



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO-CED  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA EDUCAÇÃO E MOVIMENTOS SOCIAIS

**ÉLITON CLAYTON RUFINO SEÁRA**

**Movimentos e Diálogos Interculturais: Um estudo da Dança  
Tchondaro dos Guarani da Aldeia M'Biguaçu**

Florianópolis

2012



**ÉLITON CLAYTON RUFINO SEÁRA**

**Movimentos e Diálogos Interculturais: Um estudo da Dança  
Tchondaro dos Guarani da Aldeia M'Biguaçu**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Cristiana de Azevedo Tramonte e Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Antonella Maria Imperatriz Tassinari

Florianópolis

2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Seára, Éliton Clayton Rufino

Movimentos e Diálogos Interculturais: Um estudo da Dança Tchondaro dos Guarani da Aldeia M'Biguaçu [dissertação] / Éliton Clayton Rufino Seára ; orientadora, Cristiana de Azevedo Tramonte ; co-orientadora, Antonella Maria Imperatriz Tassinari. - Florianópolis, SC, 2012.

168 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Dança do Tchondaro Guarani. 3. Técnicas corporais. 4. Educação tradicional Guarani. I. Tramonte, Cristiana de Azevedo . II. Tassinari, Antonella Maria Imperatriz. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**"MOVIMENTOS E DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: UM ESTUDO DA DANÇA  
TCHONDARO DOS GUARANI DA ALDEIA M BIGUAÇU"**

Dissertação submetida ao Colegiado do Curso  
de Mestrado em Educação do Centro de  
Ciências da Educação em cumprimento parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
Educação.

APROVADA PELA COMISSÃO EXAMINADORA EM 17/10/2012

Dra. Cristiana de Azevedo Tramonte (CED/UFSC-Orientadora)

Dra. Antonella Maria Imperatriz Tassinari (CFH/UFSC-Co-orientadora)

Dr. Fernando Gonçalves Bitencourt (IFSC-Examinador)

Dr. Reinaldo Matias Fleuri (CED/UFSC-Examinador)

Dra. Maristela Fantin (CED/UFSC-Examinadora)

Dra. Luciana Machado Schmidt (CESUSC-Suplente)

*Prof.ª Rosalba Maria Cardoso Garcia*  
Coordenadora do PPGE/CED/UFSC

Posteria nº 1317/G8/2012  
ELITON CLAYTON RUPINO SEARA

FLORIANÓPOLIS/SANTA CATARINA/OUTUBRO/2012









## *HÁ'EWETE* AGRADECIMENTOS



*Obrigado ao meu bom Deus (Nhanderu em Guarani), ao sol, à lua, aos cantos dos pássaros, à chuva, ao vento, ao dia, à noite, ao fogo, à água, às flores às árvores, a todo imensurável amor que sinto pela mãe natureza!*

Neste ensejo, gostaria de aproveitar a oportunidade que me cabe, para tecer algumas palavras iniciando com um agradecimento na língua do povo que me propiciou estar aqui escrevendo um trabalho riquíssimo: os Guarani.

*Arovy'a guarani arandu, mba'eko kova'e arandu rewe ma xee woí aikuaa we hawi xembaraete we hawã anhembo'e hapy hanho'in he'in, ha'egui maranmi pa nhandekuai hanwan. Ha'ewete katu panwe nhande wa'e kuery xepyntynvo wa'ekue, npendegui ma ndaxerexarai rã, mba'eko kova'e npende mba'e renxa'ãa ma xereko ha'ejavi rerã xema'endu'a aikovy<sup>1</sup>.*

Falar em pessoas, em nomes, é sempre um risco por não contemplar a todos aqueles que contribuiram nas diversas instâncias

---

<sup>1</sup> Agradeço a sabedoria Guarani, pois foi com ela que pude me aproximar de um mundo rico de conhecimentos que me fizeram crescer não apenas como pesquisador, mas também como ser humano. Obrigado a todos os Guarani que me ajudaram, que me receberam e que estarão sempre comigo, pois o conhecimento Guarani eu levarei sempre em minha vida (Tradução Leonardo Wherá Tupã)

para que um trabalho de mestrado pudesse ser realizado. No entanto, considero que não esquecerei nenhum nome e, mesmo que assim o faça, estarão com certeza, guardados no fundo de meu coração.

Agradeço à minha ilustríssima Noiva, Eleane Zago, que comigo vive há mais de três anos e que me apoiou desde o início dessa caminhada. Por sua paciência, companheirismo e amor. Aos meus pais, Eva e Enio, Enio e Eva, que sempre demonstraram orgulho por ter um filho no mestrado, mas, o orgulho maior é o meu, já que tenho grandes pais, dos quais eu me orgulho. Também aos meus irmãos Everton e Eriton que me ouviam quando necessário.

Já no que tange aqueles que estiveram comigo mais perto dos meus estudos dentro da Universidade, não posso deixar de primeiramente falar de um Grupo (todos mesmo) de pesquisa, que antes mesmo do mestrado eu já frequentava, o Labomídia, tendo como coordenador o professor Giovani Pires, que me acolheu com muito carinho e propiciou o diálogo com minha temática em meio aos caminhos da mídia-educação.

Maristela Fantin, minha primeira orientadora do mestrado, que me fez refletir sobre um olhar popular para Educação, com isso, contribuiu imensamente para que minha pesquisa pudesse apresentar mais cheiro, gosto, cor e significados. Outra pessoa, que me incentivou nessa caminhada foi minha orientadora Cristiana Tramonte que, em meio às suas inúmeras orientações conseguiu mostrar, de forma dinâmica, diferentes elementos que um pesquisador pode construir.

Agradeço à professora Antonella Tassinari, que, além de me co-orientar, também possibilitou que eu pudesse estar ainda mais à frente das temáticas indígenas, apresentando-me um vasto mundo cultural e, junto ao grupo NEPI, evidenciou que, a além de estudados, devem ser mais que isso: respeitados.

Ao pessoal da licenciatura intercultural indígena que proporcionou a realização de um projeto de extensão para os três povos indígenas que estudam na UFSC, bem como também à professora Dorothea Darella, que me auxiliou, emprestou Cd e muito mais.

Aos meus colegas de linha de pesquisa, Sadi, Catarina, Ana, Siuzete e, em especial, ao meu querido amigo Antonio, que antes mesmo do mestrado, já compartilhava saberes na Graduação de Educação Física, a este companheiro, que tanto luta a cada dia, um sentimento de carinho.

Outra pessoa a quem sou imensamente grato é minha orientadora do TCC, que depois continuou me acompanhando em minha caminhada, a professora Dina. Com grande consideração agradeço aos

seus e-mails e, mais que isso, a sua amizade impar.

Dedico também este trabalho, a todos os meus educandos da APAE, com os quais dividi o tempo dos escritos de minha dissertação, e ainda prestigiando todos desta instituição, agradeço em especial à coordenadora Liliam e à diretora Lu do Reis.

Também a banca examinadora de minha pesquisa, aos professores Fleuri, Fernando e Luciana. Obrigado por fazerem parte deste árduo trabalho.

Mesmo já tendo falado para todos os Guarani no início, quero deixar aqui um forte sinal de respeito ao seu Alcindo, o *Karaí* da aldeia, bem como à sua esposa Dona Rosa, ao Geraldo que me acolheu imensamente bem, ao cacique Hyral que possibilitou-me estar na aldeia, ao Passo Fundo, à Dona Fátima, a todas as crianças da aldeia, aos três professores (*Djurua*) da aldeia, ao desbravador e indigenista Richard, à Márcia, à Adriana, e a todos que de alguma forma puderem contribuir com meu estudo, até mesmo com um olhar, um sorriso um *djaudju*.



## RESUMO

Esta pesquisa foi realizada na aldeia indígena Guarani M'Biguaçu, localizada no litoral norte do Estado de Santa Catarina, com o intuito de compreender e refletir sobre os processos tradicionais de ensino e aprendizagem, chamado de *Nhanembo'e* (em Guarani), de uma manifestação ainda pouco conhecida e estudada: a Dança do *Tchondaro*. Percebendo as inúmeras transformações ocorridas ao longo dos tempos, este estudo aborda as ressignificações culturais dessa aldeia com foco no ensino e na aprendizagem da dança. Tal releitura, contextualizada pelos antepassados guaranis, foi obtida através da oralidade dos membros da comunidade M'Biguaçu, relacionando seu aprendizado aos tempos atuais. O olhar sobre a aldeia enquanto visitante e coparticipante, associado às técnicas corporais, aos rituais e à mitologia, conduziram essa pesquisa a uma tríade: Dança-Corpo-Ritos. Na descrição das danças do *Tchondaro*, que no total formam oito ciclos, é possível observar como estão imbricados diferentes elementos que norteiam a cultura Guarani, tais como: a pintura, os rituais, as técnicas do corpo, as divindades, a natureza. Desde o início das danças, as quatro que compõem a base, até o nível do *Kyrey'm'ba*, que é o mestre *Tchondaro*, os elementos essenciais, dentro da ótica Guarani, não se fragmentam, mas, se aglutinam nos respeitáveis movimentos dessa cultura. A prática das danças do *Tchondaro*, como divulgação cultural é fortemente integrada a um processo de construção de identidade e valorização da cultura, agindo, portanto, como uma importante expressão dos Guarani, capaz de evidenciar a importância de suas expressões artísticas e corporais a partir dos diálogos que exercem com outras culturas

**Palavras chave:** Educação Guarani- Dança do Tchondaro- Corpo



## ABSTRACT

This research was conducted in the village indigenous Guarani M'Biguaçu, located on the northern coast of the state of Santa Catarina - in order to understand and reflect on the traditional processes of teaching and learning, and can be called Nhanembo'e (in Guarani) of a manifestation yet little known and studied: the Dance Tchondaro. Realizing the many changes occurring over time, this study also sought to reach these significations, focusing on the teaching of dance in the contexts of their ancestors through oral M'Biguaçu of community members as well as their learning in this current times village. The sight over the village and beyond, associated with body techniques, rituals and mythology, led the search to a triple: Dance-Body-Rites. In describing the numerous dances Tchondaro, the total is eight, you can see how different elements are interwoven guiding the Guarani culture, such as: painting, rituals, techniques of the body, the deities, nature. Since the beginning of the dances, the four basic calls, until the level of Kyreym'ba, which is the master Tchondaro such elements within the optical Guarani did not break up, but coalesce in the movements of culture. The practice of dances Tchondaro as cultural diffusion is strongly integrated into a process of affirmation of identity and appreciation of culture, acting as an important expression of the Guarani, to show the importance of their cultural expressions from the dialogue engaged with other cultures.

**Keywords:** Education Guarani-Dance of the Tchondaro-Body.





## LISTA DE NOMES GUARANI<sup>2</sup>

**Djurua:** homem branco, também aquele que é denominado por não ser um Guarani

**Karai:** Liderança espiritual

**Kyringue:** crianças, criançada

**Mbyá:** parcialidade ou rama Guarani

**Chiripa ou Xiripá:** parcialidade ou rama Guarani

**Nhande reko:** “Nosso modo de ser”. O modo de ser Guarani, sua cultura

**Opÿ:** casa tradicional de reza. Lugar sagrado do “estar junto” espacial e temporal do povo Guarani

**Tekoá:** lugar bom para o Guarani viver, para construir a aldeia Guarani

**Mbaraka:** Violão

**Rabeca:** Violino

**Mbaraka** mirim: chocalho

**Ãngua-pu:** tambor

**Takua-pu:** bastão de ritmo

**Nhamandu:** sol

**Djatxã:** Lua

**Kyrey m'ba:** Mestre dos Tchondaro

**Kutchuva:** espírito de vento

**M'boe:** cobra

**Kai:** macaco

**Xeramõi:** pode ser entendido no sentido de avô e, neste sentido como liderança espiritual também.

**Tangará:** pássaro sagrado

**Petÿnguá:** cachimbo sagrado Guarani

---

<sup>2</sup> Glossário de palavras em Guarani adquirido em interlocução com o professor Marcos *Karai* Moreira no ano de 2009 em pesquisa realizada na aldeia M'BIGUAÇU. Atualmente Marcos é Cacique da aldeia de Morro dos Cavalos.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>21</b>
Primeiros encontros: justificando a pesquisa.....	22
Alguns trabalhos sobre o tema: mapeando o campo .....	26
Caminhos metodológicos: algumas considerações.....	31
<b>CAPÍTULO 1 O POVO GUARANI: CONTEXTUALIZANDO DIMENSÕES CULTURAIS.....</b>	<b>35</b>
1.1 Reflexões acerca da parcialidade dos Guarani de M'Biguaçu: apontamentos pertinentes.....	35
1.2 Dimensões culturais Guarani.....	40
1.3 Religião e mitologia Guarani: breves considerações.....	43
1.4 Educação escolar indígena entre os Guarani.....	51
1.5 A Dança para os Guarani: diálogo iniciais.....	55
<b>CAPÍTULO 2 CAMINHOS DA ALDEIA M'BIGUAÇU.....</b>	<b>65</b>
2.1 Apontamentos do autor.....	65
2.2 Passos de um pesquisador: Vivendo a aldeia com os Guarani.....	66
2.3 A <i>Opÿ, Tatá e Petÿngua</i> .....	68
2.4 A escola <i>Wherá Tupã Poty Djá</i> .....	73
2.5 Caminho Florido: A trilha do saber.....	81
2.6 O campo de Futebol e as plantações.....	83
2.7 Seu Alcindo e Dona Rosa: Os líderes espirituais da aldeia.....	85
<b>CAPÍTULO 3 MOVIMENTO EM DIÁLOGO: TÉCNICAS CORPORAIS NA ALDEIA DE M'BIGUAÇU.....</b>	<b>89</b>
3.1 Técnicas corporais indígenas Guarani.....	89
3.2 Brincadeiras ( <i>Nhewangá</i> ) da cultura Guarani.....	92
3.3 As pinturas Guarani.....	95
3.4 Os jogos tradicionais Guarani na aldeia M'Biguaçu.....	102
3.4.1 Zarabatana.....	107
<b>CAPÍTULO 4 TCHONDARO: ARTE E DANÇA GUARANI.....</b>	<b>109</b>
4.1 O que é o <i>Tchondaro</i> ?.....	109
4.2 <i>Tchondaro</i> : Defesa e Ataque.....	112
4.2.1 A dança do <i>Tchondaro</i> para os Guarani de Biguaçu.....	115
4.3 <i>Tchondaro Tangará</i> .....	119
4.4 <i>Tchondaro Tupã</i> .....	122

4.5 <i>Tchondaro Djakairá</i> .....	127
4.6 <i>Tchondaro Nhmandu</i> .....	129
4.7 <i>Tchondaro dos Macacos</i> .....	131
4.8 <i>Tchondaro Kutchuva</i> .....	141
4.9 <i>Tchondaro cobra</i> .....	142
4.10 <i>Kyreyim'ba: o mestre dos Tchondaro</i> .....	143
4.11 Apresentações do <i>Tchondaro</i> fora da aldeia: “Mostrando Cultura” .....	147
4.11.1 Descrição da dança do <i>Tchondaro</i> : apresentação cultural da abertura da exposição de artesanatos dos povos indígenas do estado de Santa Catarina.....	148
4.11.2 Descrição da dança do <i>Tchondaro</i> : apresentação cultural para licenciatura Intercultura Indígena da UFSC.....	150
4.12 <i>Tchondaro, o Guerreiro. De Qual Guerra?</i> .....	152
<b>CONSIDERAÇÕES .FINAIS</b> .....	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS..</b> .....	<b>161</b>

## INTRODUÇÃO

A dança do *tchondaro* do povo Guarani constitui-se uma manifestação de tempos que não se pode datar. Sua importância para os Guarani revela dimensões do contexto cultural deste povo imbricados fortemente em suas expressões ritualísticas.

Esta pesquisa mostra como estas danças se desenvolvem e como o movimento e o diálogo intercultural propiciaram ressignificações de sua prática nos contextos atuais.

O objetivo maior deste estudo foi compreender como os processos de ensinar-aprender de tal manifestação (dança do *tchondaro*) se relacionam com outras referências culturais dos Guarani da aldeia de M'Biguaçu, analisando suas interfaces com a educação tradicional Guarani.

Neste sentido, começo o texto relatando minhas primeiras experiências com os Guarani de M'Biguaçu e a importância da realização de um trabalho com a temática indígena no campo escolar. Posteriormente, procuro realizar uma justificativa observando que cada pesquisa pode contribuir à sua forma e que cada pesquisador expressa-se de diferentes formas, revelando, assim, que sempre se pode elucidar novas situações.

Apresento, em seguida, os objetivos do estudo e a questão norteadora que aparecerá de diferentes maneiras na escrita da pesquisa, além de mencionar diferentes pesquisas tanto com os Guarani de M'Biguaçu, como também com outras comunidades em relação à dança do *Tchondaro* e a outras temáticas relacionadas. Em seguida, descrevo a metodologia do estudo que é especificada como uma pesquisa participante com aportes etnográficos, a qual se justifica apresentando algumas situações ocorridas.

O Capítulo 1 inicia uma breve discussão sobre a questão das parcialidades Guarani e o que pretendo realizar enquanto apresentação de algumas dimensões culturais. É importante ressaltar que o foco do estudo não é discutir as parcialidades, apresento apenas alguns elementos para serem colocados à vista e deixar claro que esta questão é de grande complexidade, merecendo ser cada vez mais acentuada no campo das ciências sociais. Considerando isso, apresento algumas dimensões da cultura Guarani, tais como alguns apontamentos sobre religião, mitologia, educação, entre outros elementos, que vêm de encontro ao objetivo maior do estudo.

No Capítulo 2, procuro mostrar-me como pesquisador dentro do

contexto pesquisado (aldeia M'Biguaçu) e, partir do que relato, dando continuidade às referências culturais da cultura Guarani, também proponho diálogos capazes de explicitar questões centrais referentes à sua cultura e como vivem na comunidade em Biguaçu. Relato os caminhos percorridos, descrevo como os percorri, o que estes caminhos me mostram é quão grande é a importância das pessoas que encontro, possibilitando-me aguçar mais meus olhares, olfato, tato, cheiro e audição, pois os cinco sentidos me foram aguçados tanto como pesquisador, como pessoa.

Ao prosseguir com as reflexões, o Capítulo 3 inicia a temática das técnicas corporais, conceito com o qual trabalho durante todo o estudo. Ao trazer as brincadeiras, os cantos, as danças, os jogos tradicionais, as pinturas e o próprio movimento de diálogo do corpo entre os Guarani, começam-se a adensar mais questões relativas ao entendimento do aprender-conhecer-ensinar, na dança do *Tchondaro*, visto que todos elementos acima citados não estão fragmentados, mas sim imbricados no contexto cultural Guarani, através do qual são expressados corporalmente por seus integrantes.

No último Capítulo 4 adensa-se a descrição sobre a(s) dança(s) do *Tchondaro* dos Guarani de M'Biguaçu, retratando suas especificidades nos diferentes contextos, descrevendo falas de seus praticantes, reportando-se às questões históricas da dança, refletindo sobre os significados construídos ao longo do tempo e como a dança foi resistindo às mudanças existenciais.

Discuto ainda a questão do Guerreiro Guarani, que guerreiros e que guerreiras são estes, mencionados como tradução de *Tchondaro* e quais “batalhas” precisam ser enfrentadas atualmente nos campos da aldeia e fora dela.

O trabalho aponta muitas especificidades da aldeia e do grupo que ali vive, expressando uma visão mais aguçada deste povo e recorrendo sempre às suas falas sobre esta manifestação, que são de suma importância para a compreensão dessa cultura.

### **Primeiros encontros: Justificando a pesquisa**

Tendo desenvolvido, no ano de 2009, na condição de acadêmico do curso de Educação Física, da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), o trabalho de conclusão de curso: *Dias de índio: vivências e discussões sobre a cultura indígena guarani nas aulas de Educação*

*Física em uma escola não indígena*<sup>3</sup>, foi possível observar a importância de tematizar algumas relações culturais indígenas na escola e, neste caso, na Educação Física escolar.

Com este trabalho, não se vislumbrou o cumprimento da lei 11.645<sup>4</sup>, que obriga tematizar as relações histórico culturais dos povos indígenas dentre de algumas disciplinas escolares, mas sim, propiciar primeiras aproximações sobre o modo de vida atual de um dos povos indígenas que, para os educandos pareciam distantes, no entanto, estavam mais perto do que se imaginava. Considerou-se que o que fosse levado aos participantes do estudo, não se direcionasse como uma espécie de mensagem romântica, mas como uma inter-relação entre Popular-Científico, compreendendo que o diálogo pode ser horizontalizado.

Nessa direção de diálogo entre cultura popular e academia, que também possibilitou minha primeira aproximação com uma etnia indígena, foi possível considerar uma reflexão com os educandos sobre possíveis desconstruções de visões estereotipadas, bem como impulsionar outras reflexões acerca desta temática.

Neste ensejo, ao citar esta primeira aproximação e, ao decorrer dos diálogos estabelecidos com Marcos Moreira *Karai*<sup>5</sup>, professor da aldeia M'Biguaçu no ano de 2009, que durante o estudo foi o interlocutor, contribuindo com o trabalho e que também dialoga com este escrito, foi possível vivenciar e experienciar tanto no âmbito docente, como na condição de iniciação de pesquisa nessa temática,

---

<sup>3</sup> O trabalho teve como foco a cultura indígena Guarani (povo da aldeia M'Biguaçu) introduzida nas aulas de Educação Física, mais especificamente envolvendo a música-dança, entrelaçando-as neste contexto as pinturas corporais e os desenhos dos instrumentos. Para que se desenvolvesse o trabalho, realizamos (pesquisa realizada em dupla) três idas à aldeia que foram essências para o decorrer de nove intervenções na instituição Parque Dom Bosco no município de Itajaí/SC.

<sup>4</sup> Altera a lei nº 394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA e INDÍGENA". (Sendo o Art. 26- Redação dada pela Lei nº 11.645, de 2008). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9394.htm#art26a](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm#art26a).

<sup>5</sup> No ano de 2009 quando Marcos foi meu interlocutor na pesquisa referida ele vivia na aldeia M'Biguaçu. Atualmente Marcos esta na aldeia de morro dos cavos atuando como professor da escola da aldeia e como vice-cacique.

novas possibilidades de abordar a Educação Física e, ainda uma abertura e continuidade deste caminho. Nesse processo, Marcos Moreira *Karai* foi o principal interlocutor que contribuiu com o trabalho de pesquisa e dialogou com o texto escrito (TCC).

Em se tratando destes diálogos, e com o objetivo de continuar avançando neste campo de estudo, pretende-se ao se aportar no conceito de educação intercultural, justamente compreender as interações entre diferentes sujeitos culturais, para que assim, possa-se plantar e semear um diálogo fértil, contribuindo no que tange às intenções deste estudo para um olhar deste(s) outro(s):

O trabalho intercultural pretende contribuir para superar tanto a atitude de medo quanto a de indiferente tolerância ante o “outro”, construindo uma disponibilidade para a leitura positiva da pluralidade social e cultural. Trata-se, na realidade, de um novo ponto de vista baseado no respeito à diferença, que se concretiza no reconhecimento da paridade de direitos (FLEURI, 2003, p. 17).

Com base nesta perspectiva, referindo-se a um complexo campo de debate entre as variadas concepções e propostas que enfrenta a questão da relação entre processos identitários socioculturais diferentes, focalizando especificamente a possibilidade de respeitar as diferenças e de integrá-las em uma unidade que não as anule (FLEURI, 2003, p. 17), é que se busca estabelecer um movimento de relações dialógicas, respeitando as singularidades e, mostrando-as sob o olhar deste outro, através de suas próprias impressões.

A partir dessa reflexão, buscou-se, neste estudo, investigar aspectos da educação Guarani no atual contexto sócio histórico cultural, focalizando uma manifestação ritual que tem sido pouco estudada e desenvolvendo movimentos, olhares e diálogos interculturais sobre essa manifestação ritual: a Dança do *Tchondaro*. Buscou-se compreender aspectos da educação Guarani que estão articulados com a dança e como esta dança articula o aprendizado de outras referências culturais. Nesta direção, aportou-se para o seguinte problema de pesquisa: quais os significados da dança *tchondaro* para os Guarani de M'Biguaçu, na atualidade e sua articulação com a aprendizagem de outros aspectos da cultura Guarani? Para desenvolver essa questão, procurou-se observar e descrever os espaços em que a(s) dança(s) são praticadas, as técnicas



corporais envolvidas, os estilos e coreografias da dança, a relação com aspectos da religiosidade Guarani, a memória sobre as origens dessa dança.

Ao trazer, nestas breves considerações, minha aproximação com o tema, entre outros elementos abordados, gostaria ainda de tecer algumas reflexões no tocante à relevância social desta temática, apontando outras pesquisas similares e, explicitando o porquê deste estudo e a importância de sua contribuição para estudos posteriores.

Primeiramente, cabe observar que a prática da pesquisa no campo da educação e movimentos sociais, está cada vez mais presente no campo das ciências humanas, bem como a busca por novos entendimentos no que diz respeito a conhecer o “outro”. Nessa discussão, os apontamentos de Fleuri (2003) elucidam uma reflexão no sentido de pensarmos nos variados pontos de vistas culturais, seguindo o processo de deixá-los fluir, de se mostrar dentro de seus preceitos, não cabendo apenas a um modelo cultural ditar quaisquer padrões, assim Fleuri (2003) ressalva que:

O amadurecimento da sensibilidade para com o tema das diferenças culturais é uma conquista recente. Mas o problema do encontro e do conflito entre culturas é antigo. E tem sido enfrentado e resolvido geralmente valendo-se de perspectivas etnocêntricas, que pretendem impor o próprio ponto de vista como o único válido. De modo particular, no mundo ocidental a cultura europeia tem sido considerada natural e racional, erigindo-se como modelo da cultura universal. (2003, p.18).

Considerando este ponto de vista, penso ser relevante continuar avançando no campo da pesquisa acadêmica no que diz respeito a deixar o outro falar, o outro se mostrar, através de seus “olhares”, seus “Olhos”, suas Vozes.

Neste caminho, GEERTZ (2001, p. 19-20) propõe que o olhar busque estabelecer um movimento contínuo, um diálogo entre, de um lado, os temas ou categorias gerais que estruturam o pensamento do pesquisador como, por exemplo, arte, religião, senso comum, estrutura de pensamento, e; de outro, observações cada vez mais detalhadas, a partir de realidades locais. Desta forma, a leitura cultural proposta neste estudo poderia ser compreendida como uma “tradução”, como se fosse

de um idioma para outro: “*mostrar a lógica das expressões deles com nossa fraseologia (...) seus pontos de vista em nosso vocabulário*” (op. Cit., p.20)<sup>6</sup>.

### **Alguns trabalhos sobre o tema: mapeando o campo**

No que se refere a este conhecimento tradicional da cultura Guarani, sendo tratado também da Dança do *Tchondaro*, a pesquisa de dissertação de mestrado de Mendes<sup>7</sup> faz uma leitura etnográfica, procurando observar o binômio mito-rito enquanto elemento organizador do sistema social dessa comunidade, em especial o *Xondaro*, traçando a relação entre o discurso mítico, os elementos do cotidiano e o ritual.

O trabalho buscou observar os diferentes rituais que se constituíam na aldeia do Mbyá de Morro dos Cavalos, entrelaçando os significados destes rituais, dos mitos e das danças desta comunidade, mostrando suas inter-relações. No terceiro capítulo especificamente: *Xondaro* – Etnografia de uma Dança Guarani- a autora faz uma contextualização desta dança, mostrando onde é realizada e em quais momentos, dentre outras possibilidades.

Já a tese de doutorado de Montardo (2002) intitulada *Através do Mbaraka: Música e Xamânismo Guarani* traz uma visão antropológica das músicas da cultura Guarani, bem como uma descrição de danças e rituais. Sobre a dança do *Tchondaro*, autora faz uma breve descrição desta em diferentes aldeias Mbyá e Chiripá. Observa que há diferenças em certos contextos da dança de aldeia para aldeia e, aponta dois tipos de *Xondaro* que pode observar: os *Mba'e pu okaregua* (*mba'e-coisa*, *pu-som*, *oka-pátio* e *régua-do*), traduzido como dança de pátio, de

---

<sup>6</sup> Esta proposição do autor não é aqui trazida como um método ou modelo rigidamente a ser seguido, no entanto, parte de uma ótica que busca trazer a cultura como foco das relações e os pontos de vista destes “outros culturais”, mostrados através das impressões de quem pesquisa, com isso compreendo que o pesquisador imprime suas referências culturais no que escreve, mas sempre em movimento dialógico com quem se propõe estar

<sup>7</sup> XONDARO – UMA ETNOGRAFIA DO MITO E DA DANÇA GUARANI COMO LINGUAGENS ÉTNICAS: Pesquisa realizada no ano de 2006 com os Guarani Mbyá na aldeia de Morro dos Cavalos, na cidade de Palhoça. Estão contidos neste estudo, diversos apontamentos relacionados a questões míticas de diferentes danças dos Guarani e também sobre a Arte do *Tchondaro*. (MENDES, 2006).

terreiro e os de tocar dentro da *Opy*<sup>8</sup>, casa ritual (MONTARDO, 2002, p.124).

Neste estudo, a dança do *Tchondaro* é elemento integrante da pesquisa, que procura, com maior profundidade, observar como as músicas estão integradas nos rituais *Xamânicos* Guarani, trazendo, conceitos que tangem técnicas de músicas, partituras, entre outras questões específicas do campo musical.

Outro trabalho que também menciona o *Tchondaro*, não como temática principal, mas como elemento de um ritual de nomeação de uma aldeia do sudoeste do Paraná (Palmeirinha) é o artigo de Chamorro, de 1998, intitulado *O rito de nomeação numa aldeia mbyá-guarani do Paraná*. A autora apresenta como se constituiu um dos rituais de nomeação de crianças nesta aldeia e, ao contextualizá-lo, demonstra que o *Tchondaro* fazia parte deste ritual, assim, discorre que “A nomeação em si foi a parte final de um longo ritual que constou das seguintes partes: **a dança dos xondáro**, o rito de plenificação, a terapia de cura, a dança propriamente dita e a recepção dos nomes ou batismo”.

Nesta aldeia, no Paraná, a autora faz apontamentos sobre o que significa o *Tchondaro* para os que ali vivem e, através de relatos eles explicitam que:

Antigamente, esta dança era uma preparação para defesa, em caso de ataque dos brancos (*djuruá*), por isso alguns traduzem o termo por “dança física”. Hoje, os indígenas explicam que a dança não é mais um meio de defesa; é apenas uma lembrança que deve ser praticada e ensinada. Ela desenvolve as crianças, tornando-as ágeis (*irari*) e espertas (*imba'e kuaa*), além de alegrar e divertir (*ombovy'a*) toda a comunidade (CHAMORRO, 1998, p. 203).

Ainda em relação aos estudos com os Guarani da aldeia de M'Biguaçu, outras pesquisas trazem contribuições importantes tanto no campo da antropologia social quanto da educação. Estes estudos não são específicos da Dança do *Tchondaro*, no entanto, trazem apontamentos

---

<sup>8</sup> A *Opy*, casa de reza chamada pelos Guarani, é um lugar sagrado para as rezas e libertações dos maus espíritos. Os líderes espirituais são os responsáveis pelos momentos de encontro na *Opy*. Esta casa de reza é frequentada tanto pelos adultos, bem como pelas crianças e jovens.

que permeiam algumas considerações que revelam elementos da cultura Guarani, inclusive da Dança.

A pesquisa de Ismênia Vieira, *Educação escolar indígena: as vozes Guarani na aldeia*, realizada no ano de 2006, traz a trajetória da pesquisadora, que já trabalhava com essa comunidade há anos, antecedendo a realização da pesquisa. Seu trabalho se constituiu em revelar a relação da educação indígena com a educação escolar indígena daquele povo, mostrando as vozes da aldeia sobre a escola, num processo de uma educação escolar diferenciada, que permite o respeito às singularidades. No entanto, a pesquisa aponta para uma educação escolar ainda visada num modelo ocidental, que só pode ser diferenciada através de uma reflexão crítica por parte dos membros da comunidade.

Outro estudo no campo da antropologia, denominado *Kýringué i kuery Guarani: Infância, educação e religião*, de Melissa Oliveira, realizado em 2004 (Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina), insere a temática da Antropologia da Infância, da Criança e da Educação. Em relação ao *Xondaro*, a autora menciona que as *Kýringué*-crianças são chamadas de pequenos guerreiros, aparecendo em canções que as mencionam. Mas, a temática principal abordada tem como foco a participação das crianças Guarani no processo de “valorização da tradição”. Mostrando a concepção de infância entre os Guarani, a valorização das crianças na aldeia e a importância de um cuidado para assegurar as práticas sociais junto às crianças. A questão da religiosidade e da educação aparece no texto densamente e, ao longo da descrição, estes dois aspectos se mostraram de extrema importância para a compreensão dos significados envolvidos nas ações das crianças.

Trabalhos em outras comunidades que não a Aldeia de M'Biguaçu, mas realizados com comunidades Guarani, contribuem no que diz respeito às danças, cantos e compreensões em relação ao corpo.

Em sua dissertação, *A iniciação ancestral da criança guarani Mbya*, Eloisa da Riva Moura (2005), desenvolveu junto aos Guarani *Mbya da Tekoa Pyau*, da grande São Paulo, reflexões acerca do sentido pedagógico Guarani, centrado no *poty* (florir) de seu modo de ser (*rekó*) e, nas práticas de transmissão ancestral dos mitos, nos ritos através do corpo, pelos cantos e danças.

Na tese de Ana Luisa Teixeira de Menezes (2006), *A Alegria do corpo – espírito saudável: ritos de aprendizagem Guarani*, a autora enfatiza que a dança guarani é de um contexto ritualístico e mitológico e que também está inserida na educação *Xamânica*, em que o corpo e o espírito são pontos fundamentais de aprendizado sensível. “O

Xamanismo revigora-se no compartilhar e, desta forma, é vivido como um sistema educacional” (MENEZES, 2006, p. 76). Nesta reflexão, quanto maior for a vinculação do *xamã* na comunidade, mais ele os protege, revigora-os para a construção/união da aldeia. “*Nhanderú* dança o tempo todo, e é por isso que estamos vivos. *Nhanderú* dança pelas crianças. Por isso, quando uma mãe perde a paciência com o seu filho e quer bater, isto não está certo” (ALCINDO MOREIRA – KARAI. Citado por MENEZES 2006, p. 80).

Maria de Fátima Mommensohn (2004), em sua dissertação *Ayvu Rapyta – o fundamento da palavra*, reflete sobre a arranjo coreográfico do contato entre culturas a partir da oração “*Ayvu Rapyta*”, adquirida por Leon Cadogan e Pierre Clastres, entre os Guarani Mbya, que vivem na periferia de São Paulo. A oração trazida pela autora, a partir de uma base coreográfica, mantém um desafio da coerência entre territórios estrangeiros, sendo esta poética como uma maneira de expressão da ideia, de imagem do corpo e do pensamento.

Na pesquisa de Amilton Pelegrino de Mattos (2005), *O que se ouve entre a Opÿ e a escola: corpos e vozes da ritualidade Guarani*, estabeleceu-se como objetivo investigar as cerimônias Guarani nas práticas constitutivas de seu sistema de aprendizagem. Desenvolvendo seu trabalho nos grupos *M’byá* de São Paulo, nas aldeias Itu e *Pyaw* e *Kaiowá* do Mato Grosso do Sul, aldeia *Jaguapiru*, o autor buscou evidenciar que ações regulam-se no desenvolvimento da sensibilidade auditiva. Tais práticas foram averiguadas ao longo de experiências de aprendizagem entre os Guarani, no período em que se realizou a participação em suas cerimônias.

