



TEMPO DO MAMBEADERO E TEMPO DO BAILE:

Tensões entre corpo, exotismo e tradução no processo criativo com os murui-muina

DANIELA BOTERO MARULANDA

Antropóloga e bailarina colombiana. Doutoranda em Artes Cênicas da UFBA, sob orientação da professora Doutora Daniela Maria Amoroso. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado sobre as danças tradicionais do povo indígena murui-muina na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru. Também investiga as relações entre corpo, identidade e cultura nos usos sociais da dança e sobre a articulação metodológica das ciências sociais e as artes. Desenvolve projetos com escolas públicas em Bogotá/Colômbia, pesquisa a educação em dança e sua relação com a construção de identidades de gênero e étnicas. Na área de dança, trabalhou com o coletivo Tríptico Dança em Bogotá/Colômbia e fez parte do programa de Estudos Contemporâneos em Dança em El Colegio del Cuerpo em Cartagena de Indias/Colômbia. Contato: danielabotero@gmail.com

RESUMO

Este texto procura fazer uma reflexão sobre o processo de pesquisa de campo articulada à criação. Procuo refletir sobre os lugares importantes de produção de conhecimento associados ao corpo e às identidades murui-muina, a partir do trabalho em andamento sobre a relação entre oralidade e movimento nas danças tradicionais do povo indígena murui-muina, localizado na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru, enfatizado no espaço tradicional denominado *mambeadero*. O texto aventura-se em reflexões mais teóricas sobre conceitos como "exotopia", para explicar as ideias de tempo e espaço nas narrativas mitológicas, e sua relação com conceitos nativos como "rafue"- palavra que significa movimento - que ajudam a entender formas poéticas de perceber o corpo e o tempo. A partir do conceito de rito de passagem, desenvolvido por antropólogos como Turner e Van Gennep, explico a concordância entre o tempo mitológico - tempo de isolamento e de liminaridade - e o posicionamento exotópico na corporificação do mito. Essa reflexão articula-se com o que, para os murui-muina, constitui a noção de ancestralidade. Uma forma de pensamento, palavra e obra (nas palavras murui-muina), que compreende o espírito como uma forma corporal e material manifestada no trabalho cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo cotidiano.
Exotismo.
Tempo mitológico.
Oralidade.
Corporalidades indígenas.
Ancestralidade.

RESUMEN

Este texto busca hacer una reflexión sobre un proceso de trabajo de campo articulado a la creación. A partir de una investigación en proceso sobre la relación entre oralidad y movimiento en las danzas tradicionales del pueblo indígena murui-muina, localizado en la frontera entre Colombia, Brasil y Perú, procuro reflexionar sobre los lugares importantes de producción de conocimiento asociados al cuerpo e a las indentidades murui-muina, dando énfasis al espacio tradicional llamado mambeadero. El texto se aventura a proponer reflexiones mas teóricas sobre conceptos como "exotopia", para explicar ideas de tiempo e espacio en las narrativas mitológicas, así como su relación con conceptos nativos como "rafue"- palabra que es movimiento- que ayudan a entender formas poéticas de percibir el cuerpo y el tiempo. A partir del concepto de "rito de pasage", desarrollado por antropólogos como Turner y Van Gennep explico la concordancia entre el tiempo mitológico- tiempo e de aislamiento y liminaridad- y el posicionamiento exotópico en la corporificación del mitos. Esta reflexión se articula con lo que para los murui-muina constituye la noción de ancestralidad. Una forma de pensamiento, palabra y obra (en palabras de los murui-muina) que comprende el espíritu como una forma corporal y material manifiesta en el trabajo cotidiano.

PALABRAS-CLAVE:

*Corpo cotidiano.
Exotismo.
Tempo mitológico.
Oralidad.
Corporalidades indígenas.
Ancestralidad.*

ABSTRACT

This paper seeks to make a reflection about fieldwork articulated to a creative process. This is part of a research on the relation of oral performance and movement in the murui-muina's traditional dances. The murui-muinas live in the frontier region between Colombia, Brazil and Peru. The work attempts to analyze the main spaces for knowledge building associated with the body and the construction of identities. I give special attention to the mambadero. I also try to propose theoretical analyzes on the concept of "exotopia" and the native concept of "rafue"- word as movement- in order to explain poetic forms of perceiving body and time. Based on the idea of "rite of passage" proposed by Turner and Van Gennep I explain the coherence between mitological time and a exotopic point of view in the embodiment of myths. These ideas are linked to the notion of ancestry for the murui-muinas. A way of think, to talk and to do that understands spirit as a corporeal and material form manifested in every-day's work.

KEYWORDS:

Body-of everyday life.

Exotism.

