



ECOSSISTEMA DO RITUAL DE CURA MBYÁ-GUARANI: PERFORMANCE CULTURAL E ARTÍSTICA

Cristina R. Campos. UERJ

RESUMO: Diante dos entendimentos que descartam a necessidade de demarcação de território para uma expressão artística, como a performance, aprisionando-a em modos de produção e recepção da arte, este artigo apresenta uma interpretação dos atos constitutivos do Ritual de Cura dos Mbyá-Guarani, da Tekoa Mbo'yty, assentada no município de Niterói/RJ, no contexto das intensas relações desenvolvidas em seu ecossistema cosmológico, bem como do desempenho dos participantes da atividade artística-ritual. Cada artista-participante encontra-se atento à experiência do corpo e aquilo que o envolve, corpo conectado que se percebe mutável e que, por essa condição – estética da relação –, manifesta-se desejoso por negociações.

Palavras-chave: Ecossistema; Performance; Ritual de Cura Mbyá-Guarani.

ABSTRACT: *Given the understandings that rule out the need for demarcation of territory for artistic expression, such as performance, trapping them in the modes of production and reception of art, this article presents an interpretation of the acts constituting the Mbyá-Guarani Ritual of Healing, of the Tekoa Mbo'yty, seated in the district of Niterói / RJ, in the context of the intense relationships developed in its cosmological ecosystem, as well as the performance of the participants of the artistic activity-ritual. Each artist-participant is aware of both body experience and the elements that surround it, connected body which perceives itself as mutable and, for that reason - aesthetics of relationships - manifests itself open to negotiations*

Keywords: *Ecosystem; Performance; Ritual Healing Mbyá-Guarani.*

Através da transversalidade, que não tem por objetivo necessariamente um consenso último, mas o questionamento contínuo, propondo novos discursos e novas práticas de pesquisa, este artigo apresenta uma proposta dialógica entre o campo da arte e da antropologia.

A performance reúne uma série de complexidades, que suscitam a necessidade de elucidar novas condições, reconstruções e padrões de análise que exigem um alargamento do discurso artístico, uma vez que esse discurso pode se manifestar de modos e formas distintas nas diferentes culturas. O próprio caráter

expansivo da estética, com suas atuais contextualizações, torna inviável garantir, *a priori*, propriedades definidoras da ideia de sensibilidade estética.

Entender esses processos não é somente importante para a definição de conceitos eivados de reificações sobre as práticas artísticas indígenas, mas também para a compreensão das relações travadas entre as sociedades indígenas e as sociedades que com elas convivem e as tomam como objeto de estudo. O ponto crucial do problema é que a apreciação da arte dos povos indígenas quase sempre tem sido apresentada de forma falaciosa: ou é vista pela beleza exótica, através das lentes de uma concepção ocidental, ou pela antropologia de seu material. Sally Price propõe uma reflexão sobre a natureza da experiência estética nas sociedades primitivas, reconhecendo a existência e a legitimidade dos arcabouços dentro dos quais a arte é criada:

[...] a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que compete com a “pura experiência estética”, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. A contextualização não mais representa uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos. (PRICE, 2000, p. 134).

Se a arte oferece elementos para construir uma interpretação do que seria o imaginário, orientando o sentido das práticas e das formulações teóricas sob o critério da sensibilidade, dos afetos, dos vínculos, além das formas de valoração e sentido, não devemos defini-la e nem compreendê-la homogeneamente.

Para compreender essa teia de relações e associações, tomo como pressuposto metodológico a noção de antropologia simétrica, que surgiu num contexto teórico de rede – a Teoria Ator-rede – ANT – *Actor Network Theory* (LATOUR, 1994). A teoria foi construída à luz de uma perspectiva construtivista e baseia-se principalmente em dois conceitos – tradução e rede – e dois princípios extraídos do filósofo e sociólogo David Bloor – o princípio de imparcialidade e o princípio de simetria. O objetivo do princípio da simetria não é apenas o de estabelecer igualdade, mas também o de gravar as diferenças, as assimetrias e o de compreender os meios práticos que permitem aos coletivos dominarem outros coletivos. Em vez de localizar o *sujeito/objeto* de pesquisa em polos opostos – arte e cultura – a análise examina as conexões transversais dessa rede de significações.

