

“Jajeroky”.

Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.161094>

Ana Lucia Ferraz

🏠 Universidade Federal Fluminense | Niterói, RJ, Brasil

✉ alferraz@flacso.edu.ec

ORCID

<https://orcid.org/>

0000-0003-3672-8784

RESUMO

Neste artigo procedo a uma reflexão sobre as práticas corporais mbya guarani que mobilizam a dança e sua relação com a alteridade. Diferencio alguns contextos específicos em que se dança de distintas maneiras, tais como, a opy (casa de reza), as apresentações de corais e danças de xondaro, e os bailes de forró, espaços que mobilizam aldeias e relações entre aldeias. Penso a centralidade de tais práticas nas vidas mbya; meu foco de análise toma tais espaços como arenas das relações com diversos outros, tema central da experiência xamânica.

PALAVRAS-CHAVE

Corporalidade, dança, guarani, xamanismo, alteridade.

“Jajeroky”. Body, Dance and Alterity among the Mbya Guarani**ABSTRACT**

This article is an analysis about the Mbya Guarani body practices related with dance and the relations of alterity. I contrast some specific contexts in which they dance in different ways, such as the *opy* (prayer house), performances of choirs and *xondaro* dances, and dance parties or *forrós*, spaces that mobilizes all the village and relations between villages. Thinking about the centrality of such practices in mbya lives, my focus of analysis understands such spaces as arenas of alterity relationships and discuss the central theme of the shamanic experience.

KEYWORDS

Corporality, Dance, Guarani, Shamanism, Alterity

O aprendiz procura fazer com que nasça na sensibilidade esta segunda potência que aprende o que só pode ser sentido. É esta a educação dos sentidos. E de uma faculdade à outra, a violência se comunica, mas compreendendo sempre o Outro no incomparável de cada uma.

Deleuze, G. Diferença e Repetição.

O tema deste artigo é a centralidade das relações de alteridade que marcam as formas de socialidade mbya guarani, o esforço é compreendê-las a partir de práticas cotidianas inscritas nos corpos, como é o caso de algumas modalidades de dança, observadas em distintos contextos da vida social das aldeias, os *Tekoa* mbya. Ao tomar o corpo na dança como campo das relações de alteridade, reviso as formas do dançar mbya guarani para situar os *forrós* no conjunto de tais práticas envolvidas na relação com os outros. Como indica a etnologia indígena, a experiência corporal nas terras baixas da América do Sul tem uma centralidade na definição do que seja a pessoa (Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, 1979). Mapeio aqui uma abertura à relação com o outro, ou a chamada “plasticidade” de tais grupos, que primam por guardar particular atenção à alteridade do outro, e constituir as relações sociais com seus outros, sejam eles humanos, animais ou espíritos, como atesta Pissolato (2015).

Penso aqui a centralidade da prática do dançar, o *jerokey*, que, antecedido pela partícula *já* – que confere ao prefixo referência à primeira pessoa do plural (inclusiva), forma um convite quase compulsório: “Vamos dançar!?”. É um chamado a colocar o corpo em relação, conectar-se com a corporalidade *mbya*, aprender uma forma do ser guarani. A dança é também a forma social por excelência mobilizada nos contextos da *opy*, a casa de reza, onde opera o grande espectro de práticas

ligadas à dimensão do xamanismo. A reunião que se realiza nesse espaço consiste em cantar e dançar, práticas que distinguem e mantêm os *Tekoa*, que caracterizam a vida *mbya* em sua diferença. Como atesta a literatura já clássica sobre esses povos: “as migrações guaranis estão marcadas por um acentuado misticismo e têm na dança, que as acompanha, seu símbolo ritual” (Meliá, 1990). O autor sublinha a centralidade da dança na vida social guarani, mas devo recusar a categoria ‘reza’, frequentemente utilizada para nomear os cantos-dança *mbya*, afastando-me da concepção que lê um ‘misticismo’ nessa cosmopolítica. Trata-se em lugar disso, de pensar uma est(ética) guerreira da política guarani, como veremos.

A *opy* atua como espaço gerador de força e equilíbrio em que se dão as práticas ligadas à cura e à erradicação dos perigos provenientes do contato com a alteridade; o xamanismo é o campo social especializado nessas relações. Outro espaço em que se pratica o que nomeamos como dança são os bailes de forró que são realizados nas aldeias *mbya* do litoral sul e sudeste brasileiro, em contextos comemorativos como, por exemplo, aniversários e casamentos, que muitas vezes mobilizam a reunião entre diferentes aldeias. Tais encontros acionam relações de parentesco, rivalidades políticas e amplas trocas e reafirmação de força, como veremos na etnografia que se segue. Meu argumento vai na direção de recolocar o forró, algumas vezes pensado como prática ‘mestiça’ ou menos tradicional na afirmação do ser *mbya*, como mais uma das formas de dança que integram um conjunto de práticas corporais, cada uma delas atuando em um âmbito da vida do grupo. Nessas práticas atualiza-se toda a potência de um devir *mbya*; neste caso, o forró opera inclusive como espaço de captura ou porta de acesso ao processo de guaranização das populações envolventes, o que se dá não sem riscos. Pensar o *jerojy* como espaço de relações de alteridade é o objetivo do presente trabalho.

Parto aqui da experiência etnográfica na qual venho sendo iniciada nos saberes que compõem a pessoa *mbya* guarani, tendo sido batizada e nomeada como *Jaxuká Reté*, na *opy*, em noite de muito *jerojy*, que também se traduz do guarani como reverência, ou como abaixar-se¹. O *jerojy* é a dança que se faz na *opy*, embalado pelo tabaco, fumado pelos mais velhos, no cachimbo que permite alcançar a sabedoria, o *petyngua*. Receber um nome numa aldeia guarani é obter acesso à palavra, poder dialogar com as pessoas, passar a ser gente, obter um *nhe’e* (alma-palavra), que ainda estou a conhecer.

No *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (Aldeia Mata Verde Bonita) dancei muito, antes e depois de receber meu nome. “Jajeroky!”, dizia Dona Lídia Pará Poty, *nhandesy* (nossa mãe) na parentela que forma a aldeia, em tom ordenatório, ensinando a maneira como eu deveria me comportar para estar ali com eles. Desde que seu pai falecera ela desenvolveu a capacidade de ouvir e transmitir as palavras dos *nhanderu*, conduzindo os trabalhos cotidianos da vida da aldeia e na casa de reza.

¹ Fonte: Ñe’eryru. Dicionario Avañe’e–Karañe’e. Natalia Krivoshein de Canese e Feliciano Acosta Alcaraz. Instituto Superior de Lenguas. Universidad Nacional de Asunción, 2000.

Nas comemorações, por aniversários e outros motivos, toca a banda *Os Moleques da Pisadinha*, integrada por seus filhos mais jovens, mobilizando toda a aldeia e diversos visitantes. Nessas ocasiões os corpos se deixam conduzir pela música, atualizando, em outro contexto, a *pisadinha* da casa de reza, como esta etnografia deve apresentar. A maneira de mover-se, que evoca “a leveza como princípio” (Macedo, 2012), caracteriza uma corporalidade *mbya*. No forró, a dança se faz em pares do mesmo sexo ou de sexos diferentes, dança-se toda a madrugada, e, igualmente fuma-se o tabaco, mas nesse contexto não se fuma o *petyngua*, o cigarro é enrolado em palha de milho ou pode ser industrializado, e toma-se cerveja ou outras bebidas alcoólicas.

No período que antecedeu o *nhemongaraí*, tive que dançar com todas as filhas de Dona Lídia, que experimentavam se eu podia ou sabia dançar. Era como um teste para poder estar ali, por o corpo em situação e me envolver nas práticas que os reúnem em atividade. Fui surpreendida pela prática de dançar o forró em diversos contextos: dos mais íntimos, como o aniversário do irmão de Dona Lídia, a festa de 80 anos do cacique Miguel da aldeia de *Itaxi* (Parati Mirim), ou o evento do dia do índio no *tekoa*, promovido pela prefeitura da cidade de Maricá. E soube de viagens para muitas aldeias, quando eles eram convidados a tocar em grandes comemorações que reuniam diversos *tekoa mbya*, ou em shows promovidos por brancos aos que eram convidados a apresentar-se como banda. Nesses eventos a performance era distinta, afirmando uma “indianidade” abstrata. Gostaria de pensar a especificidade desses eventos em que distintas performances denotam estratégias particulares frente a distintas relações de alteridade.

Proponho aqui o seguinte percurso para o meu argumento: partindo de uma breve revisão da literatura que nomeia as formas do dançar guarani em seus distintos contextos, caracterizar a dança como prática constituinte da socialidade *mbya*. Configuro nesse artigo uma série das formas da dança entre os *mbya* para situar o *jerojy* – a dança de pátio – nesse conjunto. Contrastando as diversas formas do dançar, apresento o *jerojy* que se faz no contexto da *opy*, as danças de *xondaro* e apresentações públicas de corais guaranis como práticas publicizáveis, e, finalmente, o *jerojy*, a ser repensado como prática de confraternização em que opera a aliança com o outro como forma da política. Apresentadas as formas do dançar, sublinhar que, em todas elas, o que opera com centralidade são as relações de alteridade. Recoloco, nesse artigo, o *jerojy*, as danças de terreiro (Montardo, 2002), como prática importante no conjunto dos espaços das relações de alteridade *mbya*.

Desta maneira, retomamos a questão sobre a diferença e sua centralidade na concepção cosmológica tupi-guarani, já posta por Viveiros de Castro (1986). Afastamo-nos aqui de qualquer visão que afirme “aculturação” ou “mestiçagem”, pois a etnografia nos faz ver a potência das tecnologias de relacionamento com a alteridade desenvolvidas no conjunto das práticas do dançar *mbya*. Ao contrário

do que se afirma, trata-se de uma porta de entrada para a “aculturação” do branco, ensinando-o, pelo corpo, a ser gente de verdade, isto é, *mbya*; como foi o meu caso.

