

EDUCAÇÃO MITO-DANÇA-RITO: As razões dialógicas do conhecer Guarani

Ana Luisa Teixeira de Menezes

Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC/ Brasil

Resumo

O mito-dança-rito neste artigo é desenvolvido dentro de um olhar educativo numa relação indissociável na cultura Guarani, cuja inseparabilidade revela um modo de educação que se produz provocando diálogos. O mito acontece enquanto narração, o rito é o acontecimento e a dança o que possibilita a vivência que integra passado e presente através do pensamento e sentimento a partir de uma razão dialógica. O mito-dança-rito é uma tríade constitutiva da educação que necessita ser pensada para o entendimento da formação do jovem Guarani, tendo em vista que orienta a organização social, política e econômica que os velhos e os jovens Guarani têm construído na cultura contemporânea dentro de uma postura dialógica. Propor uma reflexão sobre a educação Guarani através da dança torna-se cada vez mais uma atividade complexa, pois envolve aspectos políticos, econômicos, sociais, culturais. Dançar para pensar é um ethos na educação Guarani, uma narrativa, uma experiência e um aprendizado sobre uma forma preciosa de um povo construir o seu próprio conhecimento.

Palavras-chave: Educação; Guarani; Mito; Dança; Rito

Abstract

The myth-dance-rite in this article is developed inside an educative glance in a relation constitutive in the Guarani culture. The myth happens while narration, the rite is the event and the dance what makes possible the existence that integrates past and present through the thought and feeling from a reason of dialog. The myth dance-rite is a constitutive triad of the education that needs to be thought for the understanding of the formation of the young person Guarani, I have in mind what orientates the social, political and economical organization what the old men and the young persons Guarani have been building in the contemporary culture inside a posture of dialog.

Key words: Education; Guarani; Myth; Dance; Rite

Para compreendermos a educação Guarani torna-se fundamental aprofundar o estudo da dança. A dança Guarani existe numa relação indissociável entre o mito e o rito. Esta inseparabilidade revela um modo de educação que se produz provocando diálogos. Seguindo a visão de Gadamer apud Almeida (2007, p. 3) “mítico significa o que guarda a verdadeira substância da vida de uma cultura”. O autor nos convida a pensar o mito a partir da linguagem, tendo em vista que mito faz lembrar que toda subjetividade pertence a uma substancialidade que a determina. O aspecto constituinte da cultura Guarani que se produz a partir de mitos é a relação dialógica. Sem este diálogo o mito não existe tendo em vista a necessidade da narração. A narração vivida através da dança, denominada pelos Guarani de *Jerojy*, provoca o diálogo com a sua própria existência, bem como a origem do mundo, reatualizando cotidianamente o passado e o presente dentro de uma contínua experiência vivida. Segundo o autor acima citado, o mito ao ser contado não está preocupado com a veracidade dos fatos, mas com a experiência que este provoca. Uma das formas que o Guarani conta seus mitos, provocando a experiência de estar vivo, é através da dança.

Durante a minha pesquisa de doutorado em Educação¹, compreendi que a dança é constitutiva do pensamento Guarani. Ao interrogar seu Francisco, um velho Guarani residente na aldeia da Pacheca sobre a forma de aprendizagem da *Jerojy*, descreveu o seguinte:

A gente vai aprendendo e depois qualquer pequenininho ‘tá cantando para Deus [...] e porque Deus ‘tá falando, aqui é o lugar da gente fazer *Opy*, tá cantando por Deus, fazendo a salvação, é porque agora não dá mais, tem que falar, cantando por Deus. (Dança) porque é cultura, é cultura (tom de obviedade e afirmação) tem que fazer assim.

Questionar a dança significa indagar sobre a existência divina, fundamentos indissociáveis dentro desta cultura. Seu Adolfo, de 84 anos, que diz dançar desde pequeno, relata que:

A dança do Guarani veio primeiro, mas isso já vem passando a sabedoria do *Nhanderú*. *Nhanderú* é o Deus. Primeiro *Nhanderú* não tem pai nem mãe, *Nhanderú* princípio do mundo. A dança sempre habitava para nós Mbyá...

Seus mestres foram os avôs e os tios, e o criador foi *Nhanderú*². Dançar é recordar o princípio, é a gênese, é retorno no presente, significa estar perto de *Nhanderú*, da criação do mundo, do ápice da sabedoria. A dança, enquanto criação divina possibilita conexão e comunicação. O movimento faz emergir esta comunicação.