É nessa perspectiva de equivalência que a performance ritual Mbyá-Guarani se potencializa.

O Ritual de Cura dos Mbyá-Guarani da Aldeia Tekoa Mbo'yty, assentada no município de Niterói/RJ, lócus dessa pesquisa, é realizado com o intuito de reverter processos de aflição materializados no corpo de um indivíduo em determinado momento. Os Mbyá-Guarani consideram que a doença tem duas vias de instalação: a dita “natural”, provocada por um descuido infeliz, conjunção de circunstâncias adversas ou manifestação de certas divindades, cujo aparecimento se liga a determinadas épocas do ano, e a da “feitiçaria” enviada por pessoas mal intencionadas, portadoras de recursos mágicos. (SCHADEN, 1982).

Saber ver a doença decorrente da ação intencional de quem envia o mal, na direção da vítima, ou seja, conseguir discernir algo que não se vê entrar é a capacidade que se destaca na cura xamânica. “O xamã cura porque vê o que é invisível para os demais. Ou melhor, porque *Nhanderu*¹ lhe mostra, lhe faz ver (*mboexa*) a doença ou aquilo que acompanha a pessoa que sente algum incômodo.” (PISSOLATO, 2007, p. 236).

Na performance realizada na Casa de Reza, os objetos rituais, os cerimonialistas – a xamã, os assistentes, o grupo que compõe o coral (os músicos/dançarinos/cantores, as cantoras/ritmistas/dançarinas) –, a plateia, o enfermo, os espíritos e os deuses vestem suas capas, suas bandeiras, seus estandartes, seus mantos sagrados, para cumprirem aquilo que lhes foi conferido: expurgarem o mal, celebrarem a vida e realizarem a Cura, através do canto-reza.

Esses *sujeitos/objetos*, através de uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, realizam através do ritual suas experiências afetivas, emotivas e estéticas, cujos atos são marcados pelo contato íntimo estabelecido com os espíritos e com os deuses, relação que constitui o ecossistema estético Mbyá. Um ato performático, com o poder de transformar o indivíduo e a sociedade, cuja análise deve se desenvolver tendo como ênfase o “sentido” da própria ação performática. (GEERTZ, 1991). Ou, ainda, segundo o mesmo autor, um “drama plástico”, experiência sensível que se fundamenta na ética e na estética, constituindo-se modelo para crença – conteúdos simbólicos que incorporam *ethos* e *eidos*².

(GEERTZ, 1989). No caso dos Mbyá-Guarani, *ethos* e *eidos* estão expressos na valorização dos paramentos cerimoniais, na palavra cantada, na palavra musicada, na palavra dançada, na harmonia ritmada que desemboca numa preocupação com a plástica corporal, enquanto atributo necessário para intensa experimentação ritualística vivenciada.

Regina Müller, antropóloga e *performer* profissional, em sua reflexão sobre a experiência ritual entre os Asurini do Xingu, argumenta:

Assim como o ritual atualiza conteúdos cosmológicos estruturantes da sociedade, por meios estéticos de representação, a performance artística, também por meios estéticos, atualiza conteúdos do universo individual do artista em sua relação com o meio. (MÜLLER, 2010, p. 13).

A pesquisadora evidencia que, dentre as linguagens artísticas, é a performance a que mais se aproxima da experiência ritual nas sociedades indígenas. “A reelaboração e atualização dos conteúdos dos rituais indígenas no contexto histórico corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, a elaboração subjetiva do ato performático.” (MÜLLER, 2005, p.78). Nessa perspectiva, “o xamã assim como o artista são motivadores da experiência formativa, seja esta entendida como ação reflexiva da existência, seja como intervenção cultural.” (MÜLLER, 2010, p. 19). A formação, enquanto processo de autorreflexão do sujeito permite que o sujeito se sinta partícipe do processo de construção da própria cultura, fazendo-o vislumbrar outras experiências formativas.