Na tese de Marília Raquel Albornoz Stein (2009), *Kyiringüé mborái – os cantos das crianças e a cosmo – sônica Mbya – Guarani*, a autora traz como tema central o “protagonismo das crianças *Mbya* como agentes sociais corresponsáveis pela construção do modo de ser *Mbya-Guarani*” (IBID), com base nos desempenhos musicais.

Clarissa Rocha de Melo (2008) em sua dissertação intitulada *Corpos que falam em silêncio – Escola, corpo e tempo entre os Guarani*, buscou perceber quais os processos de produção e transmissão de conhecimentos entre os Guarani e de que maneira estes podem nos munir de dados relevantes sobre a educação escolar indígena, partindo do corpo, como principal meio dessas relações, observando, não apenas na escola como fora da escola.

Este ritmo corporal era visível nas cerimônias de

reza, no cotidiano da aldeia, e contribuíam para sua compreensão dos espaços escolares, demonstrando uma gama infinidade conhecimentos nos quais o tempo do (no) corpo fez-se importante para a percepção de outros mecanismos de transmissão de conhecimentos e de percepção do mundo. (MELO, 2008, p. 16).

Mais recente, sobre a dança do *Xondaro*, realizada no ano de 2010, no campo da pedagogia da motricidade humana por Norma Ornelas Catib, pela Universidade Estadual de Rio Claro, tem-se a pesquisa: *Os ritos das danças Xondaro e do terreiro da aldeia guarani m'bya –aguapeú e das danças circulares*, na qual a autora apresenta um diálogo com 13 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. O estudo teve como objetivo identificar quais as matrizes presentes nas danças indígenas que aparecem nas danças circulares na contemporaneidade. Além do *Xondaro*, também foi analisada a dança chamada de Terreiro por esta comunidade.

Nesse estudo, as percepções da autora indicam que os cantos e as danças sagradas são considerados comuns a todas as cerimônias de celebração indígenas desta comunidade, independente de datas especiais. Em relação ao *Xondaro*, expressa-se que 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 *Opý* (Catib, 2010). Este estudo também aponta que 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.

Todas as pesquisas aqui apresentadas trazem contribuições muito importantes para maiores aprofundamentos em relação à questão indígena em diferentes contextos. Cada estudo traz sua forma, sua cor, seu cheiro, sua vida. Cada parte de cada estudo, está relacionada com contextos reais em que vivem as comunidades e povos pesquisados. Apresentei-os, entendendo que o que já foi pesquisado contribuirá para reflexões mais coerentes, além de complementar esta pesquisa.

No que diz respeito às palavras tecidas no início deste texto sobre a contribuição do estudo, observo que contribuir não deve ser

visto apenas como criar um novo conceito ou realizar uma grande invenção, mas que, pode ser uma forma de apontar outros caminhos, dizer com outras palavras, explicitar de outra forma e conseguir assim, possibilitar novos elementos específicos, ainda não apontados em determinado grupo cultural e, deixando outras questões em aberto, para construção de novas reflexões.

Refletindo sobre este contexto e, para que contribuições sejam sempre elevadas, entende-se que é com a busca do respeito às diferenças e, ao mesmo tempo, o entendimento de que se pode aprender com o outro é que os grupos culturais podem alcançar

Resultado de uma infinidade de contribuições e matrizes (culturais) dispersas que se aglutinam e se reorganizam de forma desconexa no interior dos sujeitos, movidas pelas necessidades contemporâneas sociais e expressas no conjunto da sociedade. Ou seja, podemos pensar a cultura não mais aprisionada a uma tradição fixa e rija de um determinado grupo, mas fluída e mutante, resultado de muitos processos que, em contato, se transformam em algo outro (SILVA, 2001, p. 53).

A partir dessas considerações, que nos intrigam a pensar sobre as diversidades, o respeito destas e o olhar para este(s) outro(s) e deixar-lhe(s) falar (em), é que a educação intercultural pode mostrar-se como um conceito representativo no que tange à pesquisa entre diferentes culturas.

Nesses emaranhados de diálogos que podem ser tecidos, costurados, amarrados, é que, concomitantemente, as trocas de saberes poderão ser realizadas e, como nos diria Paulo Freire: não é um diálogo de A sobre B ou de A para B, mas de A com B (FREIRE, 1979, p. 39).

## **Caminhos metodológicos**

Existe um mundo cultural que precisa ser conhecido, que se tem interesse em conhecer  
(Triviños, 1987, p. 121)

Serão plantadas aqui algumas considerações sobre os caminhos

metodológicos. Como e por onde procurarei caminhar para a realização deste estudo.

Começemos com a seguinte reflexão sobre metodologia:

Para compreender os fenômenos da natureza, o comportamento humano, as transformações sociais, econômicas, políticas, as determinações biológicas e demais aspectos que delimitam a vida, as pessoas se utilizam de capacidades como as de observar, analisar, interpretar, mensurar, expressar e socializar. Nesse processo emitem opiniões, elaboram concepções, comprovam hipóteses, expressam considerações/conclusões e geram conhecimentos que possibilitam chegar a níveis de desenvolvimento cada vez mais intensos. (ZWIEREWICZ, 2009, p.55).

A partir desta reflexão, compreendendo que a metodologia pode propiciar caminhos para atingir/buscar objetivo(s) e, assumir uma proposta que norteie essa busca, este estudo remete-se a uma pesquisa qualitativa, tendo por objetivo, expressar os sentidos dos fenômenos do mundo social estudado, reduzindo a distância entre indicador e indicado, entre teoria e dados, entre contexto e ação (MAANEN, 1979, *apud* NEVES, 1996, p. 1).

Neste caminho, para que tais percepções pudessem ser explicitadas, utilizou-se como técnica deste estudo qualitativo, a observação participante, A esse respeito, Angrosino (2009, p 34) diz que:

A observação participante não é propriamente um método, mas sim um estilo pessoal adotado por pesquisadores em campo de pesquisa que, depois de aceitos pela comunidade estudada, são capazes de usar uma variedade de técnicas de coleta de dados para saber sobre as pessoas e seu modo de vida.

Sobre estes saberes das pessoas, durante o desenvolvimento do texto, poderá se perceber que grande parte das ações impressas nas palavras descritas são frutos de percepções pessoais que só foram possíveis serem colocadas com propriedade por mim, por poder conviver e estar junto participando do cotidiano das pessoas desta



comunidade Guarani. Neste contexto, a pesquisa participante atua para se compreender nuances que não apareceriam apenas em documentos, fotos e outros meios.

Implica, nesse sentido, compreender a observação como um ato de perceber as atividades e interações das pessoas do cenário de campo pela ativação dos cinco sentidos do pesquisador, o que exige registro objetivo e uma busca de padrões que são identificados nas vivências da cultura cotidiana do grupo participante da pesquisa (LIMA, et al, 2010, p 6).

Nessas vivências do cotidiano e nas observações realizadas, notou-se que seria pertinente trazer alguns elementos da etnografia, tendo uma compreensão que ambas as manifestações metodológicas podem ser complementares.

Em se tratando de alguns pontos que foram ressaltados com estes aportes etnográficos, está à descrição densa de alguns acontecimentos específicos da comunidade desta aldeia, e sobre estas especificidades, Mauss já atentava para tal percepção:

É lamentável ouvir falar dos chineses em geral [...] É falar das coisas inexistentes. É tamanha a diversidade entre os grupos sociais poucos desenvolvidos, ainda que pertençam a uma mesma raça, que basta um ligeiro distanciamento para que apareçam certos costumes bem diferentes. (MAUSS, 1974, p. 55).

Esta passagem nos remete a pensar sobre realidades particulares, pois mesmo em se tratando do povo Guarani, o estudo buscou compreender a realidade de uma dada comunidade Guarani no litoral do estado de Santa Catarina, não podendo ter a pretensão de generalizar dados sobre esta temática em outras comunidades.

Sobre tal singularidade, a etnografia expressa muito bem estas descrições, entendendo ser “[...] uma narrativa sobre a comunidade em estudo que evoca a experiência vivida daquela comunidade e que

convida o leitor para um vicário encontro com as pessoas [...]” (ANGROSINO, 2009, p. 34).

Ao relatar sobre esta comunidade, no que se refere à imersão no campo de pesquisa (Aldeia M’Biguaçu) estive dentre um período de 6 a 7 meses por inúmeras vezes. O período que comecei a ir a campo foi o mês de abril de 2011. Nesta data, ainda realizava disciplinas obrigatórias do mestrado, no entanto, pelo menos a cada dois meses ficava uma tarde na aldeia para ir aproximando meus possíveis interlocutores com o tema e socializar-me com os integrantes da comunidade de M’Biguaçu. O período em campo efetivamente se deu a partir de agosto de 2011, posteriormente, decorrem-se os meses de setembro, outubro novembro e dezembro, todos com idas à aldeia. Durante o mês de agosto, fiquei por duas semanas consecutivas sendo as duas últimas semanas do mês, de segunda a quinta feira, sem sair da aldeia para ir à cidade e nem mesmo aos arredores da mesma. Nos meses de setembro, outubro e novembro, fiquei por volta de seis dias em cada mês intercalado em três semanas, dois dias em cada uma. Já no mês de dezembro foram duas visitas, uma na qual fiquei o dia todo e voltei para Florianópolis. No ano de 2012, também fui à aldeia, mas por motivo de trabalho (docente) conseguia apenas no período vespertino ficando o início da noite.

Considerando que o foco do estudo é a dança do *Tchondaro*, para que se pudesse obter mais informações foi preciso considerar para análise o que para os Guarani desta aldeia expressam ser muito importante: a tradição oral<sup>9</sup>. Assim, valorizando os saberes repassados através da oralidade, fez-se necessário pensar nesta possibilidade e, aliás, não só pensar, mas neste estudo, valorizá-la como fundante para a pesquisa, podendo tornar o estudo mais detalhado, minucioso e rico.

Ainda foram utilizados como instrumentos de recursos metodológicos, documentos produzidos pela comunidade, desenhos, fotos, poemas, entre outros elementos.

---

<sup>9</sup> Por compreender que muitas das conversas foram informais e outras foram gravadas (entrevistas) a última também ocorre neste ensejo como tradição oral.

## **CAPÍTULO 1: OS GUARANI: CONTEXTUALIZANDO DIMENSÕES CULTURAIS**

Apresentam-se neste capítulo algumas dimensões da cultura Guarani relacionadas à religião, mitologia, educação, entre outros elementos.

### **1.1 Reflexões acerca da parcialidade dos Guarani de M'Biguaçu: apontamentos pertinentes**

A partir da realização de diversos estudos acerca dos Guarani e, notando diferentes especificidades no que diz respeito às suas questões culturais, ainda na década de 1970, a partir de dados etnográficos, Egon Schaden realizou uma subdivisão especificando três subgrupos: *Nhandeva*, *Mbyá* e *Kaiová* (SCHADEN, 1974).

Sendo o conceito de parcialidade, trazido do campo da antropologia, foi a partir destes estudos que mostraram que os Guarani, ao apresentarem ao longo dos anos diferenças alimentares, linguísticas e até mesmo ritualísticas, foram deslocando-se para diferentes denominações, ou seja, criaram-se diferentes grupos entre esse mesmo povo, também chamados de subgrupos, assim sendo, em função de algumas questões parciais, deu-se o nome de parcialidades.

Não sendo o foco desta pesquisa a discussão das parcialidades do povo Guarani, tentar aprofundar-se nesta temática em poucas páginas seria uma negligência com um campo tão complexo de debate. Dessa forma, com estes apontamentos que considero pertinentes, busco traçar breves considerações acerca desta discussão, de forma a trazer ao leitor uma apresentação inicial em relação às parcialidades entre os Guarani.

Mello (2006) revela uma discussão bastante atual sobre as identificações étnicas entre os grupos Guarani contemporâneos, principalmente, referentes aos *Chiripá* e aos *Mbya*. A autora aponta a grande dinamicidade que envolve a construção de identidades étnicas, fazendo com que essas divisões entre os grupos Guarani mereçam ser constantemente reinterpretadas. (MELLO, 2006, p. 41).

Segundo meu campo de estudo, alguns trabalhos acerca da aldeia M'Biguaçu, denominam este grupo como sendo pertencentes ao subgrupo *Nhandeva*, também chamados pelos *Mbya* de *Chiripá* ou *Xiripá* (COUTINHO, 1999; COELHO, 1999), outros, como sendo *Mbya*. Diversos trabalhos, no entanto, não especificam como sendo de alguma parcialidade determinada e isso se deve também a esta grande

dinamicidade entre os Guarani, que frequentemente movimentam-se de aldeias em aldeias em determinadas regiões. Sendo assim, autodenominam-se como sendo de uma parcialidade, mas quando vão para uma aldeia que corresponde à outra, acabam estando em meio a várias outras denominações de outros Guarani.

Nesse sentido, ao trazer considerações sobre vários moradores da aldeia considero importante explicitar que alguns se denominam<sup>10</sup> *Xiripá/Chiripa*, outros *Mbya*. No entanto, todos relatam ser índio *Guarani*, Gente *Guarani*, que traduzem pelo termo geral *Mbya*.

Para essa reflexão, dois recentes trabalhos com os Guarani de M'Biguaçu contribuem para esclarecer essa questão. Viviane Vasconcelos (2011) em sua dissertação em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada *Tramando redes: parentesco e circulação de crianças guarani no litoral de Santa Catarina* traz notáveis indagações em relação às parcialidades *Mbya* e *Chiripa*. A autora, ao mencionar as pesquisas de Litaiff (1996), relata que o pesquisador entrou em contato com comunidades Guarani que se definem como *Mbya* e que estes são criteriosos quanto à relação de contato e proibição de casamentos com não indígenas, incluindo mesmo outras parcialidades Guarani, pois dizem que estes tipos de casamentos os deixam fracos e doentes e acabam levando à morte. A autora aponta em relação, aos *Chiripa* que estes por sua vez, aceitam com mais frequência essas relações e ainda conhecem melhor e se movimentam com mais facilidade no mundo *Djurua* e, neste sentido, os Guarani de M'Biguaçu mantêm este tipo de relacionamento.

No estudo, ainda são trazidas questões relacionadas a diferentes hábitos alimentares por parte dos *Mbya* e *Chiripa*, Estas questões inicialmente foram apontadas em outro estudo, no qual a autora adensou mais recolhendo falas de outros interlocutores. Ao mencionar sobre qual animal poderiam comer ou não, as diferenças aparecem da seguinte maneira:

Se traduzido literalmente, o termo *kaiowa*, significa 'aqueles que comem macaco'. Assim aos *Mbya* ou *Tambeope* era permitido comer macacos, mas não animais de sangue frio como rãs e lagartos. Já aos *Chiripa* não era permitido comer macacos, mas sim rãs e lagartos

---

<sup>10</sup> Para saber mais verificar o mapa genealógico produzido por Vasconcelos (2011)

(VASCONCELOS, 2011, p. 135).

Essas distinções relacionadas aos hábitos alimentares entre os *Mbya e Chiripa* remetem-se e articulam-se ao modo de viver e não ao modo de ser. Ainda nestas peculiaridades, Geraldo, em uma descrição detalhada das diferentes vestimentas entre grupos Guarani, expressa que independente dos modos de se vestir<sup>11</sup>, ser Guarani é ter uma sintonia diferente e própria que só os Guarani encontram:

O Guarani no modo geral têm três etnias. O Xiripá, o Paim e o Tambeopé. O idioma nativo tá mais pro Xiripá e o Paim. Os três têm diferenças na tradição, no vestuário, no idioma. Mas os Xiripá e Paim são primos que casavam-se entre si. Viveram sempre na Aldeia. Já o Tambeopé é

---

11 O *Chiripá* o vestuário deles são de ortiga desfiada colorido, são longos até os pés, que chamado na língua guarani *póijera*, são as mulheres. Os homens se vestiam com o mesmo material, só que é diferente, é igual bermudão desfiado colorido. Cinto de couro de quati mondel e de jaguatirica, que eram explorado esses animais, as pinturas são feitas de carvão junto com a cera de abelha para fazer preto, as vermelhas eram de urucum e o amarelo era de madeira que é chamada de mamica de porca que tem espinhos. O cacique ordenou que cada um tivesse seu símbolo, quem é solteiro e quem é casado. As pinturas de homens casado são círculo na testa e uma cruzinha no meio do círculo, uma cruz e um risco no queixo. O uso do cocar dos homens casados tem três penas grande. As mulheres casadas têm círculo no rosto com três risco, o do meio é maior, o cocar das mulheres casadas também tem três penas a do meio é que a maior atrás da cabeça. As meninas solteiras usam símbolo de um pé de galinha com um risco embaixo., o cocar das meninas e uma só pena na frente e outra atrás da cabeça. Rapazes solteiros usam com um círculo na testa com símbolo de X, o cocar de solteiro só uma pena na frente e outra atrás. O *Phã* o vestuário eles usam a da mesmo material dos *Chiripá*, porque eles são primos, só que difere um pouco o vestuário do *Phã* só o tipo de colete colorido. Os homens o vestuário deles são tipo de bermudão de cintura até o joelho. A *Phã* solteira usa a cor preta que é tirada da cera de abelha (*ytchy*) e usa cabelos soltos. A mulher casada usa uma trança de cabelos como cocar, esta trança não é de qualquer cabelo, tem que ser de um ancião ou anciã, e de seus cabelos são feitos duas tranças, isso simboliza a união entre o marido e a mulher. O *Tambeopé* usa os vestuários deles são de parte íntima que escondi. As pinturas são somente na sobrancelha de preto e não pinta o rosto (GERALDO MOREIRA, 2011, p....).

nômade. Foram pro Paraguai, voltaram , viviam em ciclos e neste contato perderam muito o idioma deles e pegaram o idioma paraguaio e castelhano.” Apesar desta subdivisão todos se consideram Mbyá, termo pelo qual se referem aos Guarani em geral (GERALDO MOREIRA, 2011, p.46).

Nesta reflexão considerar-se Guarani, para Geraldo Moreira (2011), é estar dentro dos preceitos que os Guarani comungam, mesmo que diferentes aldeias, em diferentes lugares e contextos expressem diferentes maneiras de viver, todos são considerados como povo Guarani e, tais distinções percorrem, tanto por questões de parentesco, como de identidade étnica, ou seja:

Sobre a relação entre etnicidade e parentesco podemos então aprofundar um pouco mais se pensarmos nas relações existentes entre as diferentes parentelas e seus modos de viver, ressaltando que a diferenças entre modos de viver não representam diferenças entre modos de ser, posto que todos são considerados e se consideram Guarani por sentir o mundo de uma forma diferente dos não-Guarani (VASCONCELOS, 2011, p. 135).

Em outro estudo de mestrado em Antropologia Social, também pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), finalizado no ano de 2011, por Diogo Oliveira, na pesquisa intitulada *Arandu Nhembo'ea: sentir-conhecer-aprender Cosmologia, subsistência e Xamanismo entre os Guarani-Chiripá no litoral de Santa Catarina*, após dialogar e conviver com as famílias da aldeia de M'Biguaçu, opta por considerá-los como sendo *Chiripa*.

Seu trabalho evidencia algumas questões que, a partir do diálogo com seus interlocutores, revelam serem *Chiripá*, tanto no campo religioso, político, nos costumes de organização e na própria língua.

No que tange a esta última, o pesquisador atenta que em uma de suas conversas com um Guarani de M'Biguaçu, este chamou atenção para algumas palavras, dizendo que eram da fala dos *Chiripá* ou Pai. Ainda relata que:

O sotaque é bastante perceptível, os Chiripá falam

“puxado”, prolongando por mais tempo o som das sílabas das palavras, enquanto os Mbyá falam mais rápido, com interrupções mais bruscas no final da pronúncia. Além disso, percebo que existe ainda uma série de termos específicos que são amplamente utilizados pelas famílias Chiripá, que nos permitem identificar nelas a continuidade de uma maneira específica de se comunicar na língua nativa (OLIVEIRA, 2011, p. 94).

Outro ponto que aparece na pesquisa de Oliveira (2011) que pode ser considerado fundamental em relação aos Guarani de M’Biguaçu, a respeito de pertencer à parcialidade *Chiripa* ou Pai e suas distinções com os *Tambeopé*, segundo seus interlocutores, é a relação que mantém com Juruá. Esta, na visão dos Guarani de M’Biguaçu, é vista por outras aldeias denominadas *Mbya*, como um algo que deixa de “manter a cultura”, que em suas falas sempre aparecem como “manutenção da cultura”, sendo muitas vezes acusados pelos *Tambeopé* de não serem “*Mbyá puro*” de estarem misturados aos *djuruá*, de estarem “perdendo a cultura” por tal contato (OLIVEIRA, 2011, p. 99).

No entanto, para Seu Alcindo, como aponta o pesquisador, do ponto de vista dos *Chiripá*:

Estes enxergam o cenário atual da maioria das aldeias do litoral catarinense - e de outras regiões - como áreas onde a agricultura é incipiente, com as cerimônias religiosas cada vez menos frequentes, pouco cuidado dos pais e mães jovens em transmitir o modo de ser tradicional aos filhos, com a realização de grande torneios de futebol e bailes de forró, ocorrendo muitas vezes incidência de alcoolismo (OLIVEIRA, 2011, p. 99).

Dessa forma, Seu Alcindo, como liderança da aldeia M’Biguaçu, expressa que na aldeia é que são valorizadas a agricultura, a religião, a transmissão das práticas culturais e que em outras aldeias isso já não é mais tão valorizado.

A partir destas considerações sobre as parcialidades entre os Guarani, explicitarei a seguir questões conceituais em relação a algumas dimensões culturais<sup>12</sup> do povo Guarani, optando por não me restringir às

---

<sup>12</sup> Este primeiro capítulo apresentará alguns diálogos com o tema sendo no

parcialidades Chiripá ou Mbya, mas comparando com a literatura tradicional sobre os Guarani. Compreendendo que o trabalho tem foco na dança do *Tchondaro* e que na aldeia M'Biguaçu vivem pessoas que se denominam de ambos subgrupos e que estes, assim como outros subgrupos Guarani que praticam a dança do *Tchondaro* e expressam no que tange aos conhecimentos dessa manifestação as mesmas tradições, apresentar-se-á um diálogo com a cultura Guarani, observando questões que norteiam a cultura deste povo.

## 1.2 Dimensões culturais Guarani

Ainda é muito comum ouvir falar dos Guarani que vivem no sul do Brasil, que estes já estão totalmente “aculturados”, conceito que pode ser considerado ultrapassado em estudos das ciências sociais. O fato de terem contato extremo com a cultura ocidental ainda leva muitas pessoas a falarem que entre este povo parece não haver mais cultura. Como pesquisador, frequentemente ouço de pessoas que não estão envolvidas com as temáticas indígenas, até mesmo de professores universitários, menções como: “Eles ainda são índios? Mas eles usam roupa, né? Ali já estão tudo aculturados com a nossa cultura, não?”

Tais afirmações ou presunções partem de um desconhecimento extremo do que representa a cultura Guarani na região sul do país. Em relação a este desconhecimento, grande parte destas “noções” de conhecimento, também não se reconhece a grande resistência e movimento em torno de uma expressão cultural por parte dos Guarani. Algumas questões no que tange o contato com os não indígenas, às vezes chamados de “brancos”, podem ser observadas na descrição de Ladeira sobre a maneira com que os Guarani chamam, sendo tratados:

Como Djurua. Não se sabe ao certo desde quando empregam esse termo, porém, hoje, ele tem uso corrente e parece destituído de seu sentido original. Djurua quer dizer, literalmente, “boca com cabelo”, Uma referência à barba e ao bigode dos europeus conquistadores. De todo modo, o nome Djurua foi criado a partir do contato com os brancos colonizadores e passou, com o tempo, a ser uma referência genérica aos não índios

---

segundo capítulo falando especificamente da aldeia estas questões serão retomadas observando o contexto da aldeia M'Biguaçu



(LADEIRA, 1992, p. 21).

Quando se observa a língua falada pelos Guarani que é o Guarani do tronco linguístico Tupi, o Professor Marcos Karaí relata que os Guarani mantém sua língua viva e plena, e que segundo Ladeira (2003)<sup>13</sup>, a transmissão oral é o mais eficaz sistema na educação das crianças, na divulgação de conhecimentos e na comunicação inter e entre aldeias, constituindo-se a língua o mais forte elemento de sua identidade.

Em relação à escrita na língua Guarani, segundo o (ISA, 2003), ela vem sendo introduzida nas aldeias com mais ênfase a partir de 1997, com a implantação de escolas bilíngues, a partir da criação dos NEIs - Núcleo de Educação Indígena, vinculados às Secretarias Estaduais de Educação e ao MEC<sup>14</sup>. Sendo também a escrita uma apropriação relativamente nova entre os Guarani, que ainda têm como princípio cultural, a transmissão oral. Neste âmbito, existem algumas diferenças de aldeia para aldeia, no qual, algumas como eles mesmos (Guarani de M'Biguaçu) falam, deixam as palavras mais “aportuguesadas” da escrita, dessa forma, segundo um interlocutor, o professor Marco da aldeia de Maciambu, são respeitadas as formas de escrita das diferentes aldeias, visto que, na oralidade, todos se entendem e, na escrita, cada uma tem seu jeito escrever.

Pode-se notar que entre os Guarani há reações favoráveis e discordantes ao ensino da escrita em Guarani, no início do Ensino Fundamental. Isso porque as crianças que vêm sendo alfabetizadas em Guarani muito novas (entre seis e dez anos de idade) perdem a fluência e a entonação da língua materna. Por outro lado, a alfabetização na língua guarani, até o momento, constitui-se no argumento mais forte das instituições oficiais de que a educação escolar indígena implantada é diferenciada (ISA, 2003).

É na linguagem oral, nas palavras, que sua cultura é mantida e expressivamente sagrada. Pois, por meio da palavra que os homens se constituem e, segundo Bartolomeu Melià, 1995 *apud* Ladeira, 2003, para estes “a arte da palavra é a arte da vida”. Assim como alma e palavra possuem o mesmo significado, o portador de uma alma (*nhee*) estrutura sua vida para ser “suporte e fundamento de palavras

---

13 Texto escrito para o ISA (Instituto Sócio Ambiental): <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-mbya/print>

14 Ministério da cultura e educação

verdadeiras” (MELIÀ, 1995, p. 42).

É por meio das palavras, das palavras de vida que o Guarani vai possibilitando as relações comunitárias de respeito com seus membros e com a natureza, com o meio em que vivem. Nesta direção, as palavras tecidas em forma de poema<sup>15</sup> e encontradas na escola da aldeia de M’Biguaçu podem expressar o que representa a arte da palavra como arte do viver:

Obrigado ao mar, ao sol, à lua, aos pássaros, Às flores e à natureza, que com beleza, Deram-me esperança e alegria. Obrigado aos amigos que em cada gesto, Em cada aperto de mão, Incentivaram e motivaram meu coração. Obrigado à minha família, Que comemoram dia-a-dia Lutando pelos seus futuros e pela natureza. A que têm muito amor, Amizade e fidelidade. Obrigado a Nhanderu Tenonde, Que iluminaram e lançaram as almas de todos, Que ensinaram todos a confiar uns no outros (SANTA DJATCHUKA MOREIRA<sup>16</sup>).

As palavras dos Guarani também fundamentam o modo de ser destes, o espaço social e, este modo de ser, traduzido por *Tekoa* é identificado conforme tradução de Montoya (1640) *apud* Ladeira como:

*Tekoa* significa ‘modo de ser, de estar, sistema, lei, cultura, norma, comportamento, costumes’. *Tekoa* seria, pois o lugar onde existem as condições de se exercer o ‘modo de ser’ guarani. Podemos qualificar o *tekoa* como o lugar que reúne condições físicas (geográficas e ecológicas) e estratégicas que permitem compor, a partir de uma família extensa com chefia espiritual

---

<sup>15</sup> Este poema foi encontrado colocado no quadro de uma das salas, para ser preciso a primeira sala de aula da escola *Wherá tupã poty Djã*, no momento em que a vi divida em 4 laudas meio que misturadas com tinta de urucum rapidamente me dei conta ao ler que os escritos ali presentes simbolizariam uma parte da arte da palavra como linguagem escrita, dessa forma me apropriei das palavras através de quatro fotografias que juntas formaram o poema acima trazido.

<sup>16</sup> Santa é filha de Seu Alcindo e moradora da aldeia M’Biguaçu.

própria, um espaço político-social fundamentado na religião e na agricultura de subsistência (LADEIRA, 1992, p. 97).

Para que se desenvolvam relações de reciprocidade entre os diversos *tekoa* é preciso, segundo a autora, que estes, em seu conjunto, apresentem certas constantes ambientais (matas preservadas, solo para agricultura, nascentes etc.) que permitam aos Guarani exercerem seu “modo de ser” e aplicar suas regras sociais (LADEIRA, 2003).

Ainda acompanhando os estudos de Ladeira (2003), pode-se observar que as aldeias Guarani podem ser formadas a partir de uma família extensa desde que tenha uma chefia espiritual e política própria. Segundo os padrões tradicionais Guarani, a família extensa é composta, em princípio, pelo casal, filhos/as, genros e netos, constituindo-se numa unidade de produção e consumo.

A autora diz que geralmente o contingente populacional das aldeias Guarani varia, em média, entre 20 a 200 pessoas, compondo unidades familiares integradas pela chefia espiritual e política. A organização espacial interna das aldeias é determinada pelas relações de afinidade e consanguinidade.

### **1.3 Religiosidade e mitologia: algumas considerações**

No que tange à questão da religião para este grupo permanece forte e sempre é ressaltado como elemento imprescindível, até mesmo fundante que compõem sua cultura. Para sintetizar um pouco sobre a questão da religiosidade dos Guarani, podemos observar o quadro cosmológico (Universo) que Aldo Litaiff (2004) nos traz, definindo as principais divindades *Mbyá*:

Nhanderutenondegua, ‘nosso primeiro e verdadeiro pai’, considerado o Deus supremo, num plano sempre tridimensional, situado acima, ao centro do céu; Jakaira, também situado ao centro do céu, ao lado de Nhanderu; Kuaray17, o sol, filho de Nhanderu, circulando em tomo da terra; Tupã, ocupando a metade oeste do corte diametral; e Karai, o leste do mapa cosmológico. Logo abaixo destes deuses considerados maiores,

---

<sup>17</sup> Outra maneira de chamarem o sol em Guarani é *Nhamandu*

vêm os Ne'engRu Etee Ne'eng CyEte, 'pais e mães das palavras-almas' (LITAIFF, 2004, p. 22-23)

Sobre a religião entre o povo Guarani, muitas discussões sobre o não pertencimento a nenhuma forma de “fé” são apontadas por Hélène Clastres *apud* Brandão (1990), que segundo os primeiros relatos de missionários era um povo sem lei, sem ideia de um deus, sem seu temor, sem mais nada do que vagos nomes dados a algum fenômeno da natureza.

Ali estava uma gente que ao contrário de outros índios encontrados na rota dos descobrimentos, parecia não possuir ritual algum de qualquer tipo de culto religioso. Não possuindo em aparência o conhecimento de um deus, não pareciam ter crença alguma em outros seres: maléficos ou demoníacos. E se aos primeiros jesuítas espantava uma "gente" sem fé, consolava a desconfiança de que, pelo menos entre eles, não seria necessário combater 'falsas crenças', pois, a um primeiro olhar piedoso, parecia não haver nenhuma (BRANDÃO, 1990, p. 2).

Nota-se nas leituras tradicionais sobre os Guarani, que esse modo de pensar dos missionários e dos jesuítas de ver o povo Guarani sem designações de fé em um ser espiritual, pode ser observado como uma forma de se evidenciar que havia superioridade cultural.

Neste sentido os apontamentos trazidos por Brandão (1990), no que diz respeito ao “modo de ser” ou forma de ser, traduzido em guarani como *Nhande reko*, que imprime o jeito de se colocar como diferente dos demais designa entre os vários elementos que os caracterizam, como uma das questões mais fortes a sua forma de pensar espiritual, também sendo e entendida como religião. Para este autor, descreve-se da seguinte maneira:

Um modo peculiar de ser, assumido e proclamado como uma identidade realizada como um sistema ancestral de crenças destinado a conduzir tanto a história de um povo quanto a conduta cotidiana de cada uma de suas pessoas, é definido como uma religião. (BRANDÃO, 1990, s/p).

Ainda no que diz respeito à religião deste povo, de acordo com certos subgrupos existe um Deus supremo, um criador indiscutível do mundo terreno, sua ordem e a totalidade dos seus habitantes. A busca incessante deste povo é pela “terra sem mal”, esta busca seria uma ação coletiva, visando alcançar esta terra, Metraux (1956) *apud* Menezes (2005) escreve que para alcançá-la é necessário referir-se à “dança das terras sem mal” como a prática das danças contínuas dos guerreiros, que tinham o poder de ensinar aos Guarani “a rota do paraíso”.

Em relação à busca por esta terra sem mal, Brandão (1990) nos traz descrições detalhadas dos mais importantes autores que tratam da religião Guarani, algumas maneiras diferentes de se chamar a terra sem mal.

laYvy Marã Ey,a Terra Sem Mal, Terra Sem Males, também dita, como em Egon Schaden, Yvy Ñombimbyré, Terra Escondida, Yvy Katu, a Terra Boa que León Cadogan ouviu dos Mbuá no Paraguai, um lugar longe, para além de Kurutuê Retã,a Terra dos Portugueses, para além do Mar Grande (SCHADEN *apud* BRANDÃO, 1990, p. 64).

Todas estas denominações relacionam-se a uma questão maior: a complexidade de compreensão por parte dos não Guarani desta terra sem mal, visto desde os estudos mais incipientes que iniciam com *Nimuendaju*:

É a Nimuendaju que cabe o mérito de ter iniciado as primeiras pesquisas metódicas nesse domínio. O referido sábio encontrou, em 1912, em litoral perto de São Paulo, um pequeno bando de índios guaranis vindos do Paraguai. Eram alguns sobreviventes do numeroso grupo que se pusera em marcha em busca, além-oceano, da ‘terra onde ninguém morria’ (BRANDÃO, 1990, p. 63).

Não cabe aqui esmiuçar esta temática, visto que necessitaria de um trabalho de mestrado inteiro para refletir densamente sobre a busca

pela terra sem mal entre os Guarani. No entanto, ao mencionar estas passagens, é possível notar que religião, o modo de ser e as danças estão imbricados pela incessante busca por esta terra que os Guarani tanto almejam para seu povo.

Considerando ainda expressar questões de cunho espiritual entre os Guarani, em diferentes momentos, ao serem questionados sobre diferentes contextos da espiritualidade de sua cultura, fica bem claro que certas questões não são abertas aos que não pertencem à cultura Guarani.

Essas restrições são apontadas por Litaiff (2004, p. 21), no que tange ao envolvimento com pesquisadores: “Como recurso de sobrevivência desenvolvido ao longo dos séculos de contato, os Guarani possuem mecanismos sociais discursivos, bastante eficientes no controle de informações, como o *JAKORÉ*, ‘simular’ ou ‘enganar’”.

Seu Alcindo, o mais experiente da aldeia de M’Biguaçu, relata que os *djurua* já participam de diferentes cerimônias, até mesmo recorrem à espiritualidade Guarani para pedirem curas de doenças físicas e mentais, além, é claro, de seguirem os ensinamentos da medicina tradicional com os chás (servidos em garrafas) feitos geralmente por Seu Alcindo. No entanto, há certas experiências, eventos e sabedorias que, na visão dos Guarani, são exclusivamente dos Guarani, ou seja, restritas a eles.