Outro passo do percurso desse argumento detém-se nas práticas corporais específicas que preparam e conduzem os corpos nesse conjunto de relações com os diversos outros. E a *pisadinha*, como permanência que varia entre os diferentes contextos e tipos de dança, deve ser estudada como traço formador do corpo *mbya*, que difere dos corpos outros com os quais estabelecem relação. O corpo é entendido como espaço definidor da pessoa, território de afecções que diferenciam este ser que “dança”. Aqui vale a tese que diz que “o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação” (Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, 1979).

Os processos de aprendizagem que conduziram a poder nomear a performance do corpo *mbya* como abertura intencional e provocada para a relação de alteridade foram vividos no trabalho etnográfico que realizei com esta parentela nos últimos seis anos, no caminhar (*oguatá*), como viveram os *mbya*, entre as aldeias de Camboinhas e Maricá, no estado do Rio de Janeiro. Encontro uma socialidade caracterizada por práticas diárias que conformam corpos. Acordar na madrugada para tomar o *ka’a* (erva mate) vendo o sol nascer em volta de *nhandesy*. Aí, alimentar o corpo e partir para a atividade que ela vai determinar. Construir casa, colher sapé, amassar terra com os pés. Fazer artesanato. Pescar o peixe e acender o fogo. Preparar a terra para a rama de mandioca, *jety* (batata doce) ou *avati* (milho). Receber o outro. Ao buscar sabedoria, fumar o *petyngua*, cuspir para não ficar *ka’u*. Tomar banho no rio, e aí, lavar roupa. Quando o sol se põe, ir à casa de reza. Cantar agudo, tocar o *taquapu*, pisar o chão em passos pequenos, velozmente. Em volta do fogo, conversar. Escutar os sons da mata e saber que aí estão muitos seres, *nhande jara*, nossos donos, os donos da terra. Entender os seus sinais.

Um discurso pensa o forró como prática incorporada das populações sertanejas e, portanto, como descaracterização das aldeias guaranis; tais posições postulam que há uma ‘tradição’ a ser mantida, uma cultura, uma sociedade como totalidade fechada sobre si mesma a ser reproduzida. Constituir a série das performances que se relacionam àquilo que nomeamos como dança nos faz ver a centralidade da pessoa que se configura como corpo fabricado ao viver esta socialidade. Desse ponto de vista são as características ou habilidades (*skills*) formadas pelas práticas cotidianas de um conjunto cosmológico que vão caracterizar este corpo-socialidade.

Para não correr o erro de avaliar as danças de terreiro como práticas relacionadas a processos de amestiçamento, gostaria de dialogar com a literatura etnológica sobre as terras baixas da América do Sul, que discute outras práticas corporais, como por exemplo, o futebol. Nessa literatura há alguns trabalhos que

discutem a incorporação do esporte, compreendendo-o como espaço de relações de alteridade. Pereira (2015), antropólogo que também trabalhou junto à parentela de Dona Lídia, menciona o futebol como espaço das relações de alteridade. O futebol, assim como o forró, abre aos *jurua* (brancos) o espaço do *tekoa*. Em um estudo realizado com o povo Xavante (Vianna, 2001), a prática do futebol opera “no universo de relações sociais estabelecidas com os ‘brancos’ e outros índios”, ou seja, no seio das relações de alteridade. Embora os Xavante sejam um grupo do tronco linguístico Je, o foco nas relações de alteridade vai nos interessar. Pode-se afirmar aqui que há uma atração pela “potência tecnológica dos brancos, isto é, seu modo de objetivação - sua cultura” (Viveiros de Castro, 2001:51).

A socialidade que se faz marcar na construção dos corpos pela dança, tem interesse especial na captura transformativa de elementos da cultura do outro. Pensamos que a fabricação permanente de tais corpos leves forma uma socialidade marcada por “um ‘entre’, isso se dá porque ela não é uma Sociedade no sentido durkheimiano e transcendente do termo, ela é um conjunto de relações e forças imanentes” (Sztutman, 2009). Diferente da sociedade postulada como totalidade moral, os elementos da rivalidade entre parentelas e um nomadismo que pode ser apreendido no costume do *oguata* (caminhar) característicos guaranis, dissolvem a pretensão de configurar uma sociedade tal como uma substância, ela é antes um fazer, um fazer-se outro a cada novo encontro. A forma como os *mbya* se relacionam com seus outros, a partir da composição de alianças, nos permite ver o dado da abertura ao outro.

Ao repensar a ideia durkheimiana de sociedade e reposicioná-la no debate das teorias antropológicas contemporâneas que se constituem no diálogo com as concepções de socialidade da Melanésia ou da literatura etnológica sobre as terras baixas da América do Sul, vemos projeções que apontam aberturas na direção da alteridade. Devemos aqui pensar como tais formas da dança expressam entramados relacionais em esboço.

Meu argumento é que há aqui uma outra concepção do que seja a alteridade e uma outra forma de lidar com ela. Se pensamos no modo como essa questão se coloca a partir do caso melanésio, como, por exemplo, no estudo dos chamados “*cargo cults*”, bem apresentados no filme etnográfico *Koriam’s law and the dead who govern* (Kildea, 2005), onde se dá a incorporação de elementos da presença colonial, como a burocracia e o dinheiro, repondo uma estrutura organizativa que rivaliza inclusive com as estruturas políticas do Estado, vemos o referido interesse na potência tecnológica dos brancos. O reconhecimento do saber do outro e a sua incorporação submetida à lógica dos mortos que governam reforçam a autonomia local em Papua Nova Guiné. Os “cultos da carga” capturam e selecionam os elementos característicos da vida da sociedade colonial, apropriando-os segundo os seus próprios fins estratégicos (Otto, 1992). Shaffner (2011) discute a “nova

etnografia melanésia” e suas semelhanças com o perspectivismo ameríndio, no “obviar dentro da antropologia a posição hegemônica da constituição moderna sob a aparência de natureza universal, cultura relativa, indivíduo autônomo e sociedade contratual” (Shaffner, 2011:125). Diferente disso, o caso *mbya*, nos faz ver outras potências: a questão do conhecimento do outro como algo que mobiliza os esforços de captura sob a lógica dos *nhanderu*, os criadores.

Na literatura amazônica, as relações de alteridade mobilizam o risco e o poder (Overing, 1995), e inclusive a possibilidade da transformação interespecífica. Os xamãs como especialistas das relações com os outros, “através de seus cantos, seus rituais, seus mitos, seus sonhos, suas expedições guerreiras e de caça, exercitam o olhar e a escuta, sendo a atividade xamânica uma experiência que permite, de maneira minuciosamente controlada, que o xamã consiga tornar-se outro, experimentar outras “roupas” ou “peles”, para conversar com os xamãs dos animais, negociar trocas e encontros” (Costa, 2014: 126).

Nas aldeias guarani, o que podemos nomear como experiência xamânica é o espaço central da vida que reconstrói os corpos que se encontram na *opy*. A literatura etnológica aponta esse espaço como o operador das relações de alteridade (Clastres, 1978; Nimuendaju, 1987). Cadogan (1959) registra que as saídas em busca de *aguyje* (plenitude) organizavam variadas práticas da vida cotidiana em diferentes grupos guarani.

Mientras los mbyá salían rumbo a Yvy Marã'ey en busca de aguyjé y perecían todos por el camino, los guaraní o chiripá salían con aguyjé, en estado de perfección y bienaventuranza, dirigiéndose directamente a la Tierra sin Mal, los Campos Elíseos de la mitología guaraní. Varios ñanderú me aseguraron que los que obtenían aguyjé en la antigüedad, en la época en que los desobedientes eran convertidos en animales, vivían en casas techadas con hojas de yvíra (Bromeliaceas) (Cadogan, 1959: 67).

Cadogan (1959:71) destaca a relação entre cantar e “recibir inspiración (recoger sabiduría)”. Os cantadores, “dueños de las cosas eternas recibían *poraei* por que se los respetaba” (Cadogan, 1959: 71).

O espaço da *opy*, ou “casa de reza”, como se traduz criando uma espécie de analogia com o que conhecemos como reza, é espaço que reúne as pessoas *mbya* em práticas específicas, que mobilizam o silêncio e a palavra, conduzidas pelo tabaco, que são principalmente cantar e dançar. “Ao cantarem e dançarem estão ligados, formando uma rede, às outras aldeias, que englobam vastos territórios, localizados desde a Argentina, Uruguai e Paraguai, até o litoral sul e sudeste do Brasil” (Montardo, 2002: 164). O canto-dança configura uma socialidade guarani, em sua busca pelo *aguydje*. Caracterizo a seguir uma série das formas do dançar

guarani acompanhando, em cada uma delas, como se dá a operação no campo das relações de alteridade.

JEROJY: O CAMINHO PARA O AGUYJE

O *jerojy*, a dança, tal como realizada na *opy* é conduzida ritmicamente, além do *mbaraká* (violão do qual se retira uma corda, com função rítmica), pelos *takuapu* que as mulheres tocam ao chão para extrair um som percussivo, e algumas vezes toca-se também o *mbaraká mirim*, o *ravé* e o *popygua*. O *mbaraká mirim* é o que se chama de *maracá*, o *ravé*, um violino de cedro de três cordas feitas de pele de animais, que podem ser feitos ou ganhados. O *popygua* é uma clave formada por duas pequenas hastes de madeira que, batidas uma contra a outra, pontuam ritmicamente. Todos fumam o tabaco em seus *petyngua*.

Na *opy* a pessoa deve ir espontaneamente, deve apresentar-se para o grupo e dizer o que sente. A palavra é importante, às vezes é falada, e, na maioria das ocasiões, é cantada.

El chamán se esfuerza en apaciguar los seres espirituales mediante rituales específicos. Generalmente la población cumple con las instrucciones del chamán porque lo reconocen como autoridad. (...) Por medio de sus viajes astrales conscientes durante la noche el chamán sabe reconocer el estado energético de la 'naturaleza' y también puede consultar de este modo los seres espirituales para formarse una idea más exacta de la situación actual (Grümberg, 2003:11).

Os cantos são os *poraei* dos primeiros, os ancestrais, nossos pais. Montardo (2016) afirma que o sonho deve ser entendido como “acceso a un archivo de donde se reciben cantos, adornos, y durante el cual también es posible visitar las aldeas divinas. ‘Todo el que es guaraní, está allá, y viene de allá’, le oí decir muchas veces a doña Odúlia” (Montardo, 2016). A autora evoca falas que mobilizam a metáfora do rádio para nomear o caráter de “recepção” das mensagens dos ancestrais mortos ou dos *nhanderu*.