A interação social, vista como uma contínua negociação entre atores, e essa visão do processo social são análogas à proposta do modelo dramático do sociólogo canadense Erving Goffman (1985). Segundo Goffman, a interação social é encarada como uma performance, sendo múltiplos os “palcos” onde os indivíduos interpretam diferentes papéis, perante múltiplas audiências. Nessa interação, face a face, os atores representam os papéis que lhes cabem, “regulados” por conjuntos de regras sociais, ou rituais, que são seguidos pelos indivíduos e que por eles foram interiorizados – formas determinantes da atuação frente à situação em que os atores se situam.

Corroborando a teoria da atriz e *performer* Eleonora Fabião (2008), que ressalta a ênfase no corpo como tema e matéria da performance, o ritual indígena se

aproxima de algumas tendências: a desconstrução da representação, a investigação das capacidades psicofísicas do *performer*, a criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador. Nessa perspectiva, podemos considerar que no Ritual de Cura dos Mbo'ity os artistas-participantes não representam papéis, mas sim *encorporam*³ metáforas rituais para apresentar seus papéis, para construir e reconstruir suas identidades em relação ao “outro”, sendo o termo performance interessante para explicitar essa condição.

A preocupação com o papel simbólico na vida humana e a reconstrução do conceito de cultura para além de um modelo sugerido – cultura pensada como normativa e homogênea, como um conjunto de hábitos, valores e normas fixas – possibilitou a ampliação e o refinamento das análises interpretativas sobre as práticas culturais. O enfoque está na práxis, na interpretação dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo o momento, e se baseia na ideia de Turner (2008): o processo ritual é entendido como uma experiência psicossomática, que atribui sentido aos eventos dramáticos, ou seja, a vida social é um processo dinâmico composto de sequências de “dramas sociais”, sendo estes resultados de uma contínua tensão entre conflito e harmonia. O processo ritual é formado por uma alquimia que envolve três tempos: dissolução, destilação e concentração dos *sujeitos/objetos* envolvidos no ato performático. Uma alquimia que trabalha o corpo social e pessoal, uma “plástica social”, conforme definido pelo artista plástico e *performer* alemão Joseph Beuys. O artista concebe a “plástica social” como um organismo social, como ser vivente. Em suas ações performáticas, Beuys apresentava a ideia de cura, da arte como processo terapêutico do indivíduo e da sociedade, também ligada à ideia de xamanismo. A ideia de uma “ferida” na criação do artista pede a procura por uma cura. Uma energia alquímica própria de uma experiência ritual, vivenciada pelo artista na época da segunda guerra mundial, que, provavelmente, influenciou suas ideias acerca da arte. A partir de seu *slogan* “todos são artistas”, que equivaleria a dizer “não existem mais artistas”, Beuys considerava que “a criatividade não é monopólio das artes.” (BEUYS, 1995, p. 72).

Essa subversão ontológica de conceitos e de atitudes oferece subsídios para a aproximação da arte contemporânea com a experiência ritual, percebida no ecossistema mbyá-guarani.

O artista e crítico de arte Ricardo Basbaum (1996) adverte que grande parte da fascinação exercida pelo campo da performance reside no grau de liberdade que ela permite como campo de ação, consagrando-a como “linguagem artística autônoma”. No entanto, considera que tais preocupações podem reduzir as possibilidades expressivas amplas de uma forma de ação às amarras de um “gênero artístico”, em detrimento da real operatividade dos meios de expressão em sua relação com as áreas mais amplas do campo cultural. Diagramar a dinâmica dessa relação, como fluxo de energia em contenção e expansão é tarefa que implica admitir mobilidade, transformação e metamorfose, movimento ondulatório que, segundo Basbaum (1996), torna-se interessante quando o trabalho da arte aspira sempre a algum tipo de aproximação produtiva, para tomar parte de uma prática, intervir, funcionar.