Imbricados nas questões religiosas das divindades, dos modos de ser, de sua sub existência, da natureza, entre outras questões, os mitos na cultura Guarani também possibilitam pensar numa concepção de universo: “O Guarani tem que conhecer os mitos pra que ele saiba da sua história, porque os antigos Guarani fazem parte da nossa história de hoje” (ALCINDO MOREIRA, 2011).

Para compreendermos a importância do mito Guarani, precisamos ultrapassar a visão comum de que mito é algo falso, que se opõe à verdade dos fatos. Geralmente, escuta-se que, se algo não é verdade, é um mito. Para as culturas indígenas, essa impressão é errônea e, inclusive, acontece o contrário. Ramos evidencia esta realidade, ao dizer que os mitos nas culturas indígenas:

São veículos de informação sobre a concepção do Universo, incluindo temas sobre a criação do mundo, a origem da agricultura, as relações ecológicas entre animais, plantas e outros elementos, a metamorfose de seres humanos e animais e vice-versa e de ambos, em espíritos e

índoles, a razão de ser de certas relações sociais culturalmente importantes e até mesmo o surgimento do ‘homem branco’ e a avalanche de fatores desagregadores que o acompanham (RAMOS,1986. p.85).

Melia (1997) também traz apontamentos que elucidam a ideia do texto acima referido. Ao dizer que, os mitos dentro das culturas indígenas e, ainda precisamente para os Guarani, já que estes são um dos povos com que mais teve contato, agem em todo o universo cosmológico, ou seja, não há uma ou outra especificidade que os mitos não estejam imbricados, pois desde uma pequena planta, à comunicação com as divindades, o uso de ervas da medicina tradicional e seus cantos e danças, à mitologia, expressa-se como fundamento de concepção do ser índio e suas relações com seu mundo. Assim, o autor descreve, iniciando com uma indagação:

Pero de qué hablan los mitos? Pues de todo. Nada humano es ajeno. La naturaleza misma está humanizada: sol y luna, estrellas, nubes y vientos, fríos y calores, sequías y diluvios. Por el mito pasa la historia entera de la y el descomer, el caminar o el dormir, hasta las relaciones místicas com los de Arriba, pasando por la organización social y política, las regals de parentesco, las técnicas de producción o el sistema económico, sin descuidar los adornos del cuerpo, las maneras del amor, el arte de la danza y los recursos de la poética (MELIÁ, 1997, p.30)<sup>18</sup>

Esta relação de um recurso poético, como finaliza o autor, foi

---

<sup>18</sup> Mas o que falam sobre os mitos? Pois de tudo. Nada humano é estranho. A própria natureza esta humanizada: sol e lua, estrelas, nuvens e ventos, frio e calor, seca e inundações. Pelo mito passa toda a história, o caminhar e o dormir, até as relações místicas com o acima. Bem como a organização social política, as regras de parentesco, técnicas de produção e o sistema econômico, sem descuidar(*los adornos del cuerpo*), as formas de amor, a arte da dança, e recursos da poética (tradução minha).

possível observar em minha ida à aldeia, em 2009, através do interlocutor, o professor Marcos, uma relação do mito com o aprender-ensinar (*Nhanhembo'e*). Ao me contar sobre o mito do pernilongo, o mesmo enfatizou servir como sistemas de significados, que contribuem para a educação tradicional deste povo e, também está relacionado à reza na *Opÿ*. Marcos evidenciou a importância de saber estas narrativas para que possam contribuir para a formação dos mais jovens em relação à cultura Guarani.

Contando de forma detalhada esse mito, que foi registrado através de vídeo, mostrou-me como este e outros servem para instruir as crianças e jovens da aldeia, que aprendem desde pequenas lições que serão levadas para toda uma vida. Na transcrição de sua fala o mito é contado da seguinte maneira:

O mito do pernilongo ajuda as crianças e os jovens aprenderem sobre a importância do respeito à Nhanderu, que é nosso pai. É assim, estavam várias crianças e jovens dentro da *Opÿ* rezando e pedindo para Nhanderu que levassem eles para outro mundo, para ficar junto dele e viver em paz. Só que tinha uma das crianças que não estava rezando direito, ficava incomodando os outros, não se concentrava. E quem estava conduzindo a reza pediu várias e várias vezes pra que a criança parasse.

O professor Marcos, ao relatar esta passagem, mostrava, com a calma de sua voz serena, alguns leves gestos que o acompanhavam e ainda, com muita propriedade, relatava que esse mito estava cada vez mais instigante e que seu desfecho era algo que estava me deixando ansioso. E ele continua:

Então, de repente ela olhou para um lado, olhou para o outro e não viu ninguém mais do lado, todo mundo já tinha conseguido se encontrar com Nhanderu porque tinham rezado, só ela não tinha ido. Aí ela começou a rezar e pedir perdão e pedia também que Nhanderu deixasse levar ela também, mas ai já era tarde. Então, Nhanderu disse que ela ia ganhar asas para voar onde quisesse, e transformou “ela” num pernilongo, mas ela não foi se encontrar com ele. E é por isso que a gente



sempre fala que o Marimbondo incomoda todo mundo. A gente conta esse mito pra explicar que nossas crianças precisam se concentrar e prestar atenção nos mais velhos. (Fala transcrita através de CD de vídeo gravado na ida à aldeia, no ano de 2009).

Ao expressar este mito relacionado ao pernilongo, revelando existir outras centenas que são utilizados para demonstrar diferentes contextos educacionais e religiosos da cultura Guarani, o professor Marcos diz ser de extrema importância todos os Guarani conhecerem os mitos, pois devem ser passados de geração em geração e, é pela palavra que são perpetuadas, mesmo que nos dias atuais muitos destes mitos sejam compilados e passados para escrituras.

Desta forma, o mito supõe um referencial de educação que é diferente da educação ligada à escrita. O mito traduz as palavras de uma experiência que se vive, comprometido com uma educação.

La mitología es ante todo una forma de comunicación verbal, en la cual la voz y el gesto son significantes decisivos para el sentido. La oralidad del mito no es la simple consecuencia de que aquella sociedad que lo cuenta todavía no tiene escritura, sino la opción por un medio concreto de expresión y de conocimiento. Es cierto que los mitos pueden ser comunicados por escrito – y nosotros nos hemos atrevido a ello en estas mismas páginas -, pero hay que ser conscientes que ello supone una reducción. El diálogo inmediato a que el mito invita difícilmente lo favorece la escritura. Es por ello que nos pueblos que pierden las ganas de hablar cara a cara difícilmente pueden seguir contándose mitos. Los llamamos mitos. La oralidad es en sí educativa, y todavía no ha sido suplida satisfactoriamente por ningún otro medio expresivo (MELIÀ, 1997, p.33)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> "A mitologia é principalmente verbal, onde a voz e os gestos são significado decisivo significativo. A tradição oral do mito não é simplesmente o resultado de sem escrita exerce, mas a escolha de um determinado meio de expressão e

Nesta reflexão, para os Guarani, os mitos conduzem, através da oralidade, um conjunto de significados que perpassam por diversas instâncias de sua cultura. Tratando de diferentes contextos. Essas narrativas estão relacionadas com o aprender e ensinar destes povos, principalmente no que diz respeito ao Xamanismo<sup>20</sup> desta cultura. Os mitos expõem, de forma peculiar, as mais belas propriedades sobrenaturais que estes acreditam. Passado de tempos em tempos, eles fazem pontes com o passado e o presente dos Guarani.

O mito narra uma história que se constitui como um diálogo, sem interrupção e sem fim. Os tempos imemoriais de onde procedem as narrações míticas nos lembram de que não há ruptura do diálogo já desde o passado; da mesma forma, a transposição da morte, através do culto aos mortos ou pelos mortos, afirma que, também no futuro, o diálogo deve continuar. O mito não suporta a irrupção do diálogo, por isso, o pensamento mítico dá “voz” aos que a morte já calou assim o diálogo continua e as respostas já não são dadas por alguém, mas pelo pensamento que se responde a si mesmo (GADAMER apud ALMEIDA, 2007, p. 9).

Tanto os mitos como outros elementos constituintes da cultura Guarani, estão imbricados numa educação tradicional. Quando se fala em “educação”, é notório que ainda se confunda com a educação escolar que aos poucos vai se tornando mais comum entre os povos indígenas.

---

conhecimento. É verdade que os mitos podem ser comunicados por escrito - e que se atreveram a fazer nestas páginas - mas esteja ciente de que isso envolve uma redução. O diálogo que o mito imediatamente o convidou favorece a escrita difícil. É por isso que damos as pessoas que caminham como cara a cara falando mal pode continuar contando mitos. Nós os chamamos de mitos. Oralidade é, em si educacional, e ainda não foi satisfatoriamente fornecido por qualquer meia Outro expressivo (Tradução minha)

<sup>20</sup>No que concerne ao Xamanismo, ainda se confunde com um grande curador, um modelo que MONTARDO (2008), diz ser um xamã siberiano. Segundo a autora, este modelo não corresponde entre os Guarani, ao dizer que ênfase recai no ritual coletivo, cotidiano, de caráter mais profilático ou de uma cura ampla, que abrange a própria Terra e, principalmente, na complementaridade dos papéis de gênero no ritual (MONTARDO, 2008, p. 1).

No entanto, deve-se distinguir e deixar bem claro que existem diferenças acentuadas.

#### **1.4 Educação escolar indígena entre os Guarani**

Ainda que a atual educação escolar indígena que vem se buscando, fomente um processo de respeito às singularidades dos povos e, ainda a adaptação dos currículos em escolas indígenas ao que diz respeito à cultura de cada povo, ao possibilitar o contato com a escola,

E mesmo reivindicá-la, os índios a tem ‘ressignificado’, conferindo-lhe um novo valor: a possibilidade de decifrar o mundo ‘de fora’, dos brancos. [...] decifrar a nova realidade advinda do contato. Longe de ser uma ‘adesão’ ao nosso modelo, é, nesse sentido, uma estratégia de resistência (SILVA, 1999, p. 63).

Ou seja, sendo a educação escolar trazida de outra cultura, as relações de aprendizado, por estarem em contato com a cultura ocidental (professores *djurua*), será diferente da educação indígena, que se poderia chamar de tradicional Guarani, estas que se referem às experiências da aldeia e da comunidade Guarani. Nesse respeito, a própria noção de saber, de conhecimento é totalmente diferente. Pois enquanto na educação escolar, a escrita e a leitura são valorizadas como princípio da educação, de sujeitos alfabetizados, na educação Guarani, os ensinamentos se dão pela palavra, pois, são povos da cultura oral, em que também a tradição é atualizada através da oralidade e do ritual (BERGAMACHI, 2007, p. 112).

Ainda que se esteja buscando trazer a língua para o papel, a palavra Guarani, a oralidade, ainda se constitui nas formas tradicionais, dos próprios Guarani, de passarem os diferentes elementos de sua cultura: religião, mitologia, rituais, práticas sociais e corporais, dentre outros.

Nesta educação indígena, a vida de um Guarani possui um complexo ciclo que vem desde o seu nascimento até sua morte, expressando-se em uma intrincada rede de acontecimentos que segundo Melia:

Integra o momento quando recebem seu nome indígena, a iniciação para a vida adulta, quando

nasce o primeiro filho, a morte de um parente, entre outros, que se constituem em momentos complexos de ensino aprendizagem onde toda a comunidade participa (MELIA, 1999 apud WEBER, 2009, p.102).

Entre os Guarani a educação é vista em uma totalidade, dentro de expressões *Xamânicas*, com isso, a sociedade é vista como um todo e a educação não se separa espacialmente e temporalmente das demais práticas.

Os Guarani mostram que cada ser é próprio e vai aprender à sua maneira, o respeito ao modo com que cada sujeito vai se desenvolvendo dentro da cosmologia de sua cultura, é a maneira dos Guarani se educarem. Nessa reflexão, Melia (1999) diz que essas alteridades constituem um processo diferente para cada povo, mas de modo geral, significa a “liberdade de ser ele próprio” (MELIA, 1999, p. 02).

Nesse ponto, sobre o modo de aprender-ensinar dos Guarani, a autonomia dada aos sujeitos pertencentes à comunidade sempre é ressaltada. Nesta observação, os Guarani estabelecem esta relação que tange à participação destes sujeitos como pessoas ativas, que descobrem, que pesquisam e potencializam seus saberes.

Neste processo com que os Guarani tratam os indivíduos de sua comunidade, no que concerne à autonomia, mesmo entre as crianças, que na sociedade ocidental moderna são vistas como alguém que nasce e nada sabe, para os Guarani elas têm um reconhecimento de sua autonomia:

Para os Guarani, há o reconhecimento da autonomia da criança, que deve ser respeitada. A criança é vista como um ser de fato, portador de um espírito que precisa ser cativado para ficar na terra. A criança que surge carnalmente no ventre materno traz uma essência de vida (*angüe*) que é transmitida pelo sangue dos pais e carrega os fenótipos (TASSINARI, 2007, p. 14).

Nesta relação de autonomia, em entrevista<sup>4</sup> com o Professor

---

4 Todas as entrevistas realizadas no ano de 2009, na aldeia M'Biguaçu, com o professor Marcos Karaí, estão digitalizadas em CD'S e, já foram utilizadas com a permissão do Cacique Hyral em duas formações de professores em escolas do

Marcos *Karaí* notou-se que tanto as crianças, adolescentes e adultos para os Guarani aprendem no: ***observar, ouvir a palavra e praticar/experimentar***. E este experimentar é visto como uma forma de viver a realidade e, não só pensá-la ou mesmo refleti-la. Sobre esta percepção, Oliveira traz que o mundo Guarani:

É dependente da experiência para que possa entrar em operação, o que importa para os Guarani não é apenas possuir um pensamento abstrato e formal, mas sim uma forma de presentificar esse pensamento no mundo, o gera ações (OLIVEIRA, 2004, p. 60).

Para Bergamaschi (2007), em artigo escrito sobre a maneira de recriar a escola nas aldeias indígenas, o mais importante na educação (tradicional) dos Guarani é a palavra, sendo esta fonte de alimento, espiritual e de sabedoria destes povos. Para a autora predominam, entre os Guarani, duas formas de aprender:

Uma está ligada ao esforço pessoal: é a busca, desencadeada pela curiosidade que se desenvolve na pessoa, desde pequena. A outra é revelação e se relaciona à primeira, pois, para receber a revelação das divindades, a pessoa também faz um esforço para viver de acordo com o Nhande Reko. Conhecimento, para os Guarani, é expresso por meio da palavra Arandu: ara significa tempo, dia; ñendu quer dizer sentir, experimentar. Nessa perspectiva, Arandu significa sentir o tempo, fazer o tempo agir na pessoa. As duas formas de aprender acima mencionadas estão ligadas ao tempo e, por isso, quanto mais velha, a tendência é ser a pessoa mais sábia e, conseqüentemente, mais respeitada por todos (BERGAMASCH, 2007, p. 202).

Nesta visão, a palavra, a conversa, o diálogo, a oralidade, são e estão entrelaçados com o que um Guarani é e poderá vir a se tornar. A arte da boa conversa que se insere no cotidiano, pode ser vista como as

belas palavras que se relacionam de maneira a explicitar a importância do momento de diálogo. As boas/bonitas palavras para os Guarani levam as boas ações que estes tanto prezam.

A afirmativa tem validade geral e nos remete a um aspecto destacado por estudiosos de diversos grupos tupi-guarani: o do lugar central da oralidade para os mesmos (VIVEIROS DE CASTRO, 1986; FAUSTO, 2001, p. 68).

A palavra, que como acima mostrado, é imprescindível na cultura Guarani, ainda sobre esta e no que concerne ao saber, ou melhor, ao como saber, este povo leva consigo que, para saber, deve-se estar em momentos de tranquilidade, pois o nervosismo, a angústia e preocupação, não devem compor as oportunidades para a construção de novos saberes. Como diz Pissolato (2008) “Aprender [estando] preocupado”– é algo absolutamente incompreensível para uma perspectiva que define no extremo oposto, a tranquilidade como condição para a boa convivência, que é, simultaneamente, meio e produto do conhecimento.

E por falar em conhecimento e saber, a noção de conhecimento merece atenção. Na cultura Guarani não são vistos apenas pelo que já passou e/ou ficou na memória, ou então somente pelo que foi experiência enquanto pessoa de uma determinada aldeia. Assim O verbo “saber” (*kuaa*):

Compreende, não apenas uma dimensão da memória da experiência vivida ou do que foi ‘contado’ (-mombé’u) por outras pessoas, mas também impressões que ganham forma emocional e física que podem vir em sonhos ou outras formas de comunicações originadas pelos deuses. Algo que ‘vem no sonho’ pode não se transformar necessariamente em conteúdo interpretado com clareza, mas impressão físico-emocional de um acontecimento por vir (PISSOLATO, 2008, p.43).

Sendo o sonho entre os Guarani um elemento de extrema importância para seu próprio aprendizado, contar os sonhos já é algo culturalmente institucionalizado. A narração costuma acontecer pela

manhã, quando a pessoa acorda e conta o sonho (ra'u) para sua família. Sendo assim, os sonhos para os Guarani são:

Uma ligação entre o cotidiano ('realidade') e a cosmologia. O sonho faz a ligação entre o mundo invisível e o cotidiano reforçando uma concepção 'religiosa' voltada mais para a 'realidade histórica' do que para um 'mundo metafísico' devido às ações que desencadeia. Os sonhos também apontam para uma noção de duplo da pessoa, uma corporalidade que se manifesta no sonho, a pessoa se manifesta por inteiro, está presente em corpo, pode ser vista: o sonho é real (OLIVEIRA, 2004, p. 65).

Dessa forma, a educação tradicional Guarani está imbricada em vários elementos/segmentos de sua cultura e o sonho, com toda a relevância que possui, está completamente relacionado ao modo de viver, crescer e aprender a ser um Guarani, ou melhor, a pertencer Guarani. Como o sonho e a outras formas da cultura Guarani, tudo que se acredita tem uma profunda inspiração e busca num mundo de bondade, na terra sem males e isso faz de sua cultura uma expressão de totalidade e de sujeitos que pensam como totais.

## 1.5 A Dança para os Guarani

**A natureza dança. Já imaginou que a chuva  
é uma dança? [...] Deus fica feliz quando  
dançamos. É como o vento que faz as flores  
dançarem**  
**Alberto Ortega (Índio Guarani)**

Sendo a dança neste estudo, objeto de maior profundidade, caberá neste primeiro diálogo trazer alguns elementos para posteriormente adensar mais ao tema desenvolvendo maiores considerações sobre a dança do *Tchondaro* dentro do campo específico.

É imprescindível primeiramente citar alguns autores que realizaram importantes estudos de musicologia guarani, como Schaden, Pierre Clastres, Meliá, Cadogan e Chamorro. Destacando-se, mais recentemente, o trabalho de Montardo (2002) sobre música e

xamanismo guarani.

Ao problematizar minha experiência, Marcos Karaí, ao me receber na aldeia e saber que eu gostaria de aprender algumas das práticas corporais dos Guarani, logo me falou sobre a dança. Em anotação de diário de campo da pesquisa de 2009, fiz uma ressalva a seguinte fala do professor:

A dança Guarani é muito importante pra todos os Guarani da aldeia, desde pequenininho que se dança. Aqui na aldeia tem o coral que leva as danças pros não índios verem. As dança da nossa cultura, tem muitos significados pros Guarani, tem umas que só a gente que sabe, mas na maioria é um ritual da nossa cultura. A dança é sagrada pra gente, nas datas especiais, nos rituais religiosos, nas rezas, quase tudo tem a dança. E sem a música não tem dança e os instrumentos tão sempre junto<sup>21</sup>

Percebendo a dança como um elemento sagrado e inter-relacionada à música, Mendes (2006) ao trabalhar com os *Mbya* de Morros dos Cavalos, diz que a dança é uma expressão corporal da emoção autêntica por meio de passos sincronizados com a música e o ritmo do movimento, está indissociada da música, do canto e dos instrumentos musicais, indispensáveis desde sua origem até a atualidade (MENDES, 2006, p.74).

Já ao tratar sobre o pertencimento Guarani e ao dizer que a dança faz parte deste ritual, Menezes relata que:

A dança Guarani pode ser localizada como parte de um ritual que reatualiza o pertencimento Guarani, ou seja, o encontro com o seu lugar no mundo. O ritual, neste exemplo, será investigado como a possibilidade de uma vivência que se destina a celebrar repetidas vezes a experiência do profundo pertencer Guarani uma grata celebração da vida (MENEZES, 2004, p. 34).

Esta experiência de pertencimento do ser Guarani pode ser

---

<sup>21</sup> Fala de Marcos Karaí obtida por meio de gravação no ano de 2009.



observada quando o professor Marcos *Karaí* disse o Guarani que dança, sabe o que se sente, ele se sente um verdadeiro Guarani (MARCOS KARAÍ, fala gravada em 2009).

Outro elemento indispensável para os Guarani é a relação das danças, rituais com a natureza, a maioria das danças realizadas se exprimem em algo relacionado à natureza. Neste sentido Vieira aborda que:

[...] Os Guarani são profundos conhecedores do ambiente em que vivem. Adquiriram esse conhecimento pela ampla observação dos fenômenos e do cosmos como um todo. Guiam seu calendário baseado nas mudanças da lua, assim determinam as cerimônias, o plantio, a colheita, preparo das ervas, entre outros. Para eles, NHANDERU está presente em tudo o que está posto no mundo. Por isso é necessário saber respeitar e se apropriar das coisas da natureza sem destruí-la. A relação que têm com a terra, com a natureza, é de um profundo respeito. (VIEIRA, 2006, p.95).

A dança para os Guarani também é uma forma de comunicação com o sobrenatural, o divino, a espiritualidade e constante aprendizagem do povo. Vietta (1992) *apud* Menezes (2005) descreve enfaticamente o quanto os Guarani lutam para manter em segredo seus rituais e a necessidade da participação dos membros da comunidade, o que para Dallanhol (2002) constituem momentos de aprendizagem e de solidariedade. Pode-se considerar que a dança represente um movimento de resistência cultural (CHAMARRO, 1998), da religiosidade e de um exercício de aprendizagem constante.

Metraux (1956) *apud* Menezes (2007) refere-se à “dança das terras sem mal” como a prática das danças contínuas dos guerreiros que tinham o poder de ensinar aos Guarani “a rota do paraíso”. É provável que o maior adversário dos Guarani seja “o mal que existe na terra” e é a obsessão de destruí-lo que os faz dançar constituindo uma prática religiosa, sagrada. (METRAUX, 1956, p. 339 *apud* MENEZES, 2007, p. 12).

Nesta afirmação sobre a busca da terra sem males Ruiz e Cadogan (*apud* DALLANHOL, 2002, p 60) confirmam a existência e a importância dos “hinos sagrados” e a procedência divina dos

instrumentos musicais entre os Guarani, ressaltando que, para alcançar a Terra Sem Males “*son indispensables La oración, el canto y la danza*”.

Ainda neste sentido, quando for necessário pedir algo a *Ñanderu* (Nosso Pai em Guarani), a própria divindade diria que: “[...] *Cuando necessiten para comer, para vivir, llamen a mi, cantando [...]*” (RUIZ *apud* DALLANHOL, 2002, p. 60). Neste contexto, a dança assume tanto na religiosidade Guarani um caráter obrigatório para que se alcancem as graças divinas, bem como um caráter social e cultural de um modo próprio de viver, de viver dançando e de dançar para viver.

A dança em círculo também manifesta a presença de estar em grupo, de viver em comunidade. Segundo Meliá (1991) a imagem circular das danças Guarani refere-se a uma expressão da participação, da união e da euforia de estar junto. Menezes (2010) ao refletir sobre a fala de Marcos, um Guarani que contribuiu com seu estudo dizendo que na dança “não tem como se segurar: todos se levantam, é inspiração, o coletivo entra na vida, como a gente sente o pensamento e o sentimento”, afirma que:

A vivência provocada pelo coletivo na dança pode ser traduzida como *nhandereté*, corpo de todos. O estado de levitação é evidenciado na educação Guarani e reforçado na dança, desde a busca da posição vertical, na qual acontece a inspiração divina, até a sensação de “não pisar mais no chão”, descrita por Marcos como estado que se alcança na dança (MENEZES, 2010 p. 8-9).

Clastres (1990) *apud* Menezes (2010) refere-se a esse “nós” como solidariedade tribal – *mborayu* - e adverte-nos que esta solidariedade não se dá na perspectiva católica, sendo, entretanto, religiosa.

Na reflexão de Menezes (2010, p. 10) a partir das leituras de Clastres (1978), a autora observa que as danças rituais possuem uma origem religiosa, através da qual os sentimentos são subjetivados.

A religião, por sua vez, sistematiza a idealização, característica própria do ser humano, produzindo assim uma socialização que dá fundamento à estrutura coletiva, na qual a fé ‘é antes de tudo, calor, vida, entusiasmo, exaltação de toda atividade, transporte do indivíduo acima de si

mesmo'. A fé nutre-se deste compartilhar, da própria vida, das representações sensíveis que estão em fluxo permanente (MENEZES, 2010, p. 10).

Sobre as diferenciações entre as danças para os Guarani existem as danças fora da *Opÿ* determinadas por *jeroky*<sup>22</sup>, as quais se inserem para os Guarani como um ritual de dança e de música. Já aquelas que acontecem dentro da *Opÿ* são conhecidas como *jerojy*. Sobre esta distinção, além destas, fora e dentro da *Opÿ*, Dallanhol (2002) *apud* Mendes (2006), faz referência à afinação do violão que é utilizada nas músicas de ambas e, conseqüentemente havendo modificações nas danças. A autora diz que:

Enquanto para o *jerojy* a afinação inicia-se na primeira corda do violão, do agudo para o grave, obedecendo a sequência de notas: lá, fá, dó, fá, dó e a batida é feita com todas as cordas soltas, no *jeroky* a 4ª corda é modificada, ficando a sequência das notas alterada para lá, fá, dó, sol e dó, e a batida executada com dois movimentos: primeiro recebe auxílio do polegar, seguido do 'rasqueado'. Além das modificações na afinação do violão, o andamento da música distingue uma outra modalidade: enquanto *djerojy* apresenta um andamento mais lento, o *jeroky* caracteriza-se por um andamento mais acelerado (DALLANHOL, 2002, p. 77 *apud* MENDES, 2006, p. 76)

Estas distinções na afinação do instrumento, bem como na velocidade com que a música é tocada, pôde ser notada quando tive a oportunidade de acompanhar um cântico-dança dentro da *Opÿ* e a dança do *Tchondaro* no *oka* (pátio) da aldeia de M'Biguaçu. Em cada uma delas notou-se que a velocidade, os movimentos e até a forma de se redigir os cantos modificavam não só a dança em si, mas também quem praticava distinções no modo de estar na dança, de senti-la e de seus

---

22 Em alguns trabalhos as palavras *Jeroky*, *jerojy*, *djuruá* entre outras que iniciam com a letra J, são trazidas com o acréscimo da letra D, ex: *Djeroky*. No entanto, neste estudo as palavras são trazidas da mesma maneira que os Guarani de Biguaçu escrevem.

significados.

Ainda sobre o *Jerojy*, Menezes reporta sua fundamental importância para a busca do saber, da experiência que se transforma em sabedoria (*Arandu*). A autora reporta as danças *Jerojy*, como a constituição

De passos de aprendizagem para o Arandu. Para descobri-lo é necessário dançar todos os dias. Esta seria a perfeição, é uma busca antiga que se confunde com a história da criação e manutenção da vida e do ser Guarani. Está presente nos mitos e nos ritos que fundam esta história que integra passado, presente e futuro (MENEZES, 2006, p. 12).

Sobre esta diferença do dançar dentro e fora da casa de reza, a tese de doutorado de Montardo (2002) intitulada *Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani* traz uma visão antropológica das músicas da cultura Guarani, bem como uma descrição de danças e rituais. No que tange um dança em específico, a do *Tchondaro*, a autora faz uma breve descrição desta em diferentes aldeias *Mbyá* e *Chiripá*. Observa que há diferenças em certos contextos da dança de aldeia para aldeia e, aponta dois tipos de *Tchondaro* que pode observar em ambas: 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 *Opÿ*, casa ritual (MONTARDO, 2002, p. 124).

A dança, segundo Eduardo, professor Guarani na aldeia da Estrela Velha, traz pensamentos bons, mas ressalta que é somente dentro da *Opÿ* que os pensamentos se fortalecem, aparecem de uma forma diferente do que fora da *Opÿ*. Segundo Eduardo, “a *Opÿ* fortalece a língua e a cultura Guarani”. Eduardo relata que “através da *Opÿ* as pessoas respeitam-se e reconhecem o que as pessoas são, mesmo que seja Guarani de fora da aldeia”.

Esse pensamento ritualístico envolvido no dançar na *Opÿ*, é também atrelado ao corpo saudável. Neste sentido, a observação feita por Montardo (2002, p. 219) revela que “os cantos e as danças nos rituais diários atuam justamente neste sentido: de trazer a presença dos espíritos e a interação aos corpos e, com isto, a alegria e a saúde”.

No relato de Márcia<sup>23</sup> ainda em relação à dança na *Opÿ*, a professora menciona lembrar do *Tchondaro Jerojy* como uma forma de se alegrar de não cair no sono e no cansaço. As exatas palavras de Márcia foram:

Desde que eu me conheço como gente, como ser humano, pequenininha, eu já vi, via na casa de reza, no momento em que eles tão alegre, começam a reza mborai, mborai que eles falam é música pra Nhanderu, ai termina, ai a gente “ta” quase tudo dormindo, ai o vô já chama já acende o fogo e já chama, ai eles começam a tocar já o tchondaro, daí depois da reza ai a gente já começa a alegrar, daí os mais velho levanta os mais novo a já começam da risada brinca, é um meio assim de se alegrar

Para os Guarani dançar representa valorizar sua cultura. A dança representa ainda uma forma de alguns grupos se encontrarem e se afirmarem em suas etnias (MENEZES, 2007, p.19).

Na aldeia M’Biguaçu, dança-se o *tchondaro* dentro da casa de reza (*Jerojy*) com pouca frequência segundo os relatos de Geraldo. Em algumas cerimônias, a prática da dança é uma espécie de revitalização corporal, ou seja, como já mencionou Márcia, uma forma de se livrar do cansaço das inúmeras horas que duram estas cerimônias.

Tem o Tchondaro dentro do Opÿ, tem ai chama Tchondaro mesmo, Tchondaro Jerojy. Na verdade a gente quando, faz tempo já que a gente fez uma cerimônia, pra alegre mais o dia, pra “ta” agradecendo o dia, ai a gente dançava o Tchondaro. Ai essa preparação é mais pro corpo físico, fica mais leve, fica mais atento (Relato de WILSON, conhecido como Passo Fundo).

---

<sup>23</sup> Professora de arte Guarani na escola da aldeia M’Biguaçu. Relatos recolhidos no ano de 2012 no mês de abril

Ao ser questionado sobre a diferença entre o *tchondaro* dentro e fora da *Opÿ*, Geraldo ressalta que dentro da casa de reza quando é praticado é uma dança que envolve aspectos do ritual que está acontecendo, como por exemplo, uma cura de um doente ou uma cerimônia de agradecimento. Assim, sua prática além de simbolizar uma forma de reforçar o corpo como já dito, também entrelaçasse com uma espiritualidade ligada a este corpo, sendo que os Guerreiros e Guerreiras, os *Tchondaros e Tchondarias* estão sempre em busca do fortalecimento, tanto de si próprios com da cultura Guarani.

Outra questão que abrange dançar dentro da *opÿ* é a relação de se purificar ao dançar, de não deixar que maus espíritos possam estar ao redor dos Guarani. Sobre tal questão Geraldo relata que “No momento em que ‘ta’ lá dentro da *Opÿ* já é mais sagrado né, e quando tá fora é mais a técnica”.

Dessa forma, o *tchondaro* dentro da *Opÿ* ao se considerar a maneira de dançar, dos movimentos realizados, tem distinções dos que são dançados fora *jeroky* (fora da *Opÿ*).

A dança do *tchondaro* é uma forma assim, na nossa cultura Guarani ela é sagrada essa música, que antigamente eles dançavam muito, tem aquela outra que a gente dança que é um tipo de *Tchondaro* também, que é só pra quando eles tão rezando, aquela que nós dançamos com os velhinhos (Relato de MÁRCIA).

Geraldo relata, por exemplo, a dança dos macacos, já mencionada anteriormente. Dentro da *Opÿ* não é dançado com tanta intensidade, com tanta utilização do espaço como o do guerreiro num campo maior, até porque para os Guarani, dançar dentro da *Opÿ* está atrelado ao andamento das cerimônias que envolvem a cura de doenças e agradecimentos a Nhanderu, desta forma, a dança dentro da casa de reza articula-se com tais questões, sendo comumente praticada para não sentir sono, para acordar quando está cansado, já que há cerimônias que perduram por toda a noite

De qualquer maneira, se a dança é mais lenta, ou mais rápida, se é realizada dentro ou fora da *Opÿ* e se seus praticantes são meninos ou meninas, homens ou mulheres, elas tem uma profunda relação os valores e tradições da cultura Guarani. Quer dizer que se os Guarani dançam, eles estão representando sua cultura, seus significados e

sentidos. Ainda para suas Danças, além de manter uma relação com o modo de ensinar a mitologia e o universo da cultura do povo, também perpassa pela maneira artística, pela arte do povo Guarani.

A dança e os mitos estão profundamente imbricados dentro do universo Guarani. Ao refletir sobre a dança e a educação Guarani, busca-se compreender como estes aspectos, considerados centrais nesta cultura, interagem enquanto um processo educativo e artístico. Pode-se falar de uma educação que conserva na dança as bases de um pensamento mitológico e ritualístico (MENEZES, 2010, p. 1).

Esse pensamento ritualístico em que a dança Guarani está presente, é também atrelado ao corpo saudável podendo-se assim dizer. Neste ponto a observação feita por Montardo (2002, p. 219) revela que “os cantos e as danças nos rituais diários atuam justamente neste sentido: de trazer a presença dos espíritos e a interação aos corpos e, com isto, a alegria e a saúde”. O canto e a dança são realizados para limpeza do corpo. Buscasse a leveza, a rapidez e a agilidade em sua analogia com saúde e juventude, constituindo-se a dança também “uma luta contra espíritos de doenças” (MENDES, 2006, p. 96).

Dessa forma, o que a dança simboliza para os Guarani, está bem longe segundo eles de um tipo de dança ou movimento reproduzido, mecanizado e (in) reflexivo que não revela significados para seus praticantes. Isso pode ser observado nos diferentes contextos ocidentais, no qual muitas práticas são jogadas, introduzidas e buscando a expressão de Paulo Freire (2006, p. 46) “vomitadas” nas pessoas para mera cópia, tornando-se mecanização, ou seja, mera reprodução, sem ficar intrinsecamente e nem extrinsecamente revelados, sem possivelmente dar-se a oportunidade de serem construídos sentimentos, sentidos e significados.

Se a dança for considerada somente linguagem, destacar-se-á a preocupação com o significado que uma coreografia possa ter, ou seja, a dança e seus movimentos devem expressar algo que está fora da dança: pensamentos, sentimentos, ideias, histórias. E, assim, o importante não será a dança, mas o que a dança tem a dizer, o importante serão os conteúdos (tema, assunto) que a dança tem a

apresentar (MENDES, 2006, p.34).

A partir desta reflexão a própria autora diz que a dança pode ser considerada linguagem, mas sua linguagem realiza sentidos, funda uma ordem, uma sequência de significados.