Sobre a dança que se realiza na *opy*, a etnografia de Mattos (2005) nos revela a intensidade da experiência de alteração: “A experiência de atravessar dez, doze, por vezes quinze horas cantando, dançando e tocando concomitantemente realiza uma modificação na sensação do corpo e na impressão do tempo. A vibração e o ritmo impregnam o corpo numa experiência de tempo estranha à sua cotidianidade. Essa intensidade dissemina-se pelas dimensões dos pensamentos, dos afetos e dos perceptos” (Mattos, 2005). A prática do *jerojy*, como experiência intensa na qual se conectam os conhecimentos incorporados em uma socialidade compartilhada e aprendida às questões imediatas a serem ela-

boradas no encontro de cada noite, é o que se produz em tais encontros. Quero destacar aqui esse caráter produtor do dançar.

“Uma dança simples, realizada pelos mbya com frequência na *tekoa Pyau*, pode impressionar. Após algumas horas de sessão, todos colocam-se em círculo, de mãos dadas e voltados para o centro. Então, passam a saltar, fazendo a roda girar. Os dois pés saem do chão ao mesmo tempo, o que nos dá a justa impressão de nosso peso. A dança dura aproximadamente uma hora. Com o tempo e a expansão do limite da capacidade de suportar o próprio peso, chegamos a uma experiência marcante de nosso corpo e da atuação da gravidade sobre sua estrutura” (Mattos, 2005). A dança na *opy* é marcada por diferentes momentos, a intensificação do que se opera sobre os corpos opera curas e transformações. “Testemunhamos situações singulares no decorrer desse canto-dança. Por vezes, moças que chegavam ao limite de suas forças e seguiam carregadas, a cabeça caída para o lado, e apoiadas nos braços dos companheiros. Nesse momento, é notável o caráter extático que se conjuga à serenidade que pauta todo o complexo ritual” (Mattos, 2005 :49). A etnografia de Mattos (2005) se demora na aprendizagem pela escuta e detalha a fabricação do corpo que dança.

O propósito de todos que se entregam ao canto-dança parece ser o de atingir a leveza. (...) Da leveza depende o melhor desempenho. A sensibilidade permite ao dançador estar atento à densidade do terreno por onde passa no momento. A grande viagem final tem Añã pelo caminho. Deve-se pisar macio, pois ele tem sua rede pendurada pelo caminho, onde dorme. A alma tem que passar por cima dele com todo cuidado, pois se ele acorda, agarra-a e a devora (Mattos, 2005 :51).

Sua descrição também faz referência à forma de pisar na dança da *opy*, o que será importante para o argumento quando pensarmos a dança de terreiro.

As propriedades desse corpo que dança são distintas e o reforço da leveza se opõe ao *jepotá*, como seu contrário, risco a ser prevenido, indicado pelo corpo que cai, porque pesado, excessivamente carnal (Macedo, 2011). Segundo Macedo (2009), há “uma densidade da carne que impede o *aguyje*, a ida com o corpo à *yvyju miri*, assim como dificulta a comunicação com *nhanderu kuéry* e a destreza na mata e no *jerokey* (dança)” (Macedo, 2009: 273). Na *opy*, dança-se com os deuses, buscando produzir a leveza dos corpos, para que se possa fazer como os primeiros, os ancestrais, entrar em ascensão.

Segundo Montardo (2002), o *takuapu* “é o instrumento de *Hy’apu-Guasú*, divindade que bate o *takua* e faz os sons dos trovões. (...) Os efeitos sonoros do *takuapu* batido contra a madeira no chão são marcantes e ouvidos a larga distância” (Montardo, 2002: 176). A autora se pergunta ainda sobre a ausência da menção ao *takuapu* e ao universo feminino como um todo na literatura sobre

a experiência missionária (Montardo, 2002). E argumenta que a presença do *takuapu* nos três povos (Mbya, Kaiowá e Nhandeva) pode ser sinal de como o trabalho jesuítico ignorou a dimensão feminina das formas de socialidade agrupadas sob o conjunto linguístico Guarani.

Se acontecem relâmpagos no momento em que se canta-dança na *opy*, isso é entendido como a voz de Tupã, seu assentimento ao que fazem os homens. Os *ywyraija* “de lá” se manifestam, o canto vem de lá. Nos cantos xamânicos há diversas vozes, as mudanças pronominais na letra das canções apontam uma mudança constante na perspectiva de quem está cantando (Montardo, 2002: 202).

Nesse estudo, aproximamos o material guarani propositalmente das teses sobre o material etnológico tupi. Viveiros de Castro, em *Araweté. Os deuses canibais*, discute essa multiplicidade presente na voz do xamã: “A música dos deuses é a área mais complexa da cultura Araweté, única fonte de informação sobre o estado atual do cosmos e a situação dos mortos celestes, ela é o “rito” central da vida do grupo” (1985: 543). “O xamã conta-canta o que vê e ouve. Um xamã encarna ou representa os deuses e mortos, ele torna visíveis e audíveis nas canções, mas não os encarna em sentido ontológico. Nesta medida mesma, um xamã tem consciência do que cantou, é capaz de esclarecer os pontos ambíguos da canção” (Ibidem: 544). Desse modo, o termo “reza” como tradução do que opera na *opy*, aproximado da ideia ocidental de religião não dá conta absolutamente do campo semântico abrangido pelas práticas que se dão nesse espaço. Os Guarani apresentam o ponto de vista dos donos, os *jara*, espíritos e ancestrais, sob a voz dos *karai*, sábios mais velhos, pais e mães de aldeias inteiras.

Dos mortos como alteridade, Eduardo Viveiros de Castro, propõe que:

as cosmologias ameríndias dedicam igual ou maior interesse à caracterização do modo como os mortos veem o mundo que à visão dos animais, e, como no caso destes, comprazem-se em sublinhar as diferenças radicais em relação ao mundo dos vivos. Os mortos, a rigor, não são humanos, estando definitivamente separados de seus corpos. Espírito definido por sua disjunção com um corpo humano, um morto é então atraído logicamente pelos corpos animais; por isso, morrer é transformar-se em animal, como é se transformar em outras figuras da alteridade corporal, notadamente os afins e os inimigos (2002 :395).

A *opy* se constitui como terreno da relação com a alteridade e é espaço de outras composições. Nesse espaço produz-se força para viver em um mundo cheio de “donos”. Os *karai*, *nhanderu* ou *nhandesy*, que conduzem os trabalhos na *opy*, comunicam-se com tais ancestrais sobretudo durante os sonhos. Nesse território onírico veem o que é necessário fazer, ou sonham com canções. “Os guarani tem a responsabilidade de cantar e dançar, se não o fizerem estão colocando em

risco a vida no planeta” (Montardo, 2002: 201).

Como afirma Viveiros de Castro (1985): “A música dos deuses é um solo vocal, mas é linguisticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta, quem diz o que para quem, é o problema básico. O canto xamanístico é uma canção de canções, um discurso de discursos, é polilógico (1985: 545). Segundo o autor, “tipicamente, o canto xamanístico envolve três posições: um morto, os *Mai*, o xamã, em um sistema onde o morto é o principal enunciador, transmitindo citacionalmente ao xamã o que disseram os *Mai*. Mas o que os *Mai* disseram é quase sempre algo dirigido ao morto, ou ao xamã, ou a si mesmos sobre o morto ou o xamã. Assim, a forma típica de uma frase e uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... Quem fala, assim, são os três: *Mai*, morto, xamã, um dentro do outro” (Viveiros de Castro, 1985:549). Em sua transcrição do “Canto da Castanheira”, o autor demonstra esse sistema complexo em que o sujeito da enunciação varia discretamente, alterando o ponto de vista da voz que se dirige aos que estão presentes no ato de cantar-dançar.

Nessa atividade de ouvir as vozes dos ancestrais, mortos ou donos, os guarani se empenham cantando-dançando horas a fio. Os *ywyraija*, ajudantes dos xamãs, começam a sonhar canções em seu processo de formação como *nhanderu*. Sonhar uma música é já estar preparado para conduzir o canto-dança das outras pessoas. “O xamanismo guarani tem como uma de suas características a necessidade de ajudantes para efetivar o ritual, os *ywyraijá kuera*, cuja atuação tem implicações nas eficácias musicais, tanto instrumentais quanto vocais, assim como de movimentos corporais” (Montardo, 2002:195). Os cantos-dança *mbya* tem letras que se fixam pelo cantar agudo das mulheres embalado pela percussão dos *takuapus*, e pelas diversas formas de bailar, para que o criador mantenha o mundo. Aí, pela atividade dos corpos, experimentamos o *aguyje*. Diferente do que afirmou Cadogan, pensando a fragilidade do processo migratório em busca de *ywy maraey*, é na casa de reza que a encontramos. As migrações *mbya* são frequentes e tem diversas razões, mas o deslocamento cósmico que se opera na *opy* é a forma mais eficaz do nomadismo, na experiência de outros mundos. Digo, a terra sem mal como experiência do *aguyje* é vivida no *jerojy*.

A experiência do canto-dança na *opy* alcança o devir *ywy maraey*. Na casa de reza, a terra sem mal devém real. Santos (2013) pontua algumas questões que são pistas a serem percorridas: atentar para o “modo como culturas diversas acessam a dimensão virtual da realidade”. Ou, adiante, são “cientificidades operatórias distintas para lidar com o virtual, porque registradas por lógicas diferentes que resultam em percepções de mundos diferentes” (Santos, 2013:58). Pensaríamos com o autor, o xamanismo como tecnologia.

A DANÇA DO XONDARO: A PERFORMANCE DO GUERREIRO MBYA

Entre os *mbya*, as danças de *xondaro* e *xondaria* são preparações corporais que podem culminar no *jerojy*, ou também são apresentados em eventos que contam com a presença de *jurua kueri* (os brancos). Assim como as apresentações dos corais guaranis *mbya*, as rodas de *xondaro* têm circulado bastante para fora das aldeias. As rodas de dança se apresentam em eventos externos, mostrando-se como conjunto de técnicas corporais de treinamento do guerreiro, o *xondaro mbya*.