Marcos, professor Guarani, ao falar da dança relata que “[...] *Jerojy* não é história do passado. A história está dentro da *Jerojy*, está no presente [...] o coletivo entra na vida como a gente sente o pensamento e o sentimento”. É uma história que não nega o passado nem o aprisiona. Assim é a dança que, ao admitir a tradição, coloca-a no limite do coração. Neste sentido, a dança é viva enquanto possibilitar a elaboração de um sentido que é mais do que passado, ultrapassa o tempo, perpassa a objetividade da ação e alcança uma

dimensão de eternidade, que se configura no sentimento. A dança existe enquanto função mitológica, ou seja, dialógica.

Os mitos são narrados e a narração exige a presença atenta do narrador e do ouvinte, somente nesse momento privilegiado de sua narração, o mito se efetiva. A circularidade que se constitui entre mito, narrador e ouvinte já denuncia a pertença a um “universo” comum. Aqui efetivação é atualização; a velha história, cuja origem remonta tempos esquecidos, se faz novamente atual e, como tal, não é mais velha história, mas é uma nova experiência, revitalizada em um novo tempo histórico e numa nova linguagem (ALMEIDA, 2007, p.3).

Tanto os narradores quanto os ouvintes são ativos neste processo de comunicação. Para o mito acontecer como um processo de comunicação é necessário que os ouvintes se perguntem sobre os sentidos que estes são gerados em suas vidas. Gleiser (1987) através de suas reflexões sobre as leis do universo, procura mostrar que, na constituição da ciência e dos mitos, sempre existiram as buscas dos significados de nossa existência. Campbell (1990), em sua reflexão sobre as ciências e os mitos, acredita que o ser humano não sobrevive no universo sem as crenças com a herança geral do mito. Segundo o autor, o ser humano está permanentemente buscando nas bases de seu pensamento as explicações do mito local que não estão contidas dentro da lógica do pensamento racional.

O corpo Guarani dança a partir do mito e este corpo dançante provoca o espírito pensante. O corpo que dança é o corpo que pensa e se indaga através do movimento. Mais do que isso, os Guarani acreditam que a dança faz pensar, conforme afirmação de Santiago: *a dança muda o pensamento*. O mito quando é narrado através das estórias ou dos ritos provoca a dúvida.

Alberto, professor Guarani diz sobre o conhecimento vivo, que os mantêm em um contínuo exercício de pensamento-percepção, fazendo-os seres de reflexão. Nesse caminhar, os mitos são integrados, absorvidos, testados, negados, afirmados. As histórias são produtoras de movimento, deflagradoras da curiosidade, ou seja, do conhecimento.

Segundo Seu Adolfo, a dança foi enviada por *Nhanderú*,

[...] junto a *mboraí*³ porque tem um espírito que diz e que conta: vai viver de novo, vai salvar de novo ou não, o espírito que conta [...] *Karáí* que compreende tudo, conta tudo para nós, o que tem, junto com *mboraí*, com a dança. Trabalhando aqui, nem pensa, nem sabe, não pensa nada, e depois se eu entro ali [na Opy...]. Faz sentido no coração, no pensamento, lá no centro no céu.

Existe uma comunicação tênue entre as pessoas e a natureza, um diálogo no qual cada ser possui uma existência viva e espiritual. Esta comunicação aparece nas estórias mitológicas, cultivando uma educação cultural de uma natureza viva e dialógica. Certa vez, enquanto passeávamos pela mata em Riozinho com Seu José Verá, liderança indígena, este passou por uma árvore de Cedro e nos contou:

Nhamandú que fez. A última planta que ele fez antes de ir embora. *Nhamandú Mirim* (sol pequeno) subiu no Cedro para ver o *Nhanderú*. O diabo queria matar o gurizinho. O sol subiu pelo Cedro para fugir do diabo. O solzinho (*Nhamandú Mirim*) pegou uma fruta e transformou no Quati. É muito importante para salvar gente. Se alguma pessoa é muito braba, o cedro cura. Bota na bacia grande, a água fica bem avermelhada e dá o banho. Lava a casa também. Às vezes, acontece uma coisa que a alma da pessoa não quer ficar aqui na Terra. A alma é do ar. Fica triste, porque a alma 'tá longe dele [depressão], o Cedro cura. Dá para colocar no chimarrão. Eu tomo sempre e aí conecta com o sol (*Nhamandú*). E aí que ninguém pode derrubar Cedro. Se cortar, perde um filho, fica triste.

Estórias como estas, vão sendo ouvidas pelas crianças desde pequeninas, que as vão aprendendo. Educação significa aprender o sistema – *tekó nethenguá*⁴ - que entrelaça a natureza, as divindades, o corpo, o espírito a cultura. Em entrevista com Seu José Verá sobre a importância da dança, este respondeu:

Dança para ver o *Nhanderú*. Deus mandou para o Guarani dançar. Tem que dançar sempre, não é só uma vez. Não é só para brincar, só para ver ou para mostrar para o branco. É com respeito. Dança para não pegar doença, para não sentir mal. Dança também é bom. Quando dança, foi *Nhanderú* que mandou. Ele olha de longe. Crianças e mulheres dançavam. A vara é para ensinar as crianças, para caminhar bem. Se não mexe no corpo, fica duro e aí diz: eu não consigo caminhar. Dança para caminhar bem, para não cansar a criança, para ficar alegre. As crianças dançam fora da aldeia, porque *Nhanderú* permite. Os adultos não podem dançar fora da aldeia.

A dança é parte do rito que se atualiza nas narrativas do dia a dia, nos eventos de cura, nos acidentes, nas mortes, no ciclo das plantações como a do milho. Conheci quatro variedades de milho Guarani em Riozinho. Segundo José Verá, cada variedade de milho representa e é advinda de uma divindade. O milho vermelho vem de e representa *Tupã* e deve ser plantado nas terras voltadas para o oeste, pois é lá que está situada a cidade deste Deus, o amarelo corresponde a *Nhamandú*, e deve ser semeado voltado para o leste, pois é lá onde nasce o sol, o branco representa *Karáí*, e deve ser plantado voltado para o norte e o amarelo arroxeadado é de *Jakairá*, e deve ser plantado voltado para o sul. Estas divindades, para os Guaranis, moram em cidades e cada uma delas está postada em um destes respectivos pontos cardeais. Cada divindade manda seus filhos aqui para a Terra. Os nomes dados aos Guaranis relacionam-se a estas divindades, e são escolhidos dentro da *Opy*. O nome Guarani *Verá* relaciona-se a *Tupã*; já *Kuaray* e *Jaxuká*, a *Nhamandú*; *Karáí* e *Kerexu*, a *Karáí* e *Verá Mirim* e *Tunum*, a *Jakairá*.

Segundo Chamorro (1998), o Guarani Kaiová encontra metáforas de si mesmo e das divindades. Um exemplo disto é o milho, que é considerado pelos Guarani como uma pessoa.

O milho é verdadeiramente uma criança (*avatíko mitánte voi*). O crescimento do milho é visto como processo de maturação das próprias pessoas. O milho pode mesmo ser tomado como padrão de maturidade masculina. Seu broto é como uma criança recém-nascida. O menino prestes a ser iniciado é um milho crescendo. *Kunumi ru'ä* é a cabeça do menino, seus cabelos e suas mãos, assim como *avati ru' ä* é a copa das ramagens e dos galhos do pé de milho. Enfeitar os meninos é fazer chover sobre eles, é marcá-los para crescerem e se tornarem maduros como o milho. (CHAMORRO, 1998, p.175)

Nesta cerimônia, toda a comunidade participa. É o lugar onde os conflitos se dissolvem, onde o sentimento de ser Guarani refloresce. Para Chamarro (1998), esses rituais servem como uma educação auto-coletiva de consciência que une a coletividade.

Algumas lideranças, durante os dias que passei na aldeia da Pacheca falaram de problemas que dividiam o *tekoá* e afirmaram que à noite conseguiam estar juntas na *Opy*. João Batista, o Cacique da aldeia, falou com muita felicidade sobre a sua vivência na *Opy*: “dá uma emoção, eu fui escolhido para tocar violão, o *Karai* vem tocando na minha cabeça e desejando saúde.” Este fez uma descrição breve sobre o processo da dança nesta ocasião.

Primeiro dança a *Jerojy*, e o *Karai* vai sacodindo, e aí o violão é mais rápido. Quando tiver mais emoção, aí vai sacudindo e aí o corpo fica tremendo de tanta emoção e aí tem que começar a pular. De tanto pular, sente sede, porque sua [...] Novamente, começa outro *Karai* com a *Jerojy*, as crianças já estão dormindo. Só em dançar e em suar, já elimina coisas ruins do corpo. Termina com a reza do *Karai*. Sinto muita emoção!

A dança, conforme Eliade (1992, p. 34), “imita um gesto arquetípico, ou comemora um momento mítico. Em suma, ela é uma repetição, e, conseqüentemente, uma reatualização, de *illud tempus*, ‘daqueles dias’.” Há uma regeneração do ciclo da Terra e da Vida. Percebo uma atualização e um reforço da relação entre natureza e cultura, na qual a primeira é nutriente e se liga diretamente à estória da criação dos seres humanos e da Terra. Os humanos, nesta hora, reforçam o cuidado e a relação de proteção com a Vida.

Segundo Nimuendaju (1987), o *Nemongarai* é a dança considerada mais importante e tem por finalidade proteger os homens, as plantas e os animais contra qualquer mal. Era realizada entre os meses de janeiro e fevereiro, na época em que o milho ainda está verde. A dança durava quatro noites. Assim, o corpo ficava leve, mas quando alguém caía desmaiado de cansaço, interrompia-se a dança e ficava a sensação de que, se pudessem continuar mais uns dois ou três dias, o corpo ficaria tão leve que subiria aos céus.

Montardo (2002), em sua pesquisa com os Kaiová no Mato Grosso do Sul, relata que a única diferença observada em relação à descrição da dança dos Apapocuva, descrita por Nimuendaju (1987), está na disposição das fileiras, o que anuncia uma conservação das danças, inclusive na permanência de sua estrutura, ainda que estejamos falando de grupos diferenciados dos Guarani.

Escobar (1993) descreve o *Nemongarai* no contexto dos Chiripá de Acaraymí com

algumas variações: o chamado ritual do *jvakuera nemongaraí*, celebrado para saudar as primeiras frutas e o ritual do *temitynguera*, ambos em janeiro, para agradecer as primeiras colheitas, especialmente, a do milho.

No período desta celebração, acompanhamos de longe as cerimônias que se realizaram em dias alternados, na quarta e na sexta-feira, e que iniciavam a partir das dezenove horas e duravam até em torno das quatro horas da manhã do dia seguinte.

Para Alberto, a dança Guarani é lugar de repouso e tranquilidade, características necessárias ao exercício da espiritualidade e persistência. A dança Guarani faz a costura de uma memória objetiva e subjetiva, possibilitando um movimento de reatualização, de não paralisação, no qual o passado e o presente se reelaboram mutuamente, pois não são categorias estáticas de um tempo dividido.

Abaixo descrevo um rito vivido na casa de reza na Opy na aldeia de M'biguaçu (SC)⁵ com o objetivo de discutir as diversas gestualidades, vozes, movimentos, pausas, geradoras de diálogos. Através destas narrativas busco pensar o sentido da educação Guarani que para este constitui o centro de sua cultura: aquilo que não deve ser esquecido pelos Guarani.

No início da sessão, as pessoas foram chegando. Seu Alcindo, Karai⁶ Dona Rosa, Kunhã Karai⁷ e o Marcos, aprendiz de Karai ficaram sentados perto do fogo, próximo à entrada. Seu Alcindo disse: “vamos agradecer a nossa mãe” e apontou para o fogo. A noite estava bem fria. As pessoas foram chegando devagarinho. Os homens foram se sentando no canto direito, em bancos. As mulheres, no lado esquerdo sentadas no chão, em cima de esteiras, edredons e mantas. Bem no canto esquerdo, apoiados na parede, ficam os *takuapu*⁸. No canto direito, os homens tocavam o tambor, o *mbaraká*⁹, o violão e a rabeça. As mulheres tocavam o *takuapu*, inclusive as meninas de três a seis anos, tocam e fumam o *pethenguá*¹⁰. Tudo era cuidadosamente tratado. Wanderlei, filho de seu Alcindo e aprendiz cuidava também das velas. Eram três em cada lado, encostadas na parede, suspensas. Dona Rosa lançava as ervas medicinais na brasa, que exalavam um aroma gostoso no ar. Seu Alcindo iniciou a reza, e, em seguida, o Geraldo, aprendiz e filho de seu Alcindo soprou fumaça do *pethenguá* sobre a cabeça de seu Alcindo, de Dona Rosa, do Wanderlei e foi para o altar, soprando fumaça nos instrumentos que estavam sobre ele. Começou a cantar e as crianças e adolescentes levantaram para acompanhá-lo no canto e para dançar. Os meninos estavam na frente, junto com o Geraldo, dançando com o *mbaraká*. As meninas pequenas ficaram no meio e as meninas mais velhas atrás. Os meninos movimentavam-se movendo o corpo para a direita e para a esquerda, e as meninas num passo único, arrastando os pés sem sair do lugar. Algumas meninas tocavam o *takuapú*, tanto as que estavam dançando, como as que estavam sentadas. A Fabiane, que estava ao meu lado, disse: “vamos dançar? Perguntei a ela o que vinha no coração dela e ela me respondeu: “vem tudo, eu rezo para a minha família.”

Passaram-se uns trinta minutos e eles pararam de cantar e dançar. Depois veio o Wanderlei e entoou outra reza, em pé, voltado para o altar, tocando o violão. Os meninos o acompanhavam em fila também voltado para o altar, de costas para nós. Seus corpos curvavam-se pausadamente para a esquerda e para a direita num embalo que favorecia o alongamento da coluna, encurvando-a num gesto de entrega. As crianças pequenas ficaram

junto com as meninas que, também em fila, dançavam logo atrás dos meninos, de mãos dadas. Dançavam sempre no mesmo passo, levantando um pé e outro alternadamente, como imitando um passo de caminhar. A dança de mãos dadas dava uma idéia de estarem caminhando juntas, levando umas às outras, juntamente com o canto.

Terminado o canto e a dança, uma mulher de uma aldeia vizinha chamada de Morro dos Cavalos, levantou-se e sentou em um banco que ficava no centro da Opy, voltado para o fogo. Seu Alcindo entoou uma reza, levantou e foi caminhando-dançando no mesmo movimento que os meninos fizeram na dança, o corpo curvado, segurando o *pethenguá*. Soprou fumaça de seu *pethenguá* na cabeça de Dona Rosa, do Wanderlei e do Geraldo. Foi em direção à mulher acompanhado de dois meninos, um de 12 e o outro de 14 anos, cada qual com seu *pethenguá* e também caminhando-dançando num embalo lateral. Seu Alcindo foi até o altar e voltou em direção à mulher, seguindo no sentido anti-horário e ía girando em torno dela sempre no mesmo embalo corporal. Aos poucos, o Geraldo e o Wanderlei passaram a acompanhar Seu Alcindo. Iniciaram a tocar a mulher, massageando, buscando um local no corpo, como que Tateando o espaço da cura ao mesmo tempo em que cantavam e sopravam a fumaça de seus *pethenguás* sobre a mulher. Finalmente, Seu Alcindo aspirou várias vezes à paciente no local do corpo onde provavelmente a mesma sentia dores, como que sugando o mal nela existente. Depois, tossiu com força e expeliu alguma coisa, que representava a materialidade do espírito que precisava ser retirado. Ao fazer isto, apresentou o objeto junto ao fogo, para que grande parte dos que assistiam pudessem ver e acreditar. O objeto era semelhante a uma pequena pedra. Em seguida, o objeto foi atirado ao fogo, para que o mal nele existente fosse consumido, conforme nos informou Seu Alcindo mais tarde. No dia seguinte, Seu Alcindo, Geraldo e Wanderlei contaram que cada cerimônia tem um propósito e que, naquele dia, eles estavam rezando para o espírito dos mortos, em homenagem ao Seu Adão, da aldeia do Canta Galo, que havia falecido recentemente em um trágico acidente de ônibus.

Ao observar as crianças pegando brasas para acender o fumo em seus *pethenguás*, com toda aquela fumaça e vivenciando o modo de educação, lembrei-me de Freire (1995) da pedagogia da esperança, de exercício da fé contínua, que o autor acentua como um movimento constante de estar no mundo.

Para os Guarani, quando entramos na Opy, todos estão interconectados, ou seja, cada um tem a possibilidade de vivenciar aquilo que o outro não conseguiu expressar, em função do próprio potencial de vinculação e comunicação ali e naquele momento gerado. A educação Guarani é apreendida pelos sentidos, pela empiria. O conhecimento válido é aquele que foi experimentado e que se enraíza na concretização da dança.

O ato de conhecer, dentro da concepção Guarani, passa pelo percurso do auto-conhecimento; na verdade, não se separam. O corpo na perspectiva desenvolvida por Mauss (2003) é o primeiro lugar de elaboração cultural, tendo em vista, que é através do corpo que se apreendem os sentidos, a vida. O corpo é fonte de conhecimento. Nunes (2004) caracteriza o “conhecimento-emancipação” como aquele que consegue dialogar considerando os diversos modos de conhecimento e a experiência, sem usar a desqualificação mútua. Para o autor, todo conhecimento é auto-conhecimento, e destaca

que, dentro deste lugar, o uso do corpo é um mediador na apreensão deste conhecimento.

Relaciono o processo de conhecimento Guarani ao processo de individuação desenvolvido por Jung (2007) que busca a compreensão de si dentro de uma integração com a totalidade. O autor discute que a consciência europeia ao enfatizar em demasiado aspectos da racionalidade engole os aspectos intuitivos e simbólicos, quase que excluindo, ou colocando em categorias inferiores na organização do ser humano.

O mito-rito-dança representa uma educação social que enfatiza a corporeidade e espiritualidade dentro de uma coletividade e não apenas dentro do campo do privado. Nas sociedades indígenas, esta dimensão ocupa um espaço privilegiado na construção e organização do ser humano, e, é desenvolvida na perspectiva de um saber, conforme Brandão (1983) descreve: “um saber socialmente consagrado”. Kush apud Bergamaschi (2005) relata que nas sociedades ameríndias a emoção não é percebida como desorganizadora e, ocupa um lugar central na educação. A emoção percebida entre os Guarani não é uma reação circunstancial, mas sim, conforme Santiago revela, é o *anhemboachy*, expressão descrita como o que ele sente quando dança, que significa: “uma emoção intensa, dor, amor”. Conforme Alberto descreve, é “o sentimento mais alto que pode sentir”.

A conexão entre o pensamento e a sensação, o sonho, a intuição é geradora de uma racionalidade dialógica que faz com que o Guarani busque permanentemente em sua existência a construção de sentidos para as suas ações e a vida. Alimentar-se dos mitos é refinar a linguagem, por isso, que a dança altera o pensamento, pois ela é o diálogo, dançar é estar em diálogo. Quando o Guarani dança, ele é o diálogo. Freire (1977) afirma que é no diálogo que as pessoas se exercem como seres humanos, se superam em sua busca de entendimento do outro. É no ato de dialogar, de abertura ao outro, que o ser humano se diviniza no encontro com o êxtase e que possibilita o que Freire (1980) denomina de trânsitos, que são, mais do que mudanças, espaços criativos e inovadores de conexão com a sacralidade da vida.

Esta comunicação acima descrita é à base da educação Guarani. O *karai* é a pessoa considerada mais sábia e que aprendeu a se comunicar, a perceber o mais belo dos outros e a ouvir o que produz de melhor para si e para a comunidade. O mestre é aquele que consegue dialogar dentro de uma ampliação contínua do saber. A dança é a janela que abre os caminhos para o diálogo. O rito é a possibilidade, a estrutura que permite o movimento, e o mito é a fonte, o exercício do pensamento.

Jung (2007), ao referir-se às sociedades autóctones, afirma que a consciência é vivida por um inconsciente poderosíssimo, no qual os sonhos e o pensamento se retroalimentam numa comunicação simbólica dentro de um processo de pensamento que algo pensa dentro de si. Na sociedade ocidental, o sonho está na ordem do inconsciente, dentro de uma categoria psíquica vivida a margem do cotidiano e da estrutura social e econômica. Apesar de trazer esta relação com o inconsciente na perspectiva Junguiana, é necessário considerar que talvez este conceito não tenha o mesmo sentido para os indígenas. O sonho é confundido com a própria realidade no sentido de ser uma função do pensamento. O mito tem um significado vital e garante o desenvolvimento das narrações históricas vividas pelos

participantes. O mito é vivido através do rito. Segundo Escobar (1993) a vivência do rito impede a rigidez social e mantém vivo os diversos ritmos do tempo coletivo, possibilita a transmutação das tensões e dos desejos dentro de um ciclo dramático interminável. O diálogo é que mantém vivo a experiência do mito, através da narração e do convite a participação.

Esta educação reflete uma concepção de política, de economia, de história pautada na ordem divina. Alberto expressa o sentido de divindade através da dança.

A dança é um esforço que o Guarani faz para alcançar a Terra sem mal, porque quando sua, o corpo está tirando fora o pecado do mundo, quando sente cansaço, este cansaço tem de desaparecer, fazer força para que o corpo fique leve [...] O velho acredita que nessa Terra, o Deus existe, e que a gente não enxerga, porque é pecador. Quando o ancião dança, sente que está na Terra Sagrada.

Numa palestra realizada na Universidade de Santa Cruz do Sul sobre a amizade Guarani, Verá Poty (2008) nos perguntou quem era nosso Deus e fez a seguinte provocação: penso que o deus do branco é o dinheiro, por onde tudo se estrutura. Esta reflexão entre divindade e capitalismo é trazida por Neto (2006) quando descreve a formação do capitalismo e anuncia três grandes princípios constituintes que estruturam o nosso pensamento e nossas ações: a propriedade privada, o mercado e o acúmulo do capital. “Mercado como enunciado central da formulação liberal, transformando-se em nova deusa” (NETO, 2006, p.32). Esta visão é uma síntese do racionalismo que elege a razão instrumental como fonte e como meio de conhecimento.

Quando o Guarani elege a dança como meio do conhecimento está optando por uma organização social pautada na fé, no divino, no mito que se nutre da vida coletiva e acredita nas metáforas como meio de comunicação. Jung (2007) denomina de arquétipos os conteúdos do inconsciente coletivo que promovem a integração das pessoas à totalidade. Para o autor,

Na realidade nunca nos libertaremos legitimamente do fundamento arquetípico, a não ser que estejamos dispostos a pagar o preço de uma neurose, da mesma forma que não nos livraremos de nosso corpo e de seus órgãos sem cometer suicídio. (JUNG, 2007 p. 159).

O exercício educativo presente na tríade mito-dança-rito Guarani afirma um tipo de sociedade que se perpetua num sistema de trocas, reciprocidade e de integração entre o que é singular e coletivo dentro de uma educação que estimula as conexões entre a origem do mundo, o sentido da existência, a ordem divina e as formas de sobrevivência.

A dança provoca no Guarani a dúvida e a confiança: por onde devemos nos movimentar? A indagação é parte do diálogo entre a tradição, o velho e o contemporâneo e o jovem. Alberto define a dança *Jerojy* e problematiza os saberes dos antigos, indagando para si mesmo: como podem acreditar que numa terra vizinha existem cidades e deuses? As indagações e inquietudes de Alberto, longe de serem sectárias, fazem parte do que Gleiser

(1997) denomina de criatividade científica, por compreender que as novas idéias geram novas perguntas e que estas não estão separadas de um contexto. A dúvida, o interrogar sobre as condições da dança neste sistema, o próprio não dançar, são também atos de pensar e criar. Vítor, jovem *xondaro* da Lomba do Pinheiro, expressou sua dicotomia entre dançar e não dançar da seguinte forma:

Se eu dançar na nossa dança, eu danço com tudo. Mas se a gente colocar música de baile, todo mundo vem dançando. Mas se colocar a nossa música, ninguém vem [...] Tem que ter um homem mais velho que ensine a dança. Agora estamos só nós. Sabe por que não dança? [[referindo-se ao seu pai]], esqueceu tudo por causa da bebida.

As crianças estão em contato permanente com os professores que são jovens e que vão se constituindo como referência, sendo que muitos deles foram perdendo os referenciais de sua própria cultura. Venho acompanhando a busca de alguns destes jovens em seu trabalho de revalorização e reencontro com esta. E todos, para sentirem-se mais integrados, afirmam que necessitam aprender com os mais velhos. O reencontro com o valor próprio dá-se, na medida em que há uma construção comunitária, na qual os *Karais* e conselheiros são sujeitos fundamentais. Por isso, muitos jovens realizam movimentos para estarem mais próximos dos velhos numa busca de narrativas que provocam os sentidos de suas existências e que impulsionam a participação, a sacralidade da vida e a vontade de dialogar com os deuses.

Eu só poderia acreditar em um deus que soubesse dançar. Aprendi a andar; desde então, deixo-me correr. Aprendi a voar, desde então não preciso mais que me empurrem para mudar de lugar. Agora sou leve, agora eu vôo [...] agora um deus dança em mim. (NIETZSCHE *apud* GARAUDY, 1980, p.65)

Os Guarani acreditam que os que mais dançam e honram os deuses são os melhores no combate, tanto na guerra, como na luta cotidiana. Ao ler Platão, tive a sensação de estar ouvindo os Guarani falando em suas diversas expressões sobre a dança. Encontrei uma relação direta entre o pensamento implícito na dança Guarani e as reflexões socráticas sobre a civilização grega:

A orquística é a criação direta da *Musa* com seu aspecto trinário: poesia, música, movimento [...] um meio excelente de ser agradável aos deuses e de honrá-los [...] a dança é divina porque dá alegria. (PLATÃO *apud* BOURCIER, 1987, p.22)

O caráter de êxtase expressa a verdadeira honra a Deus. Deus criou a dança para que dançássemos para ele e esta é a fonte de maior alegria, é a questão primordial que os Guarani expressam ao falar da dança. Encontrei semelhanças entre a cultura grega e a Guarani, ambas arraigadas na ordem divina.

O grego conheceu os temores e os horrores do existir [...] de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta banhada de uma glória mais alta, não lhes fosse mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 1992, p. 36 e 37)

A expressão própria de Dionísio pode ser encontrada entre os Guarani, na força da(o) música/canto¹¹ que contém uma melodia rítmica do coração das coisas e captura o mito, renovando e presentificando seus significados, ou seja, dando vida aos mitos. É assim que a cultura Guarani encontra uma ressonância na educação grega, na qual:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos, fala o encantamento. Assim como agora, os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha tão extasiado e enlevado, como viram em sonhos os deuses caminharem. (NIETZSCHE, 1992, p. 31)

Propor uma reflexão sobre a educação Guarani através da dança torna-se cada vez mais uma atividade complexa, pois envolve aspectos políticos, econômicos, sociais, culturais, etc. Contudo, tal complexidade estimula o pensar a nossa própria cultura e o nosso sistema econômico, envolve também uma desestabilização de valores que vão se naturalizando ao longo de nossas vidas, como, por exemplo, o mito do dinheiro na modernidade. Conforme Santiago, liderança Guarani, a dança muda o pensamento. Dançar para pensar é um ethos na educação Guarani, uma narrativa, uma experiência e um aprendizado sobre uma forma preciosa de um povo construir o seu próprio conhecimento, que tem profundas repercussões na organização política, social, econômica e cultural.

Notas

¹ A pesquisa foi realizada em cinco aldeias Guarani, no Rio Grande do Sul, através da metodologia etnográfica, durante o período de 2001 a 2006 no Programa de Pós-Graduação em Educação e foi intitulada de: a alegria do corpo-espírito saudável: ritos de aprendizagem Guarani.

² Divindade Guarani.

³ *Mboráí* foi traduzido por seu Adolfo como canto.

⁴ Modo de vida Guarani.

⁵ Destaco que o Guarani do RS e de SC não permite a entrada de não indígenas em seus rituais no sentido de proteger a sua cultura. Esta é a única aldeia em SC que possibilita a participação de não indígenas.

⁶ Liderança espiritual, homem que tem sabedoria e conexão direta com Nhanderú, divindade Guarani.

⁷ Liderança espiritual, mulher que tem sabedoria e conexão direta com Nhanderú, divindade Guarani. Seu Alcindo comentou que não existe karáí sem kunhã karáí, afirmando a presença de sua companheira como vital dentro do processo xamânico.

⁸ Taquara usada como instrumento na dança das mulheres que batem compassadamente no chão marcando um ritmo próprio e coletivo.

⁹ Chocalho.

¹⁰ Cachimbo.

¹¹ Segundo Verá Poty, “música” é a expressão usada para as letras que envolvem paixão, enquanto os cantos são sagrados. A música é fundamental no diálogo Guarani e sempre acompanha as danças. Quando um Guarani começa a ter inspiração musical é sinal de que está aprendendo sobre os caminhos de se tornar karaf. Não aprofundo este aspecto em meu trabalho que está bem desenvolvido na tese de doutorado de Montardo (2004).

Referências

- ALMEIDA, C. L. S. (2007) O mito e o jogo como modelos originários para a vivência em Biodança. Texto elaborado para palestra no Seminário de Vivência em Biodança. promovido pela Escola Gaúcha de Biodança. Porto Alegre.
- BERGAMASCHI, M. A. (2005) NHEMBO'E! Enquanto o encanto permanece! Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guarani. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Programa de Pós-Graduação em Educação.
- BOURCIER, P. (1987) História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes.
- BRANDÃO, C. R. (1983) Casa de Escola: cultura camponesa e educação rural. Campinas: Papirus.
- CAMPBELL, J. (1990) O poder do mito com Bill Moyers. São Paulo: Palas Athena.
- CHAMORRO, G. (1998) A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra. São Leopoldo: Sinodal.
- ELIADE. M. (1992) Mito do eterno retorno. Tradução: José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo.
- ESCOBAR, T. (1993) La Belleza de los otros: arte indígena del Paraguay. Asunción: Rediciones.
- FREIRE, P. (1977) Extensão ou comunicação? Rio de Janeiro: Paz e Terra,.
- FREIRE, P. (1980) Conscientização. São Paulo: Moraes.
- _____. (1995) À Sombra desta mangueira. São Paulo: Olho d'água.
- GARAUDY, R. (1980) Dançar a vida. Rio de Janeiro: Fronteira.
- GLEISER, M. (1987) A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-Bang. São Paulo: Companhia das Letras.
- JUNG, C. G. (2007) Os arquétipos e o inconsciente coletivo. 5ª. Ed. [tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. – Petrópolis, RJ: Vozes.
- MAUSS, M. (2003) Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify.
- MONTARDO, D. L. O (2002). Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani. Tese de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, Curso de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- NETO, J. F. M. N. (2006) Extensão Popular. João Pessoa: Editora Universitária.
- NIETZSCHE, F. (1992) O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras.
- NIMUENDAJU, C. U. (1987) As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva – Guarani. São Paulo: Hucitec/EDUSP.

NUNES, J. A. (2004) Um discurso sobre as ciências 16 anos depois. IN: SANTOS, B. S. (org). Conhecimento prudente para uma vida decente. São Paulo: Cortez.

POTY, V. (2008) Palestra Amizade Guarani realizada no curso de extensão na Universidade de Santa Cruz do Sul.

Correspondência

Ana Luisa Teixeira de Menezes – Doutora em Educação pela UFRGS, Professora de psicologia na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Desenvolve pesquisas sobre vivência comunitária através do mito: estudos através da dança guarani. Tem importantes publicações, entre elas: Educação Guarani: compartilhando saberes, construindo conhecimentos (Mediação, 2008).

E-mail: luisabio@hotmail.com

Texto publicado em *Currículo sem Fronteiras* com autorização da autora.