Ao expor esta questão, é possível observar na concepção trazida por Garaudy (1980), o qual define a dança como um modo de existir, de vivenciar os ritmos da natureza, que as danças como técnicas corporais, ou uma forma de ‘Educação do corpo’ como aponta Mauss (1974) imbricam uma relação que envolve a existência do ser humano com o mundo.

Nesta ótica, para os Guarani, essa relação com o mundo é abarcada pela dança, podendo-se notar uma extrema relação como visto acima em Ladeira (1992) nas danças com os elementos da natureza.

A comunicação que os Guarani estabelecem com as plantas e os animais expressa um modo de percepção da realidade estruturada na comunicação com a natureza. Isto não significa que bichos, plantas e animais sejam iguais, mas são considerados dentro de uma perspectiva de interação e significados que aguçam o diálogo. Ou seja, ainda que muitas vezes este diálogo represente um temor, uma atenção em relação à natureza, o Guarani, em sua cultura, se constrói nesta disposição de escuta à natureza, dentro de um estar relacional (MENEZES, 2004, p. 134).

Estando profundamente imbricado com as relações que os Guarani envolvem entre os praticantes, suas mitologias e rituais, o *Tchondaro* atua diretamente nesta imersão do dançar para enfatizar através do corpo esta tríade: Mito-rito-dança. E sobre ela, Menezes (2010) diz que:

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’ (MENEZES, 2010, p. 154).



## CAPÍTULO 2: CAMINHOS DA ALDEIA M'BIGUAÇU

Os caminhos de um pesquisador ou pesquisadora se dão através de seus próprios passos, de seus tropeços, acertos e erros, obstáculos e aprendizados, é neste sentido que proponho apresentar os meus passos, evidenciando o que eu vi na aldeia e o que os Guarani de M'Biguaçu me apresentaram, por isso, é hora de se aproximar desse viver.

### 2.1 Apontamentos do autor

Falar da aldeia de M'Biguaçu em seus aspectos geográficos e territoriais pode não mudar muito a visão em relação a outros estudos. No entanto, a célebre frase já nos diz: “cada caso é um caso”. Escrever esta pequena reflexão faz valer esta expressão e, ainda mais, faz mostrar-nos que a pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, que preconiza manter uma relação de aproximação com pessoas as quais chamamos de sujeitos da pesquisa tende a revelar sempre algo novo.

É no viver de cada dia que vão se encontrando caminhos para diálogos mais férteis e, isso não pode ser contemplado apenas com leituras de textos, dissertações de outros pesquisadores e livros. Esse viver se dá no encontro com a criança da aldeia, no esbarrar dos cachorros (*djagua*), no molhar-se na cachoeira, nos papos longos com o *karai*, com os professores, no cheiro do *petyngua*, no esquentar-se do fogo da *Opÿ*, no estar escutando palavras em Guarani e procurando entendê-las.

Não existe sempre uma mesma frase para um mesmo assunto quando este é abordado por pessoas diferentes. Uns perguntam menos, outros mais. Alguns perguntam afirmando, outros questionam os mínimos detalhes. Desta forma, falar neste capítulo da aldeia, não será apenas o que a aldeia apresentou em outras pesquisas, mas sim, falar do que aldeia me mostrou, me fez viver, me fez perguntar e aprender.

## 2.2 Passos de um pesquisador: Vivendo a aldeia com os Guarani



Figura 2: Entrada da aldeia, subida em direção a Opÿ e a casa dos líderes espirituais

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

A Aldeia M' Biguaçu<sup>24</sup> denominada pelos Guarani que ali vivem de *TeKoá Yynn Moronti Wherá* (*Yynn* - água; *moronti* - reflexo; *wherá* - brilhante, cristalino), está localizada no município de Biguaçu, Km 190 da BR 101, Distrito de São Miguel, distante cinco quilômetros ao norte do centro de Biguaçu e a vinte quilômetros de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina. Território demarcado em 1995 e homologado como terra indígena em cinco de maio de dois mil e três, com 58 hectares.



Figura 3: vista de satélite da aldeia M'Biguaçu

Fonte: [http://pib.socioambiental.org/caracterizacao.php?uf=42&id\\_arp=4052](http://pib.socioambiental.org/caracterizacao.php?uf=42&id_arp=4052)

<sup>24</sup> Ao ser questionado sobre a letra M que acompanha a palavras (cidade) Biguaçu, Geraldo Moreira disse que a letra não menciona-se a parcialidade *Mbya*, mas sim, para deixar, de certa forma, um pouco mais parecido a pronúncia com a língua Guarani, já que muitas palavras iniciam com o M na frente, ex: *mborai*, *mbaraka*, *mbya*, seria mais pertinente ter o M no início, segundo ele.

Ao chegar à aldeia observa-se um emaranhado de árvores e uma longa subida. Para quem não conhece, ou não avista a placa há cerca de 500 metros no sentido norte sul, informando que ali é a aldeia, pode passar despercebido. A referência é a casa de venda de artesanatos.



Figura 4: Casa de comercialização de artesanatos Guarani na entrada da aldeia  
Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Mais alguns metros já se ouve os sons das águas que caem de uma cachoeira. Com aproximadamente 4 metros de altura, embeleza a subida e harmoniza o ambiente de uma forma esplendorosa. Ali, os Guarani se refrescam, divertem-se e usufruem desta linda expressão da natureza, que por sinal pode ter a oportunidade de aproveitar as águas geladas e limpas.



Figura 5: Vista de baixo para cima da cachoeira localizada quase no início da aldeia

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

No decorrer do caminho, vão se avistando casas de material (alvenaria), outras de madeira, e algumas com ambos os materiais. Mais adiante há uma decida que leva à casa de Seu Alcindo e de Dona Rosa, sua esposa, conhecidos como *Karai* e *Kunhã karai* (líderes espirituais) da aldeia.

Outros espaços que são observados ao subir pela estrada da aldeia são o Posto de saúde, o pátio (*oky*), no qual as crianças sempre estão brincando dentro dos morros de areia e as árvores.

### 2.3 A *Opÿ*, *Tatá* e *Petÿngua*

Ao citar a *Opÿ*, como já dito ser a casa de Reza, o local de espiritualidade dos Guarani, na aldeia de M'Biguaçu, além de corresponder a esta questão, também serve como moradia para pessoas de fora da aldeia (não indígenas) que neste caso, foi o local aonde estive durante minhas idas a campo, ocorridas desde o ano de 2010, seguindo 2011 e ainda em 2012.



Figura 6: Parte da frente da *Opÿ*  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Segundo Seu Alcindo não existe lugar mais sagrado para os Guarani que a *Opÿ*. Nela acontecem os rituais sagrados, as cerimônias<sup>25</sup>, as conversas com *Nhanderu*. Segundo Ladeira<sup>26</sup>, dentro da *Opÿ* as

---

<sup>25</sup> Cerimônia é o termo mais comum em português para se designar atos rituais religiosos dos Guarani. Oliveira (2011) retrata que seu Alcindo o orientou para que utilizasse a expressão *Adjapychaka Nhanderure* para melhor expressar na língua nativa, no qual quer dizer ‘concentrar-se em nosso Pai’.

<sup>26</sup> in: ISA (Instituto Sócio Ambiental)

práticas religiosas:

São frequentes e se estendem por muitas horas. Orientadas pelo dirigente espiritual, as “rezas” - realizadas através de cantos, danças e discursos - também voltam-se às situações e necessidades corriqueiras (colheita, ausência ou excesso de chuva, problemas familiares, acontecimentos importantes, imprevistos etc).

A *Opÿ* tem paredes de barro amassado com cinza, para dar a liga necessária, e taquara. A cobertura é feita de palha de taquara, o piso de chão batido com terra vermelha. No fundo de sua construção há um *amba* (espécie de Altar) que comporta desde *Mbaraka*, *Mbaraka* mirim, ervas utilizadas nas cerimônias, *rave* ou *rabeca* e um balde com *yy* (água), este constantemente localiza-se na entrada da *Opÿ*.

É na *Opÿ*, que a maioria das cerimônias são realizadas. As cerimônias para os Guarani de Biguaçu já têm a participação de não indígenas, no entanto, algumas são restritas apenas para os Guarani. Em uma de minhas estadas na aldeia pude acompanhar uma delas que, a pedido de uma funcionária da FUNAI que conhecia Seu Alcindo, foi um pedido para que o *Karai* pudesse livrá-la de uma doença e deixá-la mais harmoniosa. Em relação a esta cerimônia, assim descrevi em diário de campo:

‘Já era começo de noite, por volta das 7 horas. Os Guarani começaram a chegar pouco a pouco, sentados aos cantos, alguns já ao redor da fogueira. Eu fiquei sentado em cima de um pequeno colchão e com olhares atentos me localizava para o que acontecia. Algum tempo depois chega uma senhora acompanhada de seu marido e começam a cumprimentar todos. Nisso chega Seu Alcindo e Dona Rosa, sua esposa. A senhora então é colocada em uma cadeira e logo após os cantos começam. Geraldo acompanhando Seu Alcindo auxilia na cerimônia. Ao tocar do *agua-pu* (tambor) e do *mbaraka* (violão) Seu Alcindo molhando algumas ervas na água, localizada num balde cinza, começa a passa-las no corpo da senhora. Os cânticos não param alguns mais acelerados, já outros mais lentos se

entrelaçam com a fumaça que sai de cada sopro do fumar de todos os Guarani que ali estavam. Dona Rosa participa junto com Seu Alcindo auxiliando-o no preparo das ervas e do petyngua e, como todos ali já faziam, o Xeramõi também pega o seu petyngua e ao fumar inala a fumaça sobre o corpo da mulher. Notei que durante praticamente quase toda a cerimônia à senhora ficou com os olhos fechados e, parecia demonstrar estar em sintonia com as músicas cantadas ao movimentar-se no ritmo de algumas delas. Aos poucos, o clima foi ficando mais silencioso, o que para os Guarani diz muito segundo seu Alcindo. A cerimônia então vai terminando e junto com ela o tocar dos instrumentos e os movimentos realizados por seu Alcindo, Dona Rosa e Geraldo. A mulher, então, fica ainda sentada por alguns instantes após o término da cerimônia até que levanta e com um semblante de alegria, sorrindo agradece seu Alcindo com um caloroso abraço e após se despedir vai até o lado de fora da Opÿ, conversa um pouco mais com os Karai e ao despedir-se segue seu caminho de volta para a cidade' (Diário de campo do pesquisador, realizado em 2011).

Para os Guarani de M' Biguaçu, participar das cerimônias é estar se envolvendo num contexto cultural muito importante: estar na *Opÿ*. As cerimônias são vistas como o principal caminho para não se esquecer da cultura Guarani Wanderlei relata sua importância da seguinte forma:

Através das experiências vividas nas cerimônias, podemos expandir nossa consciência e nossa responsabilidade, podemos sonhar e ter uma visão para transmitir a nossos filhos o compromisso de fazer com que a nossa Mãe Terra esteja em melhores condições. Assim como a responsabilidade de continuar a tradição de nossos antepassados, dos quais somos herdeiros, carregadores e guardiões (MOREIRA, 2011, p.11).

Neste contexto vivido dentro da casa de Reza, o Fogo Sagrado

(Tatá) é um elemento que constitui uma expressão de vida para os Guarani. Segundo Geraldo, o fogo da *Opÿ* de M'Biguaçu nunca é apagado, ou melhor, nunca o deixam ser apagado. Para eles a ação de pôr a lenha e cuidar do fogo expressa uma questão muito forte: a manutenção da cultura. A relevância deste elemento é cuidadosamente tratada por todos que estão na *Opÿ*. A lenha sempre colocada com cuidado, o sopro para a expansão das chamas, o sacudir (do leque) e a incessante preocupação em manter o fogo vivo sempre buscando a lenha e trazendo para dentro da *Opÿ*.

Outro elemento a ser ressaltado e que pude observar durante minhas estadas dentro da casa conhecida como espaço de convivência, é o *Petÿngua*. Por inúmeras vezes, enquanto aguardava Geraldo, alguns Guarani sentados apreciavam o *Petÿngua* num desenrolar sobre o coral da escola, interperando sobre as próximas apresentações do grupo, quando Geraldo chega e, numa mesma sintonia dos que estavam ali, começa a arrumar lentamente seu *Petÿngua*, prepara cuidadosamente o fumo a ser colocado, com uma faca, faz algumas afiações na madeira do cachimbo, arruma a lenha da fogueira localizada a frente, já dando a impressão, que utilizaria o fogo desta para acender e o fumo e, assim o faz. Então, depois de todo este processo ele começa a fumar, olha para a fumaça por inúmeras vezes, olha para o chão e cospe<sup>27</sup>. Para os Guarani, o *Petÿnguá* é o fumo sagrado, sendo imprescindível para a cultura deste povo. Na aldeia M'Biguaçu o trabalho de Oliveira (2004) descreve o uso do *Petÿnguá* relatando que:

“Ao anoitecer os Guarani reúnem-se na *Opÿ*. Algumas se sentam em roda sobre bancos dispostos ao redor do fogo, outros se dispõem sobre seus cobertores. Tomam *kaÿ* (chimarrão) e impreterivelmente fumam seu *petÿnguá*(cachimbo). As *Kÿringué* fazem o mesmo, sustentando pequenos *petÿnguá*.”

---

<sup>27</sup> O ato de cuspir após sugar o *petÿngua* é necessário segundo eles pelo secar da boca, pois a fumaça deixa um cheiro na boca e quando se cospe se retira um pouco deste odor. Isso me foi dito quando eles me ensinaram o modo com que se deveria fumar, mesmo sem ter experimentado (opção minha), pude analisar como o processo da transmissão desta técnica corporal (Mauss, 1975) é realizada entre eles desde muito novo, sendo que crianças, a partir de dois anos e meio para três anos, já têm a experiência do fumar mediada sempre por um mais velho, geralmente seus pais ou irmãos.

A tradição do uso do *petyngúá* faz com que cada um da aldeia tenha seu próprio e que faça da sua utilização uma constante. O *Petyngúá* é um cachimbo feito de argila ou madeira. Utilizam o fumo de corda e, dependendo da doença, usam cedro ou outra erva. Usado na hora certa para curar as pessoas que estão doentes e somente quem sabe rezar pode fazer isso.

Desde criança aprendem a respeitar e a usar o *PETYNGUÁ*, e quando ele se quebra, é um aviso de que vai acontecer alguma coisa boa ou ruim com a pessoa ou um parente, e quem pode auxiliar para saber o que vai acontecer ou rezar para não acontecer é o *TCHE RAMOI* (VIEIRA 2006, p 110).

O odor produzido pelo fumo não é despejado como uma simples fumaça, mas sim, cria uma atmosfera peculiar dentro ou fora da *Opy*. O fato de fumarem não simboliza apenas uma ação descontextualizada ou um prazer ativo entre os Guarani.



Figura 7: *Petyngúá* de um guarani de Biguaçu

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

De fato, seu uso simboliza uma conexão espiritual, relação esta que Oliveira (2004) observa ao expor a interpretação do mito do surgimento do ser Humano entre os Guarani descrito por (CLASTERS, 1990). A autora faz a seguinte reflexão:

Ao criar os seres humanos: Nhamandu fez existir as imagens desse tempo, a chama como calor e luz, a bruma como signo da chama. Haverá nesse mundo uma dupla cópia dessa bruma: de uma parte a neblina que os primeiros longos sóis fazem



surgir acima das florestas no fim do inverno; de outra parte, a fumaça do tabaco que fumam em seus cachimbos os sacerdotes e os pensadores indígenas. A fumaça de tabaco repete a bruma original e traça, elevando-se do cachimbo, o caminho que conduz o espírito para a morada dos deuses. De acordo com um interlocutor Guarani de M'Biguaçu: 'O Petyngua é um instrumento de comunicação direta com o Nhanderu (Nosso pai/deus)'''. (OLIVEIRA, 2004, p. 69).

Dessa forma, nota-se que tanto o fogo sagrado, como o *petyngua* revelam um processo de comunicação forte e expressivamente ritualístico, passado de geração em geração.

#### 2.4 A escola *Wherá Tupã Poty Djá*



Figura 8: Vista da entrada da escola *Wherá Tupã Poty Djá*  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Pode-se dizer que em um dos pontos mais altos da aldeia encontra-se a escola *Wherá Tupã Poty Djá*. A escola foi construída no efervescer das discussões nacionais que decorriam sobre a busca de direitos à educação por parte dos povos indígenas no Brasil. Em se tratando dos Guarani, a relação de possuir escolas em suas aldeias não era bem aceita como aponta BERGAMACHI (2005) *apud* VIEIRA (2006) ao dizer que:

Os Guarani, num primeiro momento, não queriam escola nas suas aldeias e nem encaminhar seus filhos para a escola dos não indígenas. Há ainda, na atualidade aldeias Guarani que não querem escola para seus filhos. (BERGAMACHI 2005 apud VIEIRA 2006, p.70).

No entanto, ao se tratar da aldeia M'Biguaçu, como nos fala VIEIRA (2006), os Guarani desta comunidade, em 1996, ao observar sua população crescendo vão em busca da solicitação para a construção de uma escola na sua aldeia junto a FUNAI. Foram inúmeras reuniões com o estado e FUNAI, até que foi autorizado pela Portaria nº 056/SED, de 06 de janeiro de 1998, sendo inaugurada em nove de março do mesmo ano, num belo dia de sol, com o nome de Escola Indígena *Yym Moronti Wherá* (reflexo das águas cristalinas).

Pode-se notar que a escola é um espaço de integração na aldeia e, segundo o professor Geraldo Moreira, as crianças passam quase o dia todo ali: “Quando elas não estão estudando, aí estão no pátio da escola brincando, perto das árvores e no refeitório, faz parte da aldeia e na verdade a escola hoje é também a aldeia”<sup>28</sup>.

Pensado a escola da aldeia em uma discussão sobre a educação “diferenciada” para os povos indígenas, cabe fazer uma ressalva. Para as lideranças da aldeia, em específico o Cacique Hyral, ainda está muito longe de acontecer uma educação diferenciada na visão dos Guarani. As políticas, os repasses financeiros e certa parte estrutural são parte do estado, com isso algumas questões não ocorrem como os Guarani gostariam.

Em uma de minhas estadas na aldeia, após uma conversa que tive com Dona Fátima<sup>29</sup>, pude anotar em diário de campo o que ela pensava sobre a alimentação repassada para a escola. Numa síntese dessa conversa anotei o seguinte:

O estado manda a comida que muitas vezes eles pensam que vai ser boa, mas eles não consultam “nós”. A gente pede sempre pra vir carne com osso, carne sem tirar o osso, porque para gente é

---

<sup>28</sup> Depoimento recolhido no mês de abril de 2011, em visita a aldeia e descrito em diário de campo do pesquisador.

<sup>29</sup> Conversa entre dona Fátima, cozinheira da escola.

importante, nós comemos sempre com o osso, já é um costume nosso. Mas eles sempre mandam a carne sem osso, porque dizem que nas outras escolas, as não indígenas, é assim que eles mandam, então eles pensam que tem que mandar igual para gente. Está errado, já que eles dizem que tem que fazer uma educação diferenciada por que não fazem as coisas do jeito que o próprio índio quer?

Com esta questão, ocorre- nos refletir sobre o que os Guarani relatam em relação à escola propriamente dita, o que se é passado como conteúdo, como disciplina. Na visão de Geraldo, que é professor e vice-cacique da aldeia, quem trabalha com os Guarani (os professores *Djurua*), tem que ter a noção que a escola deve ser construída a parte de um pressuposto dos próprios Guarani. Logicamente, não se pode esperar que tudo o que um não Guarani trouxer poderá ter uma relação com o que os Guarani têm em sua cultura, mas, de certa forma, os aprendizados, em sua maioria, devem pelo menos tentar-se vincular com o cotidiano cultural dos Guarani que vivem na aldeia.

Nesta discussão um autor nos provoca a pensar na educação das escolas ocidentais e, como muitas das práticas tradicionais escolares, disciplinadoras, não interagem com o cotidiano, com a vida das pessoas:

A Educação contemporânea, em quase todo Ocidente, não cumpre sua tarefa de entregar ao individuo pautas internas de desenvolvimento. Não desperta neles os germens naturais de vitalidade, nem os valores do íntimo. Não desenvolve os potenciais criativos, a liberdade intelectual, nem a singularidade das aptidões. Não fomenta o esplendor das relações humanas. A Educação atual tende a produzir a adaptação servil ao establishment<sup>30</sup> (TORO, 1991, p.38/39).

O que o autor retrata pode ser percebido também nos diálogos com o *Karai* Alcindo, que sempre faz questão de mencionar que os *djurua* estudam muita coisa, coisa que nem se sabe para que se serve: “vocês estudam tudo dentro de sala fechado. Só estudam no papel, na

---

<sup>30</sup> Em um sentido mais amplo a palavra refere-se a uma ordem ideológica elitista com que se deve reverenciar ou mesmo se impor.

escrita. A gente não, os Guarani tem a escola lá em cima, mas também sabe estudar a cultura com a dança, o canto, a medicina, a natureza<sup>31</sup>”

A partir deste relato do homem mais experiente da aldeia e podendo também ser considerado um dos mais experientes Guarani de todo o Brasil, é possível notar um cunho educativo que não fragmenta os saberes, devido o fato de os Guarani não quererem uma educação escolar que siga um modelo vigente, o incentivo e a busca por uma educação diferenciada, mesmo que dentro da escola, parte dos próprios líderes da comunidade.

Partindo desta reflexão, sabe-se que:

As sociedades tribais possuem maneiras específicas para socializar seus membros jovens, dentro dos padrões da cultura tradicional. A diferenciação básica entre os procedimentos utilizados pelas sociedades tribais e uma sociedade nacional qualquer, em tempos do presente, está na não formalização dos sistemas de socialização tribais. Não há, assim, escolarização formal entre os indígenas, em termos das culturas tradicionais (SANTOS 1975 apud MELIÀ 1979, p. 11).

A partir desta reflexão, é possível notar, ao conviver por algum tempo com os Guarani, que os processos educativos ocorridos dentro da escola da aldeia não se remetem a uma formalidade, a uma formalização como diz o autor mencionado. Isso, porque nota-se que a maneira pela qual as crianças e jovens são levados a potencializar, trocar e dialogar seus saberes passa o tempo todo pelos processos do *Nhanhenbo'e*, ou seja, ensinar/aprender Guarani. A construção dos conhecimentos, mesmo vinculados aos conteúdos programáticos das diferentes disciplinas escolares (modelo Juruá) se expressa nos possíveis elementos que percorrem a cultura do povo Guarani e, levando as maneiras nas quais o povo acredita.

Relacionado a isso, uma prática pode ser vista em um dos trabalhos realizados entre professores Guarani e *djuruás*. Em uma observação<sup>32</sup> acompanhei a construção de uma pequena *Opÿ*, esta,

---

<sup>31</sup> Conversa arquivada em áudio do celular no mês de outubro do ano de 2011.

<sup>32</sup> Observação realizada no mês de outubro de 2011. Neste mês tive a oportunidade de ficar por duas semanas contínuas na aldeia, estando durante a semana em convívio na escola, na *opÿ* e passando as noites na aldeia em

segundo eles, chamada de *Opÿ Djatxã*, ou seja, casa de reza da lua, uma espécie de homenagem à lua. Sua construção remete à ampliação dos espaços de saberes, de conversa para os Guarani, sendo esta casa de reza para ser utilizada pelos professores Guarani, para o ensino das manifestações de sua cultura.



Figura 9: Construção da *Opÿ djatxã* (casa de reza da lua) na parte de cima da aldeia

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Dentre o processo de sua confecção foi acordado entre os professores Guarani e *Juruá*, que deveriam ser tratados os conteúdos escolares com foco na construção da casa. Dessa forma, a mediação foi elaborada por ambos os professores. A cada momento Geraldo (Guarani) falava da importância da casa, mostrava como se faziam os encaixes das taquaras, os cortes com o facão das mesmas, os encaixes dos bambus, suas posições e, ainda reforçava o tempo todo para que as crianças observassem bem como tudo estava sendo feito, inclusive, os professores *Juruá*.

Neste sentido, para Geraldo “O professor é um instrumento importante na aldeia, porque possui dois conhecimentos, precisa entender sua própria cultura, mas também a cultura do não índio (branco) (GERALDO 2011, p. 51).

Ainda nas palavras de Geraldo a escola entendida numa perspectiva diferenciada para o Guarani não pode deixar de cumprir seu

---

companhia dos Guarani.

papel coletivo, comunitário, sendo assim, para ele: “O professor que ensina a educação na oralidade e na escrita deve respeitar todos e ser respeitado, ajuda a fazer a organização da escola. Precisa se comunicar e entender as coisas que acontecem na escola e principalmente entender a comunidade”(GERALDO, 2011, p. 51).

Neste ensejo, ao reportar-se ao que Geraldo interpela, a reflexão de Melià (1979) nos convida a novas reflexões:

A educação indígena é certamente outra. Ela está mais perto da noção de educação, enquanto processo total. A convivência e a pesquisa mostram que para o índio a educação é um processo global. A cultura indígena é ensinada e aprendida em termos de socialização integrante. O fato dessa educação não ser feita por profissionais da educação, não quer dizer que ela se faz por uma coletividade abstrata. Os educadores do índio têm rosto e voz; têm dias e momentos; têm materiais e instrumentos; têm toda uma série de recursos bem definidos para educar a quem vai ser um indivíduo de uma comunidade com sua personalidade própria e não elemento de uma multidão. A educação do índio, nesse sentido, não é geral e muito menos genérica. A educação do índio é menos parcial do que a nossa, aplicando-se ao ensino e aprendizagem do modo de satisfazer às necessidades fisiológicas, como a criação de formas de arte e religião (MELIÀ, 1979, p. 10)

Ainda em relação à forma com que se aprende e se ensina na escola, pode-se notar que através da arte, do desenho e da pintura é possível notar muitas nuances das particularidades do contexto educacional deste povo. O calendário Guarani, localizado em uma das salas de aula da escola, serve para orientar todos que frequentam a escola. Pode-se observar que o mesmo revela diferentes manifestações da cultura do povo, tais como o envolvimento com a natureza, o plantio, como eram os Guarani antigamente.



Figura 10: Calendário Guaraní  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Nota-se que este calendário é dividido em oito partes e todas as divisões perpassam por elementos da natureza, que envolvem o modo peculiar de agricultura dos mesmos. Ainda sobre isto, o milho é bem retratado em uma das imagens, podendo ser notado desde sua plantação até a colheita dos mesmos.

No mesmo calendário podem ser observadas imagens de um Guaraní realizando a pesca com uma lança, prática que atualmente não ocorre mais na aldeia, mas que através deste símbolo (desenho) é representado para todos que vivem na comunidade. Nestes desenhos contidos no calendário, em praticamente todos, podem ser visualizadas árvores e plantas, demonstrando o envolvimento com estes elementos constituintes da natureza, além das águas que são observadas na grande maioria dos desenhos.

Em relação a este calendário e seus desenhos expostos, uma imagem pode trazer outras reflexões acerca desta relação: Guaraní-Natureza- meio de sobrevivência. Pode-se, através desta imagem, elucidar uma questão que ainda hoje atenta para o que eles consideram uma interferência *Djurua* no meio ambiente natural em que viviam. Ou seja, para os Guaraní de Biguaçu e, principalmente, ao reportar-se para as palavras de Seu Alcindo, mencionando que a natureza está cada vez mais sendo prejudicada e o Guaraní, mesmo fazendo sua parte, está sofrendo graves consequências com isto.



Figura 11: Desenho produzido num caderno dentro da biblioteca  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Esta figura, encontrada num caderno de um dos alunos das escolas, aberto em cima de uma mesa de uma das salas de aula, ilustra, com muita propriedade, o que Seu Alcindo fala e os professores também, que a falta de cuidado com a natureza transformará cada vez mais o planeta num lugar sem felicidade e sem paz. A imagem nos mostra como esta criança via e vê o mundo. Anteriormente sem prédios, com vasta natureza e uma gama de espaço para o plantio e atualmente sem isso, tudo em virtude de uma nova forma de viver, a da construção e destruição da natureza.

Outro ponto a ser destacado fica bem em frente ao refeitório da escola. Foi construída uma casa chamada de espaço de convivência que, segundo Wanderlei, professor da aldeia, tem a finalidade de unir e congregar os Guarani, além de oportunizar as rodas de *Petjyngua*, sendo também um espaço para receber a visita de outras pessoas de fora da aldeia, sendo estas Guarani ou não.





Figura 12: Espaço de convivência dos Guarani

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Este espaço de convivência é utilizado frequentemente pelos professores da escola para iniciar um novo assunto, para descansar do lanche e, logicamente, para colocar as conversas em dia, fumando o *Petÿnguá*, ações estas que são parte integrante do contexto educacional desta escola.

## 2.5 Caminho Florido: A trilha do saber

No ano de 2008, foi elaborada, na aldeia, o que os Guarani chamam de trilha ecológica, na qual foi denominada *Tape Poty* (caminho florido). A trilha contou com o apoio da EPAGRI (empresa de pesquisa agropecuária e extensão rural de Santa Catarina, vinculada à Secretária de Estado de Agricultura e Desenvolvimento Rural e do projeto Microbacias 2).

Com uma vasta diversidade de plantas medicinais (medicina Guarani), a trilha propõe um olhar extremamente atencioso para quem quer observar o modo como eles tratam a questão do envolvimento relacional Guarani-natureza. Esta questão, bem pode ser notada ao ser levado pelos Guarani, para percorrer os caminhos que a trilha propõe, visto que eles mencionam a medicina, e até podendo ser notadas em placas com o nome de determinadas plantas.

Outro ponto muito interessante a ser ressaltado nesta trilha é a réplica de aldeia, como os próprios Guarani chamam. Uma espécie de “oca” construída, que simboliza a moradia dos antigos Guarani.

Segundo Marcos *Karai*, sua construção é de extrema importância para que se possa apresentar o modo antigo de vida dos Guarani para os *Djurua*, no entanto, ainda mais importante, para que as crianças e jovens Guarani não se desvinculem dos conhecimentos do modo de viver de seus antepassados.

Na fala de Geraldo, um dos coordenadores da construção da trilha, a aldeia, em parceria com a escola, “implantou uma trilha ecológica com os objetivos de preservar a mata, trabalhar os temas do currículo escolar de forma prática e lúdica e divulgar os valores do povo Guarani” (GERALDO MOREIRA, 2011, p. 36).

É possível notar que a trilha pode ser considerada um espaço de afirmação de identidade étnica perante a sociedade que rodeia os Guarani. Isto se evidencia ao perceber o que constantemente se ouve de Geraldo, ao mencionar que as visitas de *djuruás* é uma das formas de mostrar que ainda há cultura, como bem diz também o *Cheramõi/Karai* Alcindo.

Outra questão que tange neste sentido e expressando-se para o próprio povo da aldeia em relação à trilha, é que sua idealização parte do princípio que os mais jovens em contato com as tradições mais antigas, podem potencializar as expressões culturais de seu povo, tanto para outras aldeias, bem como para os *Djurua*, e ainda, conseguindo retirar uma renda que promova aspectos favoráveis à permanência destes mesmos jovens.

As escolas, pessoas e turistas que visitam a nossa trilha têm a oportunidade de ver nossas danças tradicionais, pinturas e ter palestras com professores e alunos da escola e também podem ver e adquirir nossos artesanatos que são parte da nossa cultura e conhecimento. E oferece ao visitante, que faz a trilha, ver uma réplica das casas antigas e também ter o prazer de provar a comida típica Guarani (G. MOREIRA, 2011, p. 36),

A organização destes passeios é realizada geralmente por telefone, juntamente aos professores Guarani e não indígenas. As escolas que participam devem fechar uma espécie de atividades relacionadas à trilha, tais como: passeio pela trilha, palestra com professor, pinturas corporais, apresentação do coral com cantos e danças, comidas típicas a serem degustadas e o artesanato. Todas estas

questões têm valores diferentes e, no caso, quem fechar um número de atividades específicas, pagará referente ao valor de cada uma. Além de escolas tanto particulares como municipais ou estaduais, a trilha também recebe acadêmicos universitários e excursões de turistas.

Durante o passeio pela trilha, os visitantes são levados, na maioria das vezes, por um professor Guarani da escola que sempre está acompanhado de um aluno:

Escolhemos um aluno da escola como guia da trilha, com a renda deste trabalho, temos a oportunidade de oferecer meios de sustentabilidade para a escola e comunidade e fazer com que os jovens permaneçam na aldeia (G. MOREIRA, 2011, p. 36).

## 2.6 O campo de Futebol e as plantações

Partindo pelos caminhos da aldeia, literalmente, observa-se outro lugar que traça os passos através das pegadas de cada Guarani que ali esteve e estará: o campo, como eles mesmos chamam. Para se chegar a este local, é necessário descer toda a aldeia e pegar um caminho com uma longa escada improvisada que levará até o outro lado da BR.



Figura 13: Campo de futebol  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Após a passagem pelo túnel, ainda há vários metros com mata que revelam a beleza daquele lugar. Muitos pássaros cantam enquanto ao caminhar de cada passo, vai-se chegando a um lugar que para este povo tem muitos significados. Ao chegar ao campo, logo nota-se que tem uma grande dimensão significativa no que diz respeito a uma prática esportiva para eles: o futebol.

Este esporte que, segundo o professor Geraldo, já é praticado na aldeia há vários anos, tendo as mesmas regras do esporte tradicional, porém, com intuito de divertir a comunidade, assim também se mostra como um elemento integrador inter-aldeias, pois, segundo o mesmo professor, são realizados periodicamente jogos e até mesmo alguns campeonatos que estão relacionados a datas comemorativas da aldeia.

Neste mesmo campo, que não é somente um campo de futebol, mas um espaço para plantio é possível observar algumas plantações que se localizam mais ao alto, ou seja, há alguns metros de onde é praticado o futebol. Sobre estas plantações, o trabalho de OLIVEIRA (2009) mostra que neste espaço são plantados componentes da roça tradicional, como aponta a bibliografia (FELIPIM, 2001; MEDEIROS, 2006; AGUIRRE NEIRA, 2008; SCHADEN, 1974; entre outros) que são:

Avatchi ete, o milho ‘verdadeiro’, além do avatchi tupi, milho do djurua, e outras variedades de plantas como komanda (feijão), djety (batata-doce), andai (abóbora), manduvi (amendoim), mandio (mandioca), tchanjau (melancia), petÿ (tabaco), takuareë avatchi (sorgo sacarino), nhua (arroz sequeiro). Além da roça familiar, de caráter coletivo, são plantadas pequenas roças domésticas e uma roça de responsabilidade da escola (OLIVEIRA 2009, p. 29).

## 2.7 Seu Alcindo e Dona Rosa: Os líderes espirituais da aldeia



Figura 14: Pintura de Seu Alcindo e Dona Rosa na parede da escola da aldeia  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Ainda no que diz respeito ao campo de estudo e os Guarani desta aldeia, é imprescindível falar mais e, logicamente, não poderia passar despercebido, as figuras dos *Karaí* Alcindo Moreira, (conhecido popularmente como Pajé), e Dona Rosa que segundo Geraldo, não é assim denominado pelos Guarani, mas sim visto na figura do *Karaí*. Relatarei aqui um pouco do que pude conhecer através dos diálogos o com os mesmos.

Seu Alcindo não é conhecido apenas por ser o Líder espiritual da aldeia de M'Biguaçu, mas também por ser uma referência para outras aldeias de todo o sul do Brasil. Não é a toa que, em várias cerimônias de outras aldeias espalhadas pelo Rio Grande do Sul, Paraná e é claro, Santa Catarina, Seu Alcindo sempre é requisitado para compartilhar seus saberes e toda sua experiência.

