas as instâncias, a pesquisadora se encaminhou para a referida aldeia.

Os sujeitos da amostra foram devidamente esclarecidos sobre a relevância dessa pesquisa, sobre a total garantia de anonimato nas respostas, bem como, assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice B), redigido em Língua portuguesa. Este procedimento esteve de acordo com informações obtidas junto à FUNAI, de que os sujeitos da pesquisa compreendiam e estavam familiarizados com este idioma, não havendo necessidade de tradução. Entretanto, ainda que não tenha havido necessidade de tradução, durante a aplicação do instrumento foi necessário uma intermediação por parte da liderança da aldeia citada, visando, apenas, possibilitar a plena integração com os sujeitos da pesquisa, no sentido de mantê-los mais à vontade durante a entrevista. Os integrantes da Aldeia também foram alertados de que os dados obtidos seriam posteriormente utilizados em artigos e eventos científicos.

Para este estudo, não houve qualquer tipo de despesa ou indenização aos sujeitos, visto que o instrumento utilizado promoveu riscos mínimos ao participante e não interferiu diretamente na sua cultura e tradição, por não haver manipulação ou qualquer outra forma invasiva de penetração na aldeia. A entrevista foi aplicada para uma amostra selecionada de sujeitos adultos integrantes da população indígena da Aldeia do Aguapeú, de maneira individual pelo pesquisador.

As respostas foram captadas por intermédio de recursos audiovisuais, como mini gravador e filmadora, preservando-se, assim, os detalhes expressos pelos entrevistados, os quais poderiam declinar da participação a qualquer momento. Após a coleta dos dados, as respostas foram transcritas e analisadas na íntegra,

para garantir que nenhuma informação pudesse ser perdida, além de conseguir manter maior fidelidade das informações.

5.4. Análise e discussão dos resultados

Os dados coletados foram analisados de forma descritiva, com a utilização da Técnica de Análise de Conteúdo Temático, a qual, conforme salienta Richardson (1999), evidencia os aspectos mais relevantes do contexto das respostas e que mais espontaneamente respaldam o objetivo proposto no estudo. Devido a suas características peculiares, esta técnica favorece a criação de traços comuns entre as respostas, evidenciando o todo por meio das partes. Ainda, o mesmo autor salienta que o método de análise, encontra-se baseado em teorias relevantes para o desenvolvimento dos esclarecimentos e descobertas do pesquisador, facilitando, assim, a investigação da frequência de determinadas visões incitadas diante das perguntas.

Essa técnica empregada é considerada, dentre outras, como sendo a mais utilizada, como também, a mais antiga, de acordo com Richardson (1999). Ela consegue, por intermédio do texto, destacar diferentes temas, assim como, retirar as principais partes possíveis de serem utilizadas, de maneira rápida e eficaz, de acordo com o problema e ocorrência investigada. Nesta técnica, normalmente, são elaborados dois tipos de eixos temáticos, os quais podem ser considerados como principais e secundários. O primeiro eixo, referente ao eixo temático principal, determina, diante do texto, o conteúdo mais específico da resposta, em relação ao tema a ser analisado, e o segundo, correspondente ao eixo temático secundário, explicita os diferentes aspectos relevantes, porém, não prioritários abarcados dentro dos temas principais.

Como forma de organizar os dados coletados durante a aplicação do instrumento e facilitar a discussão dos resultados, as respostas foram, posteriormente, agrupadas, conforme as variáveis intervenientes do estudo, em seus eixos, evidenciando, inclusive, as informações verbalizadas espontaneamente ao longo da pesquisa. As entrevistas foram transcritas conforme narração dos sujeitos, mantendo-se a forma natural dos relatos, como conjugação verbal e, até mesmo, os erros de concordância dos indivíduos entrevistados.

Os eixos temáticos foram selecionados conforme o foco principal do estudo, apresentando as principais incidências referentes às designações elencadas para cada um deles. Esta dinâmica apresentou alguns dados em forma de tabelas, além da análise descritiva, visto que, esse procedimento pode auxiliar na visualização dos resultados. Além disto, segundo Richardson (1999), ainda que não se destaque a questão numérica em estudos qualitativos, a mesma pode propiciar melhor compreensão das informações divulgadas.

Tabela 1 – Eixos temáticos principais e secundários referente aos Ritos das Danças Circulares da Comunidade Indígena da Aldeia Guarani *M'bya* – Aguapeú.

<i>EIXOS TEMÁTICOS PRINCIPAIS</i>	<i>EIXOS TEMÁTICOS SECUNDÁRIOS</i>
1- Contexto e participantes	1.1. Dados sobre os sujeitos da Pesquisa 1.2. Aspectos históricos e socioculturais
2- Rituais	2.1. Simbologia
3- Características das danças	3.1. Aspecto coreográfico e estrutura 3.2. Acompanhamento musical

Para melhor esclarecimento, os eixos temáticos foram descritos da seguinte maneira:

Eixo temático principal 1– Contextos e participantes – engloba os eixos secundários **1.1. Dados sobre os sujeitos da Pesquisa** e **1.2. Aspectos históricos e socioculturais**. Esse eixo enfatizou os dados dos sujeitos da pesquisa, referentes às informações sobre: gênero, faixa etária, tempo na aldeia, escolaridade, liderança. Além disso, faz referência aos aspectos históricos e socioculturais, como tempo de permanência na aldeia, funcionamento do posto de saúde e do espaço cultural existentes, entre outros elementos contextuais.

Eixo Temático Principal 2 - Rituais - englobou o **Eixo Temático Secundário 2.1 Simbologia**. Esses eixos descrevem os aspectos simbólicos relativos ao sagrado, às sensações provenientes do envolvimento com as danças, à manutenção ou alteração da tradição e maneiras de apresentações diante de datas especiais, a preparação para as danças, os possíveis aprendizados e manifestações. Estes eixos envolveram as questões:

- 2. Quando dançam? Têm datas especiais?**
- 3. Por que dançam? Explicar dando exemplos de danças**
- 6. Nessas danças, existe algum ritual para cada uma, ou são todas iguais?**
- 7. As danças indígenas atuais, ainda conservam sua tradição como antigamente? Se não, explique em que modificaram**
- 9. Você se diverte dançando? Por quê?**
- 10. O que você sente ao dançar?**
- 14. Existe uma preparação para iniciar cada dança? Explique o que representa isso e como isto acontece.**
- 15. Como as pessoas aprendem a dançar? Explique.**

Eixo temático principal 3 – Características das danças – englobou os **Eixos Temáticos Secundários 3.1 Aspectos coreográficos e estrutura e 3.2 Acompanhamento musical**. Esses eixos enfatizaram as diversas danças praticadas por essa comunidade indígena, com suas denominações, referidas descrições e acompanhamentos referentes aos Cantos, músicas e instrumentos. Focalizaram, também, as representações acerca da forma circular de dançar. Nestes eixos foram envolvidas as questões:

- 1. Quais são as danças praticadas por essa comunidade indígena? Dizer o nome e explicar.**
- 4. Como dançam? Descrever o formato da dança e o modo de dançar.**
- 8. Vocês dançam em roda? Por quê? O que representa estar nessa roda?**
- 11. Existe alguma dança específica para crianças? Se sim, explique quando e como são praticadas.**
- 12. Existe alguma dança específica para os homens da aldeia? Se sim, explique quando e como são praticadas.**

13. Existe alguma dança específica para as mulheres da comunidade? Se sim, explique quando e como são praticadas.

5. Todas as danças são acompanhadas por Canto, música e instrumento? Explique citando exemplos.

Eixo Temático Principal 1 – Contexto e participantes

Eixo Temático Secundário - 1.1. Dados sobre os sujeitos da Pesquisa

Ao se tomar para a análise o Eixo Temático Principal 1 – Contexto e participantes, com seu primeiro Eixo Temático Secundário – 1.1. Dados sobre os sujeitos da Pesquisa pode-se obter as informações a respeito de: gênero, faixa etária, tempo na aldeia, nível de escolaridade e liderança, os quais foram apresentadas na (Tabela II) a seguir:

5.5. Dados dos sujeitos

Tabela II – Dados sobre os Sujeitos da Pesquisa

SUJEITOS	GÊNERO	FAIXA ETÁRIA	TEMPO NA ALDEIA	ESCOLARIDADE	LIDERANÇA
S1	Masculino	56	12 anos	Não estudou	Pajé
S2	Feminino	26	13 anos	3ª série	Não tem
S3	Feminino	30	16 anos	4ª série	Não tem
S4	Feminino	18	5 anos	4ª série	Não tem
S5	Masculino	56	15 anos	1º grau	Enfermeiro
S6	Masculino	44	1 ano	Não estudou	Vice-Cacique
S7	Masculino	39	19 anos	1º grau	Cacique
S8	Feminino	54	18 anos	Não estudou	Não tem
S9	Masculino	18	1 mês	5ª série	Não tem
S10	Feminino	21	10 dias	4ª série	Não tem
S11	Feminino	20	2 anos	4ª série	Não tem
S12	Masculino	25	2 anos	4ª série	Não tem
S13	Masculino	18	4 anos	4ª série	Não tem

Para compor a amostra intencional participante do estudo, inicialmente foram convidados 20 (vinte) sujeitos adultos, maiores de 18 anos, moradores da Aldeia do Aguapeú. Destes, apenas 13 (treze) sujeitos aceitaram fazer parte da pesquisa. Entre os 7 (sete) sujeitos que não fizeram parte da amostra estavam aqueles que tinham viajado para outras tribos, permanecendo fora da horda, como também, 3 (três) indivíduos, que se negaram a participar da pesquisa, alegando sentirem dificuldades em entender outra língua que não fosse o idioma Guarani e por terem muita vergonha para interagir.

Estes argumentos foram devidamente traduzidos pelo líder da aldeia, já que esses indivíduos preferiram se expressar em Guarani. Diversos argumentos foram usados na tentativa de deixá-los mais à vontade para poderem participar, procedimento feito com o devido cuidado e respeito sobre a decisão que tomaram em não quererem se comunicar. Mesmo não participando diretamente da amostra do estudo, estes sujeitos demonstraram bastante curiosidade com tudo o que estava se passando naquele momento, permanecendo por perto.

Gênero

Com relação aos dados da amostra selecionada para o estudo, dos 13 (treze) sujeitos, 6 (seis) eram do sexo feminino e 7 (sete) eram do sexo masculino correspondendo a um maior número em relação aos participantes do sexo feminino.

Faixa etária

As faixas etárias dos 13 (treze) sujeitos entrevistados variaram entre 18 e 56 anos de idade. As mulheres apresentaram faixa etária entre 18 e 54 anos. Já os homens estavam na faixa etária entre 18 e 56 anos.

Tempo na aldeia

De acordo com dados revelados dos 13 (treze) sujeitos entrevistados, referentes ao tempo de moradia na aldeia, evidenciou-se um período entre 1 mês a 19 anos na mesma, sendo que 7 (sete) residem de 10 anos a 19 anos na horda e apenas 5 (cinco), moram cerca de 1 a 5 anos na aldeia. O enraizamento dessa

etnia, bem como o tempo de moradia, apontado pelos sujeitos da amostra, até os dias atuais, deve-se ao fato dos indígenas manterem entre seu povo fortes relações organizacionais, tanto nos aspectos sociais como nos culturais, no que se refere às questões de inclusões políticas, econômicas, matrimoniais e místicas.

Nesse sentido, observou-se que os dados do estudo revigoram os apontamentos anteriormente feitos por Nimuendajú (1987) já que, mesmo diante dos constantes processos migratórios, a etnia Guarani procura se instituir em determinadas tribos durante longas temporadas, sendo de costume das mesmos trilharem por diferentes aldeamentos. De acordo com Ladeira (2007) e Jecupé (2002) os índios buscam um local considerado por eles propício para residirem e ainda constituírem uma família, o seu *tekoa*, sendo este a maneira de o povo Guarani referir-se a sua terra habitual, fato esse que vem corroborar os dados coletados com relação ao período de moradia dessa comunidade pesquisada. A expressão mencionada por Jecupé (1998, p. 61), “[...] somos parte da terra e ela é parte de nós”, refere-se efetivamente à simbiose dos povos indígenas com a terra e com toda a natureza, sendo esses os principais fatores correspondentes à permanência dessa etnia por longa data na horda do Aguapeú.

Segundo as concepções de Jecupé (2002), atualmente, no Brasil residem cerca de 200 diferentes etnias indígenas, as quais conseguiram lutar contra as barbáries acometidas pelos colonizadores advindos da Europa, cujo principal objetivo na época era o de acrescentar cada vez mais riquezas. Assim, teriam lucros e ainda se tornariam definitivamente proprietários dessas terras, apesar do fato de que as mesmas sempre foram e ainda continuam sendo uma propriedade comum de todos os que nela vivem, conforme as concepções indígenas.

Para tanto, o espaço ocupado por essa etnia pode ser considerado o local de subsistência dos mesmos, fazendo deste um recinto propício para se continuar a produzir e reproduzir a Cultura Guarani. Os indígenas acabam realizando no seu *tekoa*, a maneira de ser um verdadeiro Guarani. Segundo Clastres (1978), o *tekoa*, no dialeto Guarani, significa para os Guarani *M’bya*, o modo de estar, de ser, as normas, regras, hábitos, sistema, tradição e costume. Sendo assim, os dados do presente estudo corroboram a literatura, uma vez que na horda encontra-se um maior número de sujeitos há mais tempo vivendo nela atualmente.

Escolaridade

Com respeito ao nível de escolaridade, notou-se que dos 13 (treze) sujeitos da pesquisa, moradores dessa aldeia, apenas 3 (três) não chegaram a estudar, sendo 1 (um) do sexo feminino e 2 (dois) do sexo masculino e 10 (dez) estudaram. Destes, 7 (sete) sujeitos chegaram até a 4ª série, do ensino fundamental ciclo I, sendo que 5 (cinco) eram do sexo feminino e apenas 2 (dois) indivíduos do sexo masculino. Consta, ainda, que 1 (um) sujeito cursou até a 5ª série do Ensino Fundamental ciclo II. Os outros 2 (dois) indivíduos chegaram ao 1º grau do Ensino Médio.

Percebeu-se que, dos 13 (treze) sujeitos da amostra, 10 (dez) correspondem aos que chegaram a estudar, mesmo não tendo concluído o Ensino Médio. Destes, 5 (cinco) são do sexo feminino e 5 (cinco) do sexo masculino, não havendo, portanto, diferenças de escolaridades entre ambos os sexos. Dessa população, apenas 3 (três) sujeitos não estudaram. Uma das justificativas reside no fato de não aceitarem aprender em escolas fora da aldeia, pois dessa forma estariam tendo um contato maior com a cultura do homem branco, o *juruá* no dialeto Guarani, conforme afirma Ladeira (2007) ao aprender primeiramente a Língua Portuguesa e não a sua língua materna, o Guarani, bem como, os valores culturais de seu povo.

Existe ainda outro fator diante disso, que são as dificuldades com relação ao próprio sistema de aprendizado, uma vez, que as escolas fora da aldeia não se encontram preparadas para receber o aluno indígena, bem como, o material pedagógico não seria de acordo com suas realidades culturais. Com isso, as lideranças das tribos começaram a criticar o ensino oferecido para suas crianças, os hábitos alimentares bastante diferentes, por conta dos desajustes da merenda escolar, o não funcionamento da pré-escola, a deficiência em se trabalhar com a língua materna dos Guarani, entre outros importantes fatores. Esses dados foram evidenciados no II Encontro de Professores Índios e Não-Índios, promovido pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, em junho de 2000.

Diante disso, o Núcleo de Educação Indígena – NEI, com o apoio do Governo do Estado e a Secretaria da Educação – SEE, têm realizado ações com relação ao ensino indígena adaptado à realidade de cada etnia, bem como, construções de prédios escolares nos próprios aldeamentos, como é o caso da construção já concluída da E. E. I. “Escola Estadual indígena do Aguapeú, com funcionamento do Ensino Fundamental – ciclo I (BRASIL, 2006). Com tudo isso, os indígenas continuam precisando de mais estímulos e que essas ações funcionem de fato, não

ficando apenas na teoria, propiciando aos mesmos condições mínimas necessárias para aprenderem a Língua Portuguesa, para, assim, poderem comunicar-se com outras pessoas que não falam a sua língua.

Diante desse contexto, vale ressaltar que Schaden (1974), Ribeiro (1979), entre outros estudiosos consagrados, já apontavam o processo aculturativo que se dava desde a época da colonização, pela aproximação do índio com o homem branco. Esse acontecimento se dá até os dias atuais; exemplo disso é a inevitável ligação da etnia estudada com a população branca, pois a mesma reside nas proximidades do município de Mongaguá, separada apenas pelo rio do Aguapeú.

Torna-se fundamental estender a possibilidade de estudo à toda comunidade, sendo que no Aguapeú já existe a escola e o professor preparados para desenvolver o trabalho junto à comunidade local. O ensino deveria abranger tanto os índios que cursaram até um determinado grau de ensino e poderiam continuar o aprendizado, sem terem que sair para a cidade, como também aqueles que não tiveram nenhum grau de escolaridade, além das crianças, que poderiam cursar a pré-escola, conforme dados apontados em (BRASIL, 2006). No entanto, o ensino para essa população não está ocorrendo, pois falta incentivo para essa comunidade.

O Sujeito 9, afirmou que o índio precisa primeiramente estudar outras línguas, para que consiga comunicar-se com outras pessoas, as quais pronunciam outros dialetos, considerando extremamente necessário que ele passe por esse aprendizado. Nesse caso, o mesmo falou da dificuldade que sua mãe sentiu para comunicar-se no momento da entrevista, mesmo contando com sua ajuda, revelando, ainda, que existem questões difíceis de serem explicadas, conforme evidencia o relato do texto a seguir:

“[...] tem gente que estuda né, nois indígenas não aprende falar sem estudo, tem gente que sabe fala e entende a sua língua, então tem alguns que entende e alguns que não entende a sua língua, entende um pouco, mais ou menos”. “[...] a minha mãe não estuda, a sua língua é muito difícil de entender”. “[...] tem algumas perguntas que a gente não tem como saber explicar bem”. (Sujeito 9)

Liderança

Com relação à liderança existente nessa comunidade indígena, percebeu-se que, dos 13 (treze) sujeitos entrevistados, 4 (quatro) do sexo masculino exerciam algum tipo de liderança na aldeia. Nas aldeias Guarani, normalmente, os homens é que desempenham os papéis de pajé e de cacique, como parte de sua tradição e costumes, segundo (LADEIRA, 2007).

Hierarquicamente, o *pajé* é o principal líder espiritual da tribo e o cacique acaba desempenhando a função política da população, segundo explicita Jecupé (2002). Conforme se dão os interesses naturais dos indígenas com o ambiente social ao qual pertencem, começam a existir possíveis necessidades de os mesmos passarem a interagir efetivamente nas políticas públicas, articulando o que diz respeito à comunidade, de acordo com (CLASTRES, 2003).

Com isso, acabam exercendo novos papéis na tribo, como por exemplo, desempenhar funções de agente, ministrando atendimento na área da saúde, como também, o papel de conselheiros na comunidade local e ainda prestar atendimento aos brancos que chegam à aldeia, como os turistas, pesquisadores, entre outras pessoas que passam por ali.

A liderança, por sua vez, deve ser seguida por todos os indígenas hierarquicamente, o que foi evidenciado pelo (Sujeito 6), apontando, inclusive, as responsabilidades que normalmente desempenha junto à população, conforme trecho a seguir:

“[...] o primeiro vem o Cacique Davi e depois o segundo Cacique o Sr. Laurindo, depois é o Pajé o Sr. Henrique e depois a liderança que ajuda, fica na frente, atende o branco que vem aí, fica junto pra ajudar, quando não tem cacique eu tenho que resolver alguma coisa né. Também, sou enfermeiro aqui da aldeia, responsável pra ajudar os outros, fazer curativo, aplicar insulina, todo o dia num índio que precisa tomar”. (Sujeito 5)

Eixo Temático Principal 1 – Contexto e participantes

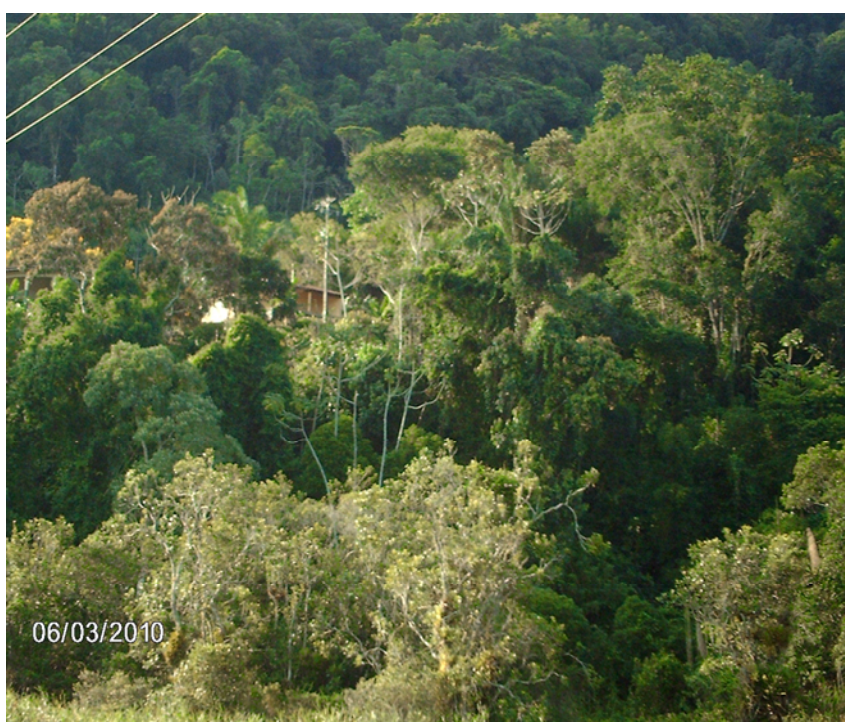
Eixo Temático Secundário - 1.2. Aspectos históricos e socioculturais

Tempo de permanência na aldeia

Ao se analisar os aspectos históricos e socioculturais da comunidade presente da horda do Aguapeú, tem-se que, as informações com relação ao tempo de permanência dos índios na tribo foram verbalizadas espontaneamente durante a

coleta de dados pelos indivíduos que exerciam algum tipo de liderança na comunidade. Estes destacaram fatos históricos considerados pertinentes a serem mencionados e discutidos no presente estudo.