Mithological time.

Orality.

Indigenous corporalities.

Ancestry



INTRODUÇÃO



Este texto nasce de reflexões teóricas e metodológicas a partir da pesquisa de campo e de uma pesquisa criativa que faz parte do meu projeto de doutorado. O projeto propõe uma aproximação com as danças tradicionais murui-muina e os espaços tradicionais que se relacionam com a preparação dessas danças, conhecidas como “*bailes*”.

Um desses espaços tradicionais é o *Mambeadero* ou *jíibibiri*, um lugar tradicional do povo murui-muina que ressalta o encontro e o diálogo a partir da mediação com os espíritos das plantas tradicionais das quais os murui-muina se consideram filhos: a coca, o tabaco e a mandioca-doce. Essas substâncias são preparadas e transformadas em *mambe*, *ambil* e *caguana* para serem trocadas, com o intuito de disparar diálogos dentro do *mambeadero*. Geralmente, o *mambeadero* é um espaço fechado (tradicionalmente dentro das malocas, mas cada vez é mais comum encontrá-lo também dentro das cidades) onde os homens se sentam em círculo para conversar sobre diversos temas que interessam à comunidade enquanto consomem o *mambe* e o *ambil* (CANDRE e ECHEVERRI, 2008). O *mambeadero* é dirigido pela figura de uma pessoa mais velha (*abuelo*) que ajuda no esclarecimento de dúvidas, conta histórias, escuta e ajuda a resolver problemas, ensina músicas tradicionais e, em geral, organiza os temas dos quais vão tratar os encontros. Quando uma pessoa chega ao *mambeadero*, deve trazer seu próprio *mambe* e seu próprio *ambil* e oferecê-los para o *abuelo*, que vai distribuí-los entre os participantes. Considera-se grosseiro chegar sem nada para oferecer ao *abuelo*, já que o espaço do *mambeadero* é um lugar de troca de conhecimentos, alimentos e substâncias e, portanto, o aporte de cada participante é indispensável e estabelece os vínculos de diálogo necessários para o espírito de cada um estar presente.

As práticas que venho desenvolvendo nas disciplinas do doutorado, no grupo de pesquisa Umbigada, do qual faço parte, e na própria pesquisa de campo junto aos murui-muina residentes na cidade de Leticia, na Amazônia colombiana, procuram encontrar princípios de ação e princípios constitutivos dos espaços tradicionais murui-muina associados às danças tradicionais, para mergulhar dentro desses princípios e utilizá-los como disparadores de um processo criativo pessoal, que ainda está em formação e não sabe se terá forma de cena, de dança, de encontro, de festa ou, quem sabe, alguma outra forma ainda não pensada por mim. No entanto, neste processo,



ainda em andamento, algumas reflexões têm surgido sobre os desafios de um trabalho que se depara com noções de corporalidades diversas associadas a identidades étnicas, ritualidade e práticas performativas.

Uma das perguntas importantes dentro do processo resulta de uma reflexão sobre como aproximar as pessoas e a mim mesma do universo murui-muina. Quando imaginamos um povo indígena amazônico, é comum estarmos cheios de imagens de selva, xamãs, rios, bichos, feitiços. Interessa-me trabalhar com esse imaginário e tensionar essas imagens com outras que, gosto de pensar, são mais cotidianas, mais do dia a dia de quem convive com os murui-muina.

Isso não significa que xamãs, selva, magia, pássaros, onças, piranhas, plantas que proporcionam estados alterados de consciência, entre outros, sejam irreais. Mas que essas imagens são apenas uma pequena parte da vida murui-muina e que, às vezes, nós, pesquisadores, decidimos priorizar por se tratar das imagens que, na nossa perspectiva, parecem estranhas, afastadas; afinal, exóticas.

A urgência em capturar esses tipos de imagem faz com que apaguemos outro tipo de ideias, talvez, menos exóticas, mas não menos misteriosas. A vida cotidiana, como um mistério que se ritualiza, interessa-me profundamente. O *mambeadero* é um espaço desse tipo.

Como então dialogar com uma prática cultural no limite entre o familiar e o exótico? Como os processos de criação podem tensionar os limites do que aparece para nós como exótico? Como desestabilizar a ideia de exotização a partir da ritualização da vida cotidiana? Como articular essas reflexões a partir de uma aproximação do e com o corpo? A partir deste contexto e baseada na experimentação prática que venho desenvolvendo, interessa-me aprofundar na relação entre exotismo e tradução na pesquisa de campo e, especificamente, quando trabalhamos com corporalidades indígenas.