Sendo assim, diante dos entendimentos que descartam a necessidade de demarcação de território para uma expressão artística como a performance, aprisionando-a em modos de produção e recepção da arte, seja ela ocidental ou indígena, este artigo apresenta uma interpretação dos atos constitutivos do Ritual de Cura dos Mbyá da Aldeia Tekoa Mbo'yty, bem como do desempenho dos participantes da atividade artística-ritual. A experimentação ritualística propiciada pelo Ritual está condicionada a uma “ordem” cósmica, apresentando-se em três atos: ambientação do espaço sagrado, cerimônia da Cura, finalização do ritual. Cada ato possui suas propriedades específicas e cada qual deixa sua marca especial nas metáforas e modelos do interminável fluxo da interação e existência social, enfatizando a relação *corpo-forma* presente na experiência ritualística.

Ambientação do espaço sagrado: preparação dos artistas-participantes

O surgimento do processo de criação da performance apresentada no Ritual de Cura se deu a partir de uma escuta aguçada da xamã Lídia Para Poty Nhe' Eja (guardiã dos espíritos das crianças) sobre as questões que afligiam o corpo de uma enferma: dores fortes na cabeça e também na região abdominal. A crença da paciente nesse tipo de tratamento, que buscava, através de uma energia vital

harmonizar corpo, alma e espírito, faz dela motivadora e coautora da experiência ritualística. Depois de diagnosticado o mal, Lídia indicou uma alquimia para o tratamento, que requereu um envolvimento consistente de todos os artistas-participantes. Aos poucos, os artistas-participantes da aldeia adentraram a Casa de Reza, ocupando as cadeiras dispostas na lateral, formando um semicírculo aberto em direção à porta de entrada. No fundo da Casa, o espaço era reservado para as mulheres, seus bebês e crianças menores, que ficavam sentados sobre os panos estendidos no chão. Um pouco mais à frente se posicionavam sentadas em cadeiras próprias, a xamã Lídia e sua assistente ritual e filha, Marcia Jachuka Rete, cujo nome faz referência à divindade feminina, grande avó do universo.

A posição privilegiada ocupada pelas cerimonialistas Lídia e Márcia proporcionava a observação completa de todo movimento que usualmente envolve o Ritual de Cura. Essa posição marca o *status* que as cerimonialistas/operadoras ocupam nesse cenário. No momento em que todos os atores se encontravam em seus lugares, a xamã Lídia, como operadora principal da obra, iniciava seu processo de criação: buscava em seu repertório cerimonial procedimentos para o desenvolvimento da performance.

Num ponto também central, porém oposto ao das cerimonialistas e próximo à entrada da Casa de Reza, encontra-se instalado o *Amba'i*⁴. Márcia Jachuka, representante da fumaça, retira de sua sacola os *petynguas*⁵ a serem usados durante o ritual. Abastece-os de fumo e os distribui, com a ajuda de outra assistente, aos participantes. As cerimonialistas de posse de seus *petynguas* esfumaçam o ambiente, invocando o sagrado e a participação de todos. Em fila, seguindo a estrutura ritual, homens, rapazes e meninos, depois as mulheres, moças e meninas – integrantes do coral – iniciam a ambientação do espaço, através do esfumaçamento dos *corpos/objetos* constituintes do ritual, que se encontram repousados no *Amba'i*. Os cerimonialistas, integrantes do coral, esfumaçam o “símbolo dominante” – o *Amba'i* –, provocando uma névoa exorcizadora das forças negativas. A névoa, ao se dissipar, cria um corpo aureolático na Casa de Reza.

Os símbolos, de acordo com Turner (2008), fazem coisas e, com isso, transformam situações, estados e pessoas. Os símbolos dominantes tendem a se tornar focos de interação. “Os grupos mobilizam-se ao seu redor, cultuam-nos,

desempenham outras atividades simbólicas perto deles, e acrescentam-lhes outros objetos simbólicos, frequentemente para formar santuários compostos.” (TURNER, 2008, p. 52).