Senhor e senhora experientes, cheios de histórias, e que com suas sabedorias são muito respeitados por todos que vivem naquele local. Líderes espirituais que realizam na *Opý* momentos sagrados e que se revelam como essenciais e imprescindíveis para os Guarani, demonstrando a importância da religião que os mesmos obtém.

Contextualizando a questão da liderança de uma aldeia Guarani,

atualmente, o *Karaí* Alcindo é uma referência na liderança espiritual, além de ser um grande conselheiro dos outros indígenas. Porém, diferentemente do que aconteciam anteriormente, as questões burocráticas não estão mais a cargo dos *karaís* e, sim do Cacique, e do vice- Cacique estas denominações, segundo Geraldo, aconteceram em virtude do extremo contato com os *djurua* e, desta forma, o cacique e vice-cacique, estando em constante diálogo com pessoas de fora da aldeia, podem desempenhar este papel, deixando o *Karaí* focado nas questões cerimoniais da religiosidade Guarani.

Pela enorme bagagem de saberes tradicionais, e conhecimentos das plantas medicinais, *Karaí* Alcindo se tornou uma referência no que diz respeito às curas através de plantas e também no que tange às rezas por ele realizadas. Com mais de um século de vida (25/01/1909) segundo o próprio Alcindo, ele se diz muito experiente, e que sua experiência é retratada por ele como algo imprescindível para um bom conhecedor dos costumes e tradições Guarani. Observa-se esta relação, confrontando com o que já nos foi apontado neste texto, quanto mais velho vai se tornando um Guarani, mais ele sabe aconselhar.

Nesta aldeia, seu Alcindo desempenha esse papel. Ele professa, recebe inspiração dos espíritos e mantém contato com *NHANDERÚ*, que orienta o seu povo através das divinas palavras (VIEIRA, 2006, p.6). Ouvir os mais velhos é uma sábia escuta da revelação da palavra, “a palavra se reveste de sabedoria e se materializa em conselhos” (BERGAMACHI, 2005, p.158 *apud* VIEIRA 2006, p. 6)

Estes conselhos e ensinamentos, segundo Wanderlei, professor da aldeia e filho de seu Alcindo e Dona Rosa, revelam como se dá a formação de novos *Karaís*, que estarão comprometidos com a cultura Guarani:

Nesse aprendizado também existem assistência e guia por parte daqueles que, de alguma maneira, podem assessorar e apoiar nesse caminho de unificação da consciência, formando uma linha de mestres e autênticos sábios através das gerações. Assim é que, na realidade, as maiores heranças que temos do passado deste caminho são conduzidas atualmente por líderes preparados por esta tradição, que ajudam a melhor trilhar o caminho pessoal que cada um de nós tem pela existência. Essa tradição é comparada a uma escola, poeticamente dizendo, a verdadeira universidade da universalidade do universo (W.

MOREIRA, 2011, p. 11).

Ainda, segundo o professor Wanderlei ao relatar sobre o aprendizado a partir da palavra, dos saberes dos mais experientes, dos anciãos, o mesmo expõe que:

Essas experiências nos possibilitam, dentro do nosso livre arbítrio, encontrar a orientação para estarmos alinhados com os verdadeiros princípios da criação do divino criador que também chamamos de GRANDE ESPÍRITO (W. MOREIRA, 2011, p.11).

Nesta direção dos saberes e ensinamentos passados aos mais novos, em conversa informal (registrada em diário de campo do pesquisador, realizada no ano de 2009) com o *Karaí* Alcindo, o mesmo relatou que, para viver tanto tempo, é necessário uma boa alimentação e ainda sempre estar acompanhado de seu cachimbo, o *Petynguá*. Segundo o *Karaí*, o *petynguá* é sagrado para os Guarani e, todos, desde criança, fumam.

Ainda sobre seu Alcindo e sua relação com a aldeia, quando fala sobre a presença de não indígenas na educação escolar dos Guarani, ele relata, na pesquisa de Ismenia Vieira, que considera importante o trabalho dos não indígenas, no entanto, ele também diz: *Eu digo para minha gente na Opÿ, não adianta só a escola, eles têm que ensinar cultura*”(Alcindo Moreira) (VIEIRA 2006, p. 9).

No recente trabalho de Diogo de Oliveira<sup>33</sup> (2011), Seu Alcindo foi apontado como seu orientador indígena e, poder-se-ia dizer que, sendo um estudo de cunho intercultural, que o mesmo é um interlocutor da pesquisa. Creio que utilizar essa nomenclatura de orientador e interlocutor é tão válido quanto utilizar o que, para academia, se torna um título, mas que nas sociedades indígenas é uma grande referência: um mestre.

Este mestre, para os Guarani chamado de *Karaí*, nos aponta o tempo todo que, para se aprender é preciso conviver, é preciso estar junto, e que além de tudo é ainda mais necessário querer, querer aprender, não simplesmente estudar, mas acima de tudo aprender para

---

<sup>33</sup> Dissertação no PPGAS, programa de pós graduação em antropologia social intitulada:

repassar com convicção e seriedade, os ensinamentos Guarani, pois como o próprio Alcindo relata, ensinar o *djurua* é necessário nos tempos em que a cultura vai ficando mais vulnerável, por isso deve-se ensinar corretamente para que seja levada a frente o que ele chama de verdadeira cultura Guarani.

Nos vários momentos que aqui posso chamar de momentos do saber, seu Alcindo frisa o quanto é difícil levar sua cultura para os mais jovens. A televisão, o computador, o vídeo *game*, entre outras possibilidades que o mundo dos *Djurua* pode propiciar. Isso, para ele, deixa muitos jovens cada vez mais distantes da tradição, isso vale principalmente para a *Opÿ*, que é o lugar que verdadeiramente se aprende, segundo seu relato.

Ainda que toda esta interferência possa criar um estremecer na comunidade, ele diz que na aldeia M'Biguaçu ainda estão presentes as tradições da cultura tais como: ir à *Opÿ*, realizar e participar das cerimônias, sentar em roda ao fogo, falar a língua Guarani, fumar o *Petÿngua*, conhecer os cantos e danças e respeitar os ensinamentos dos Anciões.



### **3 MOVIMENTO EM DIÁLOGO: TÉCNICAS CORPORAIS DOS GUARANI DE M'BIGUAÇU**

Cada povo indígena tem especificidades nos diferentes contextos de suas culturas. Não é a toa que se dissermos que o Brasil é um país que possui uma “cultura indígena”, estaremos homogeneizando as diferentes sociedades indígenas existentes. Este capítulo aborda as técnicas corporais dos Guarani, relativas às brincadeiras, pinturas, desenhos e jogos.

#### **3.1 Técnicas corporais dos Guarani**

Para Mauss “cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios” (1974, p. 213). Dessa forma, observar que as práticas sociais desses povos traçam sentidos e significados distintos, mesmo apresentando alguma semelhança entre eles, é expressar uma visão de respeito à autonomia e às peculiaridades da cultura de cada um.

Ao notar particularidades e suas distintas manifestações, pode-se observar, não como uma espécie de generalização, mas que há uma convergência na maioria das sociedades indígenas do Brasil, que se refere especificamente à compreensão da ideia de coletividade, mesmo em relação a cada corpo. Diferente do modo capitalista das sociedades ocidentais, nas quais o corpo humano vem assumindo um caráter, muitas vezes, mais individualizado, nas sociedades indígenas brasileiras exerce um papel central, sendo percebido como pertencente a um coletivo, respeitando, ao mesmo tempo, a integridade e expressão de cada pessoa como ser único. A corporalidade é uma dimensão fundamental para o processo de ensino e aprendizado de conhecimentos, habilidades e técnicas da pessoa indígena (ALMEIDA, 2008, p. 122).

Ainda sobre este assunto, é possível dizer que as maneiras corporais podem identificar as particularidades e as nuances de cada povo, pois, como práticas sociais

Expressam-se nas formas de andar, de correr, de banhar-se, de vestir-se, de alimentar-se, de depilar-se, de acariciar, entre outras características que, marcadas num corpo, conotam formas desse identificar-se como pertencente a um determinado grupo (GRANDO, 2004, p. 47).

Pensando a partir das formas de cada grupo e aqui falando dos Guarani de Biguaçu, ao ver a corporalidade expressar muito da simbologia cultural destes, e ao poder estar junto (pesquisando e refletindo), com certeza, estes momentos tornaram-se privilegiadas oportunidades para reflexões acerca destas práticas de vida e como estas, segundo eles, expressam o pertencimento Guarani.

No contexto dessas práticas, que expressam sua visão do universo no modo de viver, é que os movimentos, sejam das brincadeiras, das danças, dos rituais e das mais diversas manifestações corporais, são casados com significados/sentidos sem desvincular-se do cotidiano, com as manifestações da vida dos sujeitos que a praticam<sup>343</sup>, observa-se que:

Nas sociedades indígenas – os jogos e as brincadeiras tradicionais – estão relacionadas à cosmologia que orienta seu modus vivendi e sua visão de mundo. As práticas compartilhadas nas aldeias educam e apresentam relação direta entre a infância e a vida adulta. As brincadeiras são formas lúdicas de apreensão da realidade que formam uma identidade fundamentada nos sentidos e significados específicos de cada cultura (ALMEIDA, 2008, p. 95).

Entre os Guarani de M'Biguaçu, nota-se que esta visão totalitária de mundo, de corpo que se movimenta em um espaço, está atrelada aos diferentes contextos de suas vidas. Eles enfatizam ainda que suas práticas têm a intenção de ensinar e, trazem aprendizados não instantaneamente utilizados, mas úteis para toda uma vida, sendo que estas:

Estão envolvidas na totalidade das culturas indígenas; portanto, não se trata de uma área específica dentro dessas culturas, porque possuem um símbolo próprio em suas tradições que

---

<sup>34</sup> Esta constatação além de ser observada na dissertação *ESPORTE E CULTURA: ESPORTIVIZAÇÃO DE PRÁTICAS CORPORAIS NOS JOGOS DOS POVOS INDÍGENAS*, na qual o autor reporta a importância dos sentidos das práticas corporais indígenas, pode ainda, ser vista nas falas do professor Marcos *Karáí*, na pesquisa já citada anteriormente (FERMINO, SEÁRA e SILVEIRA, 2011)

contribuem para a educação da pessoa indígena. A educação, por meio dos jogos e brincadeiras tradicionais, se baseia em superar as dificuldades imposta pelo meio ambiente e no desenvolvimento de valores cooperativos e de evolução social (ALMEIDA, 2008, p.95).

Nesta direção, ao ter o privilégio e a possibilidade de estar com eles, passar dias, noites, seguir rotinas, poder observá-los e até mesmo participar com eles de suas práticas, foi possível acompanhá-los realizando movimentos de agachar, descer pequenos morros, subir em árvores, cortar e carregar lenha, tocar os instrumentos, preparar o fogo, manusear o *Petjngúá*, a maneira de sentar, até mesmo o modo de falar. Com tudo isso, estes movimentos, que são corporais, remetem à visão do corpo como primeiro instrumento na elaboração cultural humana (MAUSS, 1974). Podemos, a partir do conceito de Mauss (1974), citá-los como técnicas, sendo estas vividas pelo corpo, então, técnicas corporais.

Mauss, em seu texto célebre sobre o conceito, retificou um erro que ele mesmo havia cometido durante seus estudos: considerar que só poderia haver técnica quando houvesse instrumento.

Cometemos, e cometi durante muitos anos, o erro fundamental de só considerar que há técnica quando há instrumento. Cumpria voltar a noções antigas, aos dados platônicos sobre a técnica. Platão falava de uma técnica da música e, em particular, da dança, e estender esta noção (MAUSS, 1974, p. 217).

Neste ensejo, ao acompanhar as ideias do autor, pensar entre os Guarani em seus rituais, seus modos de ensinar as danças, as brincadeiras, a forma de preparar o alimento, de plantar, de colher, o jeito que o corpo se move num dado contexto, possibilita um olhar das transmissões de atos tradicionais, o que Mauss chama de técnicas, as técnicas corporais.

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja

tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue, sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUS, 1974, p. 217).

### 3.2 Brincadeiras (*Nhahewangá*) da cultura Guarani

Ao se observar brincadeiras das crianças Guarani, algumas merecem destaque.

A brincadeira da Mandioca (*Mãdji'õ*) constitui-se da seguinte forma: uma criança senta-se no chão, simbolizando a mandioca plantada, enquanto uma ou duas crianças fazem a colheita e, assim, devem puxar o braço da mandioca (criança) até que esta saia do chão. Pode-se notar que além do espírito de liberdade, de ludicidade e de diversão, nas falas de vários Guarani, esta brincadeira, propicia subsídios e saberes em relação à colheita da mesma e, com isso, é notório a relação que se imprime com a vida social destes sujeitos.

Outra brincadeira que pode ser citada por manter uma relação tanto com o aprendizado sem desvincular-se do lúdico, do brincar, é a brincadeira da abelha (*Eiruparu*) que, através da interlocução de Dona Fátima, filha de seu Alcindo, o *Karai* da aldeia, foi contada na mesa do refeitório da escola ao perguntar-lhe se a corrida das crianças que ali estavam, era pega – pega. Dona Fátima disse que as crianças representavam as abelhas e que quando a colmeia era atacada, as abelhas deveriam correr atrás de quem a atacou, que nesse caso, seria o colhedor de mel.

Para elucidar ainda mais este contexto de aprendizado entre o brincar e o social dos Guarani, a brincadeira da abelha será contextualizada a partir da explicação de professores e educandos da escola *Wherá Tupã- PotyDjá*:



Figura 15: Livro produzido pelos educandos da escola da aldeia  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

### Abelha (*Eiruparu*)<sup>35</sup>

As crianças ficam sentadas uma ao lado da outra. Uma fica em pé, que é o colhedor de mel, e a outra é o chefe.

- Tem mel? [colhedor]
- Não tem filhote, volta daqui um mês. [chefe]
- Tem mel? [colhedor]
- Vai lá ver se tem! [chefe]
- Não, ainda não tem. [colhedor]
- Então volta daqui a dois meses. [chefe]
- Tem mel? [colhedor]
- Tem, pode pegar. [chefe]

E assim o colhedor de mel carrega criança por criança, mas...

- Quando o colhedor chegar ataquem ele.

Quando eles conseguirem pegar o colhedor a brincadeira acaba.

<sup>35</sup>Eiruparu: Kyringueoguapykuapy petei jovaire oi, petei opuãddjoporavoamboemãuvitcha. E'i oi pá. Ndaipoitayreteri petei djajyriremaedjudjy. E'i oi pá. Tereokatuemae oi pá. Ndaipoiteri. Mokoijajyrireedjevydju. E'i oi pá.oitereokatuenoé. Peitchaetuoporavo ei joguerapetei-teiKyringue. Ei renoe a oujave já jopy. Opa apymã ei renoeapeomonhaojopypevoejopymãvy opa onhevanga'a. (Texto e foto retirada do livro *Dja' anhanhevanga- Vamos brincar*— 2005, p. 7, produzido em parceria entre colégio de aplicação da UFSC e a escola indígena Wherá Tupã- PotyDjã-obra não publicada, encontrada no acervo da biblioteca da escola indígena em Biguaçu).

Nesta relação em que as crianças vão se apropriando dos elementos da cultura de seu povo através das brincadeiras, a noção de aprender se torna experiencial e, contemplando-se outras questões culturais com o que os anciões retratam através da oralidade, estas formas de conhecimento são completamente colocadas em foco pelos Guarani.

Mencionar as brincadeiras nas técnicas corporais, conceito atribuído por Marcel Mauss, implica dizer que são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1974, p. 211).

Com esta reflexão sobre a utilização das técnicas corporais, que apontam o modo como as sociedades indígenas fazem-se valer de seus corpos, gestos e movimentos, retratadas neste escrito dos Guarani de M<sup>3</sup>Biguaçu, evidenciam a compreensão e identificação das diferenças entre sociedades, culturas e pessoas (MAUSS, 1974), já que cada uma possui estas diferenças e, isso vale para suas práticas sociais, sendo que nestas, as técnicas corporais também estão inter-relacionadas. Ainda sobre essas técnicas, HASSE (2001) *apud* GRANDO (2004), ao referir-se a elas no sentido dado por MAUSS (1974) afirma que:

Admitir-se-á, portanto, que estamos perante técnicas do corpo, sempre que um agente, uma matéria-prima e um instrumento se encontrem reunidos num só lugar. Uma técnica deve, assim, ser considerada como um conjunto de gestos, um conjunto interpenetrado de ações, encadeadas entre si, que não podem ser analisadas separadamente umas das outras (HASSE, 2001, p.5 *apud* GRANDO, 2004, p.44).

A partir destas falas, elucidar a afirmação feita por Viveiro de Castro (1986) e Aracy Lopes (2002) de que a corporalidade é observada como processo de conhecimento, de linguagem expressiva, de aprendizagem e interação, possibilita observar e mostrar que:

Para as sociedades indígenas, as formas de transmissão das técnicas corporais, ou da “educação do corpo” no sentido de “fabricação da pessoa”, transforma o corpo biológico em corpo social e possibilita que a pessoa passe a se identificar em seu grupo e por ele ser identificado

(GRANDO 2005, s/p).

Este corpo social do qual a autora fala, pode ser entendido nas ações que os grupos indígenas expressam em seu cotidiano, sendo que suas cosmologias específicas fazem com que esses corpos sociais, sejam levados aos diferentes contextos através das técnicas de seus corpos. .

Um dos exemplos que poderiam ser citados é o canto *Nhamandu mirim*: (*Nhamandu mirim, Nhamandu mirim, tove, tove, tove, tove, tou*). Este canto expressa um agradecimento ao sol, que neste caso, *mirim*, simbolizando as crianças, pede para que o sol ilumine as crianças e que as proteja. O canto, na sua particularidade de gestos, na maneira de cantar, nos movimentos faciais, na sua simbologia, expressa, tanto as vontades físicas, do corpo de matéria, que têm que ser iluminados, como também do corpo que é iluminado por uma divindade, ou seja, mostra toda uma subjetividade.

### 3.3 As pinturas dos Guarani de M'Biguaçu



Figura 16: Águia pintada na parede da escola  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

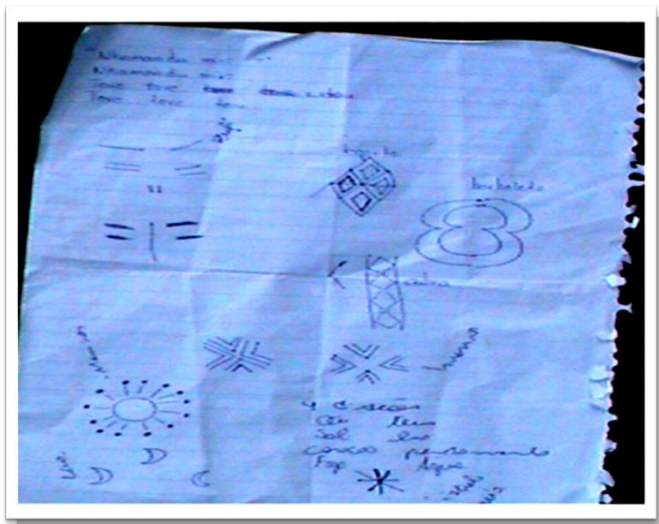


Figura 17: Foto de desenhos disponibilizados por Marcos Karáí  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Entendendo o corpo como lugar primeiro de relação com o mundo e, sendo as pinturas envolvidas nos processos mitológicos e ritualísticos dos Guarani, os significados destas incidem em uma transmissão de técnicas, que por sua vez, através de suas representações em diferentes espaços e ainda nos corpos, vão se tornando eficazes ao serem passadas por inúmeras gerações.

Sempre sendo relacionadas conforme seu desenho, suas cores, suas formas, seus significados, as pinturas, segundo Marcos *Karáí*, expressam para os diferentes sujeitos da comunidade, uma forma de mostrar a beleza da arte e sabedoria (*Arandu*) Guarani, mas também podem mostrar as diferenças entre meninos/homens e meninas/mulheres; entre um animal e outro; os elementos da natureza.

Colocar a pintura como item separado de outras questões como as danças, as brincadeiras e outros elementos da cultura não evoca aqui um desejo de querer fragmentar as práticas que, por sua vez, estão relacionadas, mas, cabe nesta ocasião, apontar para uma percepção desta arte (pintura), como elemento constituinte destas técnicas corporais que se complementam, sendo que, nas danças, nos jogos e brincadeiras, as pinturas desenhavam significados destas práticas, expressando uma educação tradicional através de suas impressões.

Ao observar acima a Figura 17, que traz diversos desenhos



feitos por Marcos *Karaí*, pode-se revelar diferentes dimensões significativas que as pinturas expressam. Nos seguintes recortes observamos três distintos animais utilizados em homens (meninos) e mulheres (meninas).

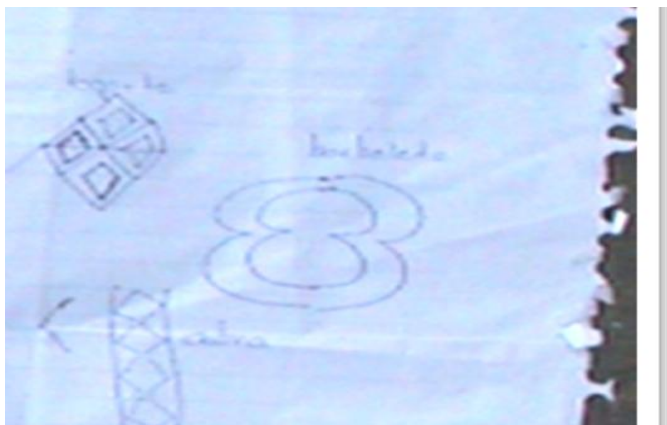


Figura 18: Recorte dos desenhos anteriormente mostrados  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Como observado nos três desenhos acima, são vistos três animais: Lagarto, Borboleta e a Cobra. Enquanto desenhava, Marcos *Karaí* nos falava da importância das pinturas, dos desenhos, dos significados para os Guarani e que, até nos dias de hoje, perduram como um forte elemento da cultura Guarani.

Ainda revelou em sua fala que a borboleta era utilizada pelas meninas, seja para as danças, como também para outros rituais. Já o lagarto era utilizado para os meninos. Assim, é possível notar a extrema relação mantida pelos Guarani com a natureza: suas cores, formas, tamanhos e intenções que nela se expressam.

Com estes desenhos e pela convivência com os Guarani na aldeia, é possível explicitar que esta educação tradicional por meio de suas pinturas, ainda é muito evidente. As crianças, desde pequenas, estando em contato com estas expressões que ficam espalhadas desde a *Opy*, nos muros das casas, na escola, dentro da casa de convivência e em outros lugares, agregam estes elementos como constituintes de seu cotidiano, já que, além de estarem representados por meio destes desenhos, muitos destes ainda são palpáveis, como é o caso dos artesanatos: arco e flecha, colares, pulseiras e as próprias pinturas nos

corpos, que, na maioria das vezes, são utilizadas nas danças e em apresentações do coral da aldeia.

Ao reportar-se a sua importância na cultura Guarani, novamente Marcos retrata as pinturas como uma arte, sendo que para ele:

A arte da pintura pro Guarani é muito importante. A gente ensina os pequenos para que eles possam saber da importância da pintura. Antigamente era mais usada a pintura, até porque se usava menos as roupas, né! Mas hoje, a gente ainda tem muito forte isso com a gente. Os significados são muitos, mas quase que tudo é inspiração da natureza que Nhanderu manda pros Guarani. As meninas têm pintura para elas, os meninos também, como as mulheres e os homens cada um tem um tipo diferente do outro. Pode ver na escola, ela é uma coisa feita pelo djurua, mas nós que fizemos tudo isso do nosso jeito, as pinturas que significam o lugar que a gente vive, a mata da gente, nossa trilha, nosso sustento. Então é realmente uma coisa muito boa e muito importante pro Guarani<sup>36</sup>

Ao citar a escola, o Professor ressalta a importância de estarem à tona expressões das tradições culturais, sendo as pinturas uma delas. Esta questão pode ser observada logo na subida que leva à escola, ficando bem a vista várias pinturas que vão desde os instrumentos musicais dos Guarani até suas danças e animais, entre outras.

---

<sup>36</sup> Transcrição da fala de Marcos concedida no ano de 2009 durante a realização da pesquisa de conclusão de curso já citada anteriormente



Figura 19: Foto de dentro da casa de convivência

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Assim como em várias etnias indígenas, os Guarani estabelecem uma relação recíproca entre o corpo, a pintura, a dança, a reza, o canto, entre outros elementos tradicionais de sua cultura. Dessa forma, pode-se refletir que não há, por parte destes, uma fragmentação no âmbito de uma manifestação artística, ou seja, pode-se entender a pintura, tanto corporal, ou realizada em muros, dentro de salas, em papéis, ou em diferentes esferas possíveis, como uma expressão de totalidade, agindo no e pelo corpo, produzindo cultura e repassando as tradições culturais deste povo.



Figura 20: porta do banheiro escola/ Figura 21: porta do banheiro da escola

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Nas portas dos banheiros masculino e feminino da escola, podem ser visualizadas na figura (20) a pintura de um menino e um pássaro que o simboliza, já na figura (21) uma menina e um beija-flor. Este exemplo de como se expressam as relações do corpo com a natureza e o envolvimento da arte das pinturas pode nos elucidar a especificidade apresentada por muitos povos indígenas e aqui retratada pelos Guarani, na qual, observa-se que em portas de banheiros espalhados por grande parte dos lugares de *djuruá*, como eles mesmos diriam, os símbolos, os signos que representam mulher/menina e homem/menino, são quase praticamente iguais, ou seja, universalizados.

Neste exemplo mostrado das pinturas nas portas, os Guarani de M'Biguaçu entoam um elemento que, para eles é considerado próprio: sua cultura visualizada através de sua arte.

Neste sentido, é inevitável falar desta arte sem mencionar o *Nhanenbo'e*, ou seja, o ensinar – aprender desta arte que, segundo os Guarani, é um pressuposto para se apropriar do conhecimento da cultura Guarani.

Geraldo, ao dizer sobre a importância das pinturas para os Guarani, ressalta que, mesmo estando na escola, que hoje é muito importante para eles, mas que veio dos *Djurua*, os Guarani têm que colocar o seu jeito, as suas formas, a sua cultura, por isso, várias questões da própria escola estão sempre relacionadas à *Arandu* Guarani, ou seja, aos saberes, à sabedoria e as pinturas nas portas dos sanitários, para este interlocutor é grande prova disso, do lado educativo dos Guarani que não se perde: “A pintura aqui na porta tem bastante tempo já, desde que se começou a escola já foram feitas várias pinturas do nosso povo, é muito importante para as crianças ir conhecendo a arte desde muito cedo”<sup>37</sup>.

A partir desta fala, durante minhas observações, pude notar que a escola, sendo um espaço de extrema estada das crianças, até mesmo porque para ir à trilha da aldeia e também para se chegar a várias casas é necessário passar por ela, é um espaço escolhido para a representação destas artes, assim, pude perceber que grande parte das pinturas representativas da cultura Guarani está no entorno da escola e isso vai de encontro ao que seu Alcindo sempre me relatou: “A gente tem que colocar a nossa cultura na escola, tem que ter a nossa arte, não só as coisas *djurua*”.

Neste contexto, Marcos revela que os Guarani aprendem muito no olhar, ao observar os mais velhos e que os mais velhos têm muito a ensinar.

O velho tem o conhecimento, é o sábio, é o *KARÁÍ*, a autoridade principal, o responsável pelo cuidado das pessoas, preside os rituais na *Opÿ*, orienta e aconselha, faz cura e batiza as crianças (BERGAMACHI, 2005). Neste sentido, o observar, o ouvir vão se constituindo em saberes e a educação do próprio modo de ser Guarani. Ouvir os mais velhos é uma sábia escuta da revelação da palavra, “a palavra se reveste de sabedoria e se materializa em conselhos”.

---

<sup>37</sup>Fala de Geraldo transcrita a partir de áudio gravado no mês de agosto de 2012, período vespertino, as 16: 45 minutos.

(BERGAMACHI, 2005, p.158).

Nesta reflexão, GRANDO (2004), ao abordar o pensamento de MAUSS (1974), expressa que, tanto a criança, como o adulto, imita o outro, porém, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas que têm autoridade sobre ela. Conforme a autora, o elemento social presente no ato imitado é o prestígio que a pessoa que o executa tem para a pessoa que o imita.

Neste contexto, o corpo é, portanto, o lugar do aprendizado social, ao imitar assegura-se a integração dos indivíduos, que de forma sutil, avaliam e tornam válidos os comportamentos dos quais se apropriam (GRANDO, 2004, p.46).

Assim com estas pinturas, os Guarani vão trazendo, como muitas outras culturas indígenas, suas especificidades, seus modos de ver o mundo, seus significados, seus ideais e, é claro, sua cultura mostrada a partir dessas técnicas que estamos tratando como corporais.

### 3.4 Os jogos tradicionais Guarani na aldeia M'Biguaçu



Figura 22: Menino arremessando arco e flecha nos jogos Guarani

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Para os Guarani de M'Biguaçu, há uma importância muito grande por algumas vezes, ou uma vez no ano, reunir-se com outras aldeias, também Guarani, ou se na ocasião não houver como, realizar entre os membros da própria aldeia, os jogos tradicionais da cultura Guarani, também chamados de olimpíadas tradicionais da cultura Guarani.

Geralmente, são praticados dois jogos que são considerados tradicionais de sua cultura: arco e flecha e zarabatana. Os dois jogos,

que hoje podem ser considerados jogos, segundo Geraldo, eram práticas de sobrevivência dos Guarani, assim como encontramos esta menção em outras culturas indígenas.

Para o professor e vice-cacique da aldeia, estas duas manifestações, trabalham no sentido de apresentar a cultura dos antigos para os mais novos, pois segundo ele, hoje não é mais necessário e acima de tudo não há como praticá-las, visto todo o processo de colonização que acabou tirando dos Guarani suas terras, seus espaços e, conseqüentemente, muitas de suas práticas tais como: caçar na mata, pescar, o plantio tradicional.

No ano de 2011, aconteceram os jogos que também contaram com a participação de outras aldeias, no entanto, serão apresentadas aqui algumas considerações referentes aos que foram realizados no mês de abril de 2012, que pude acompanhar.

Entendendo estas manifestações como técnicas corporais, como segue o conceito abordado nesta pesquisa, notou-se que mesmo sendo o arco e flecha e a zarabatana mantidos como práticas que atualmente agem como manutenção de tradições Guarani, as técnicas transmitidas pelos mais velhos expressam um aprendizado de como eram antigamente, que na visão de Geraldo, ensina-se o que era aprendido em tempos passados.

Evidentemente, essas técnicas corporais, não sendo uma constante na vida destes Guarani, no olhar de Passo Fundo<sup>38</sup> não serão aperfeiçoadas e expressas como os antigos realizavam, no entanto, para ele, bem como, para Geraldo, a realização destes jogos contribuem para a sensação de pertencimento da cultura, para o conhecimento das tradições e o envolvimento com os ensinamentos passados pelos mais velhos, que para eles são de suma importância, pois evidenciam o respeito a *Arandu* (Sabedoria) Guarani.

Os jogos aconteceram no período da tarde, no pátio (*oky*) da aldeia. Estavam presentes, pelo menos trinta e cinco pessoas, entre crianças (*kirÿngue*), jovens e adultos (professores Guarani e *djuruás*). Todos desceram juntos e organizaram as atividades em grupo, juntamente com a mediação de Geraldo Moreira.

Fiquei observando juntamente com os professores *djuruá* toda a movimentação, que iniciou em frente ao refeitório com a confecção de cores e artesanatos, até a decida no *oky*, no qual se realizam pinturas

---

<sup>38</sup> Síntese de seu relato anotada em diário de campo no mesmo dia da realização dos jogos

corporais nos participantes.

Os mais velhos, pegaram sementes de urucum e de outra planta de cor roxa e amassaram em pequenos copos plásticos para pintar os rostos e braços dos jovens e crianças. Estas sementes estavam em sua maioria numa peneira e localizadas em frente à casa de convivência de frente a escola, ela se chama em Guarani *Araovy*, que para Geraldo não tem uma tradução para o português.



Figura 23: Sementes de *Araovy* colocadas dentro de uma peneira

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Alguns professores como Geraldo e Adriana mediavam as técnicas de cortar as sementes com facas (pequenas e grandes) e também de como deveriam amassar as sementes e o quando poderiam acrescentar de água, que naquele caso aumentaria a quantidade de tinta.





Figura 24: Preparação das tintas com sementes de *Araopy* e urucum  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Neste momento, após terem espremido as sementes, algumas meninas (jovens) realizam as pinturas nos menores e, em seguida, estes dirigiram-se às duas filas organizadas pelos professores para iniciar o arco e flecha e, posteriormente, a zarabatana.

Apesar de o nome do evento se chamar jogos, pude notar que não havia uma competitividade intrínseca entre os Guarani, visto que não era uma questão de vencer o outro, ser melhor que o outro, estar na frente deste outro, mas, sim, que alguns destes participantes tivessem êxito em acertar e, além de tudo, conseguissem, de certa forma, relembrar as tradições dos antigos que caçavam, pescavam e utilizavam o este instrumento para tais fins.



Figura 25: Menino arremessando de arco e flecha nos jogos Guarani  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Para realização do arremesso, como visto na foto, era necessário acertar a flecha num coração de banana, ou seja, o “alvo” tinha um tamanho relativamente pequeno, com isso, os mais velhos e/ou maiores ficavam a certa distancia e os mais novos/menores mais perto do que estes. O que demonstra conhecimento em relação ao desenvolvimento humano.

Cada um arremessou pelo menos três vezes e, no total, apenas dois acertaram, entre estes uma menina. Pode-se notar que quando acertaram todos comemoraram o feito e, inclusive, o cacique Hyral, que

estava observando veio mostrar para os outros a maneira como deveriam segurar a flecha, fazendo menções à posição dos dedos, isto também pode ser visto nas atitudes de Geraldo quando acompanhava a forma com que os mais novos estavam realizando o arremesso. Este ensejo reporta-se ao que Mauss (1974) aborda sobre a diferença entre uma criança francesa e uma inglesa ao elucidar as diferenças culturais e como se expressam em pequenos detalhes através do e no corpo:

Há posições da mão, no repouso, convenientes e inconvenientes. Assim, podem adivinhar com segurança que se uma criança se senta à mesa com os cotovelos junto ao corpo, e, quando não está comendo, com as mãos nos joelhos, que ela é inglesa. Um jovem francês não sabe mais se dominar: ele abre os cotovelos em leque, apoia – os sobre a mesa e assim por diante (MAUSS, 1974, p. 214).

O autor retrata as especificidades de técnicas corporais de povos ocidentais e as trata em relação à etiqueta. No entanto, essa observação pode expressar as maneiras como sociedade por sociedade fazem valer-se de seus corpos como comportamento social e historicamente construído.

“Antigamente, para guerra eram os homens mais velhos né, como mais experiência, e é que nem agora né, o mais experiente ensina o jovem, como vai usar a flecha né, pega a flecha, pra que se usa né, então eles vão fazer esses jogos hoje (jogos tradicionais realizados todos os anos) pra não perder o costume do guarani” (fala de Passo Fundo em entrevista concedida no ano de 2011).



Figura 26: Mediação de Geraldo em outro arremesso por outra *Kyringue* (criança)

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Nestes apontamentos, notou-se que as maneiras de se colocar, de segurar, de se posicionar perante os objetos, neste caso, o arco e flecha, demonstram as técnicas do corpo ou técnicas corporais perpetuadas de tempos em tempos entre diferentes culturas, tornando-as tradicionais para estes povos.