SOBRE EXOTISMO E TRADUÇÃO



Na língua murui-muina, *rafue* é um conceito utilizado para explicar a ação pela qual as palavras se transformam em coisas. Quando perguntados, os murui-muina diriam também que *rafue* é *baile* e palavra de conselho. Para eles as danças são palavras recebidas como comida, movimento, tabaco ou folha de coca. *Rafue* também significa ensino. Assim, esse movimento de quem nomeia uma coisa para transformá-la em realidade material, o *baile* e a aprendizagem, para os murui-muina é uma coisa só.

Martins (1997), dentro do seu trabalho sobre o Congado do Reisado de Jatobá, aponta para uma relação muito parecida entre palavra e corpo (como movimento e som). A autora supracitada explica que o poder que guia a dança e o canto emerge das palavras e propõe pensar a cultura negra como sendo uma cultura de encruzilhadas quando esclarece a importância que têm nas narrativas as diversas formas de evocar a experiência da escravidão, do deslocamento, mas também da reterritorialização e da resistência dentro da cultura.

Sem querer sugerir que a experiência dos indígenas murui-muina da Colômbia seja a mesma dos membros do Congado do Reisado de Jatobá, identifico algumas ideias na obra dessa autora que reverberam no contexto por mim pesquisado, justificando o meu interesse nas análises feitas pela referida pensadora. A crítica ao uso indiferenciado do termo sincretismo é um desses pontos. Para Martins, a ideia de sincretismo tem sido utilizada no Brasil como uma forma de explicar uma multiplicidade de encontros e experiências, muitas vezes de natureza diversa, sendo acolhidos nesse termo guarda-chuva que, no fundo, acaba por apagar elementos específicos de tais encontros.

No caso das danças murui-muina, embora o termo sincretismo não seja tão comum dentro dos estudos acadêmicos colombianos, existe, sim, uma tendência em apontar que o contato dos povos indígenas com a sociedade majoritariamente “branca-mestiça” os tem transformado e tem criado manifestações que expressam esses encontros. Isso apesar de tais encontros acontecerem de fato e, reconhecendo a natureza mutável da cultura, é da ordem da análise acadêmica entender como tais mudanças acontecem e quais as suas implicações políticas, estéticas e poéticas.



O povo murui-muina é um povo deslocado dos seus territórios tradicionais. Mesmo que muitas comunidades ainda resistam dentro desses territórios, historicamente uma parte importante dos murui-muina e de outros povos amazônicos da mesma região tem se deslocado. Na Colômbia, esse fenômeno é conhecido como deslocamento forçado. Os murui-muina são apenas um dos muitos povos indígenas e das comunidades que, afetados pela violência entre grupos armados dentro da guerra histórica que se vive na Colômbia há mais de meio século, migraram e deixaram seus territórios tradicionais. Na minha pesquisa, trabalho com algumas dessas comunidades deslocadas e reassentadas na cidade de Letícia, na fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru.

O interessante desse contexto é analisar um processo de reterritorialização, quando a violência e o despojo estão presentes e quando, talvez, esses elementos de outras culturas não são coisas que apenas se misturam, mas se impõem, se obrigam, se exigem.

Vários pesquisadores das culturas populares brasileiras aproximam-se das festas com um olhar da mutabilidade como sendo algo constante dentro desses fenômenos. Oliveira (2006) destaca a possibilidade de estudar a cultura popular com uma inevitável pergunta sobre a alteridade. Ainda mais, para pensarmos a nós mesmos como alteridade. Acselrad (2013) chama essa condição de “fatalidade móvel”, o que explica a capacidade das manifestações para conviver com a alteridade, transformando-se e transformando-as com o passar do tempo.

No entanto, a ideia de alteridade carrega também a marca do colonialismo, de quem domina, da hierarquia, das formas como umas culturas impõem-se sobre outras. Carrega a marca de quem olha de fora, de quem apenas acessa uma parte, de quem sempre está na fronteira.

Os processos de criação e a pesquisa de campo têm-me estimulado a pensar na ritualidade da vida em diversas culturas, no mistério das palavras, quando essas palavras falam sobre outros. No jogo de palavras, entre minica¹, espanhol e português, me deparei com a necessidade de pensar sobre esse lugar de construção de uma coisa dita exótica e as possibilidades da sua tradução com o corpo e com a palavra.

Exotismo e tradução: Duas formas, duas noções que guardam em si a ideia de traição, de distorção e, talvez, de profanação, como aponta Armindo Bião dentro das suas discussões sobre os

¹ Uma das variantes dialectais da língua tradicional dos murui-muina.



princípios epistemológicos para etnocenologia (BIÃO, 2009). Como tensionar, questionar e testar essas ideias para que sirvam como potência dentro do processo?