A participação, como elemento constituinte desse processo fundamental de significado, remete à concepção apresentada nos Parangolés⁶ do artista plástico e performático Hélio Oiticica. O artista oferece ao público uma prática interativa (coautoral), quando possibilita ao espectador vestir sua obra, tendo-a, então, conformada. A criação se dá através da participação. “A proposição criativa vivencial dá ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação, esta, de diversas ordens, algo que para ele possua significação.” (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992, p. 124). O espectador penetra um campo de ação transformando a passividade da recepção em atividade do corpo.

Após algumas voltas, o banquinho ritual é colocado em frente ao *Amba'i* e a enferma é convidada a se assentar. Ela recebe dos cerimonialistas um esfumaçamento direcionado ao centro de sua cabeça. A fumaça aspirada pelos cerimonialistas oscila em sua forma: em alguns momentos se dissipa pelo ambiente e em outros assume uma forma densa e concentrada na superfície da cabeça da enferma. Segundo a xamã Lídia isso ocorre em virtude da tensão vivenciada pelos espíritos circundantes nesse momento. “Quando o espírito é aprisionado pela fumaça – forma densa –, existe possibilidade de cura, quando a fumaça se apresenta dissipada, significa que a pessoa pode morrer do mal acometido”.

Ao terminar a adoração-reverência inicial feita pelos cerimonialistas coadjuvantes do Ritual de Cura, cada qual se retira pronunciando a expressão de saudação *há'evé'i*. Todos respondem com a mesma expressão, que corresponde a um agradecimento por estar nesse espaço sagrado – “amém”, “assim seja”, nos termos de Chamorro Argüello (1998). Enquanto isso, o chimarrão é servido por um rapaz à plateia. A erva embebida na água fervente é saboreada coletivamente, sendo passada de boca em boca.

Cerimônia da Cura: potência da criação

Após preparação inicial, os integrantes do coral *encorpam* a cerimônia, cada qual assumindo sua posição: os homens se apossam do violão e da rabeca; os rapazes e os meninos dos seus *mbaraka mirĩ* (chocalhos); as mulheres e as meninas dos seus *takuapu* (bastões de ritmo), que acompanham suas vozes agudas. Dessa forma, executam seus *mboraei* (cantos-rezas) – canal de comunicação entre os indivíduos e as divindades. Nesse contexto, os cantos sagrados têm o poder de fortalecer a comunidade contra os males da Terra.

Envolvida por esse *corpo-manto* sagrado a cerimônia se inicia. Lídia entra em cena, portando seu *petyngua* próprio. O canto do coral, em diálogo existencial, exorta a busca de um estado de fortalecimento da pessoa mbyá, criando uma ambiência sagrada. O andamento da música pulsado nas cordas do violão e da rabeca define o pulso coletivo, dentro do qual toda a performance é desenvolvida. Cantam-rezam o poema da língua dos deuses, correspondendo a mais elevada condição de elaboração da fala, que somente alguns exímios oradores são capazes de alcançar, fazendo a palavra divina circular na Terra. (PISSOLATO, 2007).

O esfumaçamento pela xamã segue a mesma trajetória percorrida pelos cerimonialistas na ambientação do espaço, primeiro no *Amba'i* e, em seguida, na enferma que, de olhos fechados e mãos abertas apoiadas nas pernas, concentra-se para receber a cura. O pacto ritual e artístico é selado pela operadora da obra. Cada qual veste seu manto, seu estandarte, sua capa, que se molda conforme o ato performático, uma escultura efêmera que se constrói a partir da relação com os “outros” *sujeitos-objetos*, visíveis e invisíveis, manifestando a energia vital coletiva, uma concepção antropológica da arte que corrobora o conceito de “escultura social” desenvolvido por Beuys.

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da ideia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos, ou como podemos formar nossos pensamentos em palavras, ou como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita. O processo continua na maioria delas: com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança. (BEUYS, 1990, p. 19).

A escultura social compreende o próprio pensamento humano a que se faz forma, reforçando a ideia de ampliação da arte proposta pelo artista, cuja potência criativa é inerente a todo ser humano. No caso mbyá-guarani, a criação se dá no espaço de agenciamento localizado entre “coisas” visíveis e invisíveis, quando os artistas-participantes são convocados a se apresentar.

Sob a névoa da fumaça, a xamã invoca os deuses com seu canto-reza de lamento, criando um espaço de agenciamento localizado entre o *Amba'i* e a enferma. Seus braços estendidos se movem, buscando nesse espaço “entre” a aproximação dos espíritos bons – espaço da criação. Lídia apresenta seu “eu” sob o corpo-manto, sob a roupa-capa curandeira e xamânica, permitindo-lhe ganhar algum controle sobre as impressões dos demais (sejam os que vivem lá no alto⁷ ou os que vivem na Terra) na apresentação de sua obra.

A xamã Lídia aquece suas mãos esfregando-as, no intuito de aprisionar as coisas ruins manifestas no corpo da enferma. Um sopro forte, entre as mãos sob a forma de concha, encaminha, por um ponto central da cabeça, o frescor aliciante da dor. Suas mãos percorrem a testa, a nuca, as costas, o início das nádegas, até alcançar o abdômen e a virilha da enferma, massageando cada ponto aberto ao recebimento da energia vital emitida por ela. Em alguns momentos, a massagem é acrescida das palavras rituais da operadora cerimonial em atitude de reverência ao *Amba'i*, estabelecendo um canal de comunicação mais íntimo com as divindades, mantendo ereto o fluxo do dizer. A fala eloquente da xamã constitui-se como um elemento significativo de sua performance. Seu desempenho vigoroso aquece seu corpo, tornando-o, então, uma escultura da fala. Assim, o ato performático se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e pela sua organização em quadro cerimonial.

Essa fase do drama vivenciada pelos participantes da cerimônia da Cura se caracteriza pela separação da vida cotidiana – fase liminar, nos termos de Turner (1988) – quando estão ausentes a estrutura social e as regras que normalmente ordenam as interações sociais. A estrutura normal é invertida e o que era escondido na vida cotidiana é revelado. A estrutura sem dúvida está presente, mas sua dimensão é abafada por um grupo de interdependências: aqui, ela é vista como um

meio ou instrumento social, não como um fim em si mesma, e nem tampouco como provedora de metas para competição ou dissidência.

A liminaridade experimentada pelos participantes e operadores da Cura possibilita, a cada indivíduo, o conhecimento de si mesmo, frente à sua relação com outras categorias de entidades visíveis e invisíveis – situação que oportuniza a apreensão de uma estrutura social na *communitas*. Nessa interação social, todos compartilham o sentimento de *communitas*, ainda que sob uma estrutura. Todos aspiram a fumaça sobre a cabeça da enferma. Cada qual tem um espírito *encorporado* no seu ser, e este tem origem no ecossistema cosmológico mbyá-guarani. Juntos adquirem mais força para expulsar o mal que aflige a paciente. Esses sujeitos liminares possuem um *status* profundamente demarcado nessa sociedade indígena.

Uma nova fase complementar de exorporação do mal se inicia. A xamã retorna ao seu assento e de lá anuncia que dois dos cerimonialistas retirem do *Amba'i* a gamela de cedro, em forma de canoa, que contém a água purificadora do mal, para que cada cerimonialista, com uma folhinha de árvore nativa, aspirja a água sagrada no ponto central da cabeça da enferma. Os homens, após a aspersão, se posicionam em fila horizontal atrás das mulheres que, por sua vez, repetem o ato masculino.