#### 3.4.1 Zarabatana

Após a realização do arco e flecha, iniciou-se a prática da zarabatana, da mesma maneira que foi realizada a anterior, ou seja, em filas<sup>39</sup> e com o auxílio de Geraldo.

A zarabatana utilizada nos jogos tinha cerca de 80 centímetros, bem diferente daquelas usadas pelos Guerreiros antigos em outros tempos. Segundo Geraldo, esta prática permeia em várias etnias indígenas e entre os Guarani é considerada uma prática tradicional que ainda é utilizada constantemente para ensinar a cultura aos mais novos.

---

<sup>39</sup> Nesta questão de formatação para realização de tal atividade, nota-se que estar em fila é uma das maneiras com que os Guarani adquiriram ao conviver com a cultura *Djuruá*, já que grande parte de suas manifestações são realizadas em roda



Figura 27: Menina no arremesso de Zarabatana

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

A foto acima pode elucidar bem como funciona tal prática. Dentro da zarabatana é colocado uma espécie de pequena flecha com a ponta de trás cheia de pequenas penas, isso serve para que na hora que se realize o sopro, a pressão seja maior sobre o instrumento mantido dentro do tubo de madeira.



Figura 28: Menino arrumando o pequeno dardo para o arremesso

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

As crianças olhavam atentamente para Geraldo, que rapidamente ora em Guarani, ora em português, remetia instruções sobre a forma de se colocar o objeto, a força do sopro e a mira do alvo.

Em suma, vários foram os acertos e, por volta das 4 horas e 43 minutos, quando o sol já não batia tão forte no chão de terra, finalizaram-se os jogos e todos se dirigiram a suas casas.

## CAPÍTULO 4: *TCHONDARO*: ARTE E DANÇA GUARANI

### 4.1 O que é *Tchondaro*?

Os *Tchondaro* e *Tchondaria* são os guerreiros e guerreiras Guarani. Também é uma expressão de arte<sup>40</sup> desta cultura. Segundo seu Alcindo, Karai/Xamã<sup>41</sup> da aldeia de M'Biguaçu, não é possível datar a existência do *Tchondaro*, pois assim como o povo Guarani, é muito antiga: “Desde que existe o Guarani, existe também o *Tchondaro*”. Ao afirmar isto, Seu Alcindo também revela a maneira com que antigos Guarani, que eram *Tchondaro*, utilizavam-se dos conhecimentos de ser um Guerreiro/*Tchondaro* para viver superando todas as dificuldades:

Antigamente, há muito tempo mesmo, o *Tchondaro* era muito forte e rápido, podia até pegar uma flecha no ar com as ‘mão’, porque ele era muito ágil. E o *Tchondaro* era pra ser assim mesmo, tinha que se muito forte pra poder aguentar as coisas ruins que aparecia pros Guarani, tinha que ‘defende’ a aldeia que ele vivia<sup>42</sup>.

Ao expressar que o *Tchondaro* é uma arte e, ao mesmo tempo, o/a guerreiro (a) Guarani, talvez possa ficar confuso. O que pode entender pelo nome *Tchondaro* são justamente estas duas menções. Tanto é uma arte, que é considerada a forma de defesa dos Guarani

---

<sup>40</sup> Arte, neste contexto, aproximando-se das leituras que vários autores comungam sobre o povo Guarani, seria o entendimento de uma dimensão não fragmentada de vários elementos tais como: o corpo, a pintura, a espiritualidade, a natureza, as divindades, o movimento e o contato com tudo isso. Ou seja, a arte Guarani explicita uma conexão de vários elementos comungando com o pertencimento Guarani, o Nhande Reko: Modo de ser Guarani.

<sup>41</sup> Liderança espiritual que representa na esfera religiosa a aldeia em que vive. O termo Karai é utilizado entre os Mbya para designar um representante tanto nas questões educacionais, bem como espirituais da aldeia, ou seja, alguém com experiência que pode repassar ensinamentos aprendidos com outras lideranças da aldeia.

<sup>42</sup> (Transcrição de entrevista de seu Alcindo realiza no de 2011).

perante dificuldades encontras em diferentes ambientes, bem como a própria menção de guerreiro, o Guerreiro/Guerreira *Tchondaro(ia)* Guarani.

Em relação a uma questão que para os Guarani não expressa tanto apreço, tange à forma com que se escreve a palavra, Geraldo diz que em M'BIGUAÇU se escreve com “Tch”, ou seja, *Tchondaro*, e que em outras aldeias da região de Santa Catarina se escreve com “X” (*Xondaro*), ainda também visto com S (*Sondaro*), o que para ele não modifica nada, já que é apenas uma questão gramatical.

Sobre uma possível tradução para o português, alguns trabalhos mencionam o termo *tchondaro* (no caso, *Xondaro*) como uma tradução de soldado. Mendes (2006) cita, em sua pesquisa com os Guarani de Morro dos Cavalos, a partir da tradução do dicionário Guarani de Dooley (1982) que o termo *Tchondaro* é um empréstimo do português “soldado”, o que para Chamorro (1998), também parece ser uma variação “guaranizada” do termo espanhol ou português “soldado”. Ainda segundo esta autora:

Mais duas coisas relacionam os xondáro com a milícia: seu líder (xondáro ruvixa) é, muitas vezes, chamado de ‘capitão’ e seus discípulos de ‘sargento’, sendo estes, geralmente, os responsáveis pela segurança da comunidade (1998, p.3).

No que tange esta questão, este estudo opta pela menção dada pelos Guarani de M'Biguaçu, já que ao serem indagados sobre a utilização do termo *Tchondaro* poder ser traduzido por Soldado, evidenciaram que não. Para Geraldo, a afirmação *soldado* difere de *Guerreiro*, pois para os Guarani desta comunidade, a melhor forma de entender o que é a palavra *Tchondaro*, é traduzi-la por Guerreiro. Para Geraldo, um empréstimo do termo Soldado (palavra *Djurua*) descaracteriza o que é ser Guerreiro/Guerreira Guarani, já que envolve muito mais do que lutar, o guerreiro permeia outras dimensões.

É diferente, bem diferente, o *tchondaro* do soldado. *Tchondaro* é uma dança, e também é um ritual. Na verdade, quando fala em soldado é uma coisa assim mandada, já o *tchondaro* não, tá ali dançando, e ao mesmo tempo ‘tá’ sendo

valorizado. Porque ali você ‘ta’ sendo professor e sendo ensinado também, isso é que significa o Tchondaro, não soldado, não é aquele pau mandado (Geraldo Moreira).

Ao expressar esta questão, pode-se notar que a dimensão de pertencimento do ser Guerreiro não corrobora como o sinônimo de um soldado da sociedade *Djurua*, ou seja, o termo soldado. Neste ensejo, cabe ressaltar que as formas de aprendizado, os valores culturais tais como: a existência de significados advindos da religiosidade, do corpo como mediador entre as divindades é muito mais complexa do que pensar num treinamento de soldados que são disciplinados a partir de dimensões valorativas diferenciadas.

Neste sentido, essa passagem evoca uma reflexão em torno de alguns conceitos que podem ser explicitados em determinados lugares, já em outros, que é o caso da aldeia M’Biguaçu, mostram-se diferentes.

Geraldo ainda ressalta que a dimensão de um Guerreiro Guarani não pode jamais ser comparada a de um soldado, justamente por compreender que este modelo de defensor é trazido por uma visão de colonização e, o (a) Guerreiro (a) Guarani tem expressões rituais bem distintas deste modelo.

Neste sentido, ainda reforça sobre uma possível tradução que “*tchon*” está relacionado a uma luta utilizando-se o que eles chamam de *takape*<sup>43</sup>, uma espécie de borduna<sup>44</sup>, e “*daro*” refere-se aos movimentos de várias danças, umas mais preparatórias e outras mais complexas, ou seja, as técnicas completas dessas práticas. Nas palavras de Geraldo, *Tchondaro* numa tradução em português estaria relacionada à “Dança, luta com *takape*”.

A partir desta tradução, serão apontadas as formas de preparação para ser um *Tchondaro*, *Tchondaria*, já que é através das danças dos Guerreiros que há a formação nos diferentes níveis de

---

<sup>43</sup> Explica que *takape* é uma madeira, um tronco de árvore, que é preparado (não especificado) para ser utilizado por um guerreiro para condução dos movimentos da dança e luta.

<sup>44</sup> Numa outra fala encontrada no encarte do Cd ÑANDE REKO ARANDU, na explicação sobre a forma com que ensinavam o Tchondaro, aparece também a menção em relação a borduna “Xondaro é preparado para ser guerreiro. Tem certos ensinamentos. Eles ensinam com borduna, com arco e flecha. Na época o guarani usava arco e flecha.

aprendizados e saberes e, justamente neste ponto é que serão abordadas as reflexões posteriores.

Sendo assim, será contemplado mais a frente através do diálogo de interlocutores e interlocutoras a tradição do *Tchondaro* dos Guarani nesta aldeia.

#### **4.2 *Tchondaro*: Defesa e Ataque**

Defesa e ataque, iniciar com este tópico pode não parecer ter relação com o que foi dito acima sobre as danças, mas cabe aqui sim, explicitar que estas duas ações são praticadas nas danças de preparação do *Tchondaro*.

Início com esta fala, pois ao me indagar sobre como e por que os Guerreiros seriam preparados para defender a aldeia (esta é uma breve explicação), se não havia também uma preparação para um possível ataque que poderia ser necessário? Esta questão que apresentei, ocorreu na ocasião em que obtive a informação anterior de minhas idas a campo, pela pesquisa de Mendes (2006, p. 84) o qual, dizia que o *Tchondaro*: “Apresenta similaridade com as artes marciais e com a capoeira, com a seguinte distinção: é só para defesa”.

Nestes questionamentos ao começar minhas observações e conversas com os Guarani de M<sup>o</sup> Biguaçu, iniciou-se uma discussão bastante interessante, visto que ao dialogar com Geraldo, o mesmo relatou que os *Tchondaro* também eram guerreiros que além de saber se defender, lutavam (atacavam), ou seja, havia segundo o seu relato, uma luta corporal entre os *Tchondaro* Guarani, já que quem se defendia ajudava o outro a preparar o ataque e vice-versa. Percebe-se em sua fala, que este tipo de luta entrelaçada com a dança dos Guerreiros, é visto como algo que somente permanece na memória e que é passado através da oralidade para os mais novos da aldeia.

Diferente do trabalho acima citado, Geraldo é categórico ao afirmar que havia sim contato corporal, sendo este, uma luta entre os praticantes da dança. Segundo seus relatos, quem se defendia também poderia utilizar-se de seus movimentos aprendidos com os mais experientes para contra-atacar.

Neste sentido, a possível relação com a capoeira mostrada anteriormente e também vista em outros trabalhos, pode trazer mais um elemento que constitui esta arte: o ataque. Sendo assim, luta, defesa e dança perpassam por relações que se envolvem e que, de certa forma se aglutinam, já que se dança e se luta através do contato e, nesta luta



ocorre uma possível defesa.

Segundo Geraldo, nas várias danças do *tchondaro*, ou seja, as oito (8), todas possuem o elemento luta: “sim, todas têm luta, aí são várias técnicas diferentes do *tchondaro*, aí a dança assim, é só pra aquecer, movimentar mesmo”. (Relato de Geraldo)

Esta luta propriamente dita acontecia com os Guerreiros que estavam em níveis mais avançados, o que para os Guarani hoje é chamado de acima das danças de base, que são quatro (4). A leveza de quem estava na roda deveria ser fundamental, pois ao mesmo tempo em que deveria se defender, este guerreiro poderia utilizar-se corporalmente para atacar.

É ‘pro’ ataque e defesa, naquela dança ali<sup>45</sup> a mesma têm ataque e defesa, mas aquele que você viu e fez é mais praticando a dança mesmo treinando, meditando, porque o *tchondaro* que ‘tá’ no meio ‘tá’ ensinando os outros, mas na dança pode ter ataque, pode ser qualquer um que ‘tá’ ali dançando que pode atacar. Ali na dança é um movimento ‘né’, mas na hora de guerrear e atacar mesmo aí tem que atacar e defender (relato de Geraldo).

Continuando a falar sobre esta questão, Geraldo ainda menciona que “Tem uma assim, que os mais velhos dançavam, assim, num lugar, aí do lado tinha outro grupo, de repente puxava um dali e tinha que tanto **atacar como defender**, era bem legal mesmo de se ver”. Geraldo ainda menciona sobre o derrubar, uma forma de mostrar a força e aprimorar a técnica corporal (MAUSS, 211). Sobre tal ação, a passagem que a autora Ladeira (1992) traz sobre este derrubar, também expressa o ato de lutar, de ataque, que esta sendo mencionado:

Sua coreografia segue o princípio de três pássaros: o colibri (para aquecimento do corpo), o gavião (para evitar que o mal entre na Opÿ) e a andorinha, cuja coreografia é uma luta onde um deve ‘derrubar’ o outro

---

<sup>45</sup> Referenciando-se a dança do *tchondaro* dos macacos, a qual, mencionei que havia praticado em 2009, com Marcos Karaf

com os ombros ou esquivar-se de um possível tombo (para fortalecer os *sondaro* contra o mal)(LADEIRA, 1992, p 56).

A autora descreve neste contexto da luta que o *tchondaro* segue o princípio de três pássaros, o que para Litaiff já é visto de outra forma, ao apontar em sua pesquisa que o *Tchondaro* possui oito (8) estilos diferentes, e que suas distinções se estabelecem tanto através das formas de tocar os instrumentos, bem como, através dos animais:

Mboapy Kue – bater três vezes sobre a corda do mbaraka; mokoingue – bater duas vezes sobre a corda do mbaraka; ApiKaxu (pomba); korosire; Parakáu daje (papagaio); Pindo vy – palmeira azul, palmeira sagrada; Yvy Vera – chuva com relâmpago e Araku pytä – saracura vermelha”(LITAIFF apud MONTARDO, 2002, p.123)

Adensando mais sobre esta questão, de quantas são as danças, quais os nomes, os estilos, as formas de dançar e suas técnicas corporais no contexto da aldeia de M'Biguaçu, Geraldo também relata haver oito (8) tipos de danças do *Tchondaro*, no entanto, diferentemente do que aponta Litaiff (2002), as danças do *Tchondaro* seguindo esta sequência, são as seguintes: *Tangará*, *Tupã*, *Djakaira*, *Nhamandu*, *Macacos*, *Kutchuva*, *Cobra* e *Kyrey'm'ba*.

A partir desta sequência serão descritas posteriormente as oito danças do *Tchondaro*, iniciando primeiramente com algumas impressões do que é dançar o *Tchondaro* para os Guarani de M'Biguaçu.

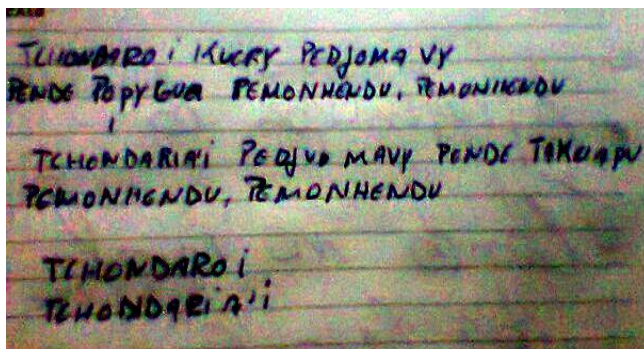
4.2.1A(s) dança(s) do *Tchondaro* para os Guarani de M'Biguaçu

Figura 29: Canto escrito em papel por Geraldo  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Para Marcos Karaí<sup>47</sup> a dança do *Tchondaro* é: “Uma dança, mas ao mesmo tempo, um treinamento de habilidades. Os guerreiros aprendem que tem que começar a dançar desde pequeno, ai vai crescendo e aprimorando o jeito de ser um *Tchondaro*”.

Segundo Marcos, a dança sendo uma prática da cultura Guarani muito antiga e, que é passada de tempos em tempos, expressa grandes valores culturais e tradicionais, na qual o corpo humano se interliga com a visão de mundo, e através do *Tchondaro* isso pode ser mostrado.

Assim, segundo os Guarani de M'Biguaçu, as danças do *Tchondaro* constituem-se numa experiência que consideram ser de

<sup>46</sup>Tchondaro'i Kuery pedju mavy, Pende popygua, Pemonhendu 2x. Tchondaria'i Kuery Pedju mavy, Pende takuapu, pemonhendu 2x, Tchondaro'i Tchondaria'i, Tchondaro'i, Tchondaria'i. Tradução realizada por Geraldo para o português (Todos os pequenos guerreiros venham todos, tocar o popygua (bastão, instrumentos que só os homens/meninos tocam ) fazer barulho 2x. Todas as pequenas guerreiras venham todas, tocar o takuapu (Bastão de ritmo, que é um bambu oco, furado e com nozinhos dentro, que só as mulheres/meninas tocam fazer barulho 2x. Pequenos guerreiros, pequenas guerreiras, pequenos guerreiros, pequenas guerreiras).

<sup>47</sup> Todas as entrevistas foram gravadas em vídeo para um melhor aproveitamento das discussões e das falas. Foi concedida uma autorização por escrito para a utilização da mesma através do Cacique Hiral.

extrema importância tanto para o conhecimento do seu corpo, bem como do equilíbrio<sup>48</sup> (propriamente dito e no sentido da manutenção de um corpo saudável) deste e de sua expressão espiritual. Esta noção de corpo saudável tange ao que eles consideram a liberação de maus fluidos, ou seja, através da própria excreção do suor, o ato de liberar esta energia também é visto como uma maneira de ficar mais leve e solto com o próprio corpo, o que eles consideram ficar com o corpo mais saudável.

Neste ponto de manter um corpo saudável, junto com a medicina tradicional o que se torna primordial, é que esta manifestação (*Tchondaro*) imprime suas referências culturais para o povo Guarani, visto que há uma busca muito grande para que este corpo que esteja bem, que consiga estar em equilíbrio e harmonia com as divindades e consigo mesmo.

Entendendo também que esta dança faz parte dos rituais que envolvem a mitologia Guarani em diversos âmbitos de sua cultura, o *Tchondaro* é uma manifestação que arquiteta diferentes simbologias no que diz respeito ao que representa cada dança, as formas com que são dançadas.

Outra questão importante sobre o *Tchondaro* para os Guarani desta aldeia se dá ao pensá-la em um plano coreográfico. A coreografia para eles é imbuída de sentidos, significados, e vai se tornando própria de cada sujeito e ao ser experienciada por cada um que dança, assim vai constituindo-se em um movimento corporal e que ao mesmo tempo torna-se a expressão do próprio pertencer Guarani, isto dito por eles mesmos, ao mencionarem o tempo todo que esta dança representa muito bem o que a cultura Guarani tem de propriedade, de particularidade, já que somente entre os Guarani ela é considerada.

Nestas problematizações sobre a dança e sua prática, cabe aqui fazer uma ressalva a uma questão já abordada anteriormente: a utilização dos instrumentos. Irei explicitá-la utilizando o exemplo da pesquisa a qual realizei em 2009, com educandos de uma escola não indígena. Na ocasião em que foi realizada uma prática com vídeo produzido na aldeia, da dança *Tchondaro*, os educandos, ao iniciar a demonstração logo questionaram sobre o uso do violão pelos Guarani naquela música, sendo que um deles indagou da seguinte forma: “**Como eles tocam violão se são índios?**” Achando estranho eles tocarem este

---

<sup>48</sup> Neste sentido, o equilíbrio relatado por eles parte tanto da questão da força, do movimento corporal, bem como o estar equilibrado mentalmente, que para Geraldo o equilíbrio mental resulta claramente no equilíbrio corporal, ou seja, o pensamento e movimento caminhando juntos.

instrumento, pois este educando nunca havia ouvido sobre sua utilização por parte de quaisquer povos indígenas.



Figura 30: jovem Guarani tocando o Mbaraka  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Sobre tal indagação, é pertinente aproveitar este ensejo, para descrever os instrumentos musicais utilizados nas danças do *Tchondaro*, não em toda, já que em duas delas não há o uso destes.

Dentre a infinidade de repertórios que os Guarani possuem em relação a suas danças e cantos do *tchondaro*, em sua grande maioria são acompanhadas por instrumentos musicais, estes sagrados para os Guarani, os quais acompanham os rituais e o canto. A utilização destes instrumentos é uma das formas de os Guarani se comunicarem com seus deuses. Sobre estes instrumentos segue uma descrição mais detalhada:

- *Mbaraka* mirim, indispensável nos rituais, é um tipo de chocalho, feito de cabaça e atravessado por um pedaço de madeira, servindo a parte inferior de cabo, contém em seu interior pequenas sementes que produzem som ao ser sacudido o instrumento.

- *Angu apu*, mais conhecido como tambor, atabaque, utilizado nas danças dentro da *Opý*, bem como fora dela. Segundo Dallanhol (2002, p.106-107) antigamente, era usado para enviar mensagens entre

as aldeias vizinhas e na própria aldeia, também é tocado por mulheres.

- *Raveca*, ou violino, com três cordas, é percutido com um arco que se constrói artesanalmente. Tocado somente pelos homens, assim como o *mbaraka mirî*, e o *popÿgua*.

- *Mbaraka*, um violão de cinco cordas, com uma afinação diferente do violão tradicional de seis cordas, sendo que uma das cordas é retirada para poder produzir um som peculiar.

- *Popÿgua*, ou “vara insígnia”, é usada pelos homens. Composta por dois pedaços de madeira de mais ou menos 30 cm, amarrados em uma das extremidades, produzindo som ao se chocar um contra o outro.

É interessante atentar para a questão de como os Guarani de Biguaçu chamam o violão e o chocalho, os dois são conhecidos como *mbaraka*, no entanto, o mirim é o (Chocalho) e o *Mbaraka* o (Violão). Todos os instrumentos utilizados pelos Guarani desta aldeia estão imbricados num contexto mitológico- ritualístico, com isso entrelaçam-se na relação entre música-dança-mito-rito.

Sobre a utilização dos instrumentos como o violão e o violino<sup>49</sup>, Coelho (2004), estudioso da musicologia Guarani, atenta que estes estão largamente difundidos desde o contato com os povos europeus. A partir dessa questão, podemos relatar aos demais educandos sobre a utilização de instrumentos da cultura ocidental pelos Guarani, como aponta Coelho (2004):

A proximidade dos Guarani com a música ocidental é tão antiga quanto o contato com os invasores europeus, especialmente missionários, que vem desde o século XVII. Uma característica marcante de seu sistema musical atual é o uso de instrumentos de cordas como: o violão (Mbaraka) e a rabeça (rave, ou guyrapa-pe), de utilização largamente difundida (COELHO, 2004, p. 152).

---

<sup>49</sup>Segundo o site Wikipédia, a palavra violino vem do [latim](#) médio, *vitula*, que significa instrumento de cordas. Sua origem vem de instrumentos trazidos do [Oriente Médio](#). Os primeiros violinos foram feitos na Itália entre os meados do fim do [século XVI](#) e o início do [século XVII](#), evoluindo de antecessores como a rebec, a [vielle](#) e a lyra da braccio. A sua criação é atribuída ao italiano [Gasparo de Salò](#) ([The NPR Classical Music Companion: Terms and Concepts from A to Z](#)).

Menezes (2006, p.186) em sua tese, também evidencia que “os instrumentos utilizados inicialmente pelos Guarani eram o tambor e o chocalho. E, a partir do contato deste povo com os jesuítas, foram introduzidos o violão e a rabeca (violino), instrumentos de origem europeia”.

Segundo os Guarani de Biguaçu esta afirmação da inclusão dos dois instrumentos utilizados pelos Guarani são vistas como uma questão muito antiga. Geraldo ao contar o que ouviu de seu Alcindo fala que:

Estes instrumentos vieram depois da colonização, mas depois o Guarani começou usar nas suas músicas por causa do contato e ficou sempre depois disso. Hoje é muito importante pra nós nas nossas músicas(Geraldo, 2012).

Neste sentido, os instrumentos musicais utilizados em seus cantos e danças do *Tchondaro* manifestam que em cada batida, cada ritmo, cada movimento lateral, vertical, para baixo, imitativo de um meio natural vai se desenrolando ao decorrer das frequências, das pulsações e acelerações que estes objetos propõem, assim explicita um significado próprio e, segundo os Guarani abrilhanta sua cultura por considerarem dentro de suas danças, uma técnica peculiar, e, mais que isso, por ser, somente Guarani. Dentre essas danças e técnicas peculiares iniciemos com a primeira dança que inicia os aprendizados do *Tchondaro*: a dança do *Tchondaro Tangará*.

#### **4.3 A dança do *Tchondaro Tangará***

A dança do Tangará, o pássaro sagrado é a primeira das oito (8) que os aprendizes a guerreiros e guerreiras têm contato. Nos relatos de Geraldo, o *tchondaro* Tangará explora uma iniciação dos movimentos de leveza e agilidade que esta ave sagrada também expõe.

Sendo o início da prática do *Tchondaro*, ainda não há uma distinção da dança entre homens e mulheres, com isso, é vista como uma dança de todos, ainda sem separação de gênero.

Neste sentido, o trabalho de Dallanhol (2002) *apud* Mendes (2006) traz uma descrição de uma canção<sup>50</sup> do tangará<sup>51</sup>, a qual se

---

<sup>50</sup> CD *Kuaray Ouá*/Renascer do Sol. Título: Tangará/Pássaro (esta canção não

caracteriza como uma dança de homens e mulheres, meninos e meninas, sendo um cântico que os Guarani de M'Biguaçu também cantam e, nas palavras de Geraldo, apresenta uma tradução idêntica, torna-se coerente trazê-la neste ensejo.

**TANGARÁ RE ÑNHO**  
**JOGUERO GUERO JAJEROJY.**  
**XONDARO-I**  
**XONDARIA-I**

Na tradução para o português, Dallanhol (op.cit. p. 110) apresenta duas traduções:

1. Tangará só tu, só tu  
 Deixas mergulhar e dançar  
 Tanto guerreiro quanto  
 guerreira.

2. Tangará apenas tu  
 Danças e cantas conosco  
 Aprendizes de guerreiro e  
 guerreira.

Como observado acima, as duas traduções trazem menções da participação dos guerreiros e das guerreiras, também mencionam que o pássaro sagrado incide ao auxiliar os aprendizes, ou seja, explicitando o início das técnicas do *Tchondaro*.

Ao tratar destes significados, a dança e o canto do tangará, demonstram uma questão muito interessante de ser analisada a partir da forma com que é dançado e cantado. Sobre esta, cujo nome se refere tanto à própria dança, mas na verdade também ao nome do pássaro



sagrado, é caracterizada por movimentos que imitam esta ave, experimentando: “as sensações de leveza e agilidade deste animal sagrado”, como bem diz (relato de Geraldo).

Ao Imitarem os ruídos e movimentos dos tangarás, vão se constituindo referências corporais que preparam o corpo para novas experiências e sua relação com as divindades, os movimentos de bater a asa do pássaro, a leveza que este apresenta ao voar também tem relação com as próximas fases do *Tchondaro*.

Ainda sobre a dança do Tangará, os Guarani acreditam que, quando os tangarás estão muito ruidosos, é sinal de que compartilham sua sabedoria (Cadogan *apud* DALLANHOL, 2002, p.132). Nesse diálogo dançante que se apresenta com o pássaro, Geraldo expressa que ao relacionar-se com o Tangará é que os aprendizes de guerreiros/guerreiras conseguem obter dele um saber, sendo este saber trazido de longe, é considera-se o pássaro um mensageiro de *Nhanderú*.

No que concerne à configuração da dança, ela é praticada em círculo, e a preparação dos Guerreiros e Guerreiras é acompanhada pela música que ritmiza os passos que iniciam mais lentos e aos poucos aumentam a frequência e pulsação, os braços começam a se mexer simulando as batidas das asas dos pássaros e alguns saltos são executados demonstrando uma possível leveza que os praticantes devem alcançar e que os Tangará já possuem.

Em relação aos homens e mulheres e meninos e meninas (*kerÿngue*), as crianças recebem um adjetivo diminutivo, ou seja, em alguns cantos é acrescentado a letra (i), que significa os pequenos tangarás (*tangara'i*), isso também acontece no próprio nome do *Tchondaro* (*Tchondaro'i*), que seriam os pequenos e pequenas guerreiras.

Para finalizar o diálogo com essa dança, para os Guarani este pássaro fica rodeando as *tekoa* (lugar que se vive) e sempre está de olho, sendo considerado um protetor das aldeias. Nesse sentido, evidencia-se a relação que o pássaro obtém com os *Tchondaro*, que além de outras funções, são considerados os Guardiões da aldeia, sempre atentos a tudo o que acontece.

#### 4.4 Dança do Tchondaro Tupã



Figura 31: Pintura do *Tchondaro Tupã*. Parede da entrada da escola *Wherá Tupã Poty Dja*

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Na sequência descrita por Geraldo, o *Tchondaro Tupã* é o segundo nível das danças do *Tchondaro*. Tupã é o Deus trovão, um dos filhos de *Nhanderu*, nesta dança/luta, realizada entre os homens, a partir dos relatos de Geraldo, os praticantes “já conseguem dominar muitas agilidades, muitas habilidades” (relato de Geraldo).

A rapidez dos movimentos da dança do tupã já pode ser observada pelo próprio nome que esta divindade reflete: o Trovão. Trovão que tem força, que se expressa através de uma fugacidade. As habilidades e agilidades que Geraldo relata se expressam dessa forma:

Já são mais velozes, assim como o trovão que é algo que acontece de repente, nessa dança tem que ter essa visão rápida, de se defender e ataca de repente, porque o corpo já “ta” mais preparado pra isso, mais rapidez.

Para os Guarani de M’Biguaçu como pode ser notado na foto acima, esta dança ocorre num movimento acelerado, no qual o tambor bate forte, o *Mbaraka* (violão) estremece as cordas, assim como a *Raveca* (violino), e nas sementes que se lançam e encontrar a cabaça do

*Mbaraka* mirim tudo se interliga para que os Guerreiros dançam o Tupã, e assim o respeitem por sua importância espiritual para a cultura Guarani.

Como também se pode observar na figura acima, as mulheres participam da dança do Tupã, no entanto, a participação das *Kunhã* é no sentido de expressão musical. Para Geraldo, as mulheres participam da dança e esta participação não é fragmentada, já que todos, homens e mulheres estão reverenciando e dançando para Tupã.



Figura 32: mulheres participando da dança com a função de ritmização da dança e dos cantos

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Como observado na foto, há uma participação efetiva das mulheres nessa dança, no entanto, essas não tem o treinamento e não praticam as mesmas técnicas corporais que os homens, já que esta etapa do *Tchondaro* é um aprimoramento para a formação dos Guerreiros, sendo esta específica para os homens.



Figura 33: pintura do *Tchondaro Tupã* na parede de entrada da escola da aldeia  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Nesta outra imagem, é possível perceber que o guerreiro considerado o mais experiente carrega em suas mãos uma vara, o que Geraldo relatou ser o *Takape*, daí o *Tchondaro* ser considerado uma “dança, luta com *Takape*”. Ainda pode-se observar que quem está na frente deste que segura o *Takape* prepara-se para realizar um movimento de defesa, tendo que se deslocar para não ser atingido pelo objeto. Esse ato é considerado não só no *Tchondaro Tupã*, mas também em outras danças do *Tchondaro*, como uma técnica a ser sempre aprimorada, já que cada vez mais se motivam dificuldades a partir desses movimentos.

Nessa mesma imagem, também é possível observar os outros Guerreiros que, em círculo, estão realizando movimentos sem que haja alguém para lhes opor. Neste recorte, nota-se que o guerreiro realiza com seus braços pendendo para baixo e suas pernas flexionadas um movimento que Geraldo diz para: “ficar bem leve, bem ágil”.

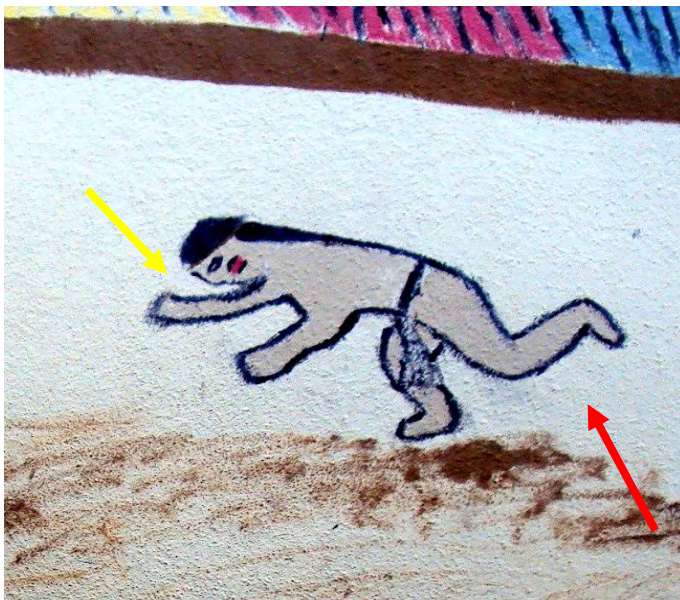


Figura 34: Recorte da pintura anteriormente mencionada  
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

A partir destas imagens representadas através da arte da pintura (muro da escola da aldeia,) percebe-se uma forma de organização desta dança ritual que se inspira em Tupã. Esta dança por sua vez, que pelo menos para meu primeiro olhar como pesquisador parecia representar a dança em tempos mais remotos, na verdade, ainda é praticada pelos Guarani de M<sup>o</sup> Biguaçu, pois, segundo Geraldo:

A Dança do Tchondaro Tupã ainda ‘nós’ praticamos, ela é da base, das quatro (4) primeiras, e essa pintura aí é também pra nossas crianças que vem bastante aqui na escola poder sempre ‘tá’ vendo como é essa dança.

Ao finalizar a descrição da segunda dança de preparação para se tornarem os Guerreiros Guarani, podemos notar a formação dos que participam da parte musical, tocando os instrumentos e transformando esta dança num estilo musico coreográfico.



Figura 35: pintura *Tchondaro Tupã* mostrando os Guarani que tocando os instrumentos

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Observa-se que o primeiro guarani da esquerda para direita, está tocando a *Raveca* (violino), nota-se ainda que a posição que se segura o instrumento é diferente da maneira de tocá-lo acima dos ombros encostando-se no queixo. Já ao seu lado, o tocador de *Mbaraka*, que para Geraldo é quem dá o andamento da música e, em virtude dos movimentos dos dançarinos também se modificam conforme o toque do instrumento. Logo em seguida, está quem toca o *Angu apu*, o famoso tambor, instrumento que é tocado com uma espécie de bastão, considerado, dentro do processo musical, um importante elemento, pois é ele quem marca o ritmo, batendo e aumentando as pulsações da música, isso juntamente com *Mbaraka Mirim*, conhecido como chocalho que no estremececer das sementes acompanham a música, sendo um instrumento que também demonstra muito do artesanato dos Guarani.

#### **4.5 Dança do *Tchondaro DJAKAIRA: Os Tchondaro e as Tchondaria Guarani***

*Djakaraí* representa uma divindade, considerado também filho de *Nhanderu*, o Deus supremo dos Guarani. Segundo Geraldo, *Djakairá* representa tanto os homens, quanto as mulheres, tanto que neste sentido, a dança do *Tchondaro Djakairá* é realizada entre homens e mulheres, sendo a única que ambos dançam e lutam juntos, “é dançada em grupo entre mulher e homem, faz a roda junto, dança junto” (Relato de Geraldo)

Ainda reitera que é daquele jeito de se defender da varinha, de ser ágil e de atacar. Sobre esta dança, diz ser geralmente praticada nos dias de hoje, sendo que na maioria das vezes as mulheres dançam, no entanto, esta prática não é exercida como há alguns anos atrás como bem expressou: “hoje em dia ainda têm, mas não é praticada tanto como antigamente”.