A dança dos *xondaro* lembra um treino físico, há rodas tanto de homens como de mulheres, são danças de guerra onde se preparam ao dançar como outros seres espirituais. Montardo (2000: 92) e Setti (1994/95: 85) destacam o *xondaro*, distinguido como uma dança/luta associada à defesa pessoal, e apresentam transcrições e análises musicais. Ladeira (1992: 144) informa sua função de aquecer o “corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy*” e explica a relação da coreografia com o movimento de alguns pássaros. Setti (1995: 85) afirma que o *xondaro* é uma forma musical tipo dança/luta, somente instrumental, acompanhada pelo violão de cinco cordas e o *ravé*, que acontece ao redor da *opy* antes do momento de entrarem nela” (Setti, 1994/95: 85).

Nas danças de *xondaro* dançam pássaros. Segundo Ladeira (1992), dança-se o *mainoi* (colibrí), para o aquecimento, *taguató* (gavião), para evitar o mal, e *mbyju* (andorinha), em cuja coreografia um deve derrubar o outro que deve esquivar-se, essa dança visa fortalecer os *xondaro*. Em Montardo (2002), no sul do MS, temos a presença de outros pássaros também: “*Tampé mbaé pu* (tesoureiro ou andorinha), *kampido’vy* (xexéu), *korosire* (sabiá) e *parakau daje* (papagaio)” (Montardo, 2002: 123). Dentro da *opy* dança-se “também o tangará ñe-moichi, por parte dos *yvyraija*, como a imitação dos deuses Tupã” (Ibidem: 124). Destaco aqui que para essa concepção dançar o pássaro não é imitá-lo, compreensão que seria oriunda de um pensamento formado por uma matriz representativa, ao contrário, dançar o pássaro é experimentar as características de seu corpo, incorporar suas qualidades espirituais.

O *xondaro*, que me foi traduzido no *tekoa Kaaguy hovy porã* como soldado, treina seu corpo pela dança para alcançar as características dos outros, neste caso, os pássaros. Montardo (2002) diz que “as pessoas são percebidas, pelo herói criador, como pássaros e os ombros são como as asas” (Montardo, 2002). Os movimentos de esquiva (Santos, 2017) são lidos como metáfora de uma forma desenvolvida para as relações de alteridade, pensando uma cosmopolítica que se elabora a partir dos corpos para a relação com o outro.

Mendes Jr. e Pissolato (2016) destacam o aspecto da busca pelo conhecimento do outro nas relações interespecíficas com pássaros, “o conhecer se liga

diretamente à noção de movimento”, ouvir o que cantam os pássaros é um “evento relacional”. “Menos que uma associação entre aves e deuses fundada no mito, esta aproximação entre passarinhos e *nhe’ẽños* leva a pensar na questão do conhecimento” (Mendes Jr. e Pissolato, 2016: 45). Badie (2013) também destaca o interesse dos *mbya* pelas aves migratórias:

Aquí hay una clara coincidencia con las guyra, las aves de la gracia divina, las especies migratorias que son consideradas sagradas y que tienen el privilegio de traspasar los planos espaciales tierra-cielo, ya que en el invierno vuelan hacia yva roka, los alrededores de la morada de los dioses para volver nuevamente a la tierra en primavera (Badie, 2013:188).

As relações com os animais têm sido extensamente estudadas entre os povos *mbya*, as teorias sobre a maestria parecem fazer um paralelo entre as relações dos deuses com os humanos e dos humanos com os animais. Segundo meus interlocutores os animais foram humanos em outros momentos, mas como não se retiraram da terra, foram transformados por *Nhanderu* em animais. Entre os *mbya*, conhecer os saberes do outro mobiliza suas relações. “El hecho de tener animales silvestres en las casas y jugar con ellos les permite aprender características tales como su comportamiento, los distintos sonidos que emiten y sus reacciones” (Badie, 2013: 219). As danças de *xondaro* são o espaço da busca prática desses conhecimentos. Dançar o tangará é encontrar-se com ele, alterar-se, devir pássaro.

AS DANÇAS DE TERREIRO ENTRE OS GUARANI E KAIOWÁ

Trabalhando entre os Guarani Kaiowá, Montardo também mantém essa diferenciação entre os rituais de canto-dança, o *jerojy*, com características de prece e o *kotyhu* e o *guahu* com características mais profanas (2002: 188). O *guahu kaiowá*, é traduzido também por choro (Montardo, 2002:192), o *guaxiré kaiowá* acontece em confraternizações ou visitas, as letras do *kotyhu nhandeva* dizem respeito às situações vividas, ao que está passando no momento. Nenhum deles conta com a presença de instrumentos. São cantos para a relação com o outro, como, por exemplo, este *kotyhu* que minhas interlocutoras *nhandeva* da aldeia Pirajuí (MS) me ensinaram:

Xe aatama, Xe aatama, xe rory topyta nde wy / Eu agora vou partir, eu agora vou partir; a minha alegria vai ficar com você.

Pude observar esta característica dos cantos-dança em minha experiência de

campo entre os Kaiowá da aldeia de Panambizinho, localizada no município de Dourados (MS), onde dançamos o *guahu*, cantado em roda, de mãos dadas, com os joelhos bem dobrados, com um passo mais arrastado, entoando melodias graves, choradas. Na experiência realizada na aldeia Pirajuí, no município de Paranhos (MS), na fronteira com o Paraguai, o *kotyhu* durou a noite inteira, com um incrível aquecimento dos corpos, embalados pela chicha de milho. Amanhecemos dançando e cantando em uma enorme roda em noite clara, no *guaxiré* em que os moradores da aldeia recebiam os seus visitantes.

Montardo indica que os temas dos *kotyhu* são relacionados a “namoros, visitas ou comportamentos de animais” (2002: 189). O *kotyhu* se relaciona com a *chicha* e com o *ka’ú*, o embebedar-se. Citando Meliá (1976), Montardo menciona a festa da *chicha*, o *avatikyry*, que se realiza em duas semanas consecutivas. Nelas, há o momento do embebedamento dos homens (*avakué ka’ú*) e, depois, o das mulheres (*kunhangue ka’ú*). Nessas modalidades de dança em que se relaciona com o estrangeiro, a alteração dos corpos se faz pela extensão, pela duração e pelo aquecimento. A força do encontro é rememorada depois como ‘aquela noite em que bailamos com os amigos’. A força do encontro se faz sentir pela intensificação e a duração da roda.

No trabalho de Montardo, partindo da metodologia de gravar e dar para ouvir a música gravada em diferentes aldeias, a autora constata diferenças que são explicadas por pertencimentos a grupos locais distintos, variações. Isto é, a performance varia conforme a convivência harmoniosa dos cantores de cada parentela. Gostaria de desenvolver essa questão retomando a discussão sobre a noção de socialidade apresentada acima, uma vez que mesmo no interior de uma mesma etnia ou grupo dialetal, as variações são remarcáveis. E observamos, nas formas como as distintas parentelas rivalizam entre si, que, segundo esta concepção, há mais uma força de segmentação do que propriamente a afirmação de uma unidade “cultural”. Não estamos enumerando formas “culturais”, mas tecnologias de relacionar-se com as diversas forças que assumem a posição da alteridade em contextos específicos.

A aliança com outros rezadores, que são chefes de parentelas, também estabelece redes, caminhos. As visitas, viagens e festas, momentos de dançar, indicam as formas da socialidade aberta a receber o outro.

Pensar o forró nessa série das formas do dançar é afirmá-lo em sua potência de tecnologia de relação com a alteridade. Antes de nos aprofundarmos no caso aqui em questão, afirmo que os forrós realizados nas aldeias *mbya* são momentos de convivência entre parentes distantes e rivais, momentos de afirmação pelo cantar e dançar dessa potência *mbya*, como veremos no caso analisado.

O FORRÓ COMO CAMPO DE GUERRA

Vimos que há a dança da *opy*, o *jerojy*, e as danças de pátio, o *jeroky*. Estas últimas, para os Kaiowá, são “*mba’e pu okaregua* (*mba’e* - coisa, *pu* - som, *oka* - pátio, *regua* - do), a coisa-som do pátio, traduzida como dança de pátio, de terreiro” (Montardo, 2002: 123). Em Dallanhol (2002), segundo a voz de “Seu Artur (da aldeia Morro dos Cavalos, em Santa Catarina), *jeroky*, *mboraei*, a palavra antiga dos guarani é *mboraei oka*, é a dança no pátio. *Jeroky* é língua paraguaia e *mboraei* é a guarani, e *jerojy* é na *opy*, essa é que é a reza” (Dallanhol, 2002 :61). Segundo ele, os antigos usavam duas palavras para se referirem a *jeroky*: “*mboraei oka* ou *javy’a oka*, *ja vy’a* é alegria” (Ibidem: 63). Sobre o termo *jerojy*, Dooley (1982: 74) dá-lhe o significado de “marchar em fila” e Cadogan (1992: 69) explica que *jerojy* é “dobrar os joelhos na dança, fazer reverências”. Em Nimuendaju, (1987 [1914]: 31) *jerojy* designa o canto de pajelança: todos os presentes, dispostos em linha, com as mãos levantadas, inclinam-se perante o sol nascente, enquanto dobram levemente os joelhos”. Dallanhol destaca que outra característica do *jeroky* é ser um período de “preparação/aprendizado para a dança que acontece dentro da *opy*” (Dallanhol, 2002: 65). De fato, ir dançar na aldeia abre a possibilidade de aprofundamento da relação até a efetivação de uma composição que batiza com uma alma-palavra um outro, fazendo-o experimentar um devir *mbya*.