Retomar essas ideias, para mim, é fazer frente a algo que me parece inevitável dentro da minha pesquisa. Relacionar-me com a alteridade, com uma cultura à qual não pertencço e encontrar nela ecos e atravessamentos que me afetam. Deparar-me com uma cultura aparentemente distante e brincar com a familiaridade e a diferença radical. Encantar-me. Sentir-me responsável. Comprometer-me ética, política e esteticamente.

A ideia de tradução vem também junto à ideia de exotismo, na medida em que o exercício criativo me obriga a criar formas de brincar com a ideia de mergulhar em uma cultura aparentemente exótica, sendo uma estrangeira. Com que olhos eu devo ver esses lugares? Com que corpo eu devo aprender a dançar, a *mambear*, a sonhar os sonhos que falam dos espíritos da selva? Com que boca vou falar as palavras em *minica*? Quanto longe ou perto estão os murui-muina de mim? E daqueles que vão se aproximar do meu trabalho? O que é o exotismo e como se constrói dentro do processo de criação?

Root (1998), no seu texto *Cannibal Culture: Art, Appropriation and the commodification of difference*, define o exotismo como uma apreciação sofisticada de outras culturas ou como uma forma de nostalgia ligada a um tempo ou lugar distante e manifestada esteticamente. Root explica que esses conteúdos estéticos relacionam-se sempre com experiências de colonialismo e sistemas de dominação econômica que continuam funcionando na atualidade. A autora argumenta que o processo de tornar exótica alguma coisa pode ser pensado como uma forma de canibalismo cultural. O que é diferente é consumido e utilizado no final para criar imagens de algo que está “fora”, que escapa aos problemas da cultura ocidental. Assim, continua a autora:

A forma como as imagens do exótico são disponibilizadas para o sistema sujeito-objeto ocidental fazem pensar que a cultura ou uma parte dela que está virando exótica, já se encontra dentro de um sistema colonial, mercantilizado. Nós - e aqui estou querendo dizer ocidentais, urbanos, provavelmente brancos - somos, portanto, incapazes de aprender algo sobre outras sociedades porque acreditamos que já o sabemos (ROOT, 1998. p 48).



Como questionar esses lugares de produção do exótico a partir de processos criativos? Um dos princípios que parecem tomar forma durante a prática foi a ideia da ritualização da vida cotidiana. Isso é entender que espaços de profundo conteúdo ritual podem ser espaços inseridos no dia a dia das pessoas e não apenas dentro de uma extracotidianidade. Existe uma espécie de aura que abraça esses espaços com uma poética particular e faz deles lugares de produção de conteúdos sensíveis.

Sobre conhecimento sensível fala Maffessoli (2005), no seu texto *Elogio da razão sensível*. O autor lança como proposta para a construção de outras formas de acessar o mundo a pergunta sobre como abordar a razão sensível e que tipo de chaves pode nos dar para entender outros lugares da criação. A produção desses conteúdos está sujeita ao paradoxo entre o visível-invisível que proporciona a forma. Tal relação se manifesta no que o autor chama de uma alta religiosidade nas sociedades contemporâneas que compreendem a produção de imagens, o consumo de objetos, a ênfase na moda, os cultos ao corpo, o cuidado de si, entre outras, como manifestações de uma ritualização da vida cotidiana. Nas palavras do autor:

Trata-se efetivamente de uma religiosidade, algo pagã, que repousa essencialmente sobre o compartilhamento de imagens, de símbolos, de rituais, que, portanto, encontra no jogo de formas uma excelente expressão (MAFFESOLI, 2005. p. 104)

Essa razão sensível estaria estreitamente relacionada com o que em outro momento foram as imagens exóticas da diferença e que hoje são ressignificadas como forma de reencantamento do mundo. Porém um reencantamento, num sentido muito mais hedonista, que consome imagens de uma forma voraz. Como registrar e utilizar esse consumo sensível na experiência artística?

Quando discutimos as formas de construir conhecimento, nós, pesquisadores, encontramos-nos sempre com a grande pergunta metodológica. Com uma questão que nos obriga, como diriam os murui-muina, ao *rafue*, a concretizar efetivamente a palavra (como ideia abstrata) em coisa (que pode ser imagem, fala, escrita, movimento...). Frente a essa grande pergunta, antropólogos e artistas (e, dentre eles, eu, tentando sempre me localizar nos dois grupos simultaneamente, embora esses grupos não sejam uma coisa completamente definida) têm dado diferentes respostas e algumas não tão distantes entre si.



Como resposta ao exotismo e à imperfeição da tradução, temos nos aproximado da ideia do estranhamento, não para resolver e sim para assumir uma posição incômoda, instável, excêntrica, que mantém sempre tensão com os produtos culturais construídos sob a ótica das relações de poder que questionam ou perpetuam.

As noções de distanciamento, exotismo, representação do outro e da diferença são flexionadas, reelaboradas, reajustadas como uma função de critérios que não são mais geográficos ou culturais e sim de natureza metodológica e inclusive epistemológica: fazer do familiar uma coisa estranha, estudar os rituais e lugares sagrados das instituições contemporâneas (...) ser observadores que observam os outros que são nós mesmos (CLIFFORD, 2001. p.177).

Tal desejo de estranhamento ecoa nas tentativas contemporâneas de desconstruir locais tradicionais da cultura e, às vezes, isso acontece a partir de nos aproximar dos locais tradicionais de outras culturas, que possuem lógicas próprias, outras perguntas, outras respostas. O espaço do *mambeadero* me enfrenta com muitas dessas questões, tensiona, escapa. Não é possível entender o *mambeadero* como uma peça de museu ou um espaço fixo porque o que comanda o *mambeadero* é a ideia, o *rafue* como movimento. A palavra transformada em coisas (comida, cantos, danças) é o princípio que consegue fugir da exotização porque acontece na vida cotidiana. Acontece como coisa ordinária, do dia a dia, mas, mesmo assim, com uma intencionalidade poética e sensível.

Para pensar a transformação de palavra em coisa (ou em movimento) – *rafue*-, evoco Martins (1997) novamente, quando argumenta que existe a possibilidade de detectar formas de vinculação do narrador a um universo que o antecede, mas que ao mesmo tempo o inclui. Essa noção de temporalidade e espacialidade é potente para entender as relações entre mito (como narração) e corpo, no universo indígena murui-muina.





A CORPORIFICAÇÃO DO MITO E AS POSSIBILIDADES DO TEMPO COLETIVO

É possível entender o tempo mítico como uma noção coletiva que entrecruza o espaço material e simbólico? Uma espécie de exotopia ao estilo de Bakhtin (1987)? No texto de Marília Amorin (2006) sobre a definição dos conceitos de cronotopo e exotopia, que retoma de Bakhtin, a autora define-os como não contraditórios nem herméticos, mas, pelo contrário, como conceitos que permitem pensar diferentes qualidades do tempo e do espaço na produção do texto. Entendendo texto, claro, em um sentido amplo e não apenas como definição da produção escrita.

O conceito de exotopia e suas possibilidades para pensar narrativas orais e tempo mitológico serve para discutir, no caso das práticas corporais dos muriu-muina e da minha pesquisa de campo, duas coisas: a ideia do posicionamento e a noção de que todo conhecimento só é possível pela localização de quem constrói esse conhecimento. “Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender” (AMORIN, 2006, p.97). E, em segundo lugar, a ideia da exterioridade desse ponto de vista. A exotopia quer dizer: localizar-se em um lugar exterior, porque só a partir desse posicionamento acessamos um conhecimento sobre o outro que, por sua vez, acessa um conhecimento sobre nós.

Acredito que as duas coisas são complementares para criar essa noção. Um olhar exterior que, por sua vez, percebe-se consciente de que é ele mesmo o construtor da própria visão, recorte, ou texto, daquilo que observa ou experimenta – para ser mais justo com as artes do corpo interessadas, principalmente, pela ação e a experiência.

Essa localização no tempo (exterior) e no espaço (exterior) faz com que o outro, que me “observa”, seja o único capaz de me construir. Assim, e como bem explica Bakhtin (1987), os acontecimentos



que definem quem sou passam por um recorte que o outro faz; os acontecimentos não me pertencem porque é só a partir do olhar de fora que eles podem se constituir como texto.

Essa ideia, parece-me, é bastante parecida à da etnografia nas ciências sociais e especialmente na antropologia, disciplina que fundamentou todo seu fazer (pelo menos a partir do século XIX) na ideia de desnaturalização da realidade evidente. A partir de um exercício de distanciamento e estranhamento, seria possível enxergar aquilo que, para os envolvidos na vida cotidiana de uma sociedade, passaria despercebido.

Mas, na etnografia, o desafio não é apenas criar esse estranhamento, senão conseguir depurar esse conhecimento de outras sociedades em termos que o leitor possa comparar com sua própria sociedade e, talvez, até achar semelhanças. Esse exercício tem sido perigosamente chamado de tradução cultural. Considero que essa definição simplifica o objeto da etnografia porque não se trata apenas de traduzir para termos compreensíveis (por uns “civilizados”) uma cultura estranha e exótica (de outros “não civilizados”). Trata-se, sim, de um esforço epistemológico de entender as formas como outras sociedades organizam-se, comportam-se, explicam-se e buscam evidenciar, a partir de um texto construído com várias vozes, que no fundo esses princípios seriam aplicáveis (em diferentes formas) a outras sociedades.

A estratégia dos antropólogos do começo do século, por exemplo, consistia em mostrar um hábito aparentemente irracional de algum povo indígena e explicar não só o sentido dele, como também revelar o quanto esse hábito era parecido com certas coisas que a sua própria sociedade praticava e considerava normal. Nesse sentido, esses antropólogos se localizam em um duplo lugar exotópico. Fora da cultura indígena que estudam, para poder entendê-la como um todo. E, simultaneamente, fora da sua própria cultura, para desnaturalizar comportamentos cotidianos e conseguir fazer esse texto que fala das duas sociedades e as aproxima.

Essa condição, a meu ver, é bastante parecida ao fazer do artista do corpo na sua busca por entender princípios corporais de outros corpos que não o próprio e, ao mesmo tempo, mergulhar no próprio corpo para achar coisas que impulsionam o seu próprio fazer.

Esse exercício, sem dúvida, tem consequências éticas e políticas interessantíssimas, mas não vou me deter sobre elas neste texto para não perder a linha de pensamento e o objetivo deste artigo.



Então, poderíamos pensar que, assim como o texto etnográfico, o mitológico (seja a narração ou a corporificação do mito) precisa desse posicionamento exotópico para acontecer?

Até certo ponto poderíamos dizer que, sim, o relato mitológico nas culturas indígenas latino-americanas, focando no nosso exemplo do povo murui-muina, é um texto de natureza oral e corporal. É um texto oral porque pertence ao universo da palavra falada e cantada, e é do corpo porque para existir precisa das festas, dos rituais e das danças que acontecem com regularidade na vida desse povo.

A ideia de exotopia me parece interessante porque permite uma aproximação do pesquisador para entender essas formas textuais, mas também porque supõe que inclusive quem está dentro da cultura tem a capacidade de pensá-la desde fora e esse movimento é fundamental para a própria noção de construção da cultura.

Sabemos que a separação do tempo e do espaço é apenas um exercício conceitual e que no mundo esses elementos são indissociáveis. O espaço mitológico é um espaço que não pertence à comunidade e muito menos a um indivíduo concreto. O espaço mitológico é criado enquanto narração, dança, canto. Só ali que pode se materializar. O mesmo acontece com o tempo. No mito não existe um tempo concreto, o mito acontece em um tempo e um espaço abstratos, mas para se tornar mito precisa da concretização, da repetição por meio da festa (do canto e da dança). Ou seja, precisa do corpo que materializa, que faz, que é.

A ideia de exotopia parece também encaixar, até certo ponto, na própria estrutura dos mitos ou narrações tradicionais (como alguns murui-muina insistem em denominar) quando eles apontam a ideia da passagem, transformação, renovação e retorno às origens. Todos esses temas, recorrentes na mitologia murui-muina e de outros povos indígenas da América Latina. Nesse sentido, estrutura-se a noção de ancestralidade. Uma forma e uma intenção que permanece no tempo, mas que se transforma em formas sutis, que só podem ser percebidas em longo prazo.

Eliade (1991), por exemplo, no seu texto *Mito e Realidade*, traça uma caracterização dos tipos de mitos. Dentro dessa classificação existem os mitos que falam da passagem, da renovação e do retorno às origens. Da mesma forma, Turner (1966) e Van Gennep (1981) caracterizaram os ritos de passagem como formas de concretização do texto mitológico em ritos específicos. Isso



não quer dizer que o rito é uma encenação do mito e, sim, que o mito só existe enquanto texto encarnado. No caso do *mambeadero*, o mito existe enquanto é narrado, cantado e dançado dentro do *mambeadero*. Dentro do espaço tradicional que carrega o espírito da coca, o tabaco e a mandioca-doce.



RITOS DE PASSAGEM E VIDA COTIDIANA

Nos ritos de passagem existem sempre três momentos mais ou menos definidos: separação, transformação, reintegração (VAN GENNEP, 1981, TURNER, 1966). Diferentes pesquisadores variam nas palavras que utilizam para nomear essas distintas etapas, mas em termos gerais concordam com as características de cada momento.

O momento da separação é aquele no qual o sujeito passa por um processo de afastamento concreto. Desloca-se para fora da comunidade ou permanece em isolamento, ou qualquer outra coisa relacionada com um momento de ruptura das suas relações sociais. Nas narrações mitológicas esse é um momento de preparação; às vezes também se associa a uma viagem, um conflito ou crise que obriga o sujeito a se afastar da vida como é conhecida até então.

O segundo momento, da transformação, acontece geralmente num lugar (físico) afastado ou a partir da mediação de pessoas que têm um poder social específico e, por isso, encontram-se em um lugar (simbólico) diferente. Essas pessoas podem ser médicos tradicionais, *abuelos*, *chamanes* ou outras cujo papel social está reconhecido com algum tipo de autoridade para transitar entre fronteiras físicas, espirituais ou políticas. Por isso, esse momento tem a ver com a liminariedade. Aqui se entende liminariedade seguindo Turner (1987), que define essa situação como um estado de limite transformativo da experiência por meio de mecanismos estéticos, corporais e, por vezes, verbais, e que funcionam também como experiências pedagógicas coletivas. Assim, o limite e o não pertencimento a um ou outro lugar são fundamentais.



No terceiro momento, da reintegração, o sujeito finaliza sua passagem e se dispõe a ingressar de novo na vida social. Seu retorno, além de físico, tem a ver com uma reincorporação ao tempo da comunidade e a saída desse tempo mitológico no qual ingressou para se transformar. No entanto, esse tempo da comunidade é o que dá sentido à permanência do tempo mitológico porque são esses corpos e esses sujeitos os que encarnam a narração.

Nessas três etapas podemos ver, pelo menos, dois conceitos que, assim considero, são coerentes com a ideia de exotopia e que vinculam o tempo com a construção do que os murui-muina definem como ancestralidade. A noção de afastamento e a noção de liminariedade (TURNER, 1966). Nas duas noções o corpo é central e nele existe a semente da exotopia porque as duas noções exigem um posicionamento de fora para enxergar e dialogar com um contexto mais complexo. No momento do afastamento, o sujeito é separado fisicamente do espaço cotidiano e levado para outro espaço, um espaço físico fora da comunidade e um espaço corporal diferente no qual interage com a tradição e a repetição de práticas pelas quais outros passaram. Só esse afastamento permite que o sujeito seja consciente das suas relações e seu papel no interior da comunidade; essa conexão com um novo espaço físico permitirá a definição de um novo espaço social para si mesmo.

No segundo momento, a ideia de liminariedade se concretiza quando o sujeito, depois de afastado, já não faz parte das antigas relações, mas ao mesmo tempo, também não está inserido em novas relações. Esse momento é, a meu ver, um momento em que o conceito de exotopia pode nos ilustrar até certo ponto, já que, embora o sujeito se encontre em um lugar exterior (físico e dialógico com respeito a sua comunidade), é também um momento de inserção no tempo mítico, o tempo em que o sujeito, por meio da mediação dos *chamanes*, *abuelos* ou médicos tradicionais, torna-se parte do mito. O sujeito vive no próprio corpo as experiências que seus ancestrais viveram e, nesse sentido, transforma-se no outro, converte-se nesses antepassados. Mas esse movimento de tornar-se seus ancestrais acontece como uma reafirmação de si mesmo dentro da comunidade, para poder ser reincorporado a ela depois da passagem. O sujeito que volta da passagem é também um sujeito que ingressa na narração do mito e, portanto, é narrado e completado por outros.

Os rituais e, dentre eles, os bailes murui-muina são formas coletivas de entender um espaço-tempo no qual múltiplas histórias simultâneas acontecem. Esse tempo mitológico funciona como





dispositivo de memória coletiva e de identificação com uma história em comum ou, em outras palavras de participação, naquilo que, como acordo social, chama-se de tradição. Agora, o tempo mitológico carece de uma matriz espaço-temporal específica e é na sua corporificação imediata (quando o *baile* acontece) que se materializa esse espaço-tempo que não existe previamente.

Eliade (1991) fala dessa condição do mito a partir da ideia do eterno retorno. Um tempo que é em certa forma circular e volta sobre si mesmo. O sujeito produz um texto sobre a sua experiência de passagem que dialoga com a tradição (em termos de narração da mesma) e com os outros sujeitos que passaram pela experiência ou ainda vão passar. De certo modo, o sujeito se posiciona “fora” para se conectar com o mito que será o que, por sua vez, reconecta-o com a comunidade. É o duplo movimento da exotopia que Amorin explica: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: “sua posição singular é a única num dado contexto e os valores que ali afirma” (AMORIN, 2006. p.102).

O movimento acontece em vários níveis. O sujeito, na sua posição de exterioridade no processo de afastamento, tenta ver com os olhos do outro. Quem é esse outro? Seus ancestrais. Aqueles que aparecem nas narrações, nas canções e nas danças que encarnam o mito. Muitas vezes esses ancestrais não são apenas pessoas, mas plantas, animais, pedras, substâncias (como coca, tabaco e mandioca-doce), o que torna ainda mais complexa a compreensão desse “olhar com os olhos do outro”.

No outro movimento, o sujeito faz intervir seu próprio olhar a partir da sua posição liminar. O espaço liminar pertence-lhe apenas. Ele está sozinho nesse lugar em que só a partir de um olhar próprio ele pode reestruturar as novas relações e seu novo espaço dentro da comunidade. Por isso, nas narrações o espaço de liminariedade usualmente está narrado a partir de perguntas ou de um momento que está perdido.

É fácil reconhecer, assim, a noção de tempo de Bakhtin, também apontada por Amorin (2006), na qual o tempo da cultura popular é um tempo coletivo. No entanto, e como explica a autora, o tempo da chamada cultura popular seria diferente do tempo mítico (que busco analisar aqui sob o olhar da minha experiência com os murui-muina). O tempo mítico, mesmo que compartilhado, volta sempre sobre o mesmo passado. Faz sentido porque retorna, não precisa de uma linha de tempo porque se renova e as pessoas, animais, coisas e substâncias do mundo vão se





inserindo dentro da palavra que sempre retorna. A ideia de passado e de futuro é difusa porque o movimento do tempo é cíclico e, portanto, se existem começos e finais são apenas de pequenas unidades cíclicas que, igualmente, só fazem sentido quando inseridas dentro do tempo contínuo.

Da mesma forma, o movimento do corpo aparece como cíclico, circular, de retorno, dentro de muitas danças murui-muina e outros povos da mesma região, como: boras, muinanes, mirañas e yucunas. Talvez essa ideia explique a preocupação dos povos indígenas com as questões territoriais, já que, se o tempo é um ciclo, tal ciclo só pode se materializar em um território cuja memória albergue esse passo do tempo (festas, colheitas, estações). Um espaço que ressignifica o que acontece e garante que vai continuar acontecendo.

Por fim, os desafios de pensar o mito e os espaços cotidianos acontecem também por uma contradição entre as compreensões de tempo e espaço na narração. Para entender o mito não só é importante entender a periodicidade, os ciclos, a criação e a destruição. É também importante entender a simultaneidade da existência do mito e do corpo. O primeiro não existe sem o segundo e o segundo está esvaziado de relações (e, por isso, de vozes e significados) sem o primeiro. Faz-se indispensável, então, entender as formas de trânsito do mito ao corpo e do corpo ao mito, não apenas como traduções, mas como lugares a partir dos quais criamos textos que dialogam.

TEMPO E CORPO: CONTINUAR DANÇANDO

Os murui-muina, mesmo com os difíceis processos de reterritorialização, no sentido literal e talvez mais metafórico, continuam dançando. Fazem *bailes* para nomear e dar corpo aos seus mitos que os constituem como povo e restauram o tempo. Os murui-muina dizem que “trabalham exclusivamente para poder dançar”, dançam para reconstituir o tempo que existiu e vivê-lo de novo, transformado.





Algumas formas de utilizar os recursos culturais para entender o tempo e o espaço dialogam com o que Victor Turner (1966) chama de “formas ritualizadas de autoridade”. Essas formas, no contexto murui-muina, estão ligadas ao consumo e à produção de certas plantas que, por sua vez, estão ligadas ao desenvolvimento dos *bailes*. O espaço do *mambeadero* é um dos principais espaços de produção desse pensamento que ritualiza a vida cotidiana.

Por fim, os rituais são pensados como memórias em ação. Essa memória se traduz em estados específicos do corpo que contam as histórias, os mitos e, em geral, as narrações que articulam a tradição e a ancestralidade desse povo indígena, e que servem como inspiração (questionando a ideia de exotização e tensionando a ideia de tradução) dentro do meu processo criativo. Para mim, a dança, a palavra e a criação que procuro se parecem com uma forma de fazer brotar da terra (poética, metafórica) o hálito da terra material (territorial), continuar comendo frutas, *mambeando* coca e lambendo *ambil*, cantar, narrar é ter o hálito da terra que pode dar vida ao corpo. Criar poeticamente o espaço vital para os murui-muna é poder continuar sendo indígena, é conseguir chamar a memória e se alimentar dela.

**(...) quando mambea você sente a coca doce e saborosa
destrava o coração, cura-se
nesse ponto
seu hálito está já frio e doce
já do outro lado está a palavra do baile
e você pensa nisso como oração
o hálito de fazer esfriar o tabaco e a coca
você recebe no coração
com esse hálito,
se a pessoa está quente
a palavra do baile a cura
e a pessoa movimenta a palavra
ai termina²**

(CANDRE, Hipólito e ECHEVERRI, Juan Alvaro, 2008)

2 Fragmento da narração: Palavra para fazer Tabaco do texto *Tabaco Frio Coca Dulce