Sobre este estilo da dança, Geraldo mencionou algumas questões tais como: todos dançam juntos; as mulheres também tem papel de lutadoras; os movimentos utilizados para a dança/luta são os mesmos para ambos os sexos e, muitas vezes, as mulheres ficam mais no centro demonstrando as habilidades e técnicas da dança enquanto os homens apenas acompanham.

Nesta prática as técnicas trabalhadas para ambos os sexos não se diferenciam, no entanto, como a preparação para se tornar Guerreiros da aldeia é mais reforçada para os homens que tem a função de proteger a aldeia, até mesmo por uma questão de força que os Guarani mencionam, está é a única dança em que homens e mulheres igualam-se nas experiências corporais.

Ainda sobre este tipo de dança-luta, Dona Fátima<sup>52</sup> também menciona que era mais praticada antigamente pelas mulheres, ou seja, a dança, a luta da mulher guerreira, das *Tchondaria*.

Neste mesmo diálogo, Wilson (Passo Fundo) também reitera o que foi dito por Dona Fátima ao mencionar que: “As mulheres hoje não mais, mas antigamente tinha também essas mesmas coisas que a gente faz que os homens “faz”, com a varinha e tudo né” (Relato de entrevista com Passo Fundo).

---

<sup>52</sup> Dona Fátima como é assim chamada é uma *Tchondaria* da Aldeia, sendo que dentro da comunidade exerce o papel de cozinheira.

Dona Fátima<sup>53</sup> fala sobre a força da mulher Guarani, a mulher guerreira, que ao dançar o *Djakaira*, as *Tchondaria* também obtinham muita resistência e força e, com isso mostravam a importância da força das *Tchondaria*: “A mulher Guerreira, a mulher forte, a *Tchondaria* é assim como Tchondaro, é muito importante pra cultura”. E continua...

A Tchondaria tem uma mestre da Tchondaria, tem mestre que, que levanta tudo as “menina” né, a Tchondaria, é mais que igual o Tchondaro também, é muito importante também a Tchondaria como Tchondaro né. Tem o Gyvaraidja, tem a Cunha Karai né, a dança do Tchondaro chama de mulher guerreira (Dona Fátima, depoimento recolhido no ano de 2011).

Os cantos já mostrados mencionam a participação feminina e, ao dialogar com Márcia e Dona Fátima, as mesmas apontam que as mulheres geralmente nas danças ficavam com as funções do ritmo, tanto com o *takuapu* (bastão de ritmo), como com o próprio cantar. No entanto, esta prática de dança com luta fazia com que as mulheres pudessem demonstrar os mesmos movimentos que os homens também faziam, nesse sentido, Wilson (Passo Fundo) relatou que:

Na verdade são homens e mulheres, os dois tem uma dança, homem e mulher “dança” junto né. Tem o Tchondaro individual que é só de homem e de mulher junto, e ás vezes, as mulheres até “dançava” sozinhas).

Em relação aos movimentos que podem ser considerados luta, Geraldo aponta que nessa dança do *Djakairá* havia também: “aqueles tipos de pulo, de desviar-se de esquivar-se, também aquele mesmo que você viu né, com a varinha que aí passa assim e tem que se defender, pra ter agilidade, ai as mulheres “faz” também esse, mas agora é difícil de ver né”.

Esta prática da dança do *Djakairá*, atualmente é menos vista na aldeia e, quando é praticada não se faz com tanta intensidade no que tange os movimentos. Na realidade atual, as *tchondaria*, nas falas de

---

<sup>53</sup> Para lembrar Dona Fátima é cozinheira da escola da aldeia e filha de seu Alcindo e Dona Rosa.



Dona Fátima estão sendo lembradas e voltando a ser frequentemente faladas. A importância da valorização da mulher como Guerreira, como *tchondaria*, valoriza também a própria dança e a participação da mulher Guarani, segundo os relatos de Dona Fátima e, a dança do *Djakairá* expressa esta importância.

#### 4.6 Dança do Tchondaro NHAMANDU

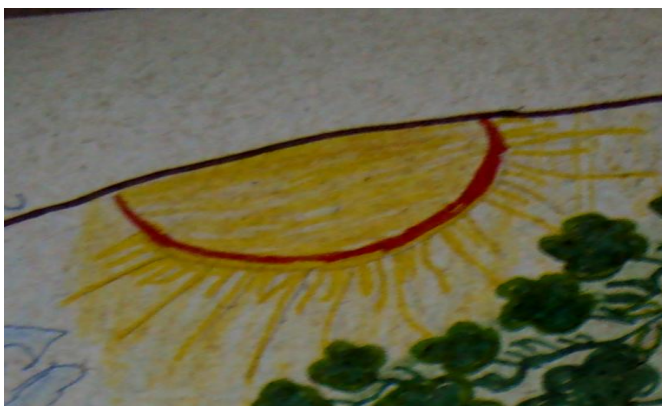


Figura 36: pintura em livro na biblioteca da escola da aldeia  
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

**Nhamandu Jogweru**  
**Nhanderu tenonde omã'n'ê**  
**Nhandexy tenonde**  
**Nhandere omã'n'ê<sup>54</sup>**

*Nhamandu* para os Guarani, o sol para os *Djuruá*. Divindade, elemento da natureza, inspiração, força, proteção. Para os Guarani, a vida sem o sol não é possível, já que esta radiante luz que prevalece neste mundo traz a existência da iluminação divina e espandece o sinal de vida entre este povo.

Nos cânticos e danças Guarani, o sol, é mencionado inúmeras e inúmeras vezes, tanto entre os adultos como entre as *kirÿngue* (crianças)

---

54 O sol nasce com seus raios e sua sabedoria. Nosso pai supremo olha para nós. Nossa Mãe suprema olha para nós. Canto extraído deste CD Ñande Reko Arandu

que têm um canto específico para elas de *Nhamandu*: ‘*Nhamandu Mirî, Nhamandu mirî, tove, tove, tove tove, tou*’<sup>55</sup>



Figura 37: Desenho feito por Marcos enquanto explicava a música acima mencionada.

A figura representa a pintura utilizada nos meninos

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Partir destas considerações e observar as inúmeras representações que *Nhamandu* trazem para os Guarani, também permanece presente dentro do contexto das danças do *Tchondaro*. Segundo os relatos de Geraldo, este estilo, forma de dança do *Tchondaro* é uma preparação específica para os homens, sendo a mesma praticada somente durante o dia, já que *Nhamandu* em Guarani é o sol para a língua portuguesa.

É necessário ter muita resistência, habilidade e prontidão para que se desenvolva a força para se dançar o *Tchondaro Nhamandu*, isto porque para os Guarani esta divindade representa uma força espiritual muito protetora e, dançar num diálogo com *Nhamandu* é antes de tudo mostrar o respeito a esta divindade.

A dança do *Nhamandu* é dançada de dia, com sol, pra aguentar o fôlego, essa dança é mais, mais complicada, é cada um mostrando a sua agilidade, potencia o fôlego, que a dança do sol, é o sol batendo em ti, e tu tem que “aguenta” 56.

---

55 Sol das crianças, (e/ou pequeno sol), sol das crianças,(e/ou pequeno sol), venha, venha, venha, venha iluminar. Tradução feita por Marcos Karai no ano de 2009, escrito em uma folha de caderno a caneta esferográfica.

<sup>56</sup> Fala de Geraldo em entrevista concedida no ano de 2012, mês de junho, no período vespertino.

Sobre esta questão, entendendo a importância das mais diversas linguagens dentro de uma pesquisa, ao momento que Geraldo relatava sobre a dança, anotei em o posicionamento dos praticantes da seguinte forma: todos espalhados pelo ambiente e, cada um num lugar treinando na companhia do Sol.

Em relação ao posicionamento dos praticantes, Geraldo diz que essa dança é em grupo, mas não é em roda: “cada um dançando sozinho” (Geraldo), sendo que todos que estão praticando ficam espalhados pelo espaço e tem que dançar o máximo possível para ver sua resistência.

Nesse contexto, nas palavras de Geraldo foi possível observar que esta resistência deve ser levada até o limite, mas também que *Nhamandu* com seus raios de luzes fortes e quentes, faz com que os *Tchondaro* também o respeitem, já que este elemento da natureza é expressivamente mais forte que os homens.

Na sequência do que os Guarani de M’Biguaçu chamam de a base das danças do *Tchondaro*, ou seja, das oito danças, o *Tchondaro Nhamandu* é a última desta base, que no caso, são quatro, sendo assim, esta dança seria a quarta, a frente das danças do Tangará, Tupã e Djakaira.

#### 4.7 Dança do *tchondaro*/guerreiro- dos macacos

Não sendo mais considerada uma dança da base dos *Tchondaro*, a dança dos Macacos é a primeira que inicia o nível que Geraldo chama de preparação para ser um *Kyreym’ba*, ou seja, um mestre do *Tchondaro*.



Figura 39: participando da dança do tchondaro dos Macacos na aldeia M'Biguaçu no ano de 2009

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

O nome nos é sugestivo, dança dos macacos, é uma expressão de que o guerreiro deve ser ágil e leve como este animal. Os macacos tem facilidade para se movimentar, pular, esquivar-se, agachar e realizar outros movimentos que lhes são próprios, com isso o *Tchondaro* dos macacos, inspira-se no macaco (*kai*) para que lhe seja atribuído toda esta versatilidade.

Marcos Karai<sup>57</sup> ao explicar sua dinâmica relatou questões mais históricas, sendo este relato imensamente rico:

Bem, essa dança que a gente vai mostrar agora, a origem dela é a dança dos macacos, porque antigamente os nossos antepassados, a maioria das vezes era pra se um escudo da tradição mesmo, então, os mais velhos e os antigos contam, que os antepassados eram muito espertos né, observavam muito a natureza e eles praticavam então essa dança é a origem da dança dos macacos que é a dança dos guerreiros, que antigamente os que eram mais preparados eram os homens, e eles que defendiam a aldeia, então teria que ter um preparo físico né, pra “ta” defendendo, pra ir caça, pesca né, então essa dança é praticamente pra ter o corpo, manter o corpo forte (Marcos Karai, relato recolhido no ano de 2009).

Inicia-se a dança com o toque do violão (*Mbaraka*) e do chocalho (*Mbaraka* mirim), sendo que nesta música inicia-se um ato de empolgação e iniciação para afloramento dos primeiros movimentos que são apenas passos mais lentos e posteriormente mais rápidos para dar sequência a outros movimentos mais elaborados.

Em seguida,

o *Tchondaro* que está com uma vareta de madeira (varinha

---

<sup>57</sup> É importante lembrar que Marcos Karai foi o interlocutor de minha pesquisa de conclusão de curso em 2009 e, posteriormente ao início deste estudo com mesmo também manteve contato e respectivas contribuições. Atualmente Marcos vive na aldeia de morro dos cavalos em Palhoça

como os Guarani chamam) na mão direita já se mostra com um andar, um olhar, um agir diferente, subtendendo-se que irá realizar algum movimento diferente do que estava fazendo.



Figura 40: dança do tchondaro dos Macacos

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Após isso, ele começa a realizar certos movimentos com os braços com rapidez e euforia. É então que começa a preparação dos movimentos que irão “obrigar” os dançarinos a se defenderem. Com isso, inicia-se a preparação dos guerreiros. Os movimentos a serem realizados terão relação com a caça, com a luta perante possíveis inimigos, a proteção da aldeia, no qual o Guarani precisa desviar-se dos obstáculos que podem repentinamente encontrar e, também de animais que poderão aparecer tendo desta forma que defender a aldeia.



Figura 41: tchondaro dos Macacos na apresentação cultural da licenciatura intercultural indígena da UFSC

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

O tempo todo, os Guerreiros se movimentam num processo de

educar o corpo para dança imitando o guerreiro que os preparam que neste caso, poderia ser considerado o *Kyreyim'ba*, Mestre dos *Tchondaro*. Quando este se desloca com pequenos saltitos todos começam a realizar tais movimentos, já quando deixa seu corpo mais solto e com uma flexibilidade mais expressiva o *Tchondaro* que está mais perto ao observá-lo começa a imitar e, posteriormente todos assim o fazem.



Figura 42: apresentação na licenciatura intercultural indígena da UFSC, momento em todos estão se agachando imitando o mestre do *Tchondaro*  
Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Tal ato de imitação dos movimentos desse animal (macaco), ao observarem o mestre do *Tchondaro* referem-se à busca das técnicas corporais mais apropriadas e elaboradas, já que estes que preparam conhecem essas técnicas que foram perpetuadas através da tradição, o que para Mauss (1974) é um ato tradicional e eficaz. É preciso que seja tradicional e eficaz (op. cit., p. 217) segundo o autor.

Neste sentido, Geraldo relata que cada tem a forma de se movimentar, de se mexer, de se expressar corporalmente, ou seja, apresentam suas singularidades que são respeitadas, já que cada ser Guarani, iniciando pela própria menção de seu nome é único, mas para ele essa educação do corpo, do que ele também chama de técnica<sup>58</sup>, de

<sup>58</sup> Geraldo também mencionou técnica como sendo um conhecimento profundo.

se espelhar nos anciões e mais velhos, é a forma de os Guarani manterem as tradições dessa e de outras danças/lutas que é considerada por eles como incontável no tempo Juruá.

O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros (MAUSS, 1974, p. 215).

Pude observar como esta questão valorativa do imitar em relação ao que os mais velhos podem proporcionar é enfatizada. A todo o momento, sobre qualquer referência cultural Guarani são mencionados os nomes dos *Karai* da aldeia, revelando um grande apreço e prestígio a estes sábios: “O Seu Alcindo é nossa fonte de conhecimento” (Wanderley, 2011)<sup>59</sup>. Esses preceitos também são notoriamente vistos quando mencionam-se ao aprendizado das danças rituais do *Tchondaro*.

É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador que se encontra todo o elemento social. No ato imitador que segue, encontram-se todo o elemento psicológico e o elemento biológico (MAUSS, 1974, p. 215).

---

<sup>59</sup> Este relato foi recolhido em vídeo no seminário antropológico dos Guarani, realizado no ano de 2011, pelo NEPI (Núcleo de estudos sobre os povos indígenas).



Figura 43: movimento de imitação do mestre *Tchondaro* no meio da roda  
 Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

A partir desta reflexão do cunho educativo da dança e, tomando a dança dos Macacos para tal exercício, visto que foi esta que pude ter a oportunidade de acompanhar (observar) por duas vezes e participar dançando (uma vez), creio pertinente trazer neste ensejo o que Mauss (1974) retratava sobre estas manifestações ritualísticas dos povos que pesquisou e, servindo também para esta manifestação ritual do *Tchondaro* ao dizer que: “Ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso são confundidos pelo agente (MAUSS, 1974, p.217).

Neste entrelaçamento de atos que se imbricam, os movimentos que são realizados pelos Guerreiros, lembram as dificuldades encontradas em ambientes de difícil acesso. As técnicas do corpo são muito elaboradas nesta dança. “Pra chegar nesse nível já é muito preparado, é bem concentrado e forte” (Geraldo). Atualmente segundo o Marcos *Karai*, esses movimentos na dança continuam simbolizando essas questões, no entanto, por não terem mais a possibilidade de caçar, de ir à mata, isso pela questão de não ter a caça e essa mata que anteriormente havia a dança nos dias de hoje serve para experienciar estes contextos e, é claro manter as tradições dos Guarani, envolvendo ainda o contexto espiritual<sup>60</sup> que ela revela.

<sup>60</sup> Este contexto espiritual pode ser visto como a possibilidade de estar mais perto e íntimo de *Nhanderu*, que para os Guarani acontece nas narrativas





Figura 44: tchondaro dos macacos realizada no pátio em frente da escola Wherá Tupã Poty Djã

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.



Figura 45: saltos realizados pelos dançarinos

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Sobre esta perspectiva da dança na atualidade, Márcia que é

---

míticas, nas cerimônias e nas Dança, inclusive, segundo o próprio Marcos com as danças do *Tchondaro* dentro da *opj*, estando sempre envolvidos na busca incessante pela terra sem males

professora de arte Guarani e que trabalha do que para ela seria chamado de uma Ed. Física *djurua*, ressalta que atualmente esta dança é vista como uma brincadeira e até mesmo como esta disciplina de Educação Física dos *djurua*:

E agora essa (dos macacos) é mais de brincadeira, é uma outra que é espécie de educação física, que brinca assim como Capoeira, essa ali é , é um modo de se alegrar, só que antigamente eles usavam mais pro, pra prepara os guerreiro né. Pra ir na mata né, aqueles que são bem rápido, aqueles que ficava dormindo lá caiam tudo, me lembro até hoje né, daí ele pegava o violão e passava com violão, tinha um velhinho que ele “tava” tocando, daqui a poço ele fazia assim com o violão (gestos de quem vai passar um objeto sobre seu corpo), derrubava todo mundo assim, ai eu era pequenininha ai eu corria (Relato de Márcia).

Como relatou, ao ser visto como uma brincadeira hoje e, praticada nas aulas de Márcia, a maneira com que era dançada difere bastante de como é praticada hoje. Na figura abaixo nota-se que se as técnicas corporais não fossem eficazes, poderiam os Guerreiros serem atingidos em cheio pelo instrumento localizado nas mãos do *Tchondaro* responsável por esta preparação e, isso nos relatos de Geraldo é muito frisado:

Antigamente se tu não se abaixa-se eles davam mesmo, tu caia assim bem de cara no chão, era bem forte realmente, já hoje é mais pra saber como se fazia né, não tem mais tanto as preparação e as técnicas que tinha antes, hoje é mais pra não perder as tradiçã<sup>o</sup>61.

---

<sup>61</sup> Relatos de Geraldo concedido com gravação de áudio autorizada.



Figura 46: movimentos de defesa com a varinha passando  
Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Ao trazer a fala de Márcia nota-se que esta manifestação é praticada também dentro do currículo escolar da escola da aldeia. Além dessa, também outras danças, estão contempladas na disciplina: Arte Guarani, que quando indagados sobre tais manifestações nesse contexto é comparada à disciplina de educação física escolar.

Nota-se, nesse sentido, que ao possibilitar no contexto escolar que as crianças Guarani estejam mantendo contato com estas manifestações, bem como, com outras referências culturais não indígenas, proporciona-se um constante movimento de interação com as tradições culturais Guarani, explicitando ainda, na visão de Geraldo, Wanderley e Márcia, um currículo realmente diferenciado, no qual, nas palavras de Márcia: “Nós mesmos podemos trazer o que é importante da nossa cultura pra escola”.



Figura 47: passagem dos guerreiros por baixo do outro  
Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Ainda em relação aos praticantes da dança atualmente, segundo Passo Fundo, este tipo de dança, que é considerado também luta, é praticada pelos homens no envolvimento do círculo e dos movimentos de luta, já as mulheres participam desta manifestação como prática do canto e do *Takuapu* (bastão de ritmo), ainda inteira-se que a participação é: “mais da dança mesmo, mais da dança”, exercendo a musicalização da mesma<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Neste dia, no qual pude ter a vivência com os Guarani, não havia mulheres, pois somente alguns dos *tchondaro* puderam estar presentes para nos mostrar a dança.



Figura 48: mulheres dançando na apresentação do *Tchondaro* dos Macacos na licenciatura intercultural da UFSC  
 Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Ainda sobre a organização das mulheres na dança, vale ressaltar que enquanto os movimentos de luta que são estão sendo realizados em roda pelos homens, as mulheres ficam ora cantando, ora rodeando e movimentando as pernas com batidas firmes e fortes no chão, produzindo assim a mesma frequência de ritmo que o *Angu apu* (tambor) evoca, assim como o próprio *Mbaraka* mirim (chocalho).

Nessa frequência musical, aos poucos os chocalhos diminuem o estremecer dentro da cabaça, o *Mbaraka* (violão) sente os dedos com menos intensidade, assim como a *Raveca* (Violino) vai ficando mais suave, junto com as batidas do *Angu apu* (tambor) que vão ficando cada vez mais lentas e baixas acompanhadas também pelos passos dos dançarinos e dançarinas, que vão desacelerando, e as respirações aparecem mais ofegantes com o silêncio que vai tomando conta, silêncio este que não perdurará intensamente, pois ainda há mais duas danças preparatórias do *Tchondaro* que irão movimentar esta tradição, segue a dança do *Tchondaro Kutchuva*.

#### **4.8 *Tchondaro kutchuva***

Sobre esta dança, Geraldo demonstrou guardar segredo e, neste sentido, respeitei sua posição apenas anotando que esta dança significa o espírito de vento, sem mais para adensar.

#### 4.9 Dança do *tchondaro mbo'i*<sup>63</sup>



Figura 49: Desenho disponibilizado em papel por Marcos Karai  
Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Cobra, animal que para muitos é considerado apenas sinal de perigo, para os Guarani, é sinal de proteção.

O estilo de dança da cobra já não é mais a base como relata Geraldo. Este estilo da dança é a última etapa de preparação para o *Kyreyim'ba*, o nível mais elaborado da dança. “É uma fase que tu ‘ta’ passando já, última fase da preparação pra ser um *Kyreyim'ba*. Aí tem agilidade de visão, aí é com flecha e tudo né” (Geraldo).

Os dançarinos já possuem uma habilidade tão grande que, assim como a cobra que tem uma velocidade muito grande em dar o bote e sair rapidamente de um possível predador, os *Tchondaro* que chegam nessa etapa podiam segundo ele: “até pegar uma flecha no ar”(Geraldo).

No que diz respeito a ser com flecha, como narra Geraldo acima, a dança era praticada com flecha e, segundo ele, está prática demonstrava um nível de rapidez tão grande assim como este instrumento, sendo que os Guerreiros deveriam ter habilidades aguçadas para caçar com a flecha e até mesmo utilizá-la para a dança.

Neste nível da dança, Geraldo menciona que muitos conhecimentos relacionados às lutas e aos movimentos que compunham tal manifestação não eram revelados nem mesmo para todos os integrantes da aldeia, já que eram de alto risco. Pois, chegar até esse nível não era para todos, mas sim, somente aos mais preparados psicofisicamente.

Nessa reflexão ao narrar o que representa esta etapa que é a

---

<sup>63</sup> Em relação à descrição desta manifestação, foi possível conseguir apenas alguns relatos desta dança através de entrevistas com Geraldo, que no caso relatou o que estava ao seu alcance. Nesse sentido, também há outras questões de confiabilidade que os Guarani mantêm, neste caso, não quis adentrar nesta questão respeitando a vontade dos Guarani de M'Biguaçu.

ultima antes de se chegar ao nível máximo dos Guerreiros, Geraldo expressa que nesse ponto o *Tchondaro* já:

É um sábio, e até mesmo pra se chegar nesta fase não pode ser nervosinho, esquentadinho, pra não chegar e matar todo mundo e, isso é o respeito que eles têm pra poder usar essa arte, é o momento certo pra usar essa arte, esse tipo de experiência, porque é uma arte que... Deus me livre! É o maior perigo que a gente tem. Quando chega nesta fase, o guerreiro é quase um mestre, dali pra frente já, é mesma coisa que vocês tiram pós-graduação, o mestre.

Após passar pelos ensinamentos que a cobra pode inspirar e, por todos os outros níveis, chega-se ao que os Guarani não chamam mais de *Tchondaro*, mas sim o mestre dos mestres: o *Kyreym'ba*.

#### 4.10 *Kyreym'ba*: os mestres do *tchondaro*

**“As danças são uma arte dentro da cultura Guarani, e a dança é a nossa história”<sup>64</sup>**

Ao trazer esta epígrafe, pode-se remeter esta parte do texto como uma narrativa das tradições orais, que hoje, a arte do *Kereym'ba* pode mostrar. Ou seja, através destas narrativas é que os Guarani conhecem sua cultura e, mesmo sem tê-la efetivamente na prática, as tradições não morrem, mas ficam presentes nas vozes que comunicam a importância da cultura.

Ao falar dos Mestres do *Tchondaro*, Geraldo logo diz que:

Quando fala em *tchondaro* o *tchondaro* tem vários tipos de *tchondaro*, o *tchondaro* mesmo é o iniciante, é a base né. Mas quando se chega a ser o guerreiro mais preparado tanto fisicamente e mentalmente já não mais chamado de *Tchondaro*, mas sim de *Kyreym'ba*.

---

<sup>64</sup>Marcos Karaí- cacique da aldeia de Morro dos Cavalos

E continuou...

Tem o Kyreym'ba, era uma organização que eles faziam nas antigas aldeias, porque o Tchondaro fica mais praticando no pátio mesmo e, passando daquele lá já é um Kyreym'ba, como se fala hoje nas artes marciais, tem as fases, e quando chega no Kyreym'ba já é um grande guerreiro mesmo, matador, mas é um guerreiro consciente, e a “praticação” já é diferente, é mais profundo.

Esta profundidade relativa ao saber praticar e ser consciente de seus atos foi mencionado por diversas vezes por ele. Atualmente o *Kyreym'ba* ficou na memória dos mais velhos que, através de suas sábias palavras, repassam para os mais jovens todo o contexto de como estes guerreiros viviam, já que: “Hoje é falado só *tchondaro* né, *Kyreym'ba* nem fala mais, porque como falei já perdeu muito os rituais, não pratica mais”. (Relato de Geraldo).

Os rituais e a preparação eram realizados antigamente pensando ainda no que estes guerreiros poderiam comer:

Kyreym'ba já é momento que sai praticando na selva, não anda mais pelo chão, já anda pelas arvores, é como se fosse um ninja né, aí já é preparado, vive voando mesmo, tem preparação de não comer muito, vive sem “come” alimentação mais pesada, é mais água, um chazinho, é mais raiz, chá, é uma preparação mais forte.

Geraldo comenta ainda sobre apenas alguns se tornarem *Kyreym'ba* e o que simbolizam para sua aldeia:

O tchondaro é como se fosse à iniciação das artes marciais, começa da base aí aprende as habilidades, a visão, ser ágil, dali vai praticando, um monte de gente pratica, aí pode sair uns quatro ou cinco pra pratica mesmo mais profundo, pra vigiar. O tchondaro mesmo cuida assim da aldeia, dentro da aldeia, aí o Kyreym'ba é a capa da aldeia, aí vai “pro” mato mesmo, no meio do mato, mas, isso antigamente e, hoje fica mais a história e alguns “pratica” na base (Geraldo)



Moreira, 2012).

“*Kyreyim’ba* é a etapa mais completa do Guerreiro, hoje, na aldeia, não tem nenhum *Kyreyim’ba*” (Geraldo, 2012).

Tido como o mais forte, capaz de se livrar de obstáculos que provavelmente quase nenhum guerreiro que não seja um *Kyreyim’ba* iria conseguir, este Guerreiro pode ser considerado o último nível de um *Tchondaro*, sendo também o mais indicado para os ensinamentos dos menos experientes.

Já citado outras vezes neste trabalho, o autor Marcel Mauss (1974) expõe que as técnicas corporais são as maneiras como cada sociedade sabe servir-se de seus corpos. Neste ensejo, as palavras de Geraldo sobre a técnica que era necessária para ser um *Kyreyim’ba* elucidam a forma como os Guarani se preparavam para este tipo de manifestação.

Os *Kyreyim’ba* tinham habilidades muito maiores que os outros Guarani. Eles tinham que subir em árvores enormes e ir pulando de uma para outra nos galhos mesmo, com se fosse macaco. Se um deles caísse aí dava de cara no chão, por isso tinha que ter uma técnica muito boa pra ser rápido, forte e bem preparado (Geraldo ).

O *Kyreyim’ba* era o guerreiro dos guerreiros. Assim, o respeito que os menos experientes tinham com um *Kyreyim’ba* era muito grande, Geraldo mencionou que quem conseguia pegar uma flecha lançada no ar com as próprias mãos realmente deveria ser respeitado por sua força, agilidade e principalmente atenção a tudo o que rodeava todos de sua comunidade.

Então no momento que se chega no *Kyreyim’ba*, é muito guerreiro, porque antigamente existia, tinha rivalidade, e até mesmo na selva, que é muito perigoso, então esses *Kyreyim’ba* ficava na aldeia, entre aldeia, era um guardião da aldeia mesmo, da religião, tanto é que tem esse Tupinambá, mas só que na verdade é Tupi*Kyreyim’ba*, é a mesma família que Guarani, só que esse eram pra guerrear mesmo, pra guerrear, tanto é que eles acertavam um pássaro num voo, porque todos os processos que fizeram chegaram nesse ponto.

Sobre esta atenção e ainda mais dizendo a concentração é que Geraldo enfatizou fortemente. Para ele e, segundo o que ouvia dos mais velhos, um *tchondaro* jamais poderia ser todo apavorado e nervoso, e ainda completou dizendo:

Tem gente que acha que os *tchondaro* tem que ser todo valentão saindo por ai querendo brigar com todo mundo. O *tchondaro* não pode ser nervosinho não, ele tem que ter calma, muita atenção e concentração. Tinha pessoas que não serviam pra ser *tchondaro* porque queria fazer tudo nervosinho, nervosinho não dá, têm que ser centrado<sup>65</sup>

Ainda neste sentido sobre o praticar consciente e ter a noção das habilidades, das técnicas que os *Kyreym'ba* possuíam, notou-se em algumas falas de Geraldo que ao encontrar algumas similaridades com as artes marciais e, observar que atualmente certas pessoas a praticam em academias e clubes com o objetivo maior de ser agressivos, neste contexto em relação ao conhecimento das técnicas dos *Kyreym'ba*, Geraldo menciona que antigamente não eram colocadas a mostra para outros povos e, nem mesmo para a própria comunidade, já que sua prática aberta a todos podia disseminar os conhecimentos para pessoas erradas e estas, sem saber utilizá-las, fariam coisas incoerentes com o que se aprendia entre os *Kyreym'ba*.

Um *Kyreym'ba* “tem que ser consciente, não podia se achar o mais forte”<sup>66</sup>. Assim, se todos da própria comunidade soubessem as técnicas dos *Kyreym'ba*, tivessem os conhecimentos desses guerreiros poderiam: “sair matando todo mundo por ai” (Geraldo).

Ainda na sua fala, devido às imposições de diminuição das terras, da perda de muitas simbologias culturais por motivo da colonização, relata não haver mais um guerreiro que possa assim ser considerado. Sobre tal afirmação Geraldo comentou: “Hoje, principalmente hoje não tem mais, os *Kyreym'ba*, hoje tem o *tchondaro* né, que é preparado, então hoje ainda existe os tipos dessas danças do *tchondaro*, mas *Kyreym'ba* mesmo, é bem extinto né”.

Desta forma, as histórias, as narrativas, foram o que puderem

---

<sup>65</sup> Relato de Geraldo gravado em áudio no ano de 2012

<sup>66</sup> Relato de Geraldo

ser guardadas, sendo estas tradições culturais que eram vistas e praticadas anteriormente, na opinião de Wanderley devem ser pelo menos mencionadas aos mais jovens, devendo crescer sabendo de sua importância.

Assim, no momento que os antigos praticavam o *tchondaro* envolvia um monte de coisas: as tradições, as questões culturais, a harmonia né, Hoje é mais diferente, já não tem mais aqueles rituais, toda a tradição, ai faz hoje assim, mais na brincadeira, e ***fica mais na história***, mas é isso! Com o tempo mudou (relato de Geraldo recolhido no mês de maio do ano de 2012).

#### 4.11 Apresentações do *tchondaro* fora da aldeia: “mostrando cultura”



Figura 50: índio Guarani tirando foto de dois dançarinos antes de uma apresentação

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Após descrever as oito danças do *Tchondaro* e dialogar com os Guarani em relação a suas diferentes expressões, caberá nestes próximos diálogos interculturais observá-la num contexto de fora da ambiente comum aos Guarani: a aldeia. A partir da visualização da dança como apresentação cultural para diferentes públicos, caberá observar quais interações produzem com outros meios de convivência. Como já mencionado neste estudo, existe uma grande importância atualmente o

fato dos Guarani se apresentar e, quando falam apresentar é poder mostrar verdadeiramente o que é a cultura Guarani, segundo eles.

Neste sentido, os apontamentos de Menezes elucidam para destacar dois aspectos da dança Guarani:

Seu caráter religioso, xamânico, ritualístico e o de apresentação e de divulgação de sua cultura. A criação da dança de apresentação surge como uma necessidade de fortalecimento e visibilidade para a cultura Guarani. Além do aspecto artístico, saliento a dimensão política, na qual a dança e o canto tornam-se um movimento de organização e de identidade étnica (2006, p. 189).

Ao acompanhar essa reflexão e, evidentemente observar a relevância que estas apresentações expressam para os Guarani, ao longo de minha pesquisa pude acompanhar duas apresentações do *Tchondaro* fora da aldeia. Uma delas foi no início do curso de licenciatura intercultural indígena do sul da mata atlântica, mais especificamente no mês de março de 2011, no qual os Guarani apresentaram a dança do *Tchondaro* na abertura oficial da exposição de artesanato dos três povos que compõem a licenciatura. Já a outra aconteceu no fechamento de um dos módulos do segundo semestre de 2011 do curso.

Estas apresentações segundo Geraldo funcionam como um importante elemento para “*divulgar e mostrar a cultura do nosso povo*” (Geraldo). Neste sentido, tais demonstrações culturais fortalecem e fazem com que, quem não tem ideia de que ainda há muitas tradições culturais indígenas, conheçam, possam apreciar e, ainda “poder respeitar nossa cultura” (Geraldo),

**4.11.1** Descrição da dança do *Tchondaro*: apresentação cultural da abertura da exposição de artesanatos dos povos indígenas do estado de Santa Catarina.

Por volta de sete horas da noite, um grande número de pessoas começa a se reunir no *hall* de entrada da Reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para conhecer os diferentes artesanatos dos povos indígenas que vivem atualmente no estado de Santa Catarina (Guarani, *Kaingang* e *Xokleng/laklaño*) representados pelos acadêmicos do curso de Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica.

Ao aproximar-se do momento de cortar a faixa para abertura da exposição, três lideranças, uma de cada etnia foi convidada a expressar o que os artesanatos representam para seu povo e, também sobre o que apresentariam de sua cultura naquela noite. Geraldo, o representante dos Guarani, ao mencionar uma dança de seu povo inicia sua fala da seguinte forma “O que a gente vai ‘apresenta’ hoje é muito importante da nossa cultura, é a dança dos guerreiros e das guerreiros”. Após isso, já tinha em suas mãos uma folha com exatamente uma página escrita sobre o que é o *Tchondaro* para os Guarani e, ao ler mencionou sobre as mudanças que ocorrem ao longo dos anos, a grande e incessante busca pelo o que eles chamam de manutenção da cultura e a importância de apresentar este tipo de manifestação para os *Djurua*, que além de conhecer como se dançava e se dança também vão conhecer um pouco da história que alguma liderança poderá contar.

Posteriormente os Guarani se organizam exatamente a frente do caixa eletrônico de um banco localizado logo na entrada no *hall* da Reitoria. A apresentação foi da dança dos Macacos, já descrita acima em detalhes. Neste sentido, é pertinente ressaltar os olhares atentos das pessoas que ali estavam tanto os não indígenas (*djurua*), bem como os outros dois povos que fazem parte da Licenciatura Intercultural juntamente com os Guarani, os *Kaingang* e *Xokleng/Laklaño*. Cada movimento que se alternava modificava a reação das pessoas e estas pareciam demonstrar expectativa para o que viria.