Na maior parte dos *jeroky* no *tekoa Kaaguy hovy porã*, toca a banda *Os moleques da pisadinha*, formada pelos quatro filhos mais novos de Dona Lídia Pará Poty, três homens e uma mulher. Uma cantora, dois cantores e o jovem instrumentista que toca um teclado que lhes foi presenteado por um *jurua*. Apresentam-se em diversas aldeias, já gravaram alguns cds e recebem frequentes convites para tocar fora. Cretton Pereira, que também fez campo nesse *tekoa*, coincide:

Durante meu trabalho de campo eram comuns os eventos semanais de forró, no qual a atração principal era a banda Moleques da Pisadinha formada por jovens moradores da aldeia. Com o crescente sucesso deste evento a banda passou a ser procurada por micro-promotores de shows tanto para levá-la para tocar em outros lugares como também para utilizar o espaço da aldeia para outros tipos de shows (2016: 55).

Os filhos de Dona Lídia tiveram experiência com instrumentos de cordas e com a sanfona na infância, agora o teclado assume a condução.

Na vida cotidiana da aldeia também organizam festas. O músico da banda é o *ywyraijá* que ajuda a *Nhandesy* na *opy*. Como músicos, os jovens seguem sendo os responsáveis por intensificarem os corpos pela atividade da dança nos forrós. Segundo Ladeira (1992) o *ywyraija* é o que comanda o grupo, dentro e

fora da *opy*. De fato, ele monta e desmonta as caixas de som e liga o teclado para a banda fazer o show, onde chegam. Minju executa o teclado com suas mãos ágeis. A música do forró como canto de guerra trata sobretudo do tema do amor, as letras das canções são discursos que convocam seus pares, ou que chamam a atenção para o encontro.

Se pensamos a dança como relação de alteridade e aí incluímos a dimensão de uma matriz guerreira, vemos o pátio em que se dança como espaço de captura ou de formação do outro como *mymba* ou *xerimbabo*, a ser educado como gente. Aqui afirmamos que as práticas de guerra podem ser vistas como um momento da reprodução social dos grupos guaranis (Fausto, 2000). Na dança é necessário conectar-se com os espíritos do outro, como ocorre na dança do *xondaro*, dançando suas qualidades. Se a principal atividade da guerra é a devoração do outro como presa, o *jeroky* aparece aqui como campo da aliança com o inimigo.

Fausto (1999) elabora a noção de predação familiarizante - esquema pelo qual relações predatórias convertem-se em relações assimétricas de controle e proteção.

Predation is one moment in the process of producing persons, inevitably joined to another-familiarization.

[...] The relations of predation and familiarization established between subjects who are not recognized as kin, Amazonian systems in which productive difference is placed in the exterior, and in which the primary mode of interaction with this exterior consists of predation: predation of animals that need to be de-subjectified in order to serve as pure food, and predation of humans that need to be subjectified in order to serve in the production of new subjectivities. The first movement of appropriation leads to consumptive production, alimentary consumption by means of which human beings produce their own bodies; the second, pertains to productive consumption, expenditure of persons in order to produce persons. (Fausto, 1999 :948).

“No caso Guarani, o dançar ao encontro dos deuses media expressões de sentimento em formas sonoras e movimentos corporais, num ato transformativo” (Montardo, 2002: 214). Precisamos compreender melhor as noções de transformação ao dialogarmos com o ponto de vista guarani, pensando os agenciamentos que se estabelecem na afirmação dos *mbya* em sua força de rivalidade, segmentarização e aliança com o outro. “O *jeroky* guarani é um caminho” (Montardo, 2002:210), precisemos em qual composição, isto é, o que aparece como território das relações de alteridade, para ampliar nosso modo de pensar as formas do relacionar-se com o outro. Esta abertura associada à compreensão da socialidade como prática formadora de corpos dissolve as fronteiras do corpo social.

Pensando sobre quais seriam as afecções experimentadas nesse encontro, vejamos: o sentimento que nos torna densos e autocentrados é a alegria, diz Dona Odúlia, interlocutora de Montardo (2002). Cadogan afirma que a leveza do corpo e da alma são os fatores decisivos para alcançar o estado de *aguyje*. Meu amigo e interlocutor Verá Mirim sempre me perguntava se eu me sentia bem quando estávamos a caminho da aldeia. Sentir-se bem é a característica do corpo saudável *mbya*. "Os seres que apareceram para dona Odúlia em seu processo de iniciação, ordenavam-lhe que não chorasse mais, que cantasse e dançasse" (Montardo, 2002:214).

Assim como se dá na *opy*, com a mediação do tabaco, no forró, da mesma maneira, experimentamos ficar *ka'u*, alterados. A embriaguez (*ka'u*) proporcionada pelo consumo de cerveja e cachaça e durante as festas que realizam em suas comunidades deve ser entendida como experiência mediadora.

Alguns jovens que frequentavam os bailes pela primeira vez, mas que estavam acostumados a ir à opy desde criança, transpunham os passos usados na reza - com o corpo quase imóvel, o pé direito avança e volta ao mesmo lugar, sendo rapidamente seguido pelo pé esquerdo - e tentavam equalizar o movimento dos pés com a proximidade do companheiro de dança. Além dos passos e do ritmo, a entrada e a saída no pátio para dançar são também interessantes. Assim que as músicas começam a tocar, os pares "voam" em direção ao centro do pátio quase todos ao mesmo tempo e saem do pátio na mesma velocidade com que entraram quando a música termina (Heurich, 2005: 530).

No *tekoa*, observei inúmeros forrós, que além de serem fonte de recursos para a aldeia, com a venda de bebidas, operavam a aproximação de outros vizinhos e visitantes, possíveis aliados, afins potenciais, outros a serem educados. Da questão da predação familiarizante à da maestria, parece haver algumas relações. Entre os *mbya*, "o "selvagem" chega a ser "doméstico" através de esforços no sentido de "causar alegria" (ou "fazer acostumar") por parte dos que se colocam na posição de donos (Pereira, 2016: 743). E, na mesma etnografia, Pereira, afirma:

Lídia podia às vezes se referir às crianças pequenas da aldeia, seus netos via de regra, como "meus animais de estimação" (xerymba kuéry). Ouvi se referirem da mesma maneira aos próprios cônjuges, bem como, por parte de homens jovens a mulheres brancas cuja beleza lhes chamasse a atenção. Mas o que animais, crianças, cônjuges e belas mulheres estrangeiras teriam em comum para que se justificasse a comparação? (Ibidem: 744).

A pergunta de Pereira (2016) nos deixa pistas para avançar na afirmação do forró

como campo de captação de outros aliados.

Viajar com a banda *Os Moleques da Pisadinha* me possibilitou alguns aprendizados. Na aldeia *Itaxi* a banda chegou com o ônibus fretado, como é comum fazer nessas ocasiões em que viaja quase todo o grupo familiar, foi convidada como uma das três bandas a tocar no *jeroky* de aniversário do cacique Miguel, que fazia então 85 anos. Chegamos a Parati Mirim no fim da tarde do dia da festa, o ônibus ainda demoraria a chegar. Acompanhada de um casal de amigos, os jovens Verá Mirim e Ka'ajá, fomos cumprimentar o cacique em sua casa. Em frente à sua casa fica a pequena *opy*, escondida e protegida atrás de uma grande rocha. Entramos e cumprimentamos a todos. O que parece ser uma pequena *oo*, olhada por fora, é uma casa ampla, vista por dentro. Em seus pequenos bancos de madeira, havia muita gente, moradores e visitantes. Estava na hora do jantar e uma panela enorme com arroz, e outra com feijão serviam muitos pratos de pessoas que entravam e saiam. Sua esposa cuidava de uma outra senhora deitada, com massagens, e o cacique Miguel fumava seu *petyngua* entre os cumprimentos de feliz aniversário de parte de pessoas *mbya* de diferentes aldeias. Antes da hora do baile, fomos caminhar até o campo de futebol que dista um pouco da casa do cacique e do espaço do *jeroky*, um barracão coberto com banheiros ao fundo, cercado até a altura da cintura por todos os lados, com pequenas passagens laterais. No campo de futebol, *Ka'aja*, que havia nascido nessa aldeia, reencontrou o seu pai, depois de muitos anos. Havia um clima de tensão. Ele era filho do cacique Miguel e, depois que Iracema, sua mãe, partira para Niterói, havia se casado com uma mulher branca, ele nos convidou para irmos à sua casa no dia seguinte.

O baile começou com muitas luzes piscantes e som gravado. Muitos jovens já se concentravam aí. Finalmente o ônibus de Maricá chegou e os homens da família de dona Lídia começam a descarregar as caixas de som, mesas de som e outros equipamentos como microfones para o show. A família não ia somente apresentar o show, mas providenciaria o som da festa. O show demorou a começar. *Os Moleques da Pisadinha* montavam os microfones com grande expectativa, havia *banners* com as fotos da banda dispostos no palco. Houve problemas técnicos e a banda começou a cantar com dificuldade, tocaram todas as músicas do cd repetindo algumas. Todos dançavam, muito animadamente. O seu show durou mais de duas horas, só interrompidas por problemas técnicos. Muitos jovens e mulheres dançavam e todos estavam muito animados, algumas pessoas já haviam caído e dormiam nos cantos do salão.

“Olha a *pisada*”, diz a letra da música. Os pés que dançam são os mesmos da casa de reza, talvez um pouco menos reto, um pouco mais sinuoso, mas a mesma velocidade, a mesma leveza. “Com o corpo quase imóvel, o pé direito avança e volta ao mesmo lugar, sendo rapidamente seguido pelo pé esquerdo” (Heurich,

2005:529). Minha observação etnográfica no *Tekoa Kaaguy Hovy Porã*, e em suas viagens de visitação de parentes mais ou menos distantes onde a banda de forró vai se apresentar, nota similaridades, de um lado é o mesmo corpo, fabricado no aquecimento que o *jerojy* na *opy* produz, que dança. Este corpo é mais reto, presa a verticalidade, a maneira como se pisa o chão é o centro do dançar. Em pequenos passos os pés são lançados para a frente e voltam ao ritmo da música que toca alto. Por outro lado, o contraste com o corpo dos brancos presentes – amigos, visitantes, convidados – é evidente, estes são movimentos cujo centro parte do quadril, mais sinuosos, com menos base. De fato, é pela *pisadinha* que se pode diferenciar o forró *mbya* de outros.