Diante disso, tornou-se relevante enfatizar algumas informações referentes à chegada do cacique na aldeia, a parte histórica de tudo isso, evidenciando também, a quantidade de índios que vivem atualmente nessa comunidade. O Sujeito 7, apontou que, na aldeia, existe atualmente uma população de 60 (sessenta) índios, 12 (doze) famílias, dentre essas, 27 (vinte e sete) crianças.



Aldeia do Aguapeú

Percebeu-se, assim, que esses dados ora citados divergem da divulgação citada em 2006, do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e Série Sistematização (PDA) - Projeto *Jagatarei Nhemboé* (BRASIL, 2006 e FUNAI, 2010), em que constava a existência de 70 (setenta) indígenas na comunidade, sendo 24 famílias. Esta ocorrência demonstrou que as informações geradas por esses documentos encontram-se efetivamente desatualizadas, tendo sido coletadas e divulgadas em 2006. Conforme o Sujeito 7 esclarece:

“[...] vive hoje na aldeia 12 famílias, 60 indígenas, 27 crianças, além dos visitantes, que normalmente passa pela aldeia e acaba gostando e fica morando aqui”. (Sujeito 7)



**Foto - Indígena Guarani M'bya
(Aldeia do Aguapeú)**

Os principais dados concernentes ao histórico da aldeia foram evidenciados pelos sujeitos, levando-se em consideração o fato de que a mesma foi despovoada pelos indígenas, mas, posteriormente, os índios retornaram, por volta de 1989, com o intuito de reconstruírem sua horda. Esse percurso histórico é comprovado por Ladeira e Felipim (2005) e Ladeira (2007) em seus estudos, enfatizando que os *M'bya* do Aguapeú sempre fizeram parte dessa terra, onde haviam instalado suas raízes cerca de 100 (cem) anos atrás. Por volta de 1964, os índios acabaram deixando suas terras, viajando com seus familiares para outras regiões e, quando resolveram retornar, suas terras já estavam tomadas por invasores.

Os movimentos migratórios desses grupos indígenas, de acordo com Schaden (1974); Clastres (1978); Meliá (1990), entre outros autores consagrados nesta temática, eram, de preferência, em direção ao mar; tendo como principal objetivo em comum a procura da terra sem mal – *yvy marãey* ou, ainda, da terra perfeita - *yvyju miri* (LADEIRA, 2007). O significado disso tudo era conseguir chegarem ao paraíso.

Mas, antes, era necessário atravessarem a grande água. Conforme evidenciam Ladeira e Azanha (1988), na cosmologia e no pensamento Guarani *M'bya*, considera-se o mar como um lugar ainda preocupante para os mesmos, no sentido de que, para se aproximarem do ponto de chegada, o paraíso, era preciso transpor alguns obstáculos, porque, é justamente nesse ponto que o destino de cada indígena pode ser concretizado. Além disso, existe, também, a questão histórica de que os Guarani, em suas peregrinações, ao encontrarem um novo lugar para morar, reorganizavam-se, recuperando constantemente suas tradições, tendo como experiência comum a todos, a luta pela própria sobrevivência.

O percurso trilhado era considerado como um ambiente capaz de transmitir inúmeros conhecimentos durante esse processo, como por exemplo, discutirem e relembrares os diferentes momentos vividos durante as suas andanças. Essas trilhas possuíam um significado bastante específico para eles, já que, essa especificidade era baseada no que evidenciou Aguiar (1998, p.59) “[...] sobre o significado das trilhas e sobre a natureza e o que ela mostra o que esconde e o que só revela a olhos experientes e pacientes”.

A esse respeito, alguns apontamentos com relação às andanças dos indígenas à procura de um local considerado por eles propício para construir o seu *tekoa* foram salientados pelo sujeito 6, no trecho a seguir:

“[...] alguns índios vai porque não quer ficar mais, alguns tem família no outro lugar, se quiser voltar pode. Cada povo, cada indígena tem sua realidade, porque existe vários povo Indígena, 180 linguas diferentes, porque veja bem, existe índio Gavião, índio Boró, Xavante, Patachó, enfim, várias tribos que existe. Então, essa tribo já diferente pouquinho do que nós. Nós Guarani é assim, briga muito, procura a minoria, mas a gente vai mais devagarzinho. Outros índios, aquilo que ele quer vai em cima mesmo, suga a liderança, a autoridade maior assim né, nós é diferente, a gente que leva tudo de acordo com a lei, leva uma caminho assim, a luta”.(Sujeito 6)

Os índios podem sair à procura de outros lugares para morar quando acharem necessário e voltarem quando quiserem, sem problema algum, entretanto, procuram permanecer dentro da mesma etnia. Conforme ressaltou Schaden (1974), os Guarani *M'bya*, normalmente, procuram estabelecer-se juntamente com o povo que compõe a mesma etnia, não aceitando conviver com outra.

O fato de dois grupos indígenas falarem dialetos pertencentes a uma mesmo tronco linguístico, de acordo com Rodrigues (1986) não faz com que seus componentes consigam entender-se mutuamente. Conforme apontamentos da Funai (2010) e Ladeira (2007), somente no Estado de São Paulo residem 4 (quatro) mil

índios com 5 (cinco) etnias, possuindo diferentes dialetos, conhecidas como Krenak, Terena, Kaingang, Tupi-Guarani e Guarani. Há indícios de que os idiomas encontram-se agrupados por origens, sendo classificados como pertencentes aos seguintes troncos e ou famílias, lingüísticas, conforme evidencia Rodrigues (1986), Tupi-Guarani, Macro-Jê, *Aruak* e Karib.

Ainda o mesmo autor revela a existência de outros linguajares indígenas, subdivididos em diferentes etnias, os quais se encontram articulados pelos índios Canela, *Krikatí*, *Ramkokamekrá*, Gavião do Pará, *Apinayé*, *Krahó*, entre outros. Assim como, muitos outros dialetos não foram possíveis de serem considerados dentro de qualquer família pelos estudiosos lingüistas, continuando a serem considerados como línguas isoladas, ou mesmo, sem classificação alguma, com é o caso, das etnias *Trumái*, *Irântxe*, dentre outras.

Considera-se assim, que dentre os diferentes dialetos mencionados no Brasil há pelo menos 500 anos, existem aproximadamente 1.300 línguas indígenas dessemelhantes. Destas, 180 línguas podem ser excluídas, visto que as mesmas não foram reconhecidas e nem estudadas, porque os índios considerados isolados não têm contato algum com a sociedade brasileira (RODRIGUES, 1986).

Observou-se que os dados enfatizados, conforme relato anteriormente citado pelo Sujeito 6, não coincidem com os estudos abordados na literatura. Talvez, seja pelo fato de o índio viver apenas com as informações passadas entre gerações e se darem por satisfeitos. Exemplo disso foi o desconhecimento que o sujeito demonstrou ao relatar os diversos idiomas existentes entre etnias. Segundo Rodrigues (1986), a fala faz parte das distintas informações humanas geradas com relação à organização de toda experiência e vivência tribal. Assim, os Guarani, de acordo com Schaden (1974) lutam muito pela sua identidade cultural, respeitando as leis, bem como, a hierarquia existente na comunidade, conforme corrobora o trecho anteriormente citado do Sujeito 6.

O processo migratório dos Guarani *M'bya* em busca de suas terras não é algo considerado fácil, já que, normalmente, requerer muito trabalho, no sentido de conseguirem, por meios legais, voltarem para sua aldeia de origem, ainda mais quando a mesma foi tomada indevidamente por invasores. Assim, foi o que aconteceu com o índio Valdomiro, pai do Davi da Silva, cacique da aldeia, o qual, juntamente com a sua família, precisou pedir ajuda ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI), para se reorganizarem, reconstruírem e ainda regularizarem as

terras pertencentes à tribo do Aguapeú. Assim, a terra indígena, pertencente a esta comunidade foi normalizada, segundo determinação da Constituição Federal - artigo 231 e pelo Estatuto do Índio - Lei no 6001 de dezembro de 1973, cuja proteção enquanto demarcação é de total competência do Estado em (BRASIL, 2010).

Com isso, o índio Valdomiro se tornou muito respeitado diante da população indígena, sendo considerado o verdadeiro responsável pela luta da identidade de seu povo, passando, mais tarde, essa missão para o seu filho Davi da Silva. Este, continua na liderança até os dias atuais, lutando para manter a união do seu povo, bem como, a preservação de seus costumes e tradições. Pode-se perceber mais claramente esses apontamentos no texto mencionado pelo Sujeito 7:

“[...] em 1930 a aldeia já existia, foi desabitado, muitas famílias deixaram a aldeia indo para outros lugares, aí foi invadida por invasores “[...] pedimos na época pra CTI ajudar”, “[...] lembro que cheguei aqui na tribo em 1990, junto com minha família e daí fiquei com a liderança de cacique na tribo, de cuidar do meu povo pra continuar preservando a nossa tradição”. (Sujeito 7)

Na tribo, os mais velhos costumam ensinar aos mais jovens os valores culturais da memória Guarani, o artesanato confeccionado pelos próprios índios, bem como, o cultivo de suas roças, o que representa uma maneira de continuar mantendo vivos os seus costumes. Alguns estudos já foram evidenciados no que tange à dificuldade desses Guarani em manterem sua subsistência por meio de atividades tradicionais agrícolas, ou mesmo, quanto à facilidade de ocupação de suas casas, por conta da horda ser formada por encostas íngremes (RAMOS e MARTINEZ, 1984; BRASIL, 2006 e LADEIRA 2007). Assim, as roças costumam ser cultivadas em um local mais alto da tribo, conforme esclarece a fala do Sujeito 5.

Para Ramos e Martinez (1984), os Guarani *M'bya* acabaram se aperfeiçoando, ao desenvolverem atividades manuais como o artesanato esculpido em madeira, conhecido por *caixeta*. Neste trabalho, as madeiras são entalhadas com diferentes formas de animais, utilizando ainda o fogo para aquecer o ferro para pintar após confeccioná-los e negociadas posteriormente com os brancos, a fim de garantirem a sua sobrevivência.



Artesanato (Aldeia do Aguapeú)

Diante disso, essas atividades são consideradas como um meio de sustento em suas vidas, em que os diferentes produtos podem ser negociados com turistas visitantes na tribo ou na feira da cidade, segundo o discurso dos Sujeitos 5 e 6:

“[...] o Guarani não costuma fazer horta do lado da casa, faz bem longe, lá em cima, no meio da mata, aí dizem que o índio é vagabundo, porque não conhece como funciona”. “[...] gosta de criar galinhas, quando faltar carne aí tem pra comer”. (Sujeito 5)

“[...] o artesanato, cada um fais o seu, que vende na cidade, na feira, vai vendendo, vende pra turista quando vem aqui”. (Sujeito 6)

Funcionamento da escola

Assim como o incentivo ao artesanato e a outras atividades, a comunidade, juntamente com a liderança presente, também gostaria que suas crianças aprendessem muito mais sobre a cultura indígena. Por conta disso, os índios não mediram esforços para que, na aldeia, fosse construída a “Escola Estadual Indígena Aguapeú”. A escola foi implantada no ano de 2005 na tribo. O prédio foi construído por intermédio do Núcleo de Educação Indígena - NEI e da Secretaria Estadual da Educação (SEE).



Escola Estadual Indígena Aguapeú

O espaço físico, assim como as instalações do prédio, foi adequado e adaptado à realidade cultural dos mesmos. O território Guarani encontra-se totalmente voltado para a questão do espaço físico, conforme evidencia Ladeira e Felipim (2005), esse é o local onde as sociedades desenvolvem suas relações sociais, econômicas e políticas, determinadas enquanto suas culturas, tradições e cosmologias. Segundo Brasil (2007), a escola começou a ser construída no ano de 2000, com o intuito de atender toda a população, composta por crianças, adolescentes, adultos e, até mesmo, os idosos.

A Constituição Federal de 1988, de acordo com a lei 6.001, de 19 de dezembro de 1973 e em decorrência do Decreto n ° 26, de 04 de fevereiro de 1991, propagaram a educação indígena como um dever do Estado, tendo como principal preceito garantir as populações indígenas uma educação básica de qualidade (BRASIL, 2006). Como também, existir o respeito e a valorização da cultura indígena, diante dos seus costumes, tradições, dialetos, reconhecer-se a si próprio e organizar-se socialmente, além, dos diferentes procedimentos cabíveis de aprendizagem aplicados de forma individualizada. E que todas as etnias culturalmente diferenciadas entre si devem ter o livre acesso ao conhecimento e instruções divulgadas pela sociedade nacional, propiciando a possibilidade de

defesa dos interesses dessas comunidades com total participação na vida nacional em equidade de condições.

No processo de aprendizagem para as escolas indígenas, o professor deve, primeiramente, desenvolver um trabalho metodológico voltado ao aprendizado de sua língua materna, o Guaraní. A esse respeito, Meliá (1991) faz referência às diferentes maneiras de dialetos usados pelos Guaraní *M'bya*, uma vez que o mais comum é soletrado em Guaraní como *ayvu*; já a expressão *ayvu porá é considerada entre eles* uma linguagem ritual, muito elaborada, expressida por belas palavras. Para Jecupé (2001) essas são expressas por palavras formosas, sendo as primeiras pronunciadas pelos Guaraní, conforme ensinamentos sagrados de acordo com a tradição.

Estas são proferidas apenas em ocasiões especiais, desvendadas pelas Divindades e manifestadas diretamente nos dirigentes espirituais. Assim, as expressões proferidas inserem-se num vocabulário simbólico, o qual faz parte de conceitos considerados característicos, seguidos de ordem mítica, que, no sentido geral, podem, até mesmo, analisar uma situação atual.

A língua materna, para o indígena, pode ser o caminho possível de rever fatos importantes sobre sua história e cultura. Nesse sentido, as crianças precisam aprender a valorizar seus costumes e todo o universo cultural indígena, os quais são passados entre gerações, preservando, acima de tudo, sua própria identidade. As pessoas participantes da escola, após terem vivenciado o processo de aprendizagem oferecido pela educação, encontram-se prontas a estudarem a Língua Portuguesa. Em Brasil (2007) é evidenciado que a escola na aldeia deve estar voltada para uma educação bicultural e bilíngüe, para que as crianças, ao saírem da escola, possam aprender também a valorizar a cultura branca.

Conforme apontamentos da Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 5/10/1988, artigo 9ª da referida lei, a Educação Escolar Indígena, no caso de não haver o ensino do 2º grau, atual ensino médio, no interior dos aldeamentos indígenas, deve propiciar aos alunos da comunidade local condições necessárias para que os mesmos possam continuar estudando em outras escolas do sistema nacional de ensino (BRASIL, 2006).

No entanto, a realidade da mesma é bem diferente, uma vez que as crianças devem estudar até o 5º ano na aldeia; após esse período, são encaminhadas para uma escola da cidade, conforme relata na íntegra o Sujeito 7:

“[...] aqui funciona uma Escola, começou em 2005, sou eu que dou aula, foi construída e funciona a 5 anos, das 27 crianças, 8 estudam aqui, do 2º ano ao 5º ano. Trabalho só com uma sala de aula, ela foi construída pelo Governo do Estado, dentro da aldeia que foi demarcada, a escola serve pra eles brincarem e também pra estudar. Sai pra estudar na cidade o índio a partir do fundamental ciclo II”. (Sujeito 7)

Talvez seja pelo fato de a escola não dispor de recursos necessários para receber a população além do curso citado, uma vez que a mesma é mantida pelo Núcleo de Educação Indígena e da Secretaria Estadual da Educação do Estado de São Paulo. Com tudo isso se observou que a teoria com relação a seu funcionamento difere totalmente da realidade.

Conforme o relato do sujeito 6, o professor na aldeia é o próprio cacique, o qual vem desenvolvendo um trabalho com as crianças há aproximadamente um ano. Esse índio enfatizou, ainda, que as crianças estudam juntas, numa única sala de aula, mesmo com diferentes faixas etárias. O sujeito entrevistado declarou esse fato com muito orgulho, porque, normalmente, segundo ele, existem poucos professores indígenas preparados para atuarem no ensino, afirmando, ainda, que antes existia apenas uma Professora indígena, mas que a mesma acabou se mudando para uma tribo vizinha, onde continua ministrando suas aulas, conforme seu relato:

“[...] o professor é o Cacique da aldeia o Davi, começou esse ano. As crianças estudam todas juntas, não tem a mesma idade. Tinha outra Professora, foi embora pra outra aldeia trabalhar”. (Sujeito 6)

Principais pontos de saúde

Além de todos esses dados já apontados, existe, ainda, na aldeia o Posto de Saúde, segundo Borges (2002, p. 106), “[...] o tempo Guarani *M’bya* deve ser pensado em relação à cosmovisão [...]”, assim como “[...] aos mitos, aos tempos socioeconômicos e às novas temporalidades advindas das situações de contato [...]”, como as novas práticas curativas dos postos de saúde. Os Guarani tinham o intuito de estabelecerem-se junto às sociedades indígenas, operando, assim, diante dos valores sociais e culturais, como um ambiente formador, tanto no tempo imaginário e/ou igualitário, implicando na coletividade social, a fim de não se depararem com um possível processo de disseminação continua dessa nação.



Posto de Saúde – Aldeia do Aguapeú

O Posto de Saúde, por sua vez, é mantido pela Fundação Nacional da Saúde (FUNASA). Esta é uma Fundação Pública, vinculada ao Ministério da Saúde, a qual é responsável pela saúde da população indígena, tendo como principal função fornecer atendimento aos indígenas, enviando agentes especializados da Saúde, bem como, os medicamentos necessários para a população.

O Decreto nº 3.450, de 10 de maio de 2000, instituiu a Gestão do Sistema Nacional de Vigilância Ambiental em Saúde, conforme evidencia (FUNASA, 2010). A mesma refere-se aos procedimentos de produção, integração, processamento, assim como, interpretação de informações, visando os diferentes problemas de saúde, no que tange aos fatores ambientais e às atividades de promoção à saúde, prevenção e controle de doenças. Nesse sentido, os funcionários da Saúde são disponibilizados semanalmente para dar atendimento à população indígena, conforme apontamentos do Sujeito 5:

“[...] o Posto abre toda 6ª feira, enfermeiro vem pra atender, aqui dão remédio, vacina. Se precisa, também vai no hospital da cidade, no médico”.
(Sujeito 5)

Principais espaços de cultura: Casa de Cultura

Na terra indígena dos Guarani *M'bya* do Aguapeú, além do Posto de Saúde e da Escola, um outro espaço cultural fez parte dessa comunidade, mesmo sendo por

pouco tempo, a Casa de Cultura, a qual passou a funcionar no início do ano de 2003. O projeto de construção foi desenvolvido em parceria com o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o qual foi constituído juridicamente como associação sem fins lucrativos, estabelecendo-se em março de 1979, por intermédio de indigenistas, que já trabalhavam com os povos indígenas do Brasil e antropólogos. Obteve-se ainda, o apoio do Ministério do Meio Ambiente/Subprograma Projetos Demonstrativos (PDA), com a ajuda da Fundação Nacional da Saúde (FUNASA), para a construção de banheiros e instalações de energia no prédio, contando também, com a contribuição da Prefeitura Municipal de Mongaguá (BRASIL, 2006).

O intuito desse projeto era receber turistas de diferentes localidades, tendo como principal objetivo a preservação dos costumes, a valorização e o reconhecimento da memória Guarani, além dos índios poderem explorar suas terras, fazendo disso uma forma de renda para a comunidade e tendo como possível resultado a preservação do meio ambiente. Com essa oportunidade, na época, vendiam diversos artesanatos, dançavam e falavam sobre sua tradição cultural para os visitantes.