Para os Guarani, dançar representa valorizar sua cultura para si mesmos e também mostrá-las para os de fora. A dança representa ainda uma forma de algumas tribos se encontrarem e se afirmarem em suas etnias (MENEZES, 2007, p.19).

Segundo o interlocutor Marcos Karaí, várias vezes os Guarani de M’Biguaçu já foram solicitados para levar suas danças a outras aldeias e também para os não indígenas. Na sua fala sintética, ficou explícito que os Guarani se orgulham de sua cultura e têm que mostrar para quem é de fora. Pois, dessa forma segundo ele, a cultura não acaba e não vai ser desrespeitada. Assim, o pensamento de Menezes elucidada essa reflexão ao mencionar que:

O movimento de expressão dos cantos e das danças Guarani caracteriza-se por uma luta de identidade étnica, de afirmação de valores e princípios. Os Guarani tentam expressar o que são e mostrar através das músicas e danças que ainda

existe cultura (MENEZES, 2007, p. 18).

O fato de na maioria das vezes apresentarem o *tchondaro* está relacionado à sua prática ser empolgante, demonstrar particularidades pouco vistas em outras etnias e, por sua vez, na ótica de Geraldo, por ser uma manifestação de grande expressão para todos os Guarani, mantendo assim, ao mesmo tempo, uma demonstração para outras pessoas, bem como a própria prática que vai sempre sendo desenvolvida pelos Guarani.

#### 4.11.2 Dança do *tchondaro*: apresentação cultural para Licenciatura Intercultural Indígena da UFSC

Na apresentação da dança no salão de festas de um hotel, no qual, os Guarani e as outras duas etnias (*Kaingang* e *Xokleng/Laklaño*) se alojam durante as aulas presenciais da Licenciatura, participaram 17 homens (*Ava*), 7 mulheres (*kunhã*) e 4 crianças (*kyringue*). Foram utilizados os seguintes instrumentos: ***Mbaraka***: Violão, ***Rabeca***: Violino, ***Mbaraka*** mirim: chocalho, ***Ãgua-pu***: tambor.



Figura 51: músicos tocando a melodia do Tchondaro na apresentação cultural no hotel Morro das Pedras em Florianópolis

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

A dança durou exatos 15 minutos e 26 segundos. Com a utilização de um microfone e de uma caixa de som, num ambiente com piso liso em frente a um palco de madeira.

A diferença deste dia, para a apresentação acima relatada, foi que as mulheres participaram com a função de dançarem e marcarem o ritmo com a batida dos pés, no entanto, foi novamente a dança do

*Tchondaro* Macacos que foi contemplada.

A dança iniciou com a apresentação dos *Tchondaro* (Homens) para os guerreiros que ficam tocando os instrumentos. Esta apresentação, que na verdade, é uma espécie de saudação, sendo realizados com os dois braços levantados para cima e com todos de mãos dadas, ao colocarem-se de frente aos que estão com os instrumentos, falam algumas palavra em Guarani, entre elas o próprio nome da dança (*Tchondaro*).



Figura 52: saudação aos músicos que os dançarinos fizeram antes de iniciar a dança

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Logo em seguida, as mulheres acompanhadas das crianças, começam a caminhar atrás dos homens formando uma roda. E, é nesta roda, que durante toda a dança serão realizados os movimentos de ataque e defesa por parte dos dançarinos, que neste caso, são o homens.

Nesta exibição, as mulheres juntamente com algumas crianças, entre estas, algumas de colo, outras já caminhando, ficam ao redor dos homens o tempo todo no sentido horário circulando durante a dança.

Sendo mais uma apresentação fora do contexto de onde vivem, ou seja, fora da aldeia, ao indagar os interlocutores, eles afirmam que dançar fora da aldeia pode ter diferença nos contextos estruturais como: o piso poder ser liso, pode não haver tanto espaço, ente outras questões. No entanto, para Wilson (Passo Fundo), mostrar a cultura e ao mesmo tempo em que se mostra também estar dançando e valorizando a própria prática da dança como manifestação constituinte dos Guarani, é de suma importância. Esta mesma afirmação foi relatada por Geraldo, que diz não mudar nada o fato de dançar fora da aldeia, ela ainda afirma:

Os *djuria* “pensam” que é diferente dançar aqui na aldeia e fora dela, não tem diferença, o que esta em jogo é a cultura, a tradição, a dança mesmo, então no momento que a gente esta dançando estamos representando nosso povo’<sup>67</sup>.

Neste sentido, o mesmo ainda reitera que o *djuria* tem que conhecer o Guarani, sua cultura, seus costumes e nós mostramos isso pros *djuria*”. Dessa forma, segundo ele a cultura não acaba e não vai ser desrespeitada.

E é esse respeito que tanto é citado por este povo que está engajada por séculos e séculos em resistir a tantos percalços encontrados desde a colonização, como até hoje ainda aflorados que os Guarani buscam. Não há mais uma guerra com mortes, nem selvas para caçar, necessidade de se proteger de animais perigosos, nem mesmo tantos inimigos a combater para que não invadam as aldeias, no entanto, há outras barreiras, outras “batalhas” como menciona o próprio Geraldo. Neste caso ainda há de se ter guerreiros e guerreiras para lutarem? Ainda há uma Guerra?

#### 4.12 *Tchondaro*, o Guerreiro. De Qual Guerra?

Nas palavras de Dona Fátima, muito antigamente, muito mesmo, como a mesma relata, já havia o *Tchondaro*, já existia o Guerreiro. Conta a mesma que seu avô já lhe contava histórias de guerreiros e, posteriormente foram repassadas por gerações. Segundo o relato dos mais antigos, os *Tchondaro* dançam para serem treinados realmente para guerra contra o que fosse preciso, contra quaisquer inimigos.

Seu Alcindo diz que para defender a cultura Guarani, tinha que ser um Guerreiro muito preparado: “não eram todos que podiam fazer isso, porque tinha de ter muita força, agilidade, rapidez”.<sup>68</sup> Ainda segundo o *Karáí*, eram estes os escolhidos que guerreavam se preciso fosse.

---

<sup>67</sup> Fala de Geraldo Transcrita na íntegra.

<sup>68</sup> Enquanto falava comigo os dedos de suas mãos me tocavam no braço e simbolizavam com estes gestos o que o *Karáí* queria dizer



Estes tipos de “Guerras mortais”<sup>69</sup> como fala Geraldo, pelo menos nas regiões aonde vivem os Guarani no sul do Brasil, há algum tempo, não muito escasso foram acabando. No entanto, para Seu Alcindo, Geraldo Moreira, Marcos Karaí, Passo Fundo, Márcia e Dona Fátima, ao serem questionados sobre o que os *Tchondaro*/Guerreiros enfrentam atualmente, todos mencionaram que a “batalha” de hoje é lutar pela continuação da cultura e, ainda enfrentar as novas dimensões encontradas nesse movimento de interação com a sociedade não indígena, o que para Geraldo é: “uma guerra de afirmação de nossa identidade e cultura” (Geraldo).

Nesta direção, alguns estereótipos indagados e afirmados ainda por grande parte das pessoas e, que como pesquisador ouvi, por inúmeras vezes, tomando para anotação, podem elucidar o que Geraldo indica sobre a necessidade desta Guerra de afirmação: Os índios não trabalham não? Estes índios hoje em dia ficam pedindo esmola nas ruas!(referindo-se a venda de artesanatos) Estes índios destas aldeias daqui são todos aculturados já não são? Estes índios daqui nem são mais índios... assim, de verdade? Eles usam roupa já né?

Na maioria das frases<sup>70</sup> acima citadas, não se mencionam o nome de quaisquer etnias e sim, os “índios” são abordados de forma geral. A partir destas indagações é evidente que ainda existe muito desconhecimento e muitos pré-conceitos acerca da maioria dos povos. Nesse contexto, em algumas circunstâncias demonstra-se ainda que senão é apresentada para a sociedade não indígena alguma manifestação cultural que seja de certa forma, exótica aos olhos das pessoas, esta visão de que não são mais índios parece se fortalecer.

Com estas frases colocadas em xeque, os Guerreiros de hoje, quando se apresentam em locais fora da aldeia evidenciam de maneira a explicitar que a cultura não é só uma dança, mas sim um infinidade de elementos que se complementam e estão imbricados.

---

<sup>69</sup> Estas palavras tecidas por Geraldo “Guerras mortais” expressam o sentido de lutas contra inimigos que apareciam em tempos mais remotos. Geraldo ainda inteira que mesmo os Guarani ainda terem esta visão de um povo pacífico, existia sim segundo ele possíveis confrontos que eram inevitáveis em relação a proteção deste povo, isso pode ser bem evidenciado ao retomar-se a lutas em que este povo enfrentou com portugueses e espanhóis na chamada guerra Guaranítica, no qual a permanência nas terras aonde viviam era o principal fator em relação aos confrontos.

<sup>70</sup> Considerei pertinente trazer estas frases não para mostrar-me como um defensor ou mesmo indigenista, mas para incluí-las na discussão então retratada.

Para Geraldo e Wilson (Passo Fundo), o guerreiro–*Tchondaro* de hoje pode ser visto como um conselheiro da aldeia, aquele que está atento aos assuntos referentes a todos os que vivem na comunidade. Também tem funções políticas como a representatividade em diferentes dimensões, estas no que tangem à escola, à territorialidade, à comercialização dos artesanatos. Esses (as) conselheiros (as) considerados *Tchondaro* ou *Tchondaria* devem estar preparados para as diferentes barreiras e obstáculos encontrados no decorrer da vida da comunidade.

Em relação a estas novas representações e, que antigamente segundo Geraldo, esta guerra enfrentada pelos antigos Guerreiros, era o ato de ir à mata, passar por obstáculos naturais e feitos por inimigos<sup>71</sup> pode ser observada na fala de Passo Fundo na explicação sobre o ser *Tchondaro* antes e hoje, que: “*antes tinha Guerra, ai era preparado para defender a aldeia, defender a casa de reza, hoje é diferente, é mais pra não perder a cultura mesmo, mostra pro Djurua também*”. A partir de sua fala é possível notar que ser um *tchondaro* hoje na aldeia, é uma questão de valorização cultural. O fato de não haver mais Guerras que envolvam lutas contra potenciais inimigos, não tira a importância de continuar sua prática e seus ensinamentos, até porque para os Guarani, a ancestralidade dos saberes não pode ser deixada de lado, já que a cultura deste povo passada de gerações em gerações revela quem são através de suas práticas sociais.

Márcia, professora de arte Guarani da escola na aldeia, expressa que atualmente não vê mais o que os antigos<sup>72</sup> faziam, e segundo a

---

<sup>71</sup> Estes inimigos segundo seu relato podem ser entendidos como os *Juruá* que queria tomar suas terras, alguns animais ferozes das matas e até mesmo outros povos indígenas que ao se encontrarem guerreavam por espaços para suas comunidades.

<sup>72</sup> Este relato de Márcia transcrito integralmente mostra o que a mesma conhecia da prática do *Tchondaro*: Antigamente os *Ovytcha*, que era os *Wherá* também que cuidavam *Opÿ*, eles dançavam antes de entrar pra dentro, tinham que dançar o *Tchondaro*. Lá eles eram escolhidos os Guerreiros, os bons, os fortes. *Ovytcha* que são os guardiões do *Opÿ* são as lideranças. Ai se você não passava ele derrubava você, ele tinha um, era os *Yvyraidja* era que carregava uma espécie assim, de um cadeado, que era uma madeira comprida, ali tu viu ele<sup>72</sup> sem nada, o Hélio deitava, ai tinha que passar por cima dele, e lá naquela época, o *Yvyraidja* ele era brabo, eu já vi, eu sentava, eu vi ele dava, ele dava rápido, dava na perna tua assim, dai a gente dançava, dançava, mais na hora assim que ele fazia TCHAA (sonoridade para explicar o barulho do cadeado), se desse na tua perna tua cai e depois também tu ia levantando também, se tu não

mesma não faz tanto tempo assim. A leveza demonstrada pelos *Tchondaro* mais antigos dentro da *opÿ* era de se impressionar, segundo ela as habilidades destes *tchondaro* não são mais vistas atualmente, mas a continuação destas narrativas, que informam aos mais novos que crescem na aldeia sobre estes Guerreiros ainda perpetua e isso nas suas palavras é muito importante, já que a palavra Guarani expressa e contempla a cultura de seu povo.

Ser *tchondaro* hoje em M'Biguaçu a partir dos relatos destes interlocutores é uma forma de afirmação de identidade étnica, é lutar por isso. Essa proposição se dá ao pensar numa questão que os envolve frequentemente na comunidade de M'Biguaçu, no que tange à visibilidade por parte dos que são de fora. Esta necessidade de mostrar sua cultura até mesmo para outras aldeias, mas ainda mais para os *Juruá*, move uma afirmação que se aplica ao dizer para estes outros que ainda há cultura.

Quando a gente dança fora da aldeia, ai fora da aldeia é quando a gente tenta mostra assim como os antigos assim dançavam o Tchondaro, ai a gente mostra, como tipo quando uma varinha e passo do lado assim, foi que nem aquele que a gente dançou com você naquela vez, é pra mostra pra eles (Wilson [Passo Fundo], relato de 2012)

Geraldo enfatiza que muito se perdeu e, por sinal ainda está se perdendo em relação ao *tchondaro*, ao guerreiro, e às danças destes mesmos. No entanto, afirma que o que se sabe do *tchondaro* atualmente não se pode perder, não se pode esquecer e, a preparação dos mais jovens para exercer possíveis lideranças, tanto religiosas, como espirituais deve estar conectada com estas questões culturais, inclusive, o *Tchondaro*, seus saberes e tradições, pois como já dito neste escrito, para os Guarani não há uma fragmentação entre os elementos

---

conseguisse pular ele te derrubava, ai depois ele ia por cima também, ai depois tava tudo dançando, ele vinha com aquela madeira assim, aquela espécie de cadeado e fazia TCHAA, ai se você não se abaixasse derrubava todo, a maioria quem não era rápido caia. Ai começava tudo de novo, ele ia repassando, eles tinha que começa tudo de novo (relato de Márcia recolhido no início do ano de 2012).

ritualísticos e religiosos, visto que a relação entre ambos é apontada como elementos que se imbricam. Isto também deve ser observado no que tange à forma com que os pesquisadores devem olhar a cultura Guarani, visto que para Marcos:

Cada pedacinho que às vezes é pesquisado, às vezes pro mundo Djurua, são partículas que tem que ser divididas umas das outras, mas na verdade, todas essas partes fazem parte de um só conhecimento. Uma “tá” ligada na outra (Marcos Karaí).

Nestas ressignificações dos conhecimentos desta manifestação, dançar o *tchondaro* e ser um *tchondaro* move-se para o sentido do que Geraldo relata:

Tchondaro somos nós, hoje a batalha que tem, que luta, é na caneta mesmo. Antes era mais a força mesmo, hoje tem que usa muito a mente, né, uma guerra política mesmo, pelos nossos direitos, ainda mais a terra né.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As danças do *Tchondaro* como manifestação dos Guarani nos mostram um retrato de uma técnica corporal que, segundo eles, é muito antiga, sendo que sua complexidade e suas inúmeras interfaces com a cultura deste povo na contemporaneidade, levam-nos a parafrasear Geertz como sendo uma teia de significados (GEERTZ, 1989) e que continua a ser tecida por eles.

Estas tessituras, construídas ao longo dos anos, foram transformando os Guerreiros que guerreavam em Guerreiros que ainda guerreiam, no entanto, de outra forma.

Com isso, pensar a danças do *Tchondaro* na atualidade, sabendo que segundo os Guarani é uma manifestação milenar<sup>73</sup> de sua cultura, uma arte do Guarani, que envolve sua educação tradicional imbricada em elementos culturais que, segundo os Guarani, não se fragmentam, é refletir quais ressignificações foram construídas ao longo dos tempos e, como a prática atua nos dias de hoje<sup>74</sup> dentro dos contextos culturais dos Guarani.

Nestas reflexões, uma questão aparece como muito relevante ao falarmos do Guarani contemporâneo: a dança como apresentação, como demonstração para os não indígenas, expressando a importância da visibilidade e a necessidade de fortalecimento da cultura perante a sociedade envolvente.

Nesta direção, Seu Alcindo evidencia a importância do não índio conhecer a cultura Guarani, pois para ele, quanto mais as pessoas souberem sobre os índios e conhecerem sua cultura, mais os Guarani serão respeitados e valorizados: “*Tem que ‘conhece’ o Guarani, ai a gente mostra a dança, a pintura, o artesanato*” (Alcindo).

Este ponto apresentado cabe como expressiva análise, mas também é importante observar as danças do *Tchondaro*, ainda hoje realizadas (as da base), como prática ritual que estabelece uma importância no que diz respeito à prática das danças envolvendo os ensinamentos mitológicos, religiosos, ritualísticos, artísticos entre outros, realizados pela comunidade o que também nos mostra a relação

---

<sup>73</sup> A expressão Milenar trazida por seu Alcindo em conversa em frente à opy, é utilizada no texto devido ao respeito pelos saberes do Xamã de M'Biguaçu. Talvez, haja discórdias de tal fala por não haver uma “comprovação científica”.. No entanto, este estudo visa imprimir as vozes dos sujeitos e assim fará.

<sup>74</sup> Mais a frente serão trazidas para análise estas indagações mencionadas.

que Geraldo já havia falado neste mesmo trabalho: “as crianças tem que conhecer nossa cultura pra não se perder tudo”.

Este conhecimento, que juntamente através das narrativas que explicam o que os grandes *Kyreyim’ba* faziam para obter as técnicas mais aprimoradas e, que técnicas eram estas, falar da importância de elementos da natureza como *Nhamandu*, o sol e Tupã, o trovão em relação às danças e a preparação dos Guerreiros relacionados com tais elementos para a comunidade Guarani, é expressar o que eles, a todo momento, demonstram: o cuidado em relação à continuidade dos saberes tradicionais.

Pode-se, neste sentido, fazer uma ressalva muito importante no que tange à historicidade desta dança. Tendo como objetivo específico deste estudo levar em consideração as memórias das pessoas em relação aos saberes desta dança, é notório que tal pretensão tenha sido imprescindível, já que a cada palavra de suas histórias, novas impressões poderiam ser trazidas, ou seja, palavras de sabedoria.

A partir desta reflexão, tecer considerações mais históricas, que trazem uma dimensão de temporalidade muito grande, só foi possível através das palavras destes interlocutores. Dessa forma, mesmo não se praticando mais o *Tchondaro* da forma como antigamente, para Geraldo, estas histórias muito antigas não podem ficar no esquecimento, o que já acontece na aldeia com alguns Guarani mais novos.

Ao mencionar estes valores transmitidos pela oralidade, cabe ressaltar ainda que durante o estudo muitas foram as oportunidades de observar como isso é expressivo: Por inúmeras vezes fui convidado para estar junto deles no espaço de convivência, que eles chamam de roda do *Petyngua*, que para os mesmos é uma rica e prazerosa oportunidade de aprender conversando sobre os mais variados assuntos, aproveitando o odor produzido pelo Fumo, além de almoçar diversas vezes na casa do *Tcheramõi* Alcindo, podendo proporcionar diferentes momentos para ouvi-lo sem aquela preocupação de marcar uma entrevista, de pedir para gravar, de fazer exclusivamente para a pesquisa, mas sim, de aproveitar sua experiência para aprender e poder perguntar como quem está numa conversa informal e, é justamente isso que deixa o clima mais leve e solto para possíveis indagações.

Creio que em todo este período em que estive com os Guarani na aldeia, podendo conviver, aprender e experimentar algumas manifestações, pude movimentar-me e dialogar com meus interlocutores acerca de uma manifestação cultural tão importante para este povo.

Nos caminhos pelos quais fui passando, tive muitas lições como

pesquisador. Muitas vezes escutava uma criança falar em Guarani, lhe perguntava o que significava, às vezes aprendia uma possível tradução, às vezes não e, quando não aprendia daquela forma, lhe questionava de outra, através de gestos, de outras maneiras. Isso me fez refletir que não existe uma só forma, uma só maneira de buscar os saberes, mas sim que existem de diferentes tipos de pessoas que podem nos apresentar um mesmo saber a partir de outras referências.

Algo que considero pertinente aqui mencionar foi o ato de aprimorar uma ação que para mim anteriormente a este estudo era de menor importância: a paciência. Foi necessário aguçar a calma para poder ouvir o *Karai/Tcheramoi* Alcindo me contar mitos, histórias de sua vinda para Santa Catarina, expressões ritualísticas das danças, das curas, das ervas, do povo Guarani, enquanto detentor de uma incessante busca pela valorização de sua cultura.

Paciência para percorrer os Caminhos da aldeia (capítulo 2), no qual observei como foram expressivas: as observações do cotidiano, as conversas informais, o calor do fogo de dentro da *opÿ*, as cerimônias de cura, o poder do *petyngua*, as brincadeiras das crianças, o sentar em volta da fogueira, o conversar, o estar junto. Realmente expressivas para buscar compreender como estas ações estão relacionadas à dança dos *tchondaro*/guerreiros e, que diferentemente do que se pensava a dança não pode ser pesquisada em um canto separado, com significados repartidos em pedaços.

Neste sentido, descrever as técnicas corporais (capítulo 3), afloradas a todo o momento na aldeia, permitiu também observar como esta comunidade se expressa corporalmente e nisto, como a educação destas técnicas ocorre. Estando claro que assim como qualquer manifestação descrita neste tópico, as danças do *tchondaro* estão em total interação com o brincar, o se pintar, o cantar, o tocar um instrumento, e as formas com que são ensinadas: através dos mais velhos, observando e ouvindo.

E por falar nesta manifestação (dança do *tchondaro*), meu interesse maior no início do estudo era logo descrever para poder levar contribuições para minha área de formação: a Educação Física, dentro da escola regular. No entanto, ao refletir sobre sua complexidade e, notar ainda a incipiência de estudos em relação a esta manifestação, acreditou que procurar somente descrevê-la e, em seguida, levar para meu campo cultural, sem ao menos deixar-lhes (Guarani) falar, seria uma negligência com saberes tão valiosos e expressivos como os que estão envolvidos nas danças do *Tchondaro*.

Estes saberes ainda estão ai e, são muitos que podem contribuir para outras reflexões não trazidas neste estudo. Neste sentido, após a realização da banca deste mestrado, creio que colocar algumas questões levantadas pela banca, poderá aguçar ainda mais minha vontade de continuar pesquisando esta manifestação dos Guarani. Seriam as oito danças do tchondaro, uma forma de compreender a grande complexidade cultural Guarani? Os Kyreym'ba, por não estarem mais fisicamente entre os Guarani, podem ser uma narrativa mitológica de perpetuar as tradições do povo? Trazer a categoria Dança, para tratar do tchondaro não pode limitar os significados que tal manifestação possui?

Dentre tais questões apontadas pela banca, entoam outras várias, aliás, com este estudo pude aprender que: não se aprende tudo sobre a cultura Guarani nem em um mês, um ano, nem em dez anos. Muito já se pesquisou, muito ainda será pesquisado, mas com a imensidade de saberes culturais eu creio que os movimentos e diálogos interculturais continuam.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. J. M de. **Esporte e cultura: esportivização de práticas corporais nos jogos dos povos indígenas**. Dissertação de mestrado da Faculdade de Educação Física de Brasília-UNB-2008. Disponível em meio digital: <http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/3712> Acessado em: 22/10/2011

ALMEIDA, C.L.S de. **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, 2007.

ANGROSINO, M.; FLICK, U. (Coord.). **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BERGAMASCHI, M. A. **Educação escolar indígena: um modo próprio de recriar a escola nas aldeias guarani**. Cad. Cedes, Campinas, vol. 27, n. 72, p. 197-213, maio/ago. 2007. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>. Acessado em: 09/09/11

BRANDÃO, C.R. **Os Guarani: índios do Sul – religião, resistência e adaptação**. Estudos Avançados Estud. av. vol.4 n°10 São Paulo Sep./Dec. 1990. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7344143/Os-Guarani-Indios-Do-Sul-Religiao-Resist-em-CIA-e-Adaptacao-Carlos-Rodrigues-Brandao?query=A1%C3%AD+estava+uma+gente+>. Acessado em: 12/07/11

CASTRO, E. VIVEIROS de, FAUSTO, A. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: ANPOCS/ Jorge Zahar, 1986.

CATIB, N. O. M. **Os ritos das danças tchondaro e do terreiro da aldeia guaranim'bya – aguapeú e das danças circulares**. Dissertação de mestrado em educação pela Universidade Estadual de Rio Claro. Ano 2010. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/38893>. Acessado em: 24/09/2011.

CLASTRES, H. **Terra Sem Mal**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1978

CLASTRES, P. **A Fala Sagrada**. Mitos e Cantos Sagrados dos Índios Guarani. Campinas: Papyrus, 1990.

CHAMORRO, G. **A espiritualidade Guarani**: uma teologia ameríndia da palavra. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

COELHO, L. F. **HMúsica Indígena no Mercado**: Sobre Demandas, Mensagens e Ruídos no (Des) Encontro Intermusical, ano 2004. Acessado em 25 de junho de 2011 disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/1640>

DALLANHOL, K. M. **Jeroky, jerojy**: por uma antropologia da música entre os Mbyá- Guarani do Morro dos Cavalos. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2002.

DOOLEY, R. **Vocabulário do Guarani: vocabulário básico do Guarani contemporâneo** -dialeto Mbüa do Brasil. Brasília: Summer Institut of Linguistics, 1982.

FASSHEBER, J. R. M. **Antropologia do corpo**: reflexões sobre a diversidade corporal dos xamãs. Revista Conexões, v. 6, 2001

FERMINO, A. L., SEÁRA Eliton Clayton Rufino, SILVEIRA, Diná Corbetta da. **Dias de índio**: vivências e discussões sobre cultura guarani mbyá nas aulas de educação física em uma escola não indígena. Anais do congresso Brasileiro de ciências de esporte. Disponível em: [http://www.rbceonline.org.br/congressos/index.php/XVII\\_CONBRACE/2011/paper/viewFile/3176/1644](http://www.rbceonline.org.br/congressos/index.php/XVII_CONBRACE/2011/paper/viewFile/3176/1644). Acessado em: 14/09/11

FLEURI, Reinaldo Matias, **Intercultura e educação** Maio/Jun/Jul/Ago 2003, Nº 2 disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a02.pdf>. Acessado em: 21/07/201

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_ **Pedagogia da autonomia:** Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: 33ª edição. Editora: Paz e Terra, coleção leitura, ano: 2006.

GARAUDY, R. **Dançar a vida.** RJ. Nova Fronteira, 1980

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1989.

GRANDO, B. S. **Aeducação do corpo nas sociedades indígenas.***In:* RODRIGUES MULLER, M. L.; PAIXÃO, L. P. (Orgs.). Educação: diferenças e desigualdades. Cuiabá: UFMT, p. 227-252, 2006

\_\_\_\_\_ **Corpo e cultura:** educação do corpo em relações de fronteiras étnicas e culturais e a constituição da identidade Bororo em Meruru-Mt. Revista pensar a prática. Vº 8 nº2. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/112/1580>.

ISA- Instituto Socioambiental. Texto in: Ladeira 2003, Disponível em: <http://www.socioambiental.org/>. Acessado em 21/03/2011

LADEIRA, M.I. **“O Caminhar Sob A Luz”**- O território Mbyá a beira do oceano. São Paulo, 1992. Dissertação (MS) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LIMA, M. da Gloria. S.; SILVA, M. O.L da.; OLIVEIRA, S. S.; PEREIRA, V, A, P.; B. **Etnografia e pesquisa qualitativa: apontamentos sobre um caminho metodológico de investigação.** Encontrado em: [http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.1/GT\\_01\\_15.pdf](http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.1/GT_01_15.pdf). Acessado em: 23/12/2011

LITAIFF, Aldo. **Os filhos do sol:** mitos e práticas dos índios *Mbya-Guarani* do litoral brasileiro. Ano 2004. Disponível em: [ftp://nepi.ucdb.br/pub/tellus/tellus6/TL6\\_Aldo\\_Litaiff.pdf](ftp://nepi.ucdb.br/pub/tellus/tellus6/TL6_Aldo_Litaiff.pdf) .Acessado em 10 de maio de 2011.

MATTOS, A. P. **O que se ouve entre a Opÿ e a escola:** corpos e vozes da ritualidade Guarani. Dissertação de mestrado em Educação. Universidade de São Paulo (USP) 2005. Disponível em:

<http://www.geocities.ws/aldeiajaragua/producao.htm>. Acessado em 30/09/2011.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais**. In: Sociologia e Antropologia, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss; Volume II tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MELO, C. R. **Corpos que falam em silêncio**: escola, corpo e tempo entre os Guarani. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina. PPGAS. Ano 2008.

MELLO, F. C. **Aetchá Nhanderukuery Karai Retarã**: Entre deuses e animais: Xamanismo, Parentesco e Transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani. Tese de doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina, ano 2006.

MENDES, Mara Souza Ribeiro. **Tchondaro** - Uma etnografia do mito e da dança Guarani como linguagens étnicas. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, 2006 disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/disserta/index.htm#> 2006. Acessado em 12/06/2011

MELIA, Bartolomeu. **El guarani: experiência religiosa**. Asunción: CEADUC-CEPAG, 1991.

\_\_\_\_\_. **Educação indígena na escola**. Cadernos Cedes, ano XIX, nº 49, Dezembro/99. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n49/a02v1949.pdf>. Acessado em: 26/09/2011.

\_\_\_\_\_. **Educação Indígena e Alfabetização**. São Paulo: Edições Loyola. 1979.

\_\_\_\_\_. **Elogio de la Lengua Guarani**. Asunción: CEADUC-CEPAG. 1995.

\_\_\_\_\_. **Mito y Educación**. Estudos Leopoldinenses, Série Educação, vol. L nº 1, 1997, pp. 27-34.

MENEZES, Ana Luisa Teixeira de. **A dança na educação Guarani:** arte, mitos e xamanismo Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/numero4/artigos/analuisa.pdf>. Acessado em 20/03/ 2011.

\_\_\_\_\_ **Para que(m) os guarani dançam?: a ação coletiva e os processos educativos guarani.** Revista Pensamento Biocêntrico Número 08. Ano 2007 p 9 -33. Pelotas.

\_\_\_\_\_ **A alegria do corpo-espírito saudável:** ritos de aprendizagem guarani. Tese de doutorado em educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

\_\_\_\_\_ **Educação mito-dança-rito:** As razões dialógicas do conhecer Guarani. Currículo sem Fronteiras, v.10, n.1, pp.147-159, Jan/Jun 2010.

MENDES, M. **Tchondaro – uma etnografia do mito e da dança guarani como linguagens étnicas:** dissertação de mestrado. Ano 2006. Disponível em: [busca.unisul.br/pdf/82059\\_Mara.pdf](busca.unisul.br/pdf/82059_Mara.pdf) . Acessado em: 17/02/2011.

MÉTRAUX, A. **A Religião dos Tupinambás e suas Relações com as Demais Tribos Tupi-Guarani.** Trad. Estevão Pinto. 2ª Edição São Paulo. Coleção Brasileira, 267. Nacional. Edusp

MOURA, Eloísa da Riva. **A iniciação ancestral da criança Guarani Mbya.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. 2005.

MOMMENSOHN, M de. F. **“Ayyu Rapyta – o fundamento da palavra.** Dissertação de mestrado. UNICAMP: PPGA. 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317705>. Acessado em: 30/09/2011.

MONTARDO, D. L. O. **Através do mbaraka:** música e xamanismo guarani. Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

NÖTZOLD, A. K . V.; ROSA, H. A. **História e cultura Guarani.**

Escola indígena de educação básica Wherá Tupã Poty Djá: livro 1. 1 ed.- Florianópolis: Pandion. 2011.

NEVES, José Luís. **Pesquisa qualitativa:** características, usos e possibilidades. Encontrado em: <http://www.ead.fea.usp.br/cad-pesq/arquivos/c03-art06.pdf>. Acessado em 21/07/2011.

PISCITELLI, A. G. **Tradição oral, memória e gênero.** Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas, v. 1. Encontrado em: <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/pagu01.08.pdf>. Acessado em: 13/08/11

PISSOLATO, E. **Dimensões do bonito: cotidiano e arte vocal mbyaguarani.** Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 35-51, jul./dez. 2008. Encontrado em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/viewFile/3062/4550>. Acessado em: 30/09/2011

SILVA, Gilberto Ferreira da. **Do Multiculturalismo à Educação Intercultural:** estudo dos processos identitários de jovens da escola publica na região metropolitana de Porto Alegre. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação – UFRGS. 2001.

STEIN, M. R. A. **“Kyiringüé mborai – os cantos das crianças e a cosmo – sônica Mbya – Guarani”.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós Graduação em Música. Ano 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/17304>. Acessado em 30/09/2011.

TASSINARI, A.M. I. **Concepções indígenas de infância no Brasil.** Revista Tellus, ano 7, n. 13, p. 11-25, out. 2007 Campo Grande – MS. Disponível em: [www.neppi.org/projetos/gera\\_anexo.php?id=1282](http://www.neppi.org/projetos/gera_anexo.php?id=1282) . Acessado em: 20/07/2011.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais - A pesquisa qualitativa em educação.** São Paulo: Atlas, 1987.

OLIVEIRA, D. **Arandu Nhembo'ea:** Cosmologia, Subsistência e Xamanismo entre os Guarani-Chiripá no litoral de Santa Catarina. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal de Santa

Catarina. PPGAS. Ano 2011.

OLIVEIRA, D. **Nhenderukueri Ka'aguy Rupa**: As florestas que pertencem aos Deuses. Trabalho de conclusão de curso pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Disponível em: <http://www.ccb.ufsc.br/biologia/TCC-BIOLOGIA-UFSC/TCCDiogoOliveiraBioUFSC-09-1.pdf>. Acessado em: 31/09/2001

OLIVEIRA, M. S. de. **"kÿringué i kuery Guarani**: infância, educação e religião entre os Guarani de M'Biguaçu. Dissertação de mestrado em Antropologia social, 2004, Universidade Federal de Santa Catarina.

OLIVEIRA, V. L. de. **Aecha ra'u**: vi em sonho. História e Memória Guarani Mbyá. Revista Tellus, ano 4, n.º.p 59-72 7. Ano 2004. Campo Grande – MS. Disponível em: [ftp://neppi.ucdb.br/pub/tellus/tellus7/TL7\\_Vera\\_Lucia\\_de\\_Oliveira.pdf](ftp://neppi.ucdb.br/pub/tellus/tellus7/TL7_Vera_Lucia_de_Oliveira.pdf). Acessado em 23/08/2011.

RAMOS, A. R. **Sociedades indígenas**. Series princípios. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. São Paulo: EPU: EDUSP, 1974.

TORO, R. **Teoria da Biodança** - Coletânea de textos. Fortaleza: Editora ALAB, 1991.

VIEIRA, I. S. **Educação escolar indígena**: as vozes guarani sobre a escola na aldeia. Dissertação de mestrado, 2006. Disponível em: [http://www.ppgeufsc.com.br/ferramentas/ferramentas/tese\\_di/8.pdf](http://www.ppgeufsc.com.br/ferramentas/ferramentas/tese_di/8.pdf). Acessado em: 21/08/11.

WEBER, C. **Educação escolar e os povos indígenas**. In: FLEURI, Reinaldo Matias. **Educação a diversidade e cidadania**. Florianópolis: Editora Nup-Mover, 2009.

ZWIEREWICZ, M. **Metodologia do ensino**. In: Fleuri, Reinaldo Matias. Educação a diversidade e cidadania. Florianópolis: Editora Nup-Mover, 2009.