No palco, *Os Moleques da Pisadinha* tocam ao vivo, os casais se formam de mãos dadas, os pés acompanham o ritmo ditado pelo teclado. Alguns brancos, homens e mulheres são chamados para dançar, repetidas vezes, por diferentes pares. “Essa é a pisada dos Moleques”, diz a letra da música. Os corpos dançam diferente, a agilidade e precisão dos movimentos na dança mostram quais são as pessoas que têm os corpos formados pela série das danças *mbya*. Os pares de pessoas de diferentes aldeias são frequentes. A dança opera aqui criando aproximação entre diferentes. Ensinando a dançar o seu forró, os *mbya* vão educando os corpos de seus outros.

Ao final do show, uma outra banda da aldeia começou a tocar, os aparatos deram problema e para não deixar o ânimo da dança cair, os *Moleques* continuaram, a parentela dos jovens que iam tocar, moradores de Itaxi, começam a rivalizar com a família de Dona Lídia. As filhas mais velhas, ao microfone, começam a cantar provocando os moradores da aldeia. Armou-se uma discussão. Os irmãos mais velhos não tinham coragem de ir até o barracão para tirarem suas irmãs de lá, diziam que havia espíritos ruins lá. Uma briga feia foi separada. Pissolato afirma que as relações de parentesco implicam na estratégia de estabelecer relações entre aldeias, alianças políticas. “Migração” e visita seriam, dessa forma, coisas bem parecidas do ponto de vista de quem caminha e, assim, os contextos locais - as aldeias - são nada mais do que configurações provisórias das decisões e das posições das pessoas que ali estão (Pissolato 2007: 156). Dona Lídia, antes de migrar a Niterói e a Maricá, viveu em Parati Mirim, casou ali alguns de seus filhos mais velhos, alguns de seus netos nasceram ali. Nesse caso, o caminhar em busca de uma terra sem mal tem seus motivos. O *jepota* que tomou a festa em Parati, conectava histórias anteriores de rivalidade e alianças desfeitas.

Anos depois, a banda *Os Moleques da Pisadinha* é convidada a tocar em um bairro de São Gonçalo/RJ, onde alteram a sua performance de modo notável. A afirmação de uma “indianidade”, com vestes típicas, arcos e flechas e cocares, no palco da cidade, ganhou a cena do show, antecedendo as músicas do CD. Afirmar-se “indígena” como marcador de diferença põe mais uma vez a questão

da visibilidade de um corpo específico que se apresenta em seus saberes, sua estética. Afirmar-se belo é outra maneira de seduzir o outro branco para o reconhecimento necessário de sua diferença.

Nessas três situações dança-se como forma de estabelecer relações guerreiras com a alteridade.

Em outra ocasião, acompanhei um momento em que se dança para proteger-se dos mortos, afastar os maus espíritos. No dia em que uma moradora da aldeia estava hospitalizada porque havia perdido o seu bebê, depois de um aborto natural, a família se reúne em dança. Todos deviam dançar e beber, sobretudo as crianças. O cd d'Os *Moleques da Pisadinha* toca alto e as crianças dançam para afastar os espíritos dos mortos que vagam pela aldeia. A festa devia produzir alegria como forma de autoproteção. O "ãgue, princípio agentivo que fica na terra por ocasião da morte do sujeito, está entre aqueles com forte potencial patogênico, podendo alterar temperamentos e temperaturas do corpo" (Macedo, 2009: 237). Nesse caso, a dança deve buscar combater o perigo de tais presenças outras, pela alegria das crianças que dançavam freneticamente, cantavam, seguiam seus irmãos mais velhos. Os adultos contemplavam tudo, com olhar sereno.

A etimologia da palavra jero ky, usada para designar o ritual, segundo sugestão de Cadogan, vem de ky: "terno" (de ternura), de cuja raiz também se origina o termo mongy: "enfeitar-se, embelezar-se" (Cadogan, 1957:97). (Montardo, 2002 :233).

Os dois gêneros do ritual são feitos para obter alegria, um mais especializado em invocar e receber, e outro mais especializado em vencer os obstáculos. O próprio *jero ky* tem como um dos seus motivos o afastar a agressividade (Montardo, 2002). As crianças/*kyringüé* ocupam um lugar de destaque nas aldeias, por serem pequenos sábios, *kyringüé ruvixá* (Stein, 2009: 142). No caso aqui mencionado a dança das crianças, com sua efusiva alegria, era capaz de manter a aldeia em segurança, afastando o *ãgue* do morto.

Enquanto, na *opy*, o *porahey* e o *jerojy* são os caminhos para o *aguyjevete*, no forró predomina uma produção mais voltada à captação de corpos em devir *mbya*. Enquanto na *opy* exorcizamos o perigo, restituímos a saúde dos corpos, curamos enfermidades, no forró, capturamos aliados. O forró, como dança de terreiro é espaço das relações de alteridade, que mobiliza relações interpantelas, interaldeias ou de aldeias com os seus vizinhos brancos; nesse espaço se abre a possibilidade da predação familiarizante (Fausto, 2008: 330).

Os comentários de Hélène Clastres acerca do "poder destrutivo de Tupã" mostram como a socialidade guarani não aponta exatamente para a sua repro-

dução, mas bem mais para o seu balanço nas relações com os seus inúmeros outros. Faz-se necessário aqui evocar as posições de Pierre e Hélène Clastres na sua leitura sobre os Guarani, que nos deixam pistas a serem desenvolvidas no trato com o material etnográfico. Segundo Hélène Clastres:

o profetismo dificilmente poderia sobreviver à Conquista, a não ser de modo simbólico, para anunciar um destino de aniquilação. Os Guarani atuais, condenados a um território restrito, teriam, segundo a autora, tomado consciência dessa iminente ameaça sofrida pela sua sociedade. A única saída por eles vislumbrada teria sido, pois, transcender, pelo ritual, pela dança, pela reza e pela adoção de uma conduta moral rígida (um ascetismo individual), o plano mundano da experiência” (Sztutman, 2009 :147).

Hélène Clastres (1978) perde de vista muitas vezes a face positiva, a capacidade de construir a vida nessa terra. Concordando com o comentário de Sztutman (2009), vejo que a positividade da dança aponta para outras tecnologias desenvolvidas pelos corpos guaranis.

Pensando a concepção guarani de política, e aceitando a tese de Clastres (2003), vemos que “a guerra é o que garante a fragmentação contínua do espaço social, impedindo a formação de grandes aglomerados populacionais e extensas redes de troca que acabam propiciando movimentos de centralização política. É o que mantém a lógica da multiplicidade, a possibilidade de cada comunidade diferenciar-se das demais, resistindo à sedução da unidade” (*apud* Sztutman, 2009: 132). O aspecto central dessa concepção cosmológica é a centralidade das atividades ligadas às relações de alteridade na socialidade que se desenvolve nas aldeias. Esvaziamento do centro de poder – a *nhandesy* organiza os trabalhos referentes às relações com os antepassados – que são os outros, nossos donos, predadores em potencial. A fragilidade do chefe já foi apontada por Clastres (2003). Receber os inúmeros outros na aldeia, gerir o seu acesso aos diferentes corpos, espaços e atividades, organizar as práticas corporais dos que dançam para devirem *mbya*. A abertura da pessoa ao outro é concomitante com a permanente formação dos corpos pela dança.

Sztutman destaca um “aspecto solitário e anti-social, esse ato de colocar-se no exterior da sociedade, de fazer valer sua subjetividade contra o projeto social” (2009: 151).

A guerra é reconhecida pelo autor como mecanismo que assegura a liberdade, não os grilhões”.

[...]A guerra permite que a sociedade persevere em sua indivisão interna: as comunidades mantêm-se independentes umas das outras, impedindo a formação de um grande bloco de alianças que acabaria redundando em um fortalecimento

de tendências centrípetas. Atua, em suma, como uma força centrífuga, impondo resistência à formação de centros. Não obstante, ela contém em si, como toda linha de fuga, o perigo da divisão, que reside na possibilidade de formação de um corpo de guerreiros ávidos por glória e como que magnificados por seus atos e pelas relações que conseguem angariar (Ibidem: 152).

Cabe ao profetismo tupi uma tarefa mais radical ou mesmo “fundamentalista”: o rompimento com a vida social, a evasão em busca da terra sem mal e de um deus. A liberdade significaria, nesse sentido, a possibilidade de desatamento dos laços sociais. O autor adverte a envergadura do exercício a empreender, “para pensar, ou melhor, experimentar um outro pensamento e uma outra prática é preciso abandonar certas imagísticas carregadas pelo universo de sentido no qual fomos adestrados (Sztutman, 2009: 157).

Não seria justamente na *opy*, entendida agora como o lugar em que o grupo segue o profeta, reconhecendo o seu poder divinatório e de comunicação com os antepassados – nossos donos, o espaço em que os corpos são fabricados de uma maneira específica, em que se constrói o reforço do *elã* social? Talvez, o que tem se discutido a respeito do caráter ascético que caracteriza a pessoa *mbya*, indique exatamente essa possibilidade de nomadizar, abandonando, dividindo ou multiplicando, como especifica meu interlocutor Verá Mirim. Sua dualidade entre os princípios *porã* e *vai*, como afirmou Macedo (2011), materializados nas experiências do *aguyje* e do *jepota*, é o que cria a necessidade da outra produção da *opy*, a prática da regulação da crise, que inúmeras vezes é dirigida ao corpo/alma da pessoa, no aquecimento/esfriamento dos corpos, nas rodas de dança, nas curas individuais, no canto aos *nhanderu* ou no *ñemongaraí*.

O *jerojy*, a dança que se faz na casa de reza, com os *poraey*, cantos-reza, a roda de *xondaro* e o *jerojy*, que, algumas vezes, é um forró (em outras pode ser também outros gêneros musicais), compõem um “conjunto de músicas” (Menezes Bastos, 2007), que operam constituindo corpos. Mais que isso, formam uma série de distintas relações com a alteridade, com outras forças, ou melhor, com as forças do outro.