O cedro, responsável pelo emanar da palavra-alma, abriga a água recebida através do orvalho, fonte de energia vital para o *corpo-árvore* e, conseqüentemente, para o *corpo-gente*, vinculando as pessoas aspergidas ao princípio ativo do Universo, do tempo mítico de *Jachuka*, potência de energia vital para a criação da natureza-cultura mbyá-guarani. Reviver esse tempo possibilita a instauração de um outro tempo, e esta “quebra” do tempo cotidiano é fator primordial para que se alcance a fase liminar apontada por Turner. O ambiente e os elementos, visíveis e invisíveis, constituintes dos atos performáticos possibilitam a criação de um espaço, onde a crise possa ser restaurada através do “reviver” de uma memória coletiva, que é transformada e atualizada na cerimônia da Cura.

Finalização do ritual: consagração da obra

Atinge-se a hora do encerramento da cerimônia, momento em que todos, atores e plateia, participam da ação dramática dando continuidade ao ato performático. A música, num andamento mais alegre, e os gestos graciosos marcam a despedida dos cerimonialistas. Com os pés marcando um ritmo compassado, eles se posicionam em frente à enferma, levantam os braços, flexionam o joelho três vezes e falam: *o'ytyxee ma xerery mborai amanhe du y'ete Tekoa Mbo'yty pygua há eve'i ko*, que se traduz por: *Eu me chamo _____, vivo na Aldeia Tekoa Mbo'yty, este canto foi criado para ser executado aqui na Casa de Reza, para esta cerimônia, assim seja.*

A plateia agradece, respondendo *há eve'i ko*. A enferma se acomoda na plateia. Os cerimonialistas buscam seus assentos e a fumaça se dissolve no espaço. A plateia participante recebe a todos, que por instantes contemplam o altar do sagrado, selando o pacto ritualístico consagrado na obra criada coletivamente. O silêncio reina por alguns minutos e, aos poucos, as pessoas deixam a Casa de Reza.

Nessa obra, podemos pensar que a situação corrobora um sentimento de *communitas*, aqui entendido não como um momento em que a estrutura é rompida, uma anti-estrutura, em que cada qual “se cria e cria” de acordo com seus desejos escondidos, como apontado por Turner (1988), e sim como falado por Leopoldi (1978): a homogeneidade social presente na *communitas* define-se a partir de um mesmo sentimento experimentado pelo grupo, que se assemelha a partir das funções prescritas pelo grupo. Assim,

[...] pode-se, pois, sugerir que o relacionamento de um grupo de agentes 'liminares', conquanto marcado por um conteúdo nitidamente comunitário, deve orientar-se por algum padrão de relacionamento sancionado pelo sistema social. Em outras palavras, alguma regularidade, algum aspecto recorrente deve propiciar o estabelecimento de um 'modelo' que – engendrado a partir das relações sociais 'comunitárias' – possibilite a determinação do que se poderia chamar a 'estrutura da *communitas*. (LEOPOLDI, 1978, p. 28).

Após várias sessões, segundo a xamã Lídia, foi possível expulsar os maus espíritos que causaram os males físicos na enferma, resultado da “feitiçaria” enviada por um homem ciumento, contudo seria necessário um tratamento contínuo com a planta medicinal (quebradeira) sobre o local afetado (o abdômen), como se houvesse sequelas físicas a serem curadas ainda com o tempo.

Nessa obra de arte comunitária – derivada do sentimento de *communitas* desenvolvido no ritual –, os artistas-participantes elaboram suas performances, cujos espectros de ações e eventos carregados de simbolismo conformam um corpo performático, operador da Cura necessária para uma reconstrução social. Todo olhar, todo gesto, todo cheiro, toda palavra, toda imagem, todo canto, toda dança, toda fumaça fazem parte da apresentação de si em relação ao outro, estética da relação que se reconstitui e se apresenta no ecossistema estético mbyá-guarani. Cada artista-participante encontra-se atento à experiência do corpo e aquilo que o envolve, corpo conectado que se percebe mutável e que, por essa condição, manifesta-se desejoso por negociações.

NOTAS

¹ *Nhanderu* para os Guarani significa Nosso Pai, divindade que orienta o modo de ser guarani.

² O filósofo grego Aristóteles definia *ethos* como credibilidade conquistada por um autor através da inteligência, do bom caráter e do respeito pelo público. *Eidos*, de acordo com Platão, é compreendido como *logos*, pois tudo que é pode ser dito. (OLIVEIRA, acesso em 10 de jun. de 2010).

³ Viveiros de Castro cria o neologismo *encorporar* para explicitar certas disposições específicas – esquemas de percepção e ação – em que a forma corporal humana é apreendida pelo perspectivismo ameríndio: “traduzo o verbo inglês *to-enbody* e seus derivados, que hoje gozam de uma fenomenal popularidade no jargão antropológico, pelo neologismo *‘encorporar’*, visto que nem *‘encarnar’*, nem *‘incorporar’* são realmente adequados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 374).

⁴ O *Amba’í* é uma estrutura de madeira que pode se modificar no espaço/tempo, seja por acréscimo de elementos exigidos em algum ritual específico, seja para uma nova acomodação dos objetos, desde que instalado próximo à porta de entrada, e de frente para os espectadores, participantes e celebrantes. Esta instalação é uma espécie de altar do sagrado, destinado à reverência e chamamento das divindades e dos espíritos.

⁵ O *petýngua* é uma espécie de cachimbo confeccionado exclusivamente pelos homens, que consiste em um forninho provido, na parte superior, de saliências triangulares (*nambi*) com um orifício próprio para pendurá-lo, podendo também assumir a forma de algum animal, aqueles que se consideram de grande energia, como a onça e o tucano. Na parte superior, o artefato possui outro orifício para a introdução de um canudo de taquara para aspirar a fumaça.

⁶ O Parangolé é uma espécie de roupa, estandarte, bandeira, tenda ou capa de vestir constituída de tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos, que se põem em ação quando vestida pelo espectador da obra. Só pelo movimento do corpo é que suas estruturas se revelam.

⁷ Os Mbyá se referem aos seus deuses da mesma forma que aos astros, ou seja, como sendo “aqueles lá do alto”.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Performance: A Questão da Autoria. In: TEIXEIRA, J. L. C. (Org.) *Performáticos Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, v. 1, n. 1, 1996, p. 47-52.

BEUYS, Joseph. *Par la presente, je n'appartient plus à l'art*. Ed. L'Arche, França, 1995.

_____. *Joseph Beuys in America: energy plan for the western man*. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990.

CHAMORRO ARGÜELLO, Cândida Graciela. O Rito de Nominação numa Aldeia Mbyá-Guarani do Paraná. *Diálogos*, Maringá, 2(2), 1998, p. 201-216.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Sala Petra, 2008.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, Texto & Arte, 6, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

_____. *Negara: O Estado teatro no século XIX*. Lisboa: Difel, 1991.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

MÜLLER, Regina Polo. As artes indígenas e a arte contemporânea. In: *Textos escolhidos da cultura e arte populares*. v.7, n1. Rio de Janeiro: NCP/IART/UERJ, 2010, p. 7-18.

_____. *Ritual e Performance*. Brasil Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005 Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf> Acesso em: 17 jul de 2010.

OLIVEIRA, Nythamar Fernandes. *Psyche, Polis, Dikaiosyne: a dimensão utópica do político em Platão*. 1999. Disponível em : <<http://www.geocities.com/nythamar/plato2.html>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

PISSOLATO, Elizabeth de Paula. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbyá (Guarani)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução Inês Alfano. Revisão técnica de José Reginaldo S. Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SCHADEN, Egon. *Religião Guarani e Cristianismo*. São Paulo: *Revista de Antropologia*, vol. 25, p. 1-24, 1982.

SINGER, Milton B. . *When a great tradition modernizes*. New York, 1972.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUff, 2008.

_____. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Cristina R. Campos

Graduada em Educação Artística - História da Arte, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1981); Mestre em Arte e Cultura Contemporânea, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007); Doutora em Memória Social, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2012); integrante do grupo de pesquisa Observatório de Comunicação Estética - CNPq/UERJ liderado pela Dra. Isabela Frade.