O nome escolhido para o projeto no dialeto Guarani foi *Jaguatareí Nhemboé*, o qual significa Caminhando e Aprendendo e Passear Aprendendo, segundo dados apontados pela instituição não governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI), e do Projeto Demonstrativo tipo A - PDVA, Ministério do Meio Ambiente (BRASIL, 2006). O projeto foi considerado uma importantíssima experiência para a comunidade, mas, infelizmente, não foi dado continuidade ao mesmo. Além da horda não ser freqüentada pelos turistas na época, foi evidenciado pelos líderes que existiam muitos outros problemas na população indígena, os quais, porém, não foram revelados ao pesquisador durante a entrevista.

Um projeto significativo como esse levou bastante tempo para se tornar realidade, sendo necessário contar com o apoio de parcerias institucionais, com a questão de verbas para a sua idealização e com a aceitação e dedicação da população. Enfim, todo um processo acerca desse empreendimento cultural não teve êxito, durando somente 6 (seis) meses.

Com isto, podem-se inferir diversas falhas ocorridas na administração da horda, tanto por parte dos próprios índios, como dos órgãos institucionais envolvidos com essa causa na época. Conforme afirmam o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), e o Projeto Demonstrativo tipo A - PDVA, Ministério do Meio Ambiente, os

problemas se iniciaram desde a elaboração do projeto, até a sua construção e, principalmente, com a não visita dos turistas, visto que seria essa a principal finalidade para a continuação e incentivo de toda essa idealização, a qual não obteve continuidade, segundo (BRASIL, 2006).

Conforme os líderes apontaram, a esse respeito, pode-se enfatizar ainda, que a Prefeitura Municipal de Mongaguá, comprometeu-se a ajudá-los, estabelecendo, inclusive, que, no ato do agendamento com os visitantes, ficaria responsável pelo depósito bancário na conta do projeto, bem como pela parte de divulgação nas escolas, nas mídias, como na televisão regional, rádio local, jornal, entre outras. Também ficou responsável por disponibilizar ônibus, micro-ônibus e, até mesmo, funcionários, para que os turistas tivessem acesso à aldeia. Porém, tudo isso ficou apenas como promessas, porque a realidade foi muito diferente, tendo em vista que o apoio prometido não aconteceu e, com isso, os índios não tiveram condições de continuarem mantendo a Casa de Cultura, visto que, sentiram-se efetivamente desestimulados e inseguros diante de todas essas turbulências ocorridas.

No local onde foi construída a Casa de Cultura existe, atualmente, um enorme espaço vazio, repleto de muito mato, não sendo possível visualizar qualquer vestígio de construção. Os banheiros de alvenaria foram desativados e nem mesmo a trilha permaneceu, acabando-se com o passar dos anos. O que restou, porém, foi a experiência adquirida, relatada nesses trechos a seguir pelos Sujeitos 5 e 7:

“[...] aqui tinha a Casa de Cultura mais não funcionou, foi meio ano, 6 meses só, depois acabou, por causa dos familiares, não sei o que aconteceu aí acabou. Nós tinha ajuda do CTI, mas teve problema particular, aí que acabou”. (Sujeito 5)

“[...] a Casa de Cultura foi uma experiência pra todos nós índios, não deu certo, vinha pouco turista, tinha até material pra divulgar, uma revista, mas não vinha muita gente aqui.” (Sujeito 7)

Diante disso, pode-se observar que a Casa de Cultura significou, por alguns meses de funcionamento, uma grande oportunidade de os Guarani *M'bya* da aldeia do Aguapeú divulgarem suas tradições culturais para a população de fora, mas, infelizmente, não se obteve o resultado esperado.

Entretanto, mesmo com todos esses acontecimentos, a preservação da memória do povo Guarani não foi abalada, pelo contrário, continua sendo o seu principal objetivo, a qual sempre esteve presente e permanece sendo vivenciada pelos indígenas como antigamente. Um exemplo disso são os rituais, especialmente

focalizando-se aqui os das danças indígenas vivenciadas em círculos por essa comunidade indígena, os quais são analisados a seguir, no eixo principal 2.

Eixo Temático Principal 2. Rituais

Eixo Temático Secundário 2.1. Simbologia

Neste eixo temático principal está inserido o eixo secundário 2.1. Simbologia, o qual está inteiramente relacionado às diferentes manifestações de rituais de danças indígenas dos Guarani *M'bya*. Para tanto, foram evidenciados na íntegra, de acordo com os relatos obtidos dos sujeitos entrevistados, as diversas formas de apresentações no que tange aos rituais comemorativos das datas especiais para a comunidade local.

Questão: 2. Quando dançam? Têm datas especiais?

A questão investigada acerca dessa temática refere-se às possíveis celebrações acontecidas na aldeia. Os rituais de danças fazem parte dos diferentes acontecimentos dos Guarani *M'bya* e foram abordados sob a ótica da manutenção e ou alteração da tradição e ainda as possíveis maneiras de apresentações diante de datas especiais.

Esses ritos se apresentam num espaço sagrado, a casa de reza – *opy*, para se conectarem com a Divindade, por meio da oração. Os rituais acontecem todas às noites, segundo Schaden (1974) e Ladeira (2007), os índios reúnem-se para dançar, cantar e tocar suas músicas, assim como, interagir com os importantes acontecimentos da época e ainda fazer uso da cura, sendo benzidos pelo *pajé* caso necessário.

Assim, a casa de reza, a *opy*, é o local considerado propício para o *pajé* declarar as mais belas palavras que relembram os deuses. A força dessa expressão é agradecida pelos indígenas, uma vez que o ser humano permanece sob este olhar e, com isso, consegue viver conscientemente sem esquecer dos seus princípios, conforme salienta Clastres (1990), a Divindade será obrigada a cumprir sua promessa, graças a essas belas palavras.

A *opy* é um local construído com quatro faces, totalmente fechadas nas laterais, com o cimo voltado para o sentido norte-sul, conforme evidencia Jecupé (2002, p.50). Esse autor enfatiza que as três entradas existentes encontram-se localizadas para o leste, norte e a terceira voltada para o sul, sendo que, na direção leste, está posicionado à frente o Terreiro de dança e do lado oposto da entrada, o altar cerimonial, o *ambá*², onde se tem “[...] a base do ensinamento para o caminho do Sol”.



Opy (Casa de Reza) – Aldeia do Aguapeú

Ladeira (2007) ressalta que, de acordo com os costumes Guarani *M'bya*, na casa de reza, não existe a cruz e nem mesmo o altar, mas, somente o cachimbo, o *petygua*, que é confeccionado por madeira e ou barro, assim como as cuias para o chimarrão e alguns instrumentos musicais para os rituais de danças e a vara, *popygua*, acessório usado para o ritual Xondaro.

Para tanto, nas cerimoniais sagrados, os Guarani utilizam as ervas mate para fazerem o chimarrão e acenderem o cachimbo de cura, o *petenguá* (JECUPÉ, 2002). O *pajé*, dirigente espiritual, é o responsável por reunir neste local toda a comunidade presente, desempenhando, assim, uma função importantíssima frente aos rituais sagrados ocorridos tanto diariamente, como em datas especiais celebradas na aldeia. Mendes (2006) evidencia em seus estudos, que o batismo,

² O altar de reverência onde fica a simbologia guarani do caminho do sol: dois paus entrecruzados exatamente ao meio representando as forças de equilíbrio da Terra, centrífuga e centrípeta, macho e fêmea (JECUPÉ, 2002, p.50).

para os Guaraní *M'bya*, é extremamente fundamental para que os mesmos continuem indígenas, em seus costumes e tradição.

O batismo dos nomes é uma das cerimônias, *Nimongari*, considerada importante pela tradição Guaraní *M'bya*, segundo Jecupé (2001), esse ritual continua sendo preservado por essa etnia. Este evento acontece na *opy*, onde o dirigente espiritual é o *pajé*, principal organizador cerimonial desses rituais sagrados. No batismo dos nomes, conforme os entrevistados, *Tupã* manifesta-se espontaneamente por intermédio do pajé no ato da cerimônia dos rituais de atribuição de nomes. Existe, também, outra forma de registrar esse termo, como por exemplo, *Nimongarai*, segundo (JECUPÉ, 2002; LADEIRA, 2007).

A esse respeito, Ladeira (2007) faz referência ao batismo das almas, revelando que, desde o nascimento do ser, os pais possuem sabedoria para saberem a origem da alma, bem como, o nome do filho, podendo ser revelado por intermédio do Canto, *poráei*, à família. Conforme evidenciado por Cadogan (1959); Nimuendaju (1987) e Ladeira (2007), entre outros consagrados estudiosos, essas revelações estão diretamente conectadas à alma de cada ser; sendo que o período relativo às chuvas de verão é propício a determinados acontecimentos.

Além desse ritual, existe o da colheita, citado pelo Sujeito 13. O mesmo acontece para que nunca faltem alimentos e para que suas roças sejam sempre produtivas; por isso, agradecem cantando e dançando. Segundo apontamentos de Ladeira (2007), o batismo do milho, um dos rituais de colheita, é feito no mês de janeiro, no ano novo, na época de verão, quando os grãos estão prontos para serem colhidos e guardados para serem semeados posteriormente. Para o ritual, torna-se necessário os homens da aldeia saírem para procurar o mel e as mulheres fazerem o beju, *beiju* e ainda prepararem a pamonha.

Ainda a mesma autora revela que as folhas para o batismo da erva mate, ritual de colheita, são adquiridas também no ano novo. Esse ritual divulga fatos sobre a vida dos índios, como o casamento, saúde, morte, nascimentos, entre outras informações. Para Jecupé (2002), os rituais nas cerimônias da erva mate, servem para o fortalecimento espiritual dos índios da comunidade. O pajé faz a decoração da oca sagrada, a *opy*, e a comunidade traz as folhas da erva para ser feito o chá, simbolizando assim, a totalidade da nação por meio desse ritual.

Entre os 13 (treze) sujeitos entrevistados, 4 (quatro) participantes deixaram de responder a mesma e 9 (nove) sujeitos narraram que os índios dançam diariamente

todas às noites na *opy*, casa de reza, para agradecer *Nhanderú*, conforme os relatos dos Sujeitos 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13. Apenas 4 (quatro) revelaram a existência de datas especiais em determinadas épocas do ano para serem celebradas junto à comunidade, como, por exemplo, a colheita, o batismo dos nomes e das frutas que acontece no mês de janeiro e o do mel, no mês de dezembro, conforme organização da liderança da tribo e segundo relatos dos Sujeitos 11, 13, 7 e 6:

“pra reza, e pra colheita, pra sempre te alimento pra nós, né”. (Sujeito 11)

“[...] na *opy*, toda noite colheita pra agradece Nanderú, dançando”. (Sujeito 13)

“[...] todo dia, também pro batismo dos nomes em janeiro, o *pajé* que dá os nomes para crianças [...] batismo das frutas pra agradecer a Deus para terem muitas frutas, a comunidade compra na cidade, aquelas que não tem na aldeia e comemoraram cantando e dançando [...] batismo do mel pra não faltar o mel, o alimento, as mulheres fazem com farinha tipo de um pão, um bolo e comemoram o batismo é no início de dezembro, quando o tempo está quente encontra bastante mel”. (Sujeito 7)

“[...] não, pro indígena não tem data, a hora que *pajé* vem fala pra faze, o *pajé* que avisa, aí ele reúne tudo e a gente fais com reza. A hora que qué a gente já tá reunido, por isso que a *opy* fica perto das casas” [...]“dança *Xondaro*, *tangará* também no *nhemongarái* no batismo, acontece uma vez no ano, no mês de janeiro, a liderança que organiza, quando a criança não tem nome o *pajé* dá e já fala se vai viver ou não, então é por isso que a gente tem que proteger o nosso *pajé* aqui na aldeia. (Sujeito 6)

O Sujeito 6 relatou na entrevista que não existem datas específicas para dançarem. O *pajé* é quem revela o momento da comunidade reunir-se para rezarem e, ao mesmo tempo, acabou salientando acontecerem em determinadas datas, como no mês de janeiro, que se comemora o batismo dos nomes. Enfatizou, ainda, que os rituais de danças de batismo são liderados pelo *pajé*, onde o mesmo dará o nome para as crianças que ainda não o têm, revelando, assim, fatos importantes do futuro com relação a sua vida. O *pajé* é protegido pela população por possuir na fala uma expressão do sagrado, segundo (JECUPÉ, 2002).

“dança toda noite todo dia. [...] tem, quando tem chimarrão com a folha, pra faze oração, tem dança pra oração”. (Sujeito 1)

“pra agradece, dança todo noite” (Sujeito 2)

“faze oração, Deus” (Sujeito 3)

“todo dia memo, todo dia”. (Sujeito 8)

“pra ora, todo dia na *opy*” (Sujeito 10)

“sempre, ora pra *Tupã* e *Nhanderú*” (Sujeito 12)

Percebeu-se, diante desses relatos, o quanto é importante para a comunidade reunir-se na *opy*, para que todos possam agradecer constantemente a Jesus, *Tupã* e Deus, *Nhanderú*. Os rituais acontecem por meio dos Cantos e danças sagradas, sendo estes um momento comum a todas as cerimônias, independente de determinadas datas que são também celebradas pela população.

A esse respeito, Mendes (2006, p.74) explicita que os rituais de danças dos Guaraní *M'byá* não são específicos “[...] a determinadas cerimônias, mas comum a todas sendo costume dos *M'bya*, inclusive crianças e idosos, reunirem-se para dançar ao pôr-do-sol”. O fato é que os índios não fazem a separação dos rituais seguindo apenas datas principais; para eles, todo dia é dia de comemorar, celebrar, agradecer e saudar a Divindade.

Questão: 3. Por que dançam? Explicar dando exemplos de danças

A seguinte questão enfatizada, encontra-se inserida no contexto das possíveis sensações provenientes do envolvimento dos Guaraní *M'bya* com os rituais de danças indígenas. Assim, esse assunto faz referência aos aspectos simbólicos, uma vez que dos 13 (treze) sujeitos da amostra, 5 (cinco) não responderam a questão e os outros 8 (oito) sujeitos da entrevista responderam dançar por diferentes motivos, evidenciando as sensações obtidas no momento em que vivenciam os rituais de dança, comentados a seguir: para cura, saúde, proteger a família, a comunidade presente e o pajé, curandeiro da tribo, foram narrados pelos Sujeitos 1, 2, 6 e 8.

Diante desse contexto, pode-se perceber a forte ligação dos índios com a sua crença, preservando assim os seus rituais, bem como, a tradição e costumes, por meio dos Cantos e das danças, segundo (JECUPÉ, 2002). As danças são efetivamente passadas entre muitas gerações, sendo, inclusive, ensinadas para as crianças da tribo desde pequenas, para que saibam valorizar e preservar a cultura Guaraní, conforme relataram os Sujeitos 5 e 7.

De acordo com as percepções vivenciadas, percebeu-se também, as danças praticadas para divertimento de toda a população, normalmente do lado de fora da *opy*, durante o dia. Os índios relataram sentirem-se felizes, alegres, segundo os

Sujeitos 2, 4, 5 e 6. Os depoimentos citados divergem totalmente dos estudos de Mendes (2006), ao apontar que os índios dançam especificamente para a questão sagrada; nas danças não acontece qualquer tipo de improvisação ou teatralidade enquanto é vivenciada pela comunidade, deixando de lado o divertimento, ou, até mesmo, sua inserção como atividade do contexto do lazer, pela representação desse momento sagrado.

Os termos utilizados nos relatos dos sujeitos, como alegria, felicidade e divertimento inserem-se no contexto das sensações promovidas no indivíduo por intermédio das danças, fato esse, já evidenciado por Schwartz (2004), ao revelar que diferentes fatores podem estar relacionados efetivamente aos tipos de experiência que o ser humano vivencia emocionalmente. Para essa autora, existe uma interferência positiva dos elementos subjetivos advindos das experiências significativas envolvendo as danças, que também fazem parte desses rituais transmitidos culturalmente.

Essas manifestações também podem inserir-se no contexto de vivências lúdicas, capazes de serem experimentadas pelo ser humano por meio de inúmeras e ou mesmo imprevistas possibilidades de expressão cultural. Segundo Marcelino (1999), a experiência lúdica vivenciada pelo indivíduo pode ser revelada de forma muito íntima e particular de cada ser, sendo manifestada no mesmo de forma subjetiva. Essa pode ser praticada de maneira mais descontraída, livre e bastante espontânea como forma de diversão, conforme também revelaram os sujeitos da comunidade indígena.

Le Breton (2009), em seus estudos, faz uma análise das culturas e das emoções ao referir-se de maneira subjetiva aos aspectos emocionais como um conjunto de sentimentos vivenciados pelo ser humano de maneira muito intensa, advinda do seu próprio interior e, comumente, diante das inter-relações mantidas socialmente e culturalmente moldadas. Ele elucida ainda, que as emoções encontram-se conectadas ao indivíduo, no que diz respeito ao conhecimento das diferentes informações adquiridas e aprendidas, assim como, as percepções sensoriais e expressivas, sendo que as mesmas podem ser ritualisticamente estabelecidas e não apenas espontâneas, porque, o fundo biológico universal costuma movimentar-se, tanto culturalmente como socialmente por diferentes locais do planeta.

Nesse caso, os resultados do estudo mostram que as vivências não acontecem somente de maneira espontânea, mas existe um conjunto de fatores relacionados aos interesses culturais e sociais de quem os pratica, conforme abordagem da literatura já existente, com relação à questão simbólica. Exemplo disso é a vivência dos rituais de dança como forma de conectar os Deuses e conseguir a cura para os que precisam; esses entre outros fatos estão retratados pelos Sujeitos 1, 2, 4, 5, 6 e 8.

No que tange à explicação dos sujeitos da pesquisa com relação a dar exemplos de danças praticadas pelos índios, obteve-se apenas 2 (duas) respostas. O Sujeito 1 mencionou somente o nome de uma dança praticada, o *Xondaro*, sem, no entanto, descrevê-la. Já o Sujeito 12 conseguiu explicitá-la melhor, narrando, inclusive, que a mesma serve para treinar os homens da aldeia, para se protegerem de inimigos, animais, entre outros perigos da mata.

Esse mesmo sujeito relatou, ainda, que a prática tem semelhança com a Capoeira e permite que o corpo se torne cada vez mais leve. Para Ladeira (2007) e Mendes (2006), essa dança executada pelos indígenas, insere-se numa espécie de jogo, uma técnica corporal semelhante à capoeira, com o objetivo de aprender a se defender dos animais perigosos, inimigos, para proteger a casa de reza, a *opy*. Conforme os resultados do estudo, a razão apontada para a vivência dessa dança está de acordo à literatura já existente.

Percebeu-se que todos os sujeitos da pesquisa acabaram sinalizando com maior naturalidade o porquê de os indígenas dançarem, revelando os diversos fatores já evidenciados anteriormente, os quais são provenientes daquilo que sentem ao executar o ritual de dança. Conforme salientou o índio Guarani Kaká Werá Jecupé, ao revelar em seus estudos (JECUPÉ, 2002 p.62), que o seu povo dança para o “[...] nosso pai, o último, nosso pai primeiro, fez com que seu próprio corpo surgisse da noite originária”, salientando também, “[...] “nosso pai primeiro, seu corpo divino, ele o desdobra”.

Observou-se assim, que os sujeitos, ao não responderem a segunda parte da questão, deixaram transparecer que o mais importante para eles não foi revelar o nome das danças e nem explicá-las, mas sim, enfatizar com maior intensidade a ligação existente, por meio da dança, com a Divindade. Percebeu-se também, um número bastante expressivo de relatos voltados com relação ao dançar por alegria, felicidade e divertimento dos participantes, conforme mostrado a seguir:

“[...] é nós dançamos no *Xondaro* pra agradece Deus” (Sujeito 1)

“[...] pra diverti as mulherada e os homens”. “[...] de noite só pra reza pra Deus, de dia pra diverti”. (Sujeito 2)

“[...] pra fica alegre, feliz”. (Sujeito 4)

“[...] dança pra fica alegre, fica ensinando também as crianças pra dançar, aí a gente faz a dança do Terreiro, pra mostra pra crianças também, pra que eles seguem a mesma dança que a gente tá dançando né, tudo isso a gente faz”. (Sujeito 5).

O Sujeito 6 é um dos líderes da horda, o qual mencionou em seu depoimento os rituais de cura e o trabalho que o pajé desempenha na comunidade. O *pajé* revelou para o índio que se encontrava doente e o motivo pelo qual estava sofrendo. É de costume a comunidade participar do ritual de cura. Esse sujeito enfatizou ainda, que, dependendo da doença, a cura leva mais tempo para se realizar. De acordo com Jecupé (2002), todos esses conhecimentos somente dizem respeito à população indígena, os quais não podem ser revelados para o homem branco, como forma de proteger a força espiritual do curandeiro, o *pajé*.

O *pajé* é extremamente importante na estrutura social da comunidade Guarani *M'bya*, uma vez que é capaz de fazer uma intermediação entre o ser humano e o mundo sobrenatural. A esse respeito, existe divergência apontada pela literatura, de acordo com Nimuendajú, (1987), ao evidenciar em seus estudos, que, além da pajelança, pode existir na comunidade outros Guarani capazes de fazerem determinada mediação, utilizando de diferentes formas e características distintas, visto que a sabedoria do pajé é considerada como algo indefinido, portanto sem fins específicos. Esse fato contradiz a fala do Sujeito 6, ao evidenciar que “[...] a única pessoa que cura é o *pajé*”. Já os Sujeitos 6, 7, 8 e 12, em seus relatos, reafirmam as intenções desse ritual de cura:

“por que, pra te uma saúde né, pedi pra venha alegria, pra cresce nosso jovem nossa criança, quando a gente dança a gente pede pra Deus da assim uma saúde pra todos da comunidade”. “[...] e quando uma pessoa tá sentindo mal assim, todos nós jovem, no trabalho com o *pajé* nós acompanha”. “[...] é difícil de curar assim, só numa noite o pajé não fais cura, aí o pajé vai ter que se concentra pedi pra Deu pra que Deu explicasse pra ele o motivo que o jovem tá passando mal”. “[...] ele que pede assim pra jovem pra faze oração, ele cura memo, não é tudo que tira, a única pessoa que cura é o *pajé*”. “[...] então, é por isso, que nós não podemos assim o nosso conhecimento, nós, nós não podemos passar assim muita informação pro branco”. (Sujeito 6)

“[...] dança, porque já dê do começo os avós que já faleceram e quem vem passando esse costume de pais para filhos. A criança que nasce aqui na aldeia já aprende desde pequena qual a dança praticada na aldeia, o pai já mostra e ensina o filho a dança o Canto que ele vai praticar. Nunca vai

morrer a história e esse costume vai continuar passando de pai para filho”.
(Sujeito 7)

“[...] nói guarani é assim memo, dança pra *Nanderú*, Deu, *Tupa* e *Nanderú*”.
“[...] pra saúde, nói costume é assim”. (Sujeito 8)

“[...] pra defender alguma coisa, pra briga também, os homens dança o *Xondaro*, tem que pular, corpo leve pra defender alguma coisa, animais”.
“[...] como capoeira”. (Sujeito 12)

Questão: 9. Você se diverte dançando? Por quê?

Com relação ao enunciado, as respostas dos sujeitos também fazem menção às sensações provenientes do envolvimento dos sujeitos com as danças, as quais já foram abordadas anteriormente, nesse mesmo Eixo Temático Secundário 2.1.3. Estas implicam em chamar a atenção para a apreciação dos relatos mencionados pela amostra da entrevista.

Diante disso, pode-se revelar que, dos 13 (treze) sujeitos da amostra, 5 (cinco) não responderam à respectiva questão. Destes, 8 (oitos) sujeitos relataram expressões positivas percebidas com relação às sensações naturais vivenciadas na dança, que são expressas nos relatos pessoais que a indicam como “alegria”, “ficar contente”, “muito feliz”, “divertimento”, “brincadeira”, “verdadeira”, “agradecer à Divindade”, entre outros importantes fatores, evidenciados pelos Sujeitos 1, 2, 3, 5, 6, 9, 13 e 7.

Essas expressões provêm dos diferentes aspectos vividos pelos indivíduos por intermédio dos rituais de dança, segundo apontamentos de Mauss (1981), as quais inserem-se num contexto de preleção coletiva. Destes, apenas 2 (dois) participantes proferiram primeiramente a palavra “sim” como respostas, segundo os Sujeitos 1 e 5. Estes e outros 2 (dois) índios entrevistados, os Sujeitos 2 e 9, evidenciaram ainda, que a dança pode ser vivenciada como forma de brincadeira e ou verdadeira, enfatizando existirem diferentes momentos para a comunidade efetivar determinados acontecimentos, como por exemplo, a dança como brincadeira, referindo-se ao dia certo para treiná-la, a qual se torna brincadeira ao executá-la do lado de fora da *opy*, sendo este um momento de descontração para os indígenas.

Barão (2005) declara que as danças e os Cantos são extremamente importantes enquanto representação simbólica e cultural para a comunidade

indígena, porém seus rituais têm como principal abertura conectar-se com os espíritos e divindade; por isso, não vêem seus Cantos e danças somente como forma de lazer e recreação. Já os sujeitos do estudo, evidenciaram em seus relatos, tanto os rituais de danças e Cantos vivenciados ludicamente, como voltados para a questão do sagrado, explicitando ainda que a diferença existente entre as danças de brincadeira e a verdadeira se dá pelo local em que as mesmas são vivenciadas, segundo expressão do Sujeito 9 “[...] dentro da *opy* oração e fora diversão”.

Diante deste cenário, percebeu-se que as crenças são vivenciadas pelo indígena de maneira coletiva, sendo este o verdadeiro sentido do rito, ou seja, a coletividade praticada por meio das danças, tendo como principal preceito a presença do outro nesse ritual e, juntamente com o outro, torna-se possível desvendar o próprio caminho, de acordo com (MAUSS, 1981). O autor ainda relata sobre a dança como um movimento de corpo e espírito, assim como elemento e ou ambiente de recordações, no que tange à memória coletiva.

Já a expressão verdadeira, proferida no texto refere-se diretamente à execução das danças dentro da *opy*, onde a comunidade se reúne todas às noites, a partir das 19h e onde se iniciam os rituais; a oração, bem como, o Canto sagrado e as danças são para agradecer às crianças e a Deus, Esses rituais sagrados, de acordo com Jecupé (2001), é um momento especial para a comunidade Guarani recolher-se todas às noites na *opy*, casa de reza, para praticarem suas danças, fazerem o *porã-hei*, os Cantos e as orações para agradecimento aos Deuses, conforme reafirmam os relatos citados no texto, também pelos Sujeitos 1, 2, 3, 5, 9 e 13:

“[...] é sim”. “[...] é também de brincadeira e de verdade. “[...] tem dia né a brincadeira pra treinar, qué dize”. “[...] a de verdade começa a 7 horas da noite, faz oração, canta, dança, na casa de reza” (Sujeito 1)

“[...] fica contente agradece as crianças as aldeias também, a Deus também” (Sujeito 2)

“[...] Muito, fico feliz” (Sujeito 3)

“[...] Sim, fora da *opy*, pode brinca, ri bastante. Dentro faz oração, se reúne todos os dias na *opy*” (Sujeito 5)

“[...] me divirto um pouco”. “[...] tem hora de diversão e hora de ora também”. “[...] dentro da *opy* oração e fora diversão” (Sujeito 9)

“[...] me divirto, fico feliz” (Sujeito 13)

O Sujeito 7, além de reforçar a fala dos sujeitos citados anteriormente no texto, declara ainda, no texto a seguir, a importância de toda família, inclusive as crianças, estarem acompanhadas pelos pais, para participarem juntos nas reuniões dos rituais realizados na casa de reza, a *opy* e ressalta a presença da comunidade nos rituais de dança. O sujeito mencionou ainda, que a apresentação do *Xondaro* somente acaba sendo efetivada todas às noites na casa de reza, porque na aldeia reside uma população menor de indígenas adultos para o treinamento dessa dança no período da tarde.

O mesmo relatou que a frente da casa de reza, a *opy*, chama-se “descoberta”; deve ser respeitada por toda a comunidade, onde se deve permanecer em silêncio, respeitando assim o espaço sagrado. Jecupé (2002) revela que a casa de reza, a *opy* é denominada *oca* sagrada. Para Mendes (2006) em seus estudos, a frente da *opy* é conhecida como *oka* pátio, o que se torna contraditória a expressão mencionada “descoberta”, a qual é conhecida pelos Guarani com essa denominação, porém, na literatura não, conforme apontamento do Sujeito 7. O mesmo revelou ainda, que o termo *oka*, significa o lugar que reside, evidenciado no texto a seguir:

“[...] na casa de reza, fica concentrado, as crianças também sabem desde pequenos, acompanha seus pais e avós e respeitam esse momento”. “[...] fora da *opy* como divertimento, alegria, treina o *Xondaro*”. “[...] se tivesse mais gente na aldeia, dançava toda tarde o *Xondaro*, para treinar também, mas não tem, então dança na *opy* toda noite”. “[...] a frente da casa de reza chama de descoberta, antes de entrar na *opy*. “[...] tem que respeitar também a frente da casa de reza, fica silêncio, sem falar alto”. “[...] *opy* casa de reza e *oka* nossa casa” (Sujeito 7)

Questão: 10. O que você sente ao dançar?

A questão enfatizada na entrevista concernente ao que o índio sente ao dançar foi abordada exatamente para conferir as questões analisadas anteriormente, no que tange à evidência de respostas aos sentimentos percebidos referentes aos aspectos de diversão dos índios por meio dos rituais de dança. Com isso, observou-se que, dos 13 (treze) sujeitos da amostra, apenas 3 (três) participantes não responderam, sendo que somente 1 (um) sujeito ressaltou sentir um certo “cansaço” no momento em que executa a dança, de acordo com o Sujeito 8. Dos outros 9 (nove) sujeitos obteve-se nas respostas maior número de incidências reafirmando

sentirem ‘prazer’, “alegria”, “felicidade”, “leveza”, até mesmo “calor”, entre outros fatores relevantes. Os aspectos citados nos textos pelos sujeitos são considerados focos importantes do envolvimento dos indígenas com os rituais de danças, as quais propiciam sensações altamente positivas.

Com o objetivo de conseguir comprovar o assunto abordado no estudo, foi necessário recorrer à literatura científica atual, a qual se evidenciou que a prática desses rituais, conforme salienta Schwartz (2004, p.215), faz parte do conhecimento adquirido culturalmente pelo indígena; essas experiências, por sua vez, inserem-se nos enredos psicológicos vivenciados emocionalmente pelo ser humano. No entanto, a autora anteriormente citada completa seu pensamento frisando que “[...] tais experiências podem assumir diversos graus de intensidade, o que depende diretamente dos elementos pessoais, culturais e ambientais, sendo os fatores sensibilidade e fruição determinadas na relação homem-cultura”.

Nesse aspecto, torna-se presente a sensação de satisfação diante das práticas de rituais de danças indígenas. A satisfação consiste, por intermédio das diferentes atividades praticadas como, dança, Canto, música, deslumbramentos religiosos, entre outros, em vivenciar a experiência do fluxo, segundo (CSIKSZENTMIHALYI, 1992). As mesmas podem permitir que, a partir dessas práticas, o ser humano desvende outros importantes fatores essenciais, como as sensações dos movimentos corporais ao tocar o próximo e a si mesmo no contexto das danças circulares, tendo isso como possíveis agentes do próprio fluir de sentimentos e emoções interiores.

Outro fator relevante abordado nas falas dos sujeitos, diz respeito à forte ligação existente com o sagrado, por intermédio dos rituais de danças. Conforme evidencia Csikszentmihalyi (1999), o processo de envolvimento do ser humano pode se dar de maneira intensa, vivenciado por prática desafiadora e prazerosa, a qual provoca momentos de bem estar e de imersão total. Como foi evidenciado nos relatos dos sujeitos, esses ritos causam prazer porque são manifestações vivenciadas por toda a comunidade e também, porque propiciam aos índios se sentirem e se conectarem com *Nhanderu*, Deus, agradecendo-o constantemente em suas orações, pedindo pela saúde da família, das crianças e por toda a comunidade, como evidenciado a seguir pelos Sujeitos 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12 e 13:

“[...] a dança eu não”. “[...] não sentia muito mais senti a dança mais *Xondaro*”. “[...] pra mim é sentimento muito mais, senti um pouco também

né”. “[...] ficava alegre, ficava feliz, pra mim muito é muito importante faze *Xondaro*”. (Sujeito 1).

“[...] fico alegre, agradeço Deus”. (Sujeito 2)

“[...] sinto alegre tudo, eu gosto muito de dança, vo na casa de reza e também faço dança pra criança, ensino a dança, mostra como é. “[...] a casa de reza fica longe vou as vezes”. (Sujeito 3)

“[...] canso um pouco”. (Sujeito 8)

“[...] sinto alegre, sinto que quando danço, *Nhanderu* tá comigo”. (Sujeito 9)

“[...] ensinei minhas irmãs, fico feliz, dança com minha mãe, irmãos”. “[...] dança o *tangará*, o *Xondaro*”. “[...] toda noite a gente vai na casa de reza e dança”. (Sujeito 10)

“[...] senti feliz, pedi pra Deus te alegria todo dia”. (Sujeito 11)

“[...] sente leve, o calor, feliz”. “[...] agradece *Nhanderu*, pede pro nosso filho cresce feliz e ter saúde também”. (Sujeito 12)

“[...] sinto feliz, pede pra Deus na dança” (Sujeito13)

A denominação “nosso pai primeiro” é abordada em alguns estudos com diferentes designações, como por exemplo, os fundamentos do ser são expressões divulgadas na literatura de Jecupé (2001), pelo cacique Plabo Werá, o qual faz alusão ao assunto, explicitando, com maiores detalhes, o significado do mesmo. Ele evidencia, assim, que esses fundamentos somente acontecem quando existe o desdobramento do nosso pai primeiro, surgindo inicialmente o ser como parte dessa Divindade, associado a uma medula óssea, relatando “palavra-alma”, ou seja a coluna do próprio Criador.

Além dessas, existem outras expressões empregadas pelos Guarani para se referirem a Deus. Cadogan (1959) traz em seus estudos as seguintes expressões; *Nhanderú Papa Tenonde* no dialeto Guarani, quer dizer, nosso pai último e último primeiro ou ainda, nosso pai absoluto; já a denominação *Papa* é utilizada pelos Guarani *M'bya*. Existem outras, como *Nhanderu Guaxu*, significando nosso pai grande; já o termo *Nhanderu Yma*, tem a ver com nosso pai primordial; para *Nhamandu* o pai de *Kuaray*, retrata Kuary Ru ete, e *Nhanderu ete* é o nosso pai verdadeiro. Todas essas expressões referem-se a *Nhanderu Tenonde*, que exprime o criador do mundo, segundo apontamentos do Sujeito 7 que delineou parte do ritual de dança na casa de reza, afirmando ainda, que Deus, *Nhanderu* é considerado para os Guarani como o pai primeiro, apresentado a seguir:

“[...] pra senti a presença de *Nhanderu*, que a gente chama de *Nhanderu* porque é o nosso pai primeiro”. “[...] quando vem pra casa de reza, já está preparado pra orar pra *Nhanderu*” (Sujeito 7)

Questão: 6. Nessas danças, existe algum ritual para cada uma, ou são todas iguais? Explique?

Nesta questão, foram destacados fatos relevantes com relação aos rituais das danças indígenas para a comunidade estudada, no que tange à possível existência desses rituais para as práticas realizadas, concernentes aos aspectos simbólicos relativos ao sagrado. Diante desse contexto, percebeu-se, a partir das narrações dos sujeitos da amostra, que, dos 13 (treze) sujeitos, apenas 4 (quatro) deixaram de responder a questão. Dos que responderam, 7 (sete) sujeitos relataram não existirem rituais diferentes para cada dança, revelando serem todos executados sempre da mesma forma, para todas as celebrações, segundo Sujeitos 1, 2, 5, 7, 10, 12 e 6.

Os ritos inserem-se como manifestações naturais praticadas pelo ser humano para conectá-lo com o sagrado. No caso dos Guarani *M'bya*, os rituais de danças são práticas comuns, podendo ser vivenciadas em qualquer evento celebrativo, segundo (MENDES, 2006).

De acordo com Cazeneuve (1985), o termo ritos, indica uma expressão de procedência latina, *ritus*. Estes apontam desde a valorização de uma tradição, bem como, seus costumes perante determinadas ocasiões celebrativas ligadas às religiões, crenças, seres sobrenaturais, entre outras manifestações culturais, consideradas corriqueiras, mas presentes na vida do ser humano, como por exemplo, os próprios hábitos alimentares.

Abbagnano (2000, p. 859), enfatiza que o rito, é uma “[...] técnica mágica ou religiosa que visa a obter sobre as forças naturais um controle que as técnicas racionais não podem oferecer, ou a obter a manutenção ou conservação de alguma garantia de salvação em relação a essas forças”. Assim, para se conseguir realizar plenamente sua função, o ritual precisa continuamente enfocar uma representação simbólica, cuja realidade seja extrema.

Conforme apontamentos de Wosien (1997, p.13), “[...] o rito dançado é, portanto, uma necessidade metafísica, em que se combinam circunstâncias humanas e acontecimentos cósmicos”, ainda que o intenso discernimento voltado à

existência ideal do ser humano possa ficar disfarçado, no que diz respeito à limitação e representação.

Já 6 (seis) sujeitos expuseram, de maneira espontânea, de que forma acontecem a preparação para os rituais que antecedem as danças indígenas na *opy*, de acordo com a tradição e valores culturais Guarani, aspecto abordado pelos Sujeitos 2, 5, 7, 9, 10 e 12. A questão do ritual, também foi evidenciada enquanto preparativos que se encontram inseridos na cultura do povo da Barra, sendo identificado como representações comuns no ritual do *xiruba*, mas extremamente relevantes para a comunidade.

Assim, nesse ritual, distinguem-se os diferentes aspectos que agrupam determinados valores, conforme enfatizou Aguiar (1998, p. 106-107) “[...] valores de crença, dos medos, dos males que acreditam existir nas matas e que podem passar para o local onde estão as pessoas”. A autora declarou ainda, que o mesmo ritual “[...] representa e indica uma forma de mediação entre o mundo dos humanos e o dos espíritos”.

O valor ainda se apresenta no ritual, por meio de algum indivíduo da comunidade que se transforma num personagem, usando uma vestimenta especialmente preparada para a cerimônia. O representante utiliza no rosto uma máscara para cobri-lo, seguido por uma chibata, contendo uma grande unha de animal fixa na extremidade, onde o mesmo ataca e, ao mesmo tempo, procura se defender de outros participantes.

A prática dessa atividade é marcada por brincadeira, em um confronto considerado aberto, porque a mesma parece não ter muito limites, sendo, até mesmo, um pouco violenta. Entretanto, o principal objetivo desse ritual para a população da Barra é estimular os integrantes a estarem preparados para algo que possa vir a acontecer, como por exemplo, “[...] os perigos que acreditam rondar o mundo”, expressão essa narrada pela própria autora já citada (AGUIAR, 1998, p.108). Evidenciou-se, assim, que a preparação corporal dos moradores da Barra se dá igualmente aos que residem no Aguapeú, visto que há semelhança na questão do treinamento físico para aprenderem a defender-se dos inimigos, animais, entre outros acontecimentos que possam vir a acontecer.

Os preparativos para os rituais de danças que se apresentam na comunidade do Aguapeú, segundo os relatos dos mesmos sujeitos da pesquisa anteriormente mencionados, acontecem da seguinte maneira: Inicialmente, ao chegar na casa de

reza, o indígena interage com outro, conversando um pouco sobre algum assunto; depois permanece em silêncio. Enquanto isso, as mulheres acendem a fogueira, colocam a água para ferver e preparam a erva mate, como também, o fumo de corda para acenderem o cachimbo, o *petynguá*. Tanto a erva como o fumo são passados entre os índios, como parte do ritual e, também, defumam todos os que ali estão. O último indígena a pegar o *petynguá* é quem inicia a oração para *Nhanderu*, sendo que o pajé também participa desse momento orando e pedindo pela saúde de toda a população presente na aldeia.

Após essa manifestação, os índios começam a se preparar para os Cantos e danças; o pajé é quem conduz o ritual, ditando, inclusive, qual é a dança que deverá ser executada naquele momento. Os indígenas posicionam-se em roda, constituída por crianças, adolescentes e adultos, enfim, todos os que se encontram presentes na *opy*. Após essa manifestação, alguém pega o violão e começa a tocar e o pajé inicia as danças e os Cantos.

Esse preparativo é constante em todas as noites na casa de reza, podendo ser considerado para os Guaraní como algo de caráter simbólico, espiritual, sobrenatural e mítico. Segundo Eliade (1963, p.13), “[...] o mito é uma história verdadeira, porque se refere sempre à realidades”. Esse autor enfatiza ainda, que essa história não se fundamenta apenas na crença dos mitos já existentes, mas estabelece novas bases para algo inusitado que possa surgir. Para tanto, torna-se extremamente necessário recorrer aos mitos, visto que todas as narrativas aqui observadas, minuciosamente detalhadas, fazem parte da própria história de vida desses indígenas; exemplo disso, são os rituais de dança com formação circular.

O simbolismo apresenta um caráter mítico, segundo Jung (1996), um poder espiritual, sendo que o mesmo pode ser operativo na vida do ser humano, mas torna-se conhecido por intermédio de seus efeitos. Portanto, o símbolo não faz alusão a algo que já seja conhecido ou provável de ser conhecido de maneira racional, mas, por meio de diálogos e ou instruções comuns junto à humanidade de forma bastante particular.

Nesse sentido, os mitos e épicos, de forma geral, encontram-se conectados à psique humana. Conforme evidencia Campbell (2004), nada mais são que revelações culturais, enquanto necessidade universal de explorar-se fatos espirituais, sociais e cosmológicos. O autor faz ainda um aporte ao assunto, ao citar os mitos como parte de uma riqueza cultural, a qual não se insere na elucidação ou

revelação com relação a algum possível significado para a vida, mas, em evidenciar, num registro simbólico, sua própria experiência de permanecer vivo.

Outros simbolismos, como o formato circular que os índios utilizam para efetuar suas danças, assim como a fogueira e a terra, compõem os quatro importantes elementos da natureza, a água, a terra, o ar e o fogo, presentes nos rituais indígenas. Para Jecupé (1998, p. 98), “[...] quando a Terra e as leis da natureza cósmica e terrena foram criadas, os anciões da sabedoria fizeram uma roda e as narraram diante de uma fogueira, de modo que todo fogo gravou na memória todas as leis e o calor da sabedoria dos anciões”. Ele revela, ainda, que é por isso que “[...] quando uma fogueira se acender e um círculo de pessoas se unir em torno do fogo, as leis serão aquecidas novamente no coração humano”.

Nos rituais de dança dos Guaraní *M’bya* é comum as mulheres cuidarem da fogueira, a qual é acesa em qualquer espaço dentro da *opy*, os homens e as mulheres fumarem o *petynguá* enquanto durar o ritual, segundo Cadogan (1971), principalmente durante a apresentação da dança ilustrada como a grande reza, *ñembo’ete*. Diante desse contexto, observou-se nos resultados do estudo uma semelhança dos textos analisados com a literatura abordada. Evidenciou-se assim, o envolvimento dos índios da aldeia estudada com a prática dos rituais de dança com formação circular, apresentando-se efetivamente diante de uma riqueza cultural existente em seus costumes e tradição Guaraní *M’bya*, de acordo com a narração dos Sujeitos 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10 e 12 a seguir:

“[...] é igual toda dança”. (Sujeito 1)

“[...] É o memo ritual sempre”. “[...] pajé faz oração pra depois dança e canta, Canto do Guaraní ” (Sujeito 2)

“[...] não existe, são todos iguais”. “[...] entra na *opy*, fica silêncio, acende fogueira, coloca água pra erva, acende cachimbo, defuma a *opy*, todos faz oração e defuma todos, depois tem o tocador de violão pra depois dança. O *pajé* pede a dança” (Sujeito 5)

“[...] o ritual segue sempre o mesmo”. “[...] igual pro dia a dia, toda noite o encontro na casa de reza, é obrigado as crianças os adolescente a participar, por causa do costume”. (Sujeito 7)

“[...] antes de dança pede pra *Nhanderu*” (Sujeito 8)

“[...] acende o *petynguá*, depois faze a roda pra dança né, o pajé fala qual dança”. “[...] daí toca instrumento, toca a música e a gente dança pra agradece a Deus”. (Sujeito 9)

“[...] é igual todo o dia na *opy*”. “[...] depois o ritual segue sempre o mesmo, a gente faz roda, o pajé puxa o Canto e a gente dança pra *Nhanderu*” (Sujeito 10)

“[...] sempre do mesmo jeito na casa de reza”. “[...] primeiro entra na casa de reza, a gente senta um pouco, conversa alguma coisa e aí depois a mulher coloca um *petyngué*, fumo de corda no cachimbo daí fuma”. “[...] o último que pega cachimbo faz oração pra *Nhanderu*, pede saúde pra comunidade, pra todo mundo”. “[...] toma erva, também, passa pro outro”. “[...] aí, né, a dança, é alguém que toca viola, a gente dança um *Xondaro* na casa de reza”. (Sujeito 12)

Com base na fala do Sujeito 6, percebeu-se que os rituais de danças acontecem apenas no verão, porque no inverno, de acordo com o informação do sujeito, as portas estão fechadas, porque Deus quis assim. Segundo evidencia Cadogan (1971), em seus estudos, o acontecimento dos rituais de danças se dá, inclusive, na época de verão, não divulgando o fato de os mesmos não serem praticados no inverno. Isso demonstra um contraponto entre a fala do sujeito com a abordagem literária.

Ao mesmo tempo, a narração desse sujeito evidencia a experiência de vida com relação aos rituais de dança. Para isso, torna-se relevante trazer para o estudo os apontamentos de Campbell (2004), ao expor que o relato de um ser humano faz parte da experiência de vida, um mito, o qual se insere como um verdadeiro e real aprendizado voltado para dentro de si. Esse fato foi reafirmado somente pelo sujeito 6, demonstrado a seguir:

“[...] não, é a mesma preparação pra dançar”. “[...] no verão o *Pajé* fais um movimento assim só no verão, no inverno, até Deus no nosso conhecimento Deus já fechou a porta pra dança” (Sujeito 6)

Questão: 7. As danças indígenas atuais, ainda conservam sua tradição como antigamente? Se não, explique em que modificaram.

A seguinte questão insere-se efetivamente com relação à manutenção da tradição indígena dos Guarani *M'bya* do Aguapeú. Desse modo, percebeu-se que, dos 13 (treze) sujeitos do estudo, 8 (oito) sujeitos não responderam e somente 5 (cinco) sujeitos responderam a essa questão, afirmando que as danças praticadas por essa comunidade continuam preservando seus costumes e tradição. Esses sujeitos que responderam a esta questão se utilizaram de expressões como “sim”, “conserva”, “continua como antes”, “aprende com os mais velhos”, “dança igual”, “não

mudou”, entre outras, salientando, ainda, que as mesmas são passadas entre gerações.

Esse dado corrobora uma passagem Le Breton (1991, p. 102), ao revelar que “[...] os ritos de passagem tradicionais exigem uma herança a ser legada pelo grupo dos mais velhos que, ao organizarem a cerimônia, transmitem uma linha de orientação, um saber sobre o passado que se projeta para o futuro”. As danças, conforme assinalado no resultado, continuam sendo executadas como antigamente, uma preservação cultural de sentidos e significados próprios, segundo narrativas identificadas pelos Sujeitos 1, 3, 7, 8 e 10:

“[...] conserva, passa pra filho”. (Sujeito 1)

“[...] sim”. (Sujeito 3)

“[...] sim, continua como antes, aquilo que foi aprendido pelos mais velhos”. (Sujeito 7)

“[...] dança igual, do mesmo jeito”. (Sujeito 8)

“[...] continua do mesmo jeito, não muda”. (Sujeito 10)

Questão: 15. Como as pessoas aprendem a dançar? Explique.

Nesse contexto, foram enfatizados os possíveis aprendizados e manifestações dos rituais de danças, praticados pelos índios da comunidade pesquisada. Porém, as respostas dessa questão investigada coincidem com os relatos dos sujeitos anteriormente citados, as quais se inserem nesse mesmo Eixo Temático Secundário abordadas na questão 2.1.7. Dessa forma, notou-se que dos 13 (treze) sujeitos, 5 (cinco) participantes não responderam à questão. Dos que responderam, 8 (oito) sujeitos relataram que o aprendizado com relação aos rituais de danças procede efetivamente da tradição, a qual é transmitida entre gerações; como também conta com a ajuda dos irmãos nos ensinamentos, ou ainda, as crianças conseguem aprender somente visualizando o outro dançar. O aprendizado acontece na *opy* ou na própria escola da aldeia. As narrações emitidas nos textos reafirmam os relatos anteriores, segundo Sujeitos 1, 3, 4, 8, 9, 10, 11 e 13:

“[...] vem da tradição e um passa pó outro” (Sujeito 1)

“[...] as vezes as crianças olha e aprende, as vezes ensina a dançar, mostra os passos tudo, ensino as crianças, as vezes olha e aprende” (Sujeito 3)

“[...] com os pais e pessoas mais velhas da comunidade” (Sujeito 4)

“[...] a imã ensina todo dia, na *opy*, escola” (Sujeito 8)

“[...] aprende de vê, ma a gente também ensina né” (Sujeito 9)

“[...] criança olha o mai velho dança e aprende” (Sujeito 10)

“[...] é de vê, né’ (Sujeito 11)

“[...] aprende assim, com família, alguém mai velho’ (Sujeito 13).

Questão: 14. Existe uma preparação para iniciar cada dança? Explique o que representa isso e como isto acontece.

Com relação a esse assunto, foi ressaltado como os índios costumam preparar-se para os rituais de danças no espaço sagrado, a *opy* e nos diferentes lugares propícios para essa vivência, assim como, o que estes representam e como se sucedem os rituais, conforme costumes e tradição Guarani *M’bya*. Dos 13 (treze) sujeitos participantes, 8 (oito) sujeitos deixaram de responder e apenas 5 (cinco) sujeitos da amostra responderam essa questão.

Nos relatos, os participantes informaram que é preciso preparar o espírito, fazendo orações para *Nhanderu* na casa de reza, a *opy* e quando o *Pajé* já se encontra efetivamente em conexão com os Deuses, os índios preparam-se para dançar em círculo. Somente após esse momento iniciam-se os rituais de Cantos e danças, mas se o ritual estiver acontecendo normalmente sem ocorrer nada de diferente, as danças também são executadas em fileiras, individualmente pelos indígenas, segundo apontamentos dos Sujeitos 1, 4, 5, 6 e 7.

Algumas expressões foram destacadas, como a maneira de sinalizar as falas dos sujeitos no preparo para execução dos rituais de danças como a questão do espírito, paz espiritual, oração *Nhanderu*, a dança *Xondaro*, dança do Terreiro, formação circular para vivência das danças, entre outras declarações. Essas, já foram identificadas nos estudos de Campbell (2004), ao relatar que os mitos contêm como tópico central e essencial a busca constante pela espiritualidade, que se dá no interior de cada ser que assim o desejar. O conceito de espírito, de acordo com Mora (2005, p. 887), “[...] procede do latim *spiritus*, que, embora designe originalmente “sopro”, “alento”, “exalação”, etc”, também, “[...] foi utilizado com frequência, para referir-se a algo essencialmente imaterial e dotado de “razão”.

Embora o termo espiritualidade seja bastante complexo, algo difícil de ser definido, Abbagnano (2000) salienta que o mesmo pode ser recebido como uma aparência, a qual incide sobre um estado elevado, no que tange ao aspecto comportamental e psíquico, uma vez, conferidos efetivamente ao impulso proveniente de um ser divino, ou ainda Superior, pode ser concebido no exato momento em que se pode ir além da própria experiência física (ALMEIDA, 2007). Esse fato, ocorrido nas cerimônias ritualísticas dos Guarani, mais precisamente durante a vivência das danças indígenas, já evidenciado pelo Sujeito 7, permite ao ser humano vivenciar, com esses ritos, toda uma estrutura de captação com o imaginário.

Faz parte dos costumes dos Guarani, apresentarem seus Cantos, rezas, danças, como também manterem-se em efetiva relação com os cosmos. Entretanto, revela-se que o maior conhecedor de todos esses fatores relacionados e mencionados, segundo Nimuendajú (1987) é o *Pajé*, o principal entendedor do mundo sobrenatural, além de conciliador nos difíceis impasses ocorridos comunidade. O autor argumenta ainda, que, para conseguir alcançar esse *status* ou um considerável grau de perfeição, torna-se necessário que os *Pajés* sejam capazes de conduzir a cerimônia *Ñemongaraí*, o batismo.

“[...] espírito”. “[...] *Xondaro* também é paz espiritual”. (Sujeito 1)

“[...] pra *Nhanderú*”. (Sujeito 4)

“[...] prepara o espírito, aí começa o Cantos e dança”. “[...] a oração e a dança dentro da opy “ (Sujeito 5)

“[...] fais primeiro oração pra Deus, daí a gente começa a canta e dança”. (Sujeito 6)

“[...] quando a gente está na casa de reza, quando a gente dança em circulo, a dança do Terreiro, porque o próprio *Pajé* já está assim em comunicação com os Deuses, *Nanderú*, daí a gente faz esse círculo, mas se não tiver acontecendo nada e ele estiver fazendo a reza normal tem também dança a dança individual, em fila” (Sujeito 7).

Eixo Temático Principal - 3. Características das danças

Eixo Temático Secundário - 3.1. Aspecto coreográfico e estrutura

Questão 1. Quais são as danças praticadas por essa comunidade indígena? Dizer o nome e explicar.

Nessa questão, foram enfatizadas as diversas danças praticadas por essa comunidade indígena, assim como, suas denominações e referidas descrições, além das representações acerca da forma circular de dançar e em colunas. Como forma de explicitar melhor os dados obtidos acerca dessa análise, os relatos dos participantes foram agrupados inicialmente pelo número mais expressivo de respostas recorrentes dos sujeitos entrevistados, com relação aos rituais de danças e suas características, descritos da seguinte maneira: a dança *Xondaro* executada em círculo; a dança do Terreiro vivenciado em círculo e o tangerá com formação de fila.

Os 13 (treze) sujeitos participantes da amostra responderam à respectiva questão. Os mesmos evidenciaram em seus relatos que a dança mais praticada pela comunidade Guarani *M'bya* da aldeia do Aguapeú era o *Xondaro*, a qual teve um número bastante expressivo com relação aos outros rituais de danças executadas pelos participantes, segundo narração dos Sujeitos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13.

Destes, 7 (sete) sujeitos narraram que o *Xondaro* é uma dança guerreira executada pelos homens da horda, de acordo com Sujeitos 1, 2, 3, 4, 9, 10 e 13. Este dado corrobora alguns estudos Dallanhol (2002), Ladeira (2007), em que o ritual *Xondaro* consiste em uma modalidade praticada somente por homens.

Existe outra maneira de proceder ao ritual *Xondaro*, o qual foi apontado por Ladeira (2007), onde os homens costumam imitar alguns movimentos corporais de animais, o colibri *mainoi*, como forma de aquecimento corporal, o gavião *taguato* para proteger a *opy* e a andorinha *mbyjy* para proteger contra qualquer ataque do mal durante o cerimonial. Observou-se diante desse fato, que os relatos dos sujeitos acabaram contestando a literatura, onde os mesmos não narraram a existência desses animais nesse ritual.



Dança *Xondaro* (Aldeia do Aguapeú)

De acordo com os 3 (três) sujeitos em suas narrações, é comum a participação das mulheres nesse ritual, desde que permaneçam do lado de fora do círculo dos homens, ou dancem após os homens, evidenciados pelos Sujeitos 6, 8 e 12. Esse fato corrobora Mendes (2006), em seus estudos desenvolvidos junto à tribo Guarani *M'bya*, Morro de Cavalos, ao mencionar que os rituais do *Xondaro* também podem ser executados por crianças e mulheres. Segundo Menezes (2004), evidenciou em sua pesquisa na aldeia Canta Galo, essa dança é executada em círculo, mas, as meninas é quem devem permanecer no centro da roda o tempo todo e os meninos posicionam-se numa roda de fora, os quais ficam gritando, como também executando saltos e piruetas.

O ritual *Xondaro* assemelha-se à capoeira, sendo executada em círculo individualmente pelos índios, sem darem as mãos; a roda segue dançando sempre da mesma maneira. No centro da roda posiciona-se um líder, o qual conduz o treinamento para os homens da aldeia ficarem com o corpo mais leve para aprenderem a se defender dos animais perigosos, inimigos e, principalmente, proteger a *opy*, a casa de reza, relatados pelos Sujeitos 6, 8 e 12.

Mendes (2006) argumenta que esse ritual insere-se num contexto de luta para os indígenas Guarani *M'bya*, com bastante aproximação de outras modalidades de lutas, identificadas como artes marciais e a capoeira, tendo como diferencial, as mesmas estarem voltadas somente para a questão da defesa. De acordo com os

resultados do estudo, as artes marciais não foram apontadas para esse ritual, o que contradiz a literatura já existente.

Esse ritual possuía um significado extremamente importante e especial para os sujeitos entrevistados, visto que o *Xondaro* era fundamentado no que salientou Dallanhol (2002), que a prática do *Xondaro* ainda não foi divulgada, sendo executada apenas por homens, com o intuito de aprenderem a lutar para se prepararem para a guerra. Assim, os índios mais velhos da comunidade é que acabam ensinando os mais jovens.

Com relação ao mesmo assunto, Montardo (2002) salienta que o ritual, além de possuir uma característica de luta, possui também o envolvimento espiritual dos participantes, assim como, um direcionamento para o treinamento corporal, voltado para aprenderem a atacar e defender, ao mesmo tempo. O autor lembra ainda, que o movimento considerado mais importante para os Guarani é o de esquivar-se, porque pode contar com a presença dos seres sobrenaturais, os quais não costumam ter dó nem piedade, *yvyra'ya kuéra de lá*, na língua Guarani.



Dança *Xondaro* (Aldeia do Aguapeú)

De acordo com Darella (2004), esses movimentos podem ser considerados pelos índios como a arte do aprendizado, designados também, por esgueirarem-se, equilibrarem-se, desviarem-se e defenderem-se dos possíveis enfrentamentos concernentes à lutar nas guerras sem armas ou confrontos diretos. Faz parte dessa prática, a utilização de duas varas, as quais são amarradas e devem ser passadas

continuamente por todos os integrantes, por onde os índios têm que transpor, pulando e abaixando ao mesmo tempo, conforme explicação dos Sujeitos 1, 6, 9 e 12.

As varinhas, *yvyra* são usadas para o treinamento dos indígenas, narrada dessa maneira pelo Sujeito 9, Já o Sujeito 6 expressou que as mesmas chamam manguá e salientou também que, inicialmente, os índios formam uma fila para começar o ritual e, somente quando alguém começa a tocar o violão, os presentes formam uma roda. Além dessas denominações, já relatadas pelos sujeitos, encontrou-se na literatura outra forma de expressão, como *yvyra'i*, enfatizadas por Garlet (1997).

No momento da dança, os integrantes acabam tocando-se pelos ombros, ou por meio de movimentos, ao desviarem-se uns dos outros; isso faz parte do treinamento, conforme declarou Ladeira (2007). Os indígenas utilizam-se dos ombros com o objetivo de tentarem derrubar um ao outro, como também, esquivarem-se para não caírem. Talvez, para a comunidade estudada, o movimento de derrubarem-se uns aos outros não faça parte desse contexto ritualístico, uma vez que não foi abordado pelos participantes dessa forma.

A principal finalidade do ritual é protegerem-se dos inimigos, animais, entre outros, e, especialmente, resguardar a *opy*, a casa de reza, sendo essa, um espaço sagrado considerado pelos indígenas. Evidenciou-se assim, que o *Xondaro* é uma das práticas adotadas pelos Guaraní *M'bya*, entre outras que serão abordadas no estudo, como forma de continuarem protegendo-se, bem como, conservando sua etnia, conforme salientaram os Sujeitos 6, 9, 12 e 13.

A segunda dança mais vivenciada pela comunidade foi a dança do Terreiro, *okariguá*, citada por 7 (sete) dos participantes, praticada em círculo por todos os integrantes da aldeia, desde crianças até idosos. Inicialmente, forma-se uma coluna para entrada dos participantes; somente após, é que se forma o círculo para começar esta dança. De acordo com revelação do Sujeito 13, esse ritual se dá anteriormente a qualquer tipo de dança que possa vir a acontecer depois dessa na *opy*. Ela vem como forma de oração a *Nhanderu*, pedindo saúde, paz, entre outros. Somente depois desse ritual é que o *Pajé revela a próxima dança a ser praticada na opy*, sendo esse uma ocasião muito especial, sagrada, porque todos os índios presentes na casa de reza podem vivenciar juntos essa dança independentemente

de faixas etárias, gêneros, entre outros, ou seja, reunirem a família para celebrarem essa passagem.



Dança do Terreiro (Aldeia do Aguapeú)

A dança de Terreiro foi evidenciada na literatura presente, como parte do ritual *Xondaro* apresentado anteriormente, conforme enfatizou Montardo (2002, p.129), “[...] *sondaro* ou *Xondaro* é um gênero executado com o uso de *mbaraca* (violão) e *rave* (rabeca) e acompanhado por uma dança/luta”, entretanto, “[...] há dois tipos, os *Mba’* e *pu okaregua* (*mba’* e – coisa, *pu* – som, *oka* – pátio e régua - do), traduzido como dança de pátio, de Terreiro, e os de tocar dentro da *opy*, casa ritual”. As vivências religiosas, ou seja, o *porahêi* ou reza, normalmente são acompanhados pelos Cantos e danças, *djiroký*, além dos instrumentos musicais utilizados pelos índios, tudo isso, acaba se constituindo em uma unidade, conforme evidenciou Schaden (1974, p. 118), sendo este considerado um momento comunitário entre os mesmos, fazendo-se presente os participantes da horda, os vizinhos que ali estiverem, toda a família reunida durante a ocasião. Esse autor argumenta ainda, que o *porahêi* na cultura Guarani, pode ser considerado como um “[...] tempo de expressão de individualismo e de coletivismo”, o qual insere-se em todas as cerimônias coletivas religiosas; salienta também que cada *porahêi*, consiste em texto e melodia, associados a movimentos rítmicos dos rituais de dança.



Dança do Terreiro (Aldeia do Aguapeú)

O fato é que não foi revelado indício na literatura com relação a esse ritual, além dos já narrados pelos sujeitos do estudo. Nesse sentido, tomou-se como base para se chegar aos resultados, os relatos dos próprios participantes, como também, as evidências encontradas acerca da literatura presente, fatos que podem comprovar a relação da prática desse ritual na forma de reza, tendo como principal preceito, segundo Schaden (1974, p. 118), “[...] a união entre o mundo dos vivos e dos sobrenaturais. Percebeu-se assim, que o ritual de dança de Terreiro, executado em círculo juntamente com a comunidade presente e a liderança espiritual, o *Pajé*, se dá, efetivamente, como forma de oração a *Nhanderu*, realizada inicialmente nos cultos na *opy*, todas às noites.

Já a terceira dança apontada, foi o *Tangará*, evidenciada por 5 (cinco) dos sujeitos entrevistados, a qual é a única dentre as outras que não utiliza o formato circular para ser vivenciada. Esta é executada em colunas, somente por mulheres, jovens e crianças, dentro da *opy* e fora dela, imitando os movimentos do pássaro *tangará*, tudo isso, como forma de agradecimento a Deus. Esse ritual assemelha-se ao da tribo Canta Galo, conforme evidenciou Menezes (2004) em seus estudos. Ainda a mesma autora relata que o ritual diferencia-se apenas, com relação à

participação dos homens numa posição separadamente das mulheres, reproduzindo com saltos o movimento do pássaro.

Na aldeia Morro dos Cavalos, Guarani *M'bya*, conforme afirma Mendes (2006), o tangará é praticado em círculo por todos os índios da comunidade, crianças, mulheres, homens e idosos, existindo, até mesmo, uma hierarquia por parte dos integrantes na execução dos movimentos considerados padrão, que fazem parte de outros rituais. Percebeu-se, assim, que o ritual *tangará* da aldeia Canta Galo tem a mesma formação coreográfica dos indígenas da tribo do Aguapeú, com exceção da participação dos homens na mesma. Já na horda Morro dos Cavalos, o ritual é executado pelos participantes em círculo.



Dança Tangará – Aldeia do Aguapeú

Com base nos dados coletados dos sujeitos da amostra, observou-se que dos 13 (treze) sujeitos, apenas 3 (três) indígenas enfatizaram que o *Xondaro* pode ser executado por mulheres do lado de fora do círculo, enquanto os homens dançam no centro da roda; esse momento não chegou a acontecer na presença do pesquisador. Talvez, isso seja pelo fato, de alguns índios, estarem, de certa forma, envolvidos com outros agrupamentos dos Guarani *M'bya*, no momento em que saem para visitar outras tribos, ou mesmo, por terem residido anteriormente em outras comunidades, podendo confundi-los ao tentarem retratar essas danças.

“[...] é *Xondaro* né, dança de *Xondaro* é a mesma né, que nem capoeira, dança do Guarani”. “[...] dança sempre do mesmo jeito, faz roda também da mesma capoeira também, dança na *opy*, casa de reza”. (Sujeito 1)

“[...] *Xondaro* só pra homens”. “[...] dança do *tangará* só pra mulheres”. (Sujeito 2)

“[...] *tangará* pra mulher e *Xondaro* homem”. “[...] na casa de reza fica bastante gente lá a noite, se alguém tivé vontade dança se não fica e assiste a dança”. (Sujeito 3)

“[...] *Xondaro* pra homem e *tangará* pra mulher”. “[...] a dança do Terreiro, *okariguá*, pode dançar homem e mulher, criança, todo mundo canta e dança, o *pajé* ora pra *Nanderú*” (Sujeito 4)

“[...] *Xondaro* e *tangará*”. “[...] dança do Terreiro participa todo mundo, crianças, adulto, homem e mulher, dança círculo ninguém dá mão, segue a roda dançando”. (Sujeito 5)

“[...] chama *Xondaro*, só os homens que dança, sem abraçar ninguém, tem que pular pra ter um corpo leve pra se defender, até de briga, seu corpo fica leve, tem que pula bastante”. “[...] as mulher pode dançar em volta dos homens”. “[...] tem duas varinhas, tipo *manguá*, dois pauzinho amarrado no outro, e vai passando por todos e tem que ir pulando”. “[...] e o *maracá* que acompanha também”. (Sujeito 6)

“[...] *Xondaro*”. (Sujeito 7)

“[...] *dijroky*, dança e canta *diapora*”. “[...] *Xondaro* a mulher dança do lado de fora da roda dos homens, os homens dentro e as mulheres do lado de fora, não sei explicar direito”. “[...] dança em roda, *djadiré*, só *Xondaro*”. (Sujeito 8)

“[...] *Xondaro* em roda, só dança homens, a gente treina para desviar do ataque, quando a gente briga, para ficar mais leve também, ataque de cobra, onça, animais perigosos”. “[...] protege a *opy*, parece capoeira, dança com um pedaço de pau, *yvyra*, uma pessoa fica com o *yvyra*, dentro da roda, dança, quem fica com o *yvyra* treina a gente, ataca pelos pés e pela cabeça, então a gente pula e abaixa pra ficar mais leve”. “[...] começa com fila, quando o violão toca fica em roda”. “[...] *tangará* imita o pássaro, porque os passarinhos também dançam como os passarinhos as mulheres dançam”. (Sujeito 9)

“[...] *tangará* pra muié e *Xondaro* pra homem”. “[...] *Xondaro* é roda, *tangará* diferente, né”, “[...] a dança do Terreiro todo mundo dança né, na *opy*”. (Sujeito 10)

“[...] *Xondaro* e *tangará*”. “[...] não sei explica” (Sujeito 11)

“[...] *Xondaro* os homens dançam primeiro e depois as mulheres. Não consigo fala direito como é”. “[...] os homens tem a arma pra dançar”. (Sujeito 12)

“dança do Terreiro na roda, dança primeiro essa dança, ora *Nhanderu*, depoi dança outra dança, o *pajé* fala”. “[...] *Xondaro* em roda, pra homem, criança também, dança diferente”. “[...] homem faz pra aprende defende dos animais perigosos, fica corpo bem leve, igual capoeira né”. (Sujeito 13)

Questão 4. Como dançam? Descrever o formato da dança e o modo de dançar.

As diferentes características e denominações dos rituais de danças, assim como a coreografia em sua formação circular, vivenciadas pela população estudada foram apresentadas nesta questão. Observou-se, assim, diante das narrativas dos sujeitos do estudo, que, dos 13 (treze) participantes, 9 (nove) sujeitos não responderam à questão. Já 4 (quatro) sujeitos, relataram dançarem o *Xondaro* em círculo, segundo Sujeitos 1, 5, 7, e 12 e os Sujeitos 5, 7 e 12, falaram como se dança o *Xondaro*, de acordo com os dados demonstrados no texto. Com isso, obteve-se o intuito de reafirmar as informações já demonstradas anteriormente na questão 1, evidenciada nesse mesmo Eixo Temático Secundário, conforme relatos dos sujeitos da amostra. Assim, as narrações dos mesmos foram discutidas conforme essas especificidades fundamentadas pelos autores de base da literatura (LADEIRA, 2007; MENDES, 2006; MENEZES 2004; DARELLA 2004; MONTARDO, 2002; DALLANHOL, 2002; e DOOLEY, 1982).

Com relação aos apontamentos mostrados pelos sujeitos da entrevista, quanto à estrutura e ou aspecto coreográfico das práticas dos rituais de danças dessa comunidade indígena, enfocou-se mais precisamente nesse estudo as representações acerca da forma circular de se dançar. Nesse sentido, Mendes (2006, p.81), ao referir-se à característica circular revelada nos rituais Guarani *M'bya* da tribo Morro de Cavalos, conforme narrativa do coordenador do grupo de dança e Canto *Tape Mirim*, o qual significa Caminho Sagrado, descreve que “[...] a formação da dança na forma circular é porque a Terra, o Sol e a Lua são redondos e giram em círculo, com todos os outros astros”.

O círculo é um espaço sagrado presente na natureza, conforme ressaltou Jecupé (2002) e os ritos inserem-se num contexto simbólico, conectando-se harmonicamente com o céu e a terra e, ainda, com todas as forças e energias universais, sendo que o mesmo é uma feição em perfeita sintonia, que se dá por intermédio do espaço particular do ser humano com o Cosmo e seus atributos primordiais de revelação da vida. Para tanto, o autor ressalta ainda que o micro-cosmo é uma transparência do macro-cosmo.

Contudo, esse contexto, de acordo com o mesmo autor, viabiliza aos indígenas Guarani, um maior entrosamento com o simbolismo cosmológico, no qual o círculo encontra-se inserido, no que tange aos diversos aspectos presentes no seu cotidiano, como os quatro elementos da natureza, o fogo sagrado e as fortes

influências recebidas do sol e da lua. Outras expressões como o movimento corporal, o som e a respiração, também fazem parte do rol de compreensão individual do ser humano enquanto esclarecimento da sua própria essência, a qual é concernente aos diferentes estados de ânimo.

Ao fazer alusão à dança circular como um espaço sagrado, evidencia-se que, por meio do corpo, se torna possível emanar toda a energia que flui diante desse momento em direção à terra. Conforme salientaram Lorthiois (2002), a terra, juntamente com o espaço, ao participar da dança circular, transmite energia aos cosmos. Esse acontecimento também é vivenciado pela população indígena, como uma corrente de sentimentos manifestada por outras vidas, entre gerações diante do círculo que se move, como um momento único, real, onde os mesmos conseguem administrar seus diversos sentimentos, como o medo, a angústia, ou conseguir levantar-se após ter sofrido algum tipo de queda, além do próprio fracasso e da morte.

Contudo, ao se referir às danças circulares, Lorthiois (2002) salienta, em seus estudos, o autor Neil Douglas Klotz, fazendo referência a ele para explicitar “[...] “as orações corporais” como “práticas espirituais indígenas” (LORTHIOIS p. 30). O índio, ao interagir com sua natureza, com seus costumes e tradição, com a forma circular de vivenciar seus ritos, conforme evidenciaram os sujeitos da entrevista, passa a conhecer-se melhor, tornando-se viável proclamar e, até mesmo, conduzir aquilo que rege o deslumbramento harmônico de cada ser, a valorização e a conservação cultural de sua etnia, segundo apontamentos nos textos a seguir:

“[...] é *Xondaro* na roda” (Sujeito 1)

“[...] o *Xondaro* é dança guerreira, dança na roda, parecido com capoeira, pra aprender a ficar leve e pra se defender” (Sujeito 5)

“[...] dança o *Xondaro*, na roda”. “[...] o líder chama algum que está dançando e treina ele para combater o inimigo. Se desviar e pedir proteção” (Sujeito 7)

“[...] começa fila, depois a roda pra dançar o *Xondaro*”. “[...] tem que coloca arma pra pula, treina o salto, abaixa também. Fica uma pessoa no meio passando a arma, treina os outros. A roda fica girando dançando.” (Sujeito 12)

Questão 8. Vocês dançam em roda? Por que? O que representa estar nessa roda?

As características circulares nos rituais de danças indígenas, enquanto representação simbólica presente na cultura Guarani *M'bya*, foram evidenciadas a partir das narrativas dos sujeitos da entrevista. Dessa forma, procurou-se abordar os dados recorrentes apresentados quanto à estrutura coreográfica diante desses rituais.

Assim, dos 13 (treze) sujeitos entrevistados no estudo, 6 (seis) participantes não responderam à questão. Destes, 7 (sujeitos) relataram que os rituais de danças, *Xondaro* e de Terreiro são praticados de forma circular. O Sujeito 6 divulgou na entrevista, que o termo utilizado em Guarani *diroky djé*, significa dança em círculo, esta, com o seu movimento circular, reproduz a circulação dos céus, onde o ser humano, ao praticar o cosmos, inicialmente, passa a conhecer melhor a realidade, como uma ordem em torno de uma identificação central.

Essa manifestação, segundo Wosien (1997, p.21), foi enfatizada como “[...] o céu ancestral é aquele que se encontra no centro, imóvel”. Este propicia ao indivíduo apresentar experiência com relação ao centro, constituindo-se num ambiente fundamental ao culto, tendo como intuito orientar o ser diante de um fato objetivo.

Nesse sentido, a dança em círculo representa, para os indígenas, estarem em comunhão, onde, juntamente com a comunidade, podem vivenciar seus costumes e a sua própria diferença cultural. Isto apresenta similaridade enquanto potencial educativo já salientado nos estudos de Couto (2008), ao revelar a importância de se vivenciar na coletividade a própria diversidade cultural, bem como, as diferentes trocas de experiências e conhecimentos. Entretanto, essa autora citada, completa seu pensamento frisando que é exatamente diante dessas manifestações, ou seja, nesses momentos, que a conduta do ser humano é desvelada, no que tange aos conceitos, valores e à realidade cultural presente em cada ser.

O ritual da dança em círculo vivenciada no espaço sagrado permite que todos os indígenas presentes, bem como o *Pajé*, entrem em sintonia com *Nhanderú*, a Divindade Superior, levando-os a pedirem pela saúde das crianças e da comunidade em geral. Assim, nesses rituais, o dirigente espiritual pode receber da Divindade, algum tipo de revelação, que possa vir a acontecer posteriormente.

Percebeu-se, assim, que a prática das danças vivenciadas com formação circular pode propiciar aos participantes, nesse caso os índios Guarani, uma vivência muito maior do que algo apenas gestual. Um movimento de criação, manifestado por diferentes situações emocionais, os quais já foram evidenciados por

Eid (2002), no que tange aos estados de confiança, aconchego, igualdade, meditação interior e transformação, entre outros fatores contundentes, que podem conduzir o ser a buscar um caminho natural de saúde e cura. Corroboram Catib e Schwartz (2007) em seus estudos, por suas características, essas danças, podem influenciar emocionalmente o indivíduo, levando-os a interagir consigo mesmo, com o outro e com o meio, como também, propiciando maior elevação da auto-estima, auto-respeito e auto-compreensão diante da vida. Estes aspectos são considerados extremamente importantes para a cultura indígena, conforme os relatos dos Sujeitos 1, 2, 6, 8, 12, 13, nos textos a seguir:

“[...] é roda né, na aldeia dança de Terreiro, pra ora *Nhanderú* e também na roda, dança *Xondaro*, né”. (Sujeito 1)

“[...] é roda, costume indígena”. (Sujeito 2)

“[...] a dança em círculo, na roda, tem contato maior, porque o próprio Deus já está falando com o Pajé, assim algo que vai acontecer, coisas que seja do bom”. “[...] *diroky djé* dança em círculo”. (Sujeito 6)

“[...] o *Xondaro* em roda serve pra treina o índio do inimigo, proteção também pra *opy*”. “[...] dança do Terreiro é na roda toda comunidade pode dança esse dança, criança, mulher, quem quiser”. (Sujeito 8)

“[...] dança em roda é melhor, porque é a cultura nossa” (Sujeito 12)

“[...] dança o *Xondaro*”. (Sujeito 13)

Na narrativa a seguir, o Sujeito 7 ressaltou que existe um significado para cada tipo de dança. A dança em círculo, conduzida pelo *Pajé*, representa que o mesmo está orando a *Nhanderú*. Esse sujeito salientou que, nesse momento, ele se encontra “[...] pedindo mais luz pra essa aldeia e pra casa de reza, o círculo significa o sol o sol é a luz do dia”. Assim, essas expressões sagradas, apresentam um sentido extremamente peculiar para os Guarani, da mesma forma que representou para Ramos (2002). Para o Sujeito 7, a força do círculo e do centro do círculo insere-se diante dos conceitos universais, simbolizando a fonte Superior, uma vez que o mesmo faz referência a todas as celebrações dessa etnia.

Observou-se também, na fala do sujeito, que o dirigente espiritual consegue ter mais clareza para determinadas ocorrências; com isso, pede-se para que o ritual de dança e o Canto sejam modificados, seguindo o chamado de *Nhanderú*. Exemplo disso é a dança em círculo, o *Xondaro*, que se dá como forma de pedirem mais amparo contra os inimigos e, principalmente, para o espaço sagrado, a *opy*.

“[...] dança *Xondaro* pra agradece *Nhanderu*, pedi saúde pra crianças, comunidade, pro *Pajé*”. “[...] cada dança representa um significado, a dança em círculo significa que se o *Pajé* dança, canta e fazer esse círculo, significa que ele está pedindo mais luz pra essa aldeia e pra casa de reza, o círculo significa o sol o sol é a luz do dia”. “[...] muda a dança, alguma coisa está pedindo, mais clareza pra Deus, ou pedindo uma coisa que ele sente que vai ter que pedir é mudança da dança e do Canto também” “[...] o *Xondaro* a gente quer mais proteção, tem que desviar ou pular, o corpo dessa pessoa ficar mais leve”. (Sujeito 7)

Questão: 11. Existe alguma dança específica para crianças? Se sim, explique quando e como são praticadas.



Dança *Xondaro* – Crianças (Aldeia do Aguapeú)

O respectivo assunto retrata as danças específicas das crianças e de que forma são executadas, enquanto estrutura e ou aspecto coreográfico. Diante desse contexto, observou-se, perante as respostas, que, dos 13 (treze) sujeitos do estudo, 7 (sete) participantes deixaram de responder a questão e os outros 6 (seis) sujeitos narraram a mesma.

Analizou-se que os 6 (seis) participantes da entrevistas enfatizaram a dança *Xondaro* sendo específica para as crianças da tribo. O *Xondaro* já foi evidenciado como uma prática de adultos, abordada nesse mesmo Eixo Temático Secundário, na questão 1. Entretanto, o mesmo assemelha-se ao ritual vivenciado pelas crianças, somente com relação à denominação. Enquanto estrutura coreográfica, o *Xondaro*

infantil difere totalmente do *Xondaro* de adultos. De acordo com Menezes (2004), na aldeia Canta Galo, um sujeito do estudo evidenciou em seu relato que, no ritual *Xondaro*, as crianças participam igualmente com os adultos, usando o *popygua*, varinhas de cedro.

A mesma autora enfatizou que a execução do ritual se dá em círculo; no decorrer da dança os passos vão ficando maiores e iniciam-se os giros e os saltos; alguém fica no centro da roda segurando um par de varinhas, batendo-as, emitindo, assim, um som considerado sagrado. Menezes salientou ainda, que existem algumas variações utilizadas nesse ritual; primeiramente dançam os homens e, logo após, entram as crianças, as meninas e os meninos para fazerem parte desse ritual, exemplo disso, “[...] uma criança de 6 anos, deixava seu corpo cair para trás, tocando-o no corpo de outra criança e esta se divertia também, jogando seu corpo para trás para se proteger” (MENEZES, p.99).

Já na aldeia do Aguapeú, os adultos costumam utilizar duas varas para o treinamento no ritual, como forma de se protegerem dos inimigos, animais, entre outros; esse contexto vem corroborar a literatura presente. Com isso, percebeu-se que, mesmo os Guarani sendo da mesma etnia, existem diferentes costumes entre seus *tekoas*, como por exemplo, as diversas formas de praticar o ritual *Xondaro*.

De acordo com os relatos dos sujeitos abordados nos textos, as crianças vivenciam o *Xondaro* em círculo, executando movimentos com saltito e giros corporais, sempre da mesma maneira, durante a apresentação da coreografia. Elas não usam as varinhas, para não se machucarem, assim a coreografia *Xondaro*, para criança, é diferente da praticada pelo adulto, conforme salientaram a seguir os Sujeitos 1, 2, 3, 7, 11 e 13:

“[...] essa é pra criança o *Xondaro*. “[...] arguem qui que dança pode, pode dança”. “[...] e pra mostra a dança pra turista agente cobra um pouco né” (Sujeito 1)

“[...] *Xondaro* pra criança diferente adulto”. “[...] adulto treina com páu e as crianças não usa páu, pode machucar”. “[...] os adultos treina pra aprende a se protege dos animais”. (Sujeito 2)

“[...] *Xondaro* ” (Sujeito 3)

“[...] *Xondaro*” (Sujeito 7)

“[...] é *Xondaro*, é assim, vamo dança hoje você vai vê como é, não sei como fala”. (Sujeito 11)

“[...] *Xondaro* de criança, treina diferente de adulto, não usa as varinhas pra pula e baixa, criança, né, pula na dança e gira o corpo”. (Sujeito 13)

Questão: 12. Existe alguma dança específica para os homens da aldeia? Se sim, explique quando e como são praticadas.



Dança Xondaro Adulto – (Aldeia do Aguapeú)

Na questão referente à existência de alguma dança específica somente para os homens da aldeia, bem como, a explicação de quando e como são praticadas, obteve-se as seguintes respostas: todos os participantes da amostra entrevistados responderam existir a dança *Xondaro*, visto que a mesma é uma prática característica dos homens na horda. Os 13 (treze) sujeitos responderam o ritual *Xondaro* sendo uma dança vivenciada pelos homens, de acordo com os Sujeitos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13. Destes, 2 (dois) participantes revelaram que o acontecimento dessas se dá na casa de reza, a *opy*, segundo Sujeitos 8 e 9.

O Sujeito 1 enfatizou que as mulheres não participam desse ritual e os sujeitos 6, 8, 9, 10 e 11 explicaram que a dança *Xondaro* é uma prática semelhante à capoeira, utilizada para treinar o corpo com o objetivo de deixa-lo mais leve, para conseguirem se defender de algum animal perigoso, pedir proteção para casa de reza, a *opy*, cerimônia essa conduzida pelo *Pajé*. Já o sujeito 10 ressaltou que o *Xondaro* também pode ser realizado em frente à escola existente na tribo, conforme os relatos a seguir:

“*Xondaro* só pra homem muie não dança”. (Sujeito 1)

“Xondaro”. (Sujeito 2)

“Xondaro”. (Sujeito 3)

“[...] é Xondaro homem dança”. (Sujeito 4)

“Xondaro”. (Sujeito 5)

“[...] dança o Xondaro pra defende”. (Sujeito 6)

“Xondaro”. (Sujeito 7)

“Xondaro só pra homem” “[...] pra treina, as veis na *opy*, *pajé* pede”. (Sujeito 8)

“Xondaro”. “[...] pra homem. dança na aldeia, protege casa de reza, *opy*”. (Sujeito 9)

“[...] Xondaro”. “[...] na aldeia, frente da escola, dança Xondaro pra treina pra sabe defende de bicho perigoso” (Sujeito 10)

“[...] Xondaro”. “[...] pra fica corpo leve, capoeira, igual né”. (Sujeito 11).

“dança o Xondaro na aldeia”. (Sujeito 12)

“Xondaro é a dança que o homem dança, o Xondaro, né”. “[...] pra protege a gente de ataque, cobra, animal perigoso e pra casa de reza, luga de oração”. (Sujeito 13)

Evidenciou-se, assim, perante o resultado do estudo, que os relatos dos sujeitos da amostra, com relação à denominação do ritual de dança executado especificamente pelos homens da horda, como também o local que a mesma é vivenciada e ainda o aspecto coreográfico, coincidem efetivamente com as narrativas destacadas e já discutidas anteriormente. Todos esses aspectos foram repetidos e, como já foram alvo de discussão quando da questão 1; inserido nesse mesmo eixo temático secundário, acredita-se ser desnecessário fazer novas discussões acerca desse assunto.

Questão: 13. Existe alguma dança específica para as mulheres da comunidade? Se sim, explique quando e como são praticadas.

A questão referente à existência de práticas de danças específicas para as mulheres da horda, explicitando seus detalhes, bem como, o período e de que maneira são vivenciadas, foi analisada de acordo com os relatos dos sujeitos da pesquisa. Identificou-se, diante disso, que os 13 (treze) sujeitos da entrevistas relataram ser o *tangará* a dança executada pelas mulheres da tribo, segundo

Sujeitos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13. Destes, 7 (sete) sujeitos responderam de maneira muito objetiva a questão, ou seja, encurtaram a pergunta, sem explicitá-la com mais detalhes sobre esse ritual, de acordo com os Sujeitos 2, 3, 6, 9, 10, 11 e 13. A dança *tangará* foi descrita pelos sujeitos do estudo, enquanto seus aspectos coreográficos, assim como, o seu contexto sociocultural, que foram tratados anteriormente na questão 1 e posteriormente comprovados, segundo estudos de (MENEZES, 2004 e MENDES, 2006).

Nesse ritual, foi revelado que, além das mulheres adultas, participam as mais jovens e crianças, podendo ser celebrados na escola, para turistas e durante todas às noites na *opy*, para agradecer a saúde das crianças. As crianças, ao tomarem parte do ritual, expressaram também, “felicidade”, “alegria”, “contentamento”, entre outras emoções, que foram consideradas efetivamente positivas, de acordo com as narrativas abordadas nos textos a seguir pelos Sujeitos 1, 2, 4, 5, 7, 8 e 12.

“[...] *tangará* só pra menina, dança do pássaro. “[...] pra mim é assim, homem dança *Xondaro* a meninada dança em *tangará*, é muito importante, fica alegre, contente né, fica alegre né, agradece criança quando dança, assim né, saúde que disse” (Sujeito 1)

“*tangará* pra mulher” (Sujeito 2)

“*tangará*” (Sujeito 3)

“[...] o *tangará* na *opy* toda noite” (Sujeito 4)

“[...] *tangará* pra muie. “[...] dança todo dia na casa de reza, também na escola” (Sujeito 5)

“*tangará*” (Sujeito 6)

“*tangará* né, na *opy*, escola, pra turista” (Sujeito 7)

“*tangará*, é pra meninas e mulher, na aldeia” (Sujeito 8)

“*tangará*” (Sujeito 9)

“dança *tangará*” (Sujeito 10)

“*tangará*” (Sujeito 11)

“*tangará*, muié só que dança” (Sujeito 12)

“é *tangará*” (Sujeito 13)

Eixo Temático Secundário - 3.1. Aspecto coreográfico e estrutura

Questão: 5. Todas as danças são acompanhadas por Canto, Música e Instrumento? Explique citando exemplos.

Nesse sentido, os resultados com relação às sensações obtidas nesse estudo, nada mais são do que expressões naturais, provenientes do envolvimento dos indígenas com os rituais de danças, os quais foram abordados e discutidos anteriormente, nas questões 3, 9 e 10, referentes ao Eixo Temático Secundário 2.1. Simbologia, evidenciados por alguns estudiosos como Le Breton (2009), Schwartz (2004), Marcelino (1999), Csikszentmihalyi, (1992), entre outros autores consagrados presentes na literatura.

Diante dessa perspectiva, torna-se importante mencionar nesse estudo o maior número de incidências com relação ao acompanhamento musical que envolve as danças abordadas nos textos pelos sujeitos da entrevista. Na amostra do estudo foram entrevistados 13 (treze) sujeitos, 2 (dois) deixaram de responder, sendo que os outros 11 (onze) sujeitos relataram essa questão. Destes, os 11 (onze) sujeitos afirmaram em seus depoimentos que todas as danças possuem algum tipo de acompanhamento musical, usando expressões como, “sim”, as mulheres utilizam o “bate taquara”, *takapuí* no dialeto Guaraní, o “violão”, “violino”, “tambor que significa *anguapú*”, “*maracá* mirim” e o *popuguá*, conforme salientaram nos textos os Sujeitos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13 e 7.



Ambá (Altar) – Aldeia do Aguapeú

Dallanhol (2002) divulgou que esses instrumentos musicais são extremamente importantes para o desenvolvimento dos rituais indígenas, fazendo parte, inclusive, da sua tradição e costumes; todos os integrantes da comunidade participam, com suas danças, Cantos e músicas.

Nos rituais de dança *Xondaro* é comum os Guaraní utilizarem instrumentos musicais como “o violão”, “o violino” e “o tambor”, relatado pelos Sujeitos 1, 2 e 6. O tambor, conhecido por atabaque, em Guaraní por *angu apu*, segundo Dallanhol (2002), é tocado por homens e mulheres.

Já o Sujeito 6 relatou que na tribo não existe o tambor. Os Sujeitos 4, 5, 8, 9, 10 e 13 apenas citaram os tipos de instrumentos que normalmente fazem parte de seus rituais, mas não explicaram para qual tipo de dança são usados.

De acordo com as narrativas dos Sujeitos 1 e 2, os instrumentos usados nos rituais de danças pelas mulheres é o bata taquara, *takapuí*, sendo que os mesmos não foram denominados pelos participantes. Segundo evidenciou Ladeira (2007), os instrumentos de percussão feminina são confeccionados em taquara, *takuapu*, na língua Guaraní, o qual difere na maneira como é escrito ou ainda pronunciado. Conforme evidenciou Montardo (2002), este é conhecido por bastão de ritmos e a forma de escrita é a mesma, *takuapu*.

Outras expressões anteriormente citadas nas literaturas científicas, também relataram diferentes maneiras de registrá-las ou mesmo quanto a sua identificação. Esse se torna, de certa forma, um fator limitante para o desenvolvimento do estudo.

O Sujeito 3 salientou que o *maracá* normalmente é usado no acompanhamento musical de algum ritual, o qual não foi evidenciado, mas declarou que os Cantos são diferentes para as danças *Xondaro*, *dança de Terreiro* e *tangará* e o Sujeito 13 em sua fala acrescentou que a mulher toca o violino. Esse fato corroborou Dallanhol (2002) e ainda acrescentou que o violino é conhecido como *rave*, sendo que este, outrora, era utilizado para enviar mensagens para aldeamentos vizinhos.



Ambá - takapuí – bata taquara (Aldeia do Aguapeú)

Montardo (2002) divulgou que o violão é conhecido também por *mbaraka* e o chocalho por *mbaraka miri*. Dallanhol (2002), em seus registros, identificou o chocalho como *mbaraka* e ou *maracá*, este último, foi confirmado pelo Sujeito 3 da pesquisa.

A esse respeito, percebeu-se bastante semelhança com estudos de Ladeira (2007), ao revelar que violão é o *mbaraka*. Ela, afirmou ainda, que o mesmo é afinado numa escala *pentafônica*, utilizado pelos dirigentes espirituais do sexo masculino, bem como, chocalho de cabeça, que também significa *mbaraka*, um instrumento de percussão masculina.

Já o Sujeito 7, enfatizou que, no passado, era o indígena quem confeccionava o seu violão, além dos chocalhos, conhecidos como *maracá*, o qual é oferecido na cidade como um artesanato. Revelou também, que atualmente, o violão é comprado na cidade, mas que os Guarani conseguem deixá-los preparados para seus rituais com apenas cinco cordas, e o *popuguá* é usado pelo líder no centro da roda, como acessório na preparação para o treinamento dos índios, ao vivenciarem o *Xondaro*.

“sim. “[...] o violão *Xondaro* e as muié usa a *bate taquara*, *takapuí* “ (Sujeito 1)

“são”. “[...] no *Xondaro* violão, violino e tambor”. “[...] as mulheres tocam *bate taquara*”. “[...] eu sei tocar violino”. (Sujeito 2)

“sim. “[...] as músicas são diferentes *Xondaro*, *dança de Terreiro* e *tangará*”. “[...] o *maracá* usa pra acompanha música que toca pra dança”. (Sujeito 3)

“sim”. “[...] usa pra dança né, maracá mirim, violão, violino e tambor”. (Sujeito 4)

“sim”. “[...] usa maracá, violão, violino e tambor”. (Sujeito 5)

“[...] no *Xondaro* usa três instrumentos, violino, *anguapú*, tambor e o violão”. “[...] o tambor não tem aqui na tribo” (Sujeito 6)

“[...] toca instrumento e canta todo junto violão e violino, o chocalho e maracá mirim”. “[...] na dança de Terreiro usa também”. (Sujeito 8)

“[...] violão e violino”. “[...] toca violão”. (Sujeito 9)

“[...] taquara, violão, violino”. (Sujeito 10)

“[...] violão e violino, tambor, maracá”. “[...] as mulheres toca o maracá e o violino”. (Sujeito 13)

“[...] antigamente o próprio Guarani fazia o violão, na dança que tem é o chocalho, *maracá* o violão infelizmente não fazem mais na aldeia, compram na cidade, mas acaba ficando do jeito como se tivessem feito na aldeia, com 5 cordas para acompanhamento dos Cantos e danças”. “[...] *maracás* é feito na aldeia e vendem na cidade como artesanato”. “[...] o *popuguá* é duas varinhas usa para costume da dança, usado pelo líder da dança, pra lembrar que é uma tradição”. “[...] usa no *Xondaro* adulto”. “[...] o líder é que tem mais vontade, organiza melhor, mais com as pessoas”. (Sujeito 7)

6. CONCLUSÃO

O principal objetivo desse estudo foi identificar quais as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem nas danças circulares na contemporaneidade. Buscou-se, portanto, apontar os fatos considerados relevantes para o desenvolvimento do mesmo, na comunidade indígena da Aldeia Aguapeú.

Algumas questões foram as principais fontes de inquietação dessa temática, apontadas da seguinte maneira: Será que as danças indígenas ainda conservam sua tradição como antigamente? Quais as representações da dança para as comunidades indígenas? Os rituais das danças indígenas se assemelham de alguma forma aos rituais das danças circulares?

Nos resultados do estudo com relação aos dados sobre os sujeitos da pesquisa, observou-se que a maioria dos entrevistados era do sexo masculino, tinha mais idade e residia na aldeia há bastante tempo. O nível de escolaridade entre os mesmos foi considerado baixo, pois, os que conseguiram estudar não chegaram a terminar o Ensino Fundamental – ciclo I. A liderança na horda dá-se por meio de hierarquia e compõem a mesma o líder espiritual, o *Pajé*, o Cacique, o Vice – Cacique e o enfermeiro da tribo. Nesse mesmo eixo, no que tange aos aspectos histórico e sociocultural da população, percebeu-se, nas narrativas dos participantes, que a aldeia foi fundada em 1930, sendo futuramente desabitada pelos indígenas. Em 1990 passou novamente a ser povoada e, desde então, continua até os dias atuais. Foi implantada uma escola no ano de 2005, a qual atende apenas oito alunos matriculados no Ensino Fundamental – ciclo I, estudando, todos, em uma única sala de aula. Na horda, existe um posto de Saúde, mantido pela Fundação Nacional da Saúde (FUNASA). Todas as sextas – feiras, enfermeiros especializados dão atendimento à população e, em caso de urgência, os índios devem procurar pelo Hospital da cidade. Acerca de seis meses, conforme relatos dos participantes, a aldeia contava com um Espaço de Cultura, a Casa de Cultura, um projeto desenvolvido com o intuito de receber turistas de diferentes localidades, como também, a preservação dos costumes, a valorização e o reconhecimento da memória Guarani. Além disso, eles queriam explorar suas terras, mas, preservando o meio ambiente, já que as mesmas eram exploradas de forma irregular pelos turistas e, ainda, utilizar todos esses meios como uma forma de rentabilidade para a população. Na época, podiam vender seus diversos artesanatos, falavam sobre sua

tradição cultural e dançavam e cantavam suas músicas para os visitantes. Essa oportunidade durou pouco, pois a Casa de Cultura acabou sendo desativada. Diferentes motivos foram apontados pelos sujeitos como a parte administrativa da horda, envolvendo os próprios índios e também com os órgãos institucionais envolvidos na época, que acabaram deixando a desejar.

Com relação à abordagem sobre o eixo temático referente aos Rituais, verificou-se, nos resultados do estudo, que os rituais de Cantos e danças sagradas são considerados comuns a todas as cerimônias celebrativas, independente de datas especiais. A população costuma se reunir diariamente todas às noites na *opy*, para agradecer a Divindade, *Nhanderú* e *Tupã* e também, pedir pela saúde da família e toda a comunidade. Assim, os rituais de danças são representações importantíssimas para os índios, as quais fazem parte dos costumes e tradição cultural dos mesmos. Estas, quando vivenciadas na *opy* são como forma de oração, de conexão com os Deuses e, até mesmo, para pedir pela cura daqueles que precisam. Nesse caso, o *Pajé*, o líder espiritual, é a única pessoa que tem o poder de praticar a cura.

Já os rituais de danças executados do lado de fora da *opy*, têm o intuito de reunir toda a comunidade para, juntos, vivenciarem a diversão, a descontração, a alegria, o treinamento em si, como também, praticá-las de maneira mais espontânea, o que pode ser evidenciado no contexto do profano. Conforme narrativa de um dos sujeitos, “dentro da *opy* oração e fora diversão”. Isso demonstra que essas danças inserem-se, tanto nos contextos do sagrado, reiterado pela adoração e pela reza, assim como, no profano, apenas como elemento de vivência do prazer, evidenciado no campo do lazer. As danças ainda continuam sendo praticadas como antigamente, sendo passadas entre gerações. Os mais antigos costumam ensinar aos mais novos, sendo que esses aprendizados acontecem dentro da *opy*, ou na própria escola da aldeia.

Faz parte dos costumes Guarani M'bya, se prepararem espiritualmente para os rituais na *opy*, se conectando com sagrado, os cosmos, a simbologia, a cosmogonia, enfim, a ligação com a Divindade, tudo isso, por meio das danças vivenciadas em círculo como forma de oração. Isto foi enfatizado por Wosien (1997, p.15), como um aspecto simbólico de acordo com alguma passagem primordial, e quando praticada de maneira esmiuçadora, com atenção aos possíveis detalhes, pode garantir, principalmente, a eficácia do rito, conseguindo invocar o poder

transcendental, usando-se de sua influência. Essa autora ressaltou que, “[...] sons e movimentos característicos, pertencentes a tribos e raças, estão profundamente enraizados, que perduram durante milênios sem sofrer mudanças substanciais”. Assim, os ritos que antecedem as danças indígenas com formação circular praticadas por essa comunidade no espaço sagrado acontecem sempre da mesma maneira.

No que tange, à abordagem sobre o eixo temático referente às Características das danças, notou-se que as danças executadas por essa comunidade foram às seguintes: a dança *Xondaro* e a dança de Terreiro, as quais são vivenciadas em círculo. Já a dança *tangará*, nessa aldeia, é praticada em colunas. Evidenciou-se, também, que a dança *Xondaro*, executada em círculo, é praticada apenas pelo sexo masculino, entretanto, pode ser executada por adultos e crianças, os quais dançam separadamente. A denominação dada a esta dança em outras tribos é a mesma, porém, as características próprias da dança se alteram, apresentando diferentes peculiaridades.

A dança *Xondaro* em círculo de adultos evidenciou-se como semelhante à capoeira, em que se desenvolve um treinamento específico para os índios, com o objetivo de permanecerem mais fortes, tanto fisicamente, como também espiritualmente, para se protegerem dos inimigos, animais perigosos e, principalmente, olharem pela *opy*. Na prática, conforme os relatos, o líder posiciona-se no centro da roda, enquanto conduz o ritual. Os índios utilizam, para esse ritual, alguns instrumentos musicais como, o violão e o violino adaptados.

Na dança do Terreiro, a comunidade dança em círculo, individualmente, seguindo para o sentido anti-horário. A mesma é praticada anteriormente a qualquer apresentação na *opy*, conduzida pelo líder espiritual na forma de oração a *Nhanderú*, tendo como principal fundamento a ligação com a Divindade. Esta acontece todas às noites sem interrupção, sendo a primeira manifestação de dança circular sagrada dentro da casa de reza. A participação da família, das crianças, idosos, adultos, vizinhos de outras hordas, do Pajé, enfim, a reunião da comunidade presente torna-se extremamente importante diante desse ritual, para, juntos, terem mais força nas orações, pedindo pela saúde e pela cura, assim como, para jamais faltar alimento para a população. Os instrumentos usados para o acompanhamento musical são o *maracá*, o violão e o violino são adaptados.

De acordo com os resultados da pesquisa, observou-se que as danças anteriormente citadas, não prevêm somente a dança executada em círculo, mas, é ligada a todo um contexto abordado a partir dela. Esta permite, durante o ritual, a presença da família, da comunidade toda reunida neste local. Os participantes interagem entre si, com o outro e com o meio, tocando-se corporalmente, conforme a execução da mesma. Outros integrantes que desejarem participar do ritual também são acolhidos pelo grupo. Existe o respeito pelo espaço sagrado, principalmente porque é um momento de comunicar-se com a natureza e com os Deuses, pedindo pela paz espiritual e saúde para toda a população.

Assim, as danças circulares, também apresentam matrizes que aparecem nos ritos das danças *Xondaro* e do Terreiro, praticadas de forma circular, ao reunirem a família e outros membros da comunidade, para juntos participarem desse ritual. Isso corrobora a união, a comunhão, o compartilhar, a visibilidade, o sagrado, entre outras importantes revelações, como, por exemplo, o simbolismo do círculo, mantido inserido, tanto nas danças indígenas, como nas danças circulares. O círculo é a manifestação, assim como é a criação e, de acordo com Berni (2002, p.62), “[...] no círculo, não existe uma hierarquia, todos os participantes colocam-se com igualdade. Jecupé (2002) enfatizou em seus estudos uma passagem de sua vida, na qual esteve presente a um encontro de danças circulares sagradas. Ele pode constatar que aquelas danças circulares que havia vivenciado apresentavam algumas semelhanças às que ele costumava dançar em sua aldeia, pois, nessas danças, muitas pessoas estavam compartilhando um momento de comunhão.

As danças indígenas apresentam-se em festas, diferentes celebrações, são acessíveis a receberem a presença da família, da comunidade, dos amigos, dos parentes, como também, daqueles que chegarem durante a dança. Ainda que tenham diferentes faixas etárias presentes, todos são acolhidos na roda, conforme evidenciou em seus estudos Wosien (2000).

Assim, as danças indígenas têm a concepção do sagrado independentemente da circularidade, tornando-se possível por intermédio das mesmas, vivenciar o sagrado, o amor, a alegria e os diferentes sentimentos compostos nesse momento, bem como, a união e a comunhão entre as pessoas. Para Couto (2008, p. 118) “[...] o sagrado se revela na mais pura e sublime condição humana”, assim como, “[...] os horizontes se abraçam numa conexão sempre renovada, o momento consagrado e celebrado no aqui e agora”.

Sendo assim, evidenciou-se que o circular dessas danças vai muito além do aspecto físico e de configuração espacial, ficando efetivamente comprovado que as danças indígenas praticadas em círculo preservam importantes experiências com relação aos aspectos simbólicos, bem como, a expressão do sagrado, motivos pelos quais são inseridas no contexto das danças circulares, onde também se identificam esses elementos. As danças circulares, independentemente da roda e do círculo, conservam as mesmas características dos ritos das danças *Xondaro* e do Terreiro, sendo que o circular dessas danças é uma ritualização das danças dos povos. Torna-se importante a formulação de novos estudos que invistam na perspectiva de compreensão destes e de novos significados referentes aos diferentes rituais de danças indígenas, no sentido de ampliar as reflexões na área da Motricidade Humana.

7. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 4. ed. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1014 p.

AGUIAR, C. M. **Educação, cultura e criança**. Campinas: Editora Papirus, 1994.

_____. **Educação, natureza e cultura**: um modo de ensinar. 1998. 206 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ALMEIDA, L. H. H. **Danças circulares sagradas**: imagem corporal, qualidade de vida e religiosidade segundo uma abordagem junguiana. 2005. 346 f. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) – Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000374930>

Acesso em: 31 jan. 2007.

ATHIAS, R. (Org.) **Povos indígenas de Pernambuco**: identidade, diversidade e conflito. Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.

BARÃO, V. M. **A escola indígena e o poder de Estado**: construção de uma identidade étnica entre os Mbyá Guarani. Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado em História Ibero-Americana) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BERNI, L. E. V. Danças Sagradas: Uma Técnica de Meditação Ativa. In RAMOS, R. C. L. (Org.) **Danças circulares sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: Editora Triom, 2002.

BORGES, L. C. Os Guarani Mbya e a categoria tempo. **Tellus**, Campo Grande, UCDB, v. 2, n. 2, p. 105-122, abr. 2002.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. **Projetos Demonstrativos. Jaguatareí Nhemboé: caminhando, e aprendendo. Comunidade Guarani-mbya do Aguapeú**. Brasília: Série Sistematização, v. 8, 2006. 44p.

BRASIL, Ministério da Educação e Desporto. Diretrizes para a política nacional de educação escolar indígena. Coordenadoria de Ensino do Interior. **Escola indígena preserva cultura e tradição guarani em Mongaguá**. Brasília, 2007.

Acesso em: 04/01/2010. Disponível em: <http://cei.edunet.sp.gov.br/Noticias/2007/Outubro/96.html>

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 44ª ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2010. 1000 p. (Série Legislação Brasileira).

CABRAL, M. P. **Geotecnologias no mapeamento da Aldeia TEKOA Pyau – São Paulo/SP e seu entorno**: experiências de aplicação de técnicas cartográficas e Sistemas digitais em ações de parceria com jovens indígenas. 2008. 164 f.

Dissertação (Mestrado em Geografia) Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008.

CADOGAN, L. **Ayvu rapyta**: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. São Paulo: Editora USP, 1959.

_____. **Ywyrã ñe ery**: fluy Del árbol La palabra. Assunción. CEPAG, 1971.

CAMINHA, P. V. de. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963.

CAMPBELL, J. **E por falarem mitos - conversas com Joseph Campbell**. Tradução Marcos Malvezzi Leal. Campinas: Editora Verus, 2004.

CARVALHO, S. C. Introdução às danças circulares sagradas. In RAMOS, R. C. L. (Org.) **Danças circulares sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: Editora Triom, 2002.

CASCUDO, L. C. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 11. ed. Rio de Janeiro, Editora Global, 2002.

CASTRO, E. V. de. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana [online]. 1996, vol.2, n.2, pp. 115-144. ISSN 0104-9313.

CASTRO, E. V. de. Xamanismo: tão humanos quanto animais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 agosto 1998. Especial para a Folha.

CATIB, N. O. M.; SCHWARTZ, G. M. Danças Circulares, Lazer e Emoção: Uma vivência entre os Educadores da Rede Municipal de Ensino de Avaré. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE [E] II CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 15; 2007, Recife, PE, **Anais...** Recife, Colégio Brasileira de Ciências do Esporte.

CAZENEUVE, J. **Sociologia do rito**. Porto: Editora Rés, 1985.

COUTO, Y. **Dança Circular Sagrada e seu Potencial Educativo**. 2008. 212 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Metodista de Piracicaba - Faculdade de Ciências Humanas, Piracicaba, 2008.

CUNHA, N. **Dicionário SESC**: A Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CLASTRES, H. **Terra sem Mal**: o profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978. 123 p.

CLASTRES, P. **A Sociedade contra o Estado**. São Paulo : Editora Cosac & Naify, 2003. 279 p.

CLASTRES, P. **A fala sagrada**: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Papirus, 1990. 144 p.

DALLANHOL, K. **Jeroky e jerojy**: por uma antropologia da música entre os Mbya-Guarani do Morro de Cavalos. 2002 Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

DIJKSTRA, J. **Nella danza sei tu**: la spiritualità e la cura nelle danze meditative. Verona: Gabrielli Editori, 2001.

DOOLEY, R. A. **Vocabulário do Guarani**: vocabulário básico do Guaraní contemporâneo (dialetto Mbüá do Brasil). Brasília: Editora Summer Institute Linguistics, 1982. 322 p.

DUMAZEDIER, J. **Sociologia empírica do lazer**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EID, M. M. R. Danças Circulares: um caminho pela cura. In RAMOS, R. C. L. (Org.) **Danças circulares sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: Editora Triom, 2002.

ELIAS, N. **Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, N. **Sobre el tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**: A essência das religiões. 2ª ed. São Paulo. Editora: Martins Fontes, 2008.

_____. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.

ELLMERICH, L. **História da Dança**. 4º ed. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

FARO, A. J. **Pequena historia da dança**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

FUNAI. Fundação Nacional do Índio. Acesso em: 30/11/2009. Disponível em: www.funai.gov.br

FUNASA. Fundação Nacional da Saúde. Acesso em 23/07/2010. Disponível em: <http://www.funasa.gov.br/internet/index.asp#>

FRANCÊS, L.; JEFFERIES, R. B. **Dança Circular Sagrada e os sete raios**. São Paulo: Editora Triom, 2004.

GARLET, I. J.; ASSIS, V. S. Análise sobre as populações Guarani contemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiárias. **Revista de Indias**, Madrid, vol. LXIV (230):35-54, ene./abr, 2004.

GARLET, I. J. **Mobilidade Mbyá**: história e significação. 1997. 190 f. Mestrado (Dissertação em História) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul - História Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 1997.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. 5. ed. Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

JECUPÉ, K. W. **Oré Awé Roiru'a Ma**. São Paulo: Editora Triom, 2002.

_____. **Tupã Tenondé**: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Editora Peirópolis, 2001.

_____. **A terra dos mil povos**. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998.

JUNG, C. G. **Homem e Seus Símbolos**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

JUSTINO, M. J. Entre a contemplação e a práxis: A dimensão estética pela arte. In: FERREIRA, E. L. (Org.) **Interfaces da dança para pessoas com deficiência**. Campinas: CBDOR, 2002.

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

LADEIRA, M. I. **Espaço geográfico Guarani-Mbya**: significado, constituição e uso. São Paulo: Editora EDUSP, 2008.

_____. **O caminhar sob a luz**: território mbya à beira do oceano. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

LADEIRA, M. I.; FELIPIM, A. (Org.) **Teko Mbaraeterã**, fortalecendo nosso verdadeiro modo de ser. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2005. 52p.
Acesso em: 09/10/2009. Disponível em:
http://www.trabalhoindigenista.org.br/livro_mbaraetera/Teko%20Mbaraetera%20-%20Fortalecendo%20Nosso%20Verdadeiro%20Modo%20de%20Ser.pdf

LADEIRA, M. I.; AZANHA. **Os índios da Serra do Mar** – A presença Mbya Guarani em São Paulo. São Paulo: Editora Nova Stella, 1988.
Acesso em: 10/10/2009. Disponível em:
http://www.trabalhoindigenista.org.br/Docs/LadeiraMI&AzanhaG_Indios-da-serra-do-mar.pdf

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. 20ª edição. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

LE BRETON, D. **Passions du risque**. Paris: Métailié, 1991.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. 280 p.

LITAIFF, A. **Les Fils du Soleil**: mythe et pratique des Indiens *Mbya-Guarani* du littoral du Brésil. 1999. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Montreal/ Canadá, 1999.

_____. **As Divinas Palavras:** identidade étnica dos *Guarani-mbya*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

LORTHIOIS, C. As danças circulares na roda da vida. In RAMOS, R. C. L. (Org.) **Danças circulares sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Editora Triom, 2002.

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

MENDES, M. S. R. **Xondaro** – uma etnografia do mito e da dança Guarani como linguagens étnicas. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências de Linguagem: Tecnologias da Informação) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2006.

MELATTI, J. C. **Índios do Brasil.** 5 ed. Brasília: Editora HUCITEC, 1987.

MELIÁ, B. A terra sem mal dos guarani: economia e profecia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 33, p. 33-46, 1990.

MELIÁ, B. **El Guarani:** experiencia religiosa. Asunción, Ceaduc-Cepag, 1991.

MENEZES, A. L. T. de. O corpo educado na dança Mbyá-Guarani. **Revista Tellus**, 2004. V.1, n. 7, p. 93-106, out. 2004, Campo Grande-MS.

MONTARDO, D. L. **Através do mbaraka:** música e xamanismo guarani. Tese (Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade São Paulo: São Paulo, 2002.

MONTOYA, P. A. R. **Vocabulário y tesoro de La lenga Guarani.** Viena. Paris: Faesy Fuck, Maison Neuve, 1976.

NANNI, D. **Dança educação:** princípios, métodos e técnicas. 4. ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

NIMUENDAJÚ, K. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani.** São Paulo: HUCITEC & EDUSP, São Paulo, 1987.

OSTETTO, L. E. **Educadores na roda da dança:** formação-transformação. 2006. 250 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.

Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000378102>

Acesso em: 31 jan. 2008.

RAMOS, R. C. L. Retorno à Fonte. In RAMOS, R. C. L. (Org.) **Danças circulares sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Editora Triom, 2002.

RAMOS, L.; MARTINEZ, B. **El canto resplandeciente:** plegarias de los Mbyá-Guaranide Misiones. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1984.

RIBEIRO, D. **Os Índios e a Civilização**: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 11^a ed. São Paulo. Editora: Companhia das Letras, 1995. 472 p

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social**. 2^a ed.. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

RODRIGUES, A. D. **Línguas brasileiras**: para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Editora Loyola, 1986.

RODRIGUES, G. H. C. B. Mudanças. In: RAMOS, R. C. L. (Org) **Danças circulares sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: Editora Triom, 2002.

RUDIO, F. V. **Introdução ao projeto de pesquisa**. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

SCHWARTZ, G. M. (Org.) **Dinâmica lúdica**: novos olhares Barueri: Ed. Manole, 2004.

SCHADEN, E. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. São Paulo: E.P.U. & EDUSP, 1974.

SHADEN, F. S. G. **Índios, caboclos e colonos**: páginas de etnografia, sociologia e folclore. São Paulo: Editora: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1963. Coleção da Revista de antropologia, v.1. 101 p.

STEWART, I. J. **Sacred woman, sacred dance**: awakening spirituality through movement and ritual. Rochester Vermont: Inner Traditions, 2000.

ZANIN M. de O.; AGUIAR C. M.; MORELLI G. Cultura, corpo e natureza. Algumas relações. **Revista Lecturas Educación Física y Deportes**. Buenos Aires, n. 93, Feb. 2006.

ZANNONI, C. Rituais de iniciação entre os Tenetehara. In: CARVALHO, S.M.S. (Org.) **Rituais indígenas brasileiros**. São Paulo: CPA Editora, 1999.

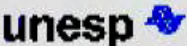
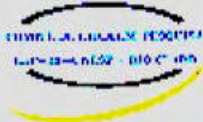
WOSIEN, B. Dança: **um caminho para a totalidade**. Trad. Maria Leonor Radenbach e Raphael de Haro Júnior. São Paulo: TRIOM, 2000.

WOSIEN, M. G. **Dança sagrada**: deuses, mitos e ciclos. Trad. Maria Leonor Rodenbach e Raphael de Haro Júnior. São Paulo: Triom, 2002.

_____. **Danças sagradas**: o encontro com os deuses. Madri: Edições del Prado, 1996. Versão Brasileira: GVS. Fernando Chinaglia Distribuidora, Rio de Janeiro, 1997. (Coleção Mitos, Deuses, Mistérios).

8. ANEXOS

8.1. Anexo A - Aprovação no Comitê de Ética

	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" Campus de Rio Claro	
---	--	---

Protocolo nº: 1524 (03-03-09)
Data Registro CEP: 05-03-2009

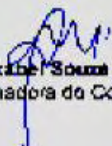
Rio Claro, 30 de novembro de 2009.

Ofício CEP 148/2009

Prezada Senhora,

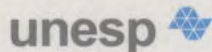
Atendendo à recomendação contida no Parecer nº 16/09 CÔNEP de 06 de outubro do corrente, o Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Biociências da UNESP – Campus de Rio Claro-CEP-IB/UNESP-CRC, referente ao projeto de pesquisa intitulado "Significado das danças circulares para a comunidade indígena da aldeia Guarani M'Bya – Agupéu", sob sua responsabilidade e orientação da Profa. Dra. Gisela Maria Schwartz, constatou, após análise, que V.Sa. atendeu ao solicitado no citado Parecer, portanto a pesquisa poderá ser realizada a partir desta data.

Atenciosamente,

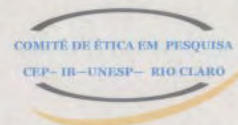

Profa. Dra. Maria Izabel Sousa Camargo
 Coordenadora do Comitê

Mrs. Sra.
NORMA ORNELAS MONTEBUGNOLI CATIB
 Rua Pará, 874
 13705-030 Avaré SP

Os dados deste documento foram registrados no Diário Oficial do Estado
 Juvencio 344 nº 512 - CEP 13705-000 - Rio Claro - SP - Brasil - de 16/03/2009 - de 16/03/2009 - Protocolo 1524/09



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Rio Claro



DECISÃO CEP N° 040/2009

Instituição: UNESP – IB – CRC	Departamento: Educação Física
Protocolo nº: 1524	Data: 03.03.2009
Projeto de Pesquisa: "Significado das danças circulares para a comunidade indígena da aldeia Guarani M'Bya – Aguapéu"	

Pesquisa Individual	Pesquisador Responsável:
---------------------	--------------------------

Pesquisa Alunos de Graduação	Pesquisador Responsável: -.-
	Orientando(a): -.-

Pesquisa Alunos de Pós-Graduação	Pesquisador Responsável: Norma Ornelas Montebugnoli Catib
	Orientador(a): Profa. Dra. Gisele Maria Schwartz

Objetivo Acadêmico:	() TCC
	(x) Mestrado
	() Doutorado
	() Outros (especificar)

O Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Biociências da UNESP – Campus de Rio Claro, em sua 34ª reunião ordinária, realizada em 05/06/2009,

()	Aprovou o Projeto de Pesquisa acima citado, ratificando o parecer emitido pelo relator.
()	Referendou o Projeto de Pesquisa acima citado, ratificando o parecer emitido pelo relator.
()	Aprovou retornar ao interessado para atendimento das pendências encontradas (prazo máximo de 60 dias):
()	Não Aprovou.
()	Retirou , devido à permanência das pendências.
(x)	Aprovou o Projeto de Pesquisa acima citado e o encaminha , com o devido parecer, para apreciação da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa-CONEP/MS, por se tratar de um dos casos previstos no capítulo VIII, item 4.c.

→ "Formulário para Acompanhamento dos Protocolos de Pesquisa Aprovados"
Data de Entrega: -.-

Rio Claro, 08 de junho de 2009.
<i>Ana Maria Pellegrini</i>
Profa. Dra. Ana Maria Pellegrini
Vice-Coordenadora do CEP em exercício

9. APÊNDICES

9.1 Apêndice A – Roteiro de Entrevista

APÊNDICE A

Roteiro da Entrevista:

1- Dados da amostra:

Idade:

Sexo:

Escolaridade:

Classificação na Tribo:

2- Questões:

1- Quais são as danças praticadas por essa comunidade indígena? Dizer o nome e explicar.

2- Quando dançam? Têm datas especiais?

3- Por que dançam? Explicar dando exemplos de danças

4- Como dançam? Descrever o formato da dança e o modo de dançar.

5- Todas as danças são acompanhadas por Canto, música e instrumento? Explique citando exemplos.

6- Nessas danças, existe algum ritual para cada uma, ou são todas iguais? Explique?

7- As danças indígenas atuais, ainda conservam sua tradição como antigamente? Se não, explique em que modificaram.

8- Vocês dançam em roda? Por quê? O que representa estar nessa roda?

9- Você se diverte dançando? Por quê?

10 - O que você sente ao dançar?

11- Existe alguma dança específica para crianças? Se sim, explique quando e como são praticadas.

12- Existe alguma dança específica para os homens da aldeia? Se sim, explique quando e como são praticadas.

13- Existe alguma dança específica para as mulheres da comunidade? Se sim, explique quando e como são praticadas.

14- Existe uma preparação para iniciar cada dança? Explique o que representa isso e como isto acontece.

15- Como as pessoas aprendem a dançar? Explique.

9.2 Apêndice B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

APÊNCIDE B

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Conselho Nacional de Saúde, Resolução 196/96)

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) a participar do projeto de pesquisa intitulado: **SIGNIFICADO DAS DANÇAS CIRCULARES PARA A COMUNIDADE INDÍGENA DA ALDEIA GUARANI M'BYA - AGUAPEÚ**, desenvolvido por Norma Ornelas Montebugnoli Catib, aluna do programa de Pós-Graduação em Ciências da Motricidade, orientada pela Profª Drª Gisele Maria Schwartz. O estudo se justifica tendo em vista que o conhecimento acerca das danças circulares indígenas brasileiras é bastante restrito, merecendo um olhar apurado nesse estudo que tem como objetivo INVESTIGAR OS SIGNIFICADOS DA PARTICIPAÇÃO EM VIVÊNCIAS COM AS DANÇAS CIRCULARES, PARA A CULTURA INDÍGENA, FOCALIZANDO A COMUNIDADE INDÍGENA DA ALDEIA GUARANI M'BYA - AGUAPEÚ. O Sr.(a), ao assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, está sendo esclarecido sobre a relevância desse estudo, sobre a total garantia de sigilo e anonimato das respostas, bem como, sobre a posterior utilização dos dados em artigos científicos. A entrevista será aplicada de maneira individual pelo pesquisador, gravada e filmada, preservando-se, assim, os detalhes expressos. O Sr(a), poderá declinar da participação a qualquer momento.

Declaro estar informado e plenamente esclarecido(a) pela Srª: Norma Ornelas Montebugnoli Catib sobre os objetivos do estudo e fui informado(a) também que qualquer dúvida que tiver em relação à pesquisa ou à minha participação, antes ou depois do meu consentimento, serão respondidas em acompanhamento e assistência pela responsável Norma Ornelas Montebugnoli Catib, RG: 28.177.42-3, Residente à Rua Pará, 874 – Avaré – SP - Fone: (14) 3733-4695.

Minha participação se dará por meio de uma entrevista aplicada a integrantes da Aldeia Aguapeú, não havendo qualquer tipo de despesa e de indenização nesta participação, a qual, pelo tipo do instrumento, promove riscos mínimos ao participante.

Compreendo ainda que os resultados do estudo da pesquisa possam ser publicados, mas que meu nome ou identificação não serão revelados.

Declaro ter sido plenamente esclarecido(a) sobre a natureza, riscos e benefícios do projeto e compreendo que posso interromper minha participação a qualquer momento, sem penalização alguma.

Eu, _____, Documento de Identidade nº _____, Sexo _____ Data de Nascimento _____, Endereço _____, declaro que concordo em participar da pesquisa intitulada “SIGNIFICADO DAS DANÇAS CIRCULARES PARA A COMUNIDADE INDÍGENA DA ALDEIA GUARANI M’BYA – AGUAPEÚ”.

Local: _____

Data: _____

Assinatura: _____

Titulo do Projeto: Significado das danças circulares para a comunidade indígena da Aldeia Guarani M’bya – Aguapeú.

Pesquisador Responsável: Norma Ornelas Montebugnoli Catib.

Cargo/Função: Estudante/Mestrando

Instituição: LEL/DEF/ IB/UNESP-UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO” – CAMPUS DE RIO CLARO

Endereço: Av. 24-A, 1515 – Bela Vista, Rio Claro-SP – CEP: 13506-900

Dados para Contato: fone (19) 3526 4125 e-mail: normacatib@gmail.com

Orientador: Profª Drª Gisele Maria Schwartz

Instituição: LEL/DEF/ IB/UNESP-UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO” – CAMPUS DE RIO CLARO

Endereço: Av. 24-A, 1515 – Bela Vista, Rio Claro-SP – CEP: 13506-900

Dados para Contato: fone (19) 3526 4125 e-mail: schwartz@rc.unesp.br

Data: ____/____/____

Norma Ornelas Montebugnoli Catib
(Pesquisadora responsável)