Assim como faz o tabaco, na *opy*, no *jerojy*, há que se ficar *ka’u*. As forças que apontam vetores de confraternização são as que navegam no risco, a alegria é protetora, mas como exaltação, pode estar próxima ou na vizinhança de forças de antisocialização. Alguns estudos têm tomado a embriaguez como objeto. Heurich encontra que:

os mbya com quem convivi diriam que ka’u reko - ‘estar embriagado’ - é um comportamento tido como ‘antissocial’, isto é, ‘anti-teko’. Contudo, os bailes e as bebedeiras ocorrem, seguem ocorrendo e as razões dessa ‘antissociabilidade’

foi o que tentei compreender. Para tal, lancei mão da expressão ‘outras alegrias’, apoiado na fala de um mbya, a qual expressa a alegria que ocorre nos bailes, alimentada pela embriaguez, buscada por muitos e que, particularmente, se opõe à alegria proporcionada pela casa cerimonial.

[...] A embriaguez, em seu auge, é uma forma de alteração na qual a pessoa aproxima-se dos espíritos dos mortos e toma os seus parentes por contrários (Heurich, 2015:543).

O autor passa a discorrer sobre o risco do *jepotá*, a transformação em animal. Dentre as transformações possíveis, “o *jepota* como risco da transformação em outro, a ser evitado por uma série de restrições, inclusive alimentares, como o não comer carne de animais grandes, faz vizinhança com outras formas do devir outro *mbya*” (Pereira, 2016). Esse risco é discutido pela tese de Pereira (2015), em estudo realizado nessa parentela em que trabalhei. As relações de alteridade são espaços de perigo, espaços em relação aos quais várias esferas da vida das aldeias estão atentas, a dança da *opy* erradica os riscos, enquanto o *jerokey* abre o grupo à recepção de outros.

Como diz Pereira (2016), as “relações (intraaldeãs) com brancos, as quais, sendo cercadas por ambiguidades, exigem um investimento decisivo na familiarização destes: é preciso, como diz Silveira (2011), *guaranizá-los*, o que, num certo sentido, equivale a ensinar-lhes a alcançar uma perspectiva e ter um corpo semelhantes aos dos *mbya* (Pereira, 2016: 756). E ele segue, caracterizando os esforços “de meus interlocutores no sentido de guaranizar a mim e a outros brancos que se fizeram íntimos deles durante sua permanência em Camboinhas e além. Destacaria então como nos era exigida a participação nos afazeres diários tanto quanto nos rituais cotidianos de reza-canto, e de algum modo concluiria que o que eles insistiam em nos ensinar era justamente como adquirir corpos *mbya* a partir de uma relação singular com os deuses (Ibidem: 757).

A este respeito, Macedo (2017) afirma que, no caso *mbya*, o casamento com o outro branco é menos frequente que em outros grupos tupi e gera desordens que reforçam a frequência na *opy*. Entre os Guarani, misturar é diferir, seja com outros povos indígenas, seja com o branco, tais alianças geram processos de fabricação de corpos, seja pela evitação da comida do branco, seja pela intensificação do uso do *petyngua*, como também observei. Segundo a autora, “os bons encontros podem incluir a afinidade potencial com outros, já que a incorporação de potências animais, de plantas e outros seres, inclusive dos brancos, é fundamental para a vida nessa terra” (Macedo, 2017: 528). No caso da aldeia que estudei, os casamentos com brancos são possíveis (assim como também afirma Pereira, 2014) e geram toda uma série de operações no sentido de guaranizar estes corpos; os desequilíbrios gerados por tais relações aparecem intensifican-

do episódios de doença ou de *jepota*, em ambos os casos, a tecnologia elaborada para controlar estas consequências é o *jerojy*.

O forró como espaço da abertura ao outro na vida das aldeias organiza a experiência corporal daqueles que se põem em relação. Lima (1995) menciona que a embriaguez produz um estado de espírito que leva à dança, momento de celebração de afinidades e produção de relações fictícias de afinidade potencial e alteridade. A familiarização produzida pelo forró não é outra coisa que não a guerra, aqui o forró opera a transformação do inimigo em aliado.

O forró de alguma maneira replica a experiência corporal da *opy*, e se coloca igualmente como espaço de relação com os outros, mas com outros outros. “O caráter performado mais que dado do corpo, concepção que exige que se o diferencie ‘culturalmente’ para que ele possa diferenciar ‘naturalmente’, tem uma evidente conexão com a metamorfose interespecífica, possibilidade sempre afirmada pelas cosmologias ameríndias” (Viveiros de Castro, 2002: 390). No risco de devir animal, experimentado na alteração que promove a relação com o outro, a dança é a marcação que mantém o corpo organizado. Faltaria fazer a pergunta: O que seria transformação para essa experiência? Seria preciso compreender como os *mbya* entendem a noção de transformação.

Podemos falar num devir imperceptível que considera o não alcançável como força, e não como região inexplorada. Esse jogo de forças que fundamenta o conhecimento, essa linha que é a mesma da vida tendendo para a morte e caracteriza o limite-tensão que refere Viveiros de Castro (2002). Assim é que *ja*, o prefixo referente à primeira pessoa do plural (inclusiva), em *jajeroky* é um convite à familiarização, à devoração guarani contemporânea.

Defendo, com Pierri (2018), que “permanecemos (no caso guarani) diante da predação enquanto categoria ontológica, que indica a animosidade virtual que rege as relações entre esses seres (nossos donos, *nhande jara*) e os guarani, que dependem deles para alimentar-se e para viver” (Pierri, 2008 :239). Este é um ponto de encontro em que a relacionalidade guarani os aproxima de seus outros. Difiro, portanto, da tese de Fausto (2005), para quem seria possível, sondando os textos etnohistóricos, mapear uma transformação nos povos guaranis, das práticas canibalísticas ou de uma concepção xamanística que se aproxima da lógica da predação do jaguar, para uma “ética” do *mborayu* baseada no amor. Divirjo profundamente, baseada na pesquisa etnográfica (realizada tanto entre os *mbya* do litoral, quanto entre os *nhandeva* da fronteira com o Paraguai), da tese que traduz *mborayu* como uma noção cristã de amor.

A literatura antropológica produzida na última década sobre tais povos (Pierri, 2018; Pereira, 2014; Macedo, 2009 e 2012; Mattos, 2005; entre vários outros) aponta a transformação, no sentido xamânico do termo, como afecção que incide sobre o corpo. Na dança ou no *jepota* se estabelece contato com o outro

para sondar as suas forças. Estamos aqui diante de “processos de transformação corporal” (Pierri, 2018: 174), a serem melhor compreendidos.

Não há contradição entre o canibalismo e o *mborayu*. O modo de lidar com a alteridade, nessa aldeia *mbya*, inclui a possibilidade de guaranizar o branco por meio dos espaços do *jerokey*. Como minha etnografia aqui apresentada pretendeu indicar, o forró como gênero incorporado do mundo dos brancos trata sobretudo dos temas do amor, os encontros criados em tais momentos dizem respeito à possibilidade de trazer o outro para a experiência de um devir *mbya*. A experiência do *jepota* segue sendo grandemente vivida, devir jaguar segue colocado como risco, é alteração no corpo, concreta, transformação das intensidades, desordem que acontece frequentemente, face a qual os múltiplos momentos do dançar são reorganizadores dos corpos.

Fausto afirma que:

Parece-me que estamos diante de uma verdadeira mudança de ponto de vista, em que a constituição da pessoa e do coletivo indígenas passam por uma identificação não mais com o polo predador da relação com outrem, mas com o de presa familiarizável (2005: 405).

Dissolvendo a oposição dual poderíamos compreender que a afinidade potencial mobiliza a relação de predação com o outro que inclui a aliança com o inimigo. Com os dados apresentados não podemos confirmar a tese de Fausto (2005) de que a noção de *mborayu* foi convertida em amor dócil e não mais em atividade predadora. O que defendo é bem o contrário, o campo das relações de aliança envolve os *jurua* em situações de devoração que inclusive incluem o *jepota* nos momentos mais conflituosos desse tipo de relação baseada na “predação familiarizante” (Fausto, 2008: 330), o que é controlado na *opy*. Tais experiências não se dão como incorporações molares ou duradouras, atuam bem mais como experiências extáticas em que se experimenta o *pathos* da transformação, muitas vezes mediado pelo *ka’u*.

Seria, então, necessário interrogar a noção de transformação, dessa vez à luz de uma aprendizagem com as categorias nativas tais como definidas pelos povos guarani, especialistas no assunto. Em sua concepção, não se trata de pensar diacronicamente, como busca fazer Fausto (2005), em lugar disso, compreender as dinâmicas de alteração que compõem os corpos tais como formados por esta socialidade aqui apresentada e suas tecnologias da alteração desenvolvidas em séculos de relações de alteridade.

Procurei neste artigo contrastar as diferentes formas *mbya* do dançar no que tange às relações de alteridade. Se no *jerosy* a relação é com os *nhanderu*, nas danças de *xondaro* se estabelece relação com as qualidades dos pássaros, no *jerokey*,

se dança com os visitantes, parentes distantes, presas potenciais, e, no caso que etnografei, com os *jurua*. O corpo *mbya* experimenta alterações fazendo visível a “lógica da transformação sensível” (Pierri, 2018) que lhes é própria. Se na *opy* a experiência do *aguyje* se virtualiza, no forró, a noção de *mborayu* apresenta suas características predatórias, mobilizando as experiências do *ka’ú* e na fronteira com a do *jepotá*. A familiarização aqui implica as aberturas mútuas possibilitadoras da afinização do outro com o qual se dança, para diferentes formas de aliança.

“No canibalismo amazônico, o que se visa é precisamente a incorporação do aspecto subjetivo do inimigo, que é, por isso, hiper-subjetivado, e não sua dessubjetivação, como é o caso dos corpos animais” (Viveiros de Castro, 2002: 392). Porque “a ‘objetividade’ da socialidade pode operar por meio da ‘subjetividade’ das pessoas-em-interação” (Barbosa, 2004). A centralidade das relações de alteridade nas cosmologias ameríndias das terras baixas da América do Sul é afirmada na série das formas sociais que enumerei aqui como dança, essas performances tais como praticadas poderiam ser pensadas como um momento de diplomacia cosmopolítica. Abertura íntima para a relação com o outro, para afetar-se por sua presença, experimentação devoradora de seus traços, em que um e outro não mais se definem por suas fronteiras, mas por suas performances que são nada mais que formas específicas de estabelecer relações de alteridade; talvez formas mais abertas e interessadas, menos etnocêntricas e etnocidas.

Ana Lucia Ferraz é Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense e Coordenadora do Laboratório do Filme Etnográfico (ICHF-UFF). É Coordenadora do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Professora no Mestrado em Antropologia Visual da FLACSO-Ecuador. Tem experiência com os temas: filme etnográfico, classes trabalhadoras, cidade, povos guaranis, cosmologia, artes e cinema.

Contribuição de autoria: Não se aplica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACSELRAD, Maria
2017 “Dançando contra o Estado: Análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco”. *Ñanduty*, v.5, n.6: 146-166.

BADIE, Marilyn Cebolla

2013 *Cosmología y naturaleza mbya-guaraní*. Barcelona, tese de doutorado, Universidade de Barcelona.

BARBOSA, Gustavo Baptista

2004 "A socialidade contra o Estado: a antropologia de Pierre Clastres". *Revista de Antropologia*, v.47, n.2: 529-576.

BASTOS, Rafael Menezes

2007 "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: Estado da arte". *Mana*, v.13, n.2: 293-316.

BUTLER, Judith

2015 *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte, Editora Autêntica.

2012 "Cuerpos em alianza y política de la calle". *Transversales*, v.26 : 01-18pp.

CADOGAN, León

1959 *Aywu Rapyta*. *Revista de Antropologia*, v.1 n.1. :35-42.

CLASTRES, Hélène

1978 *Terra sem mal: Profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo, Editora Brasiliense.

2016 "De que falamos os índios". *Cadernos de Campo*, v.25, n.25: 366-379.

CLASTRES, Pierre

1995 *Crônicas dos Índios Guayaki*. São Paulo, Editora 34.

2003 *A sociedade contra o Estado*. São Paulo, Cosac & Naify.

2004 *Arqueologia da violência*. São Paulo, Cosac & Naify.

COSTA, Ana C. Estrela da

2014 "Pescando imagens: presença e visibilidade nos domínios da pesca e do cinema". *Devires*, v.11, n.2: 122-152.

DALLANHOL, Katia Maria Bianchini

2002 *Jeroky e jerojy. Por uma antropologia da música guarani Mbya do Morro dos Cavalos*. Florianópolis, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.

FAUSTO, Carlos

2008 "Donos demais: Maestria e domínio na Amazônia". *Mana*, v.14, n.2: 329-366.

- 2007 “If God Were a Jaguar. Canibalism and Christianity among the Guarani (16th-20th Centuries). In: FAUSTO, Carlos e HECKENBERGER Michael (org.) *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives*, University of Florida Press, Gainesville, pp.75-104.
- 2005 “Se deus fosse jaguar: Canibalismo e cristianismo entre os (séculos XVI-XX)”. *Mana* v.11, n.2: 385-418.
- 1999 “Of Enemies and Pets: Warfare and shamanism in Amazonia”. *American Ethnologist*, v.26, n.4: 933-956.
- GOLDMAN, Marcio
- 2015 “Quinhentos anos de contato: Por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem”. *Mana*, v.21, n.3: 641-659.
- GORE, Georgiana
- 1999 “Textual Fields: Representation in dance ethnography”. In: Buckland, T.J. (ed.). *Dance in the Field*. Palgrave Macmillan, New York, pp. 208- 220.
- GRÜNBERG, Friedl
- 2003 “La relación de los indígenas con la naturaleza y los proyectos de Cooperación Internacional”. In: GRÜNBERG, F. P. e GRÜNBERG, G. *Los Guaraníes. Persecución y resistencia*. Editora Abya Yala, Quito. 323-354.
- GRÜNEWALD, Leif
- 2016 “A ‘cosmo/política’ ameríndia”. *Indiana*, v.33, n.2: 119-142.
- HEURICH, Guilherme Orlandini
- 2015 “Outras alegrias: cachaça e cauim na embriaguez Mbya-Guarani”. *Mana*, v.21, n.3: 527-552.
- KILDEA, Gary e SIMON, Andrea
- 2005 *Koriam’s law and the dead who govern*. Canberra, Ronin Films.
- KRAKCE, Waud H.
- 2009 “Dream as deceit, dream as truth: The grammar of telling dreams”. *Anthropological Linguistics*, v.51, n.1: 64-77.
- LADEIRA, Maria Inês
- 2007 *O caminhar sob a luz. Território mbya à beira do oceano*. São Paulo, EdUnesp/FAPESP.

LOPES DA SILVA, Aracy

- 1999 "Uma 'antropologia da educação' no Brasil? Reflexões a partir da escolarização indígena". In: LOPES DA SILVA, Aracy. FERREIRA, Mariana Kawall Leal (orgs.). *Antropologia, história e educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo, Global, Fapesp, Mari, pp. 29-43.

MACEDO, Valéria

- 2009 *Nexos da diferença. Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do Mar*. São Paulo, tese de doutorado, Universidade de São Paulo.
- 2011 "Vetores *porã* e *vai* na cosmopolítica Guarani". *Tellus*, v.11, n.21: 25-52.
- 2011b "*Jepotá* e *aguyjé* entre os Guarani. O desejo da carne e da palavra". Anais da 35ª. ANPOCS.
- 2012 "Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da 'cultura' e o se fazer ouvir nos corais guarani". *Revista de Antropologia*, v.55, n.1: 357-400.
- 2017 "Misturar e circular em modulações guarani. Uma etiologia das (in)disposições". *Mana*, v.23, n.3: 511-543.

MATTOS, Amilton Pelegrino de

- 2002 *O que se ouve entre a opy e a escola? Corpos e vozes na ritualidade guarani*. São Paulo, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

MELIÁ, Bartolomeu

- 1990 "A terra se mal dos Guarani: Economia e Profecia". *Revista de Antropologia*, v. 33, :33-46.

MENDES JR., Rafael Fernandes

- 2009 *Os animais são muito mais do que algo bom para comer*. Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense.
- 2016 *A saga rumo ao norte e os outros do caminho: a busca da terra sem mal entre os Guarani contemporâneos*. Rio de Janeiro, tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MIGLIORA, Amanda Alves

- 2011 "De Dentro e de Fora. As diferentes dinâmicas sociais e seus reflexos nos usos do espaço em uma aldeia urbana Mbyá Guarani". *Ponto Urbe* 9 :1-11.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira

- 2002 *Através do mbaraká: Música e xamanismo Guarani*. São Paulo, tese de doutorado, Universidade de São Paulo.

- 2004 O caminho do conhecimento - música e dança no jerokey guarani. In: V Seminário de pesquisa em Educação da Região Sul, V ANPED SUL, Curitiba.
- 2016 "Musica y resistencia, etica y estetica Guarani". *SALSA X Sesquiannual Conference*. New Orleans, mimeo.

NIMUENDAJU, Curt

- 1987 *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo, Hucitec, Edusp.

OTTO, Tom

- 1992 "Imagining Cargo Cults", *Canberra Anthropology*, v.15, n.2: 01-10.

PEREIRA, Vicente Cretton

- 2014 *Nhamandu se levanta e nos faz levantar: etnografia das relações de alteridade entre os Mbya Guarani*. Rio de Janeiro, tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense.
- 2016 "Nosso pai, nosso dono: relações de maestria entre os mbya guarani". *Mana*, v.22, n.3: 737-764.
- 2017 "Nos transformamos em brancos: Notas sobre a cosmopolítica Mbya guarani". *Ñanduty*, v.5, n. 6: 53-79.

PIERRI, Daniel Calazans

- 2018 *O perecível e o imperecível. Reflexões guarani mbya sobre a existência*. São Paulo, Editora Elefante.

PISSOLATO, Elizabeth de Paula

- 2007 *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo, Rio de Janeiro, Editora da Unesp/NUTI, Museu Nacional.
- 2015 "Fuga como estratégia: notas sobre sexualidade, parentesco e emoções entre pessoas Mbya". *Cadernos de Campo*, v.24, n.1: 412-426.

e MENDES Jr., Rafael Fernandes

- 2016 "Saber sobre pássaros, saber com pássaros: Introdução a um estudo sobre formas de interação e modos de conhecimento na experiência de pessoas guarani". *Teoria e Cultura*, v.11, n.2: 37-51.

RAMO Y AFFONSO, Ana Maria

- 2014 *De pessoas e palavras entre os Guarani-Mbya*. Rio de Janeiro, tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense.

SANTOS, Laymert Garcia dos

2013 *Amazônia transcultural. Xamanismo e tecnociência na ópera*. São Paulo, n-1 Edições.

SANTOS, Lucas Keese dos

2017 *A esquiva do xondaro. Movimentos e ação política entre os Guarani Mbya*. São Paulo, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

SHAFFNER, Justin

201 “Nem plural, nem singular: ontologia, descrição e a Nova Etnografia Melanésia”. *Ilha*, v.12, n.1: 101-133.

SEEGER, A., DA MATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B.

1979 “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional*, v.32: 2-19.

STEIN, Marília Raquel Albornoz.

2009 *Kyringüé mboráí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica mbyá-guarani*. Porto Alegre, tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SZTUTMAN, Renato

2009 “Religião nômade ou germe do estado? Pierre e Hélène Clastres e a vertigem Tupi”. *Novos Estudos*, v.83: 129-157.

VERA TUPÃ POPYGUA, Timóteo da Silva

2017 *Ywyrupa/A terra é uma só*. Eckman, A. (org.). São Paulo, Editora Hedra.

VIANNA, Fernando F. de Luiz Brito

2001 *A bola, os brancos e as toras: futebol para índios Xavante*. São Paulo, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha

1986 *Araweté. Os deuses canibais*. Rio de Janeiro, ANPOCS/Zahar.

1979 “A fabricação do corpo na sociedade xinguana”. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n.32: 40-49.

2002 *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify.

2007 “Filiação intensiva e aliança demoníaca”. *Novos Estudos* 77. São Paulo, CEBRAP.

2015 *Metafísicas canibais*. São Paulo, N-1 Edições.

Recebido em 14 de abril de 2017. Aceito em 30 de abril de 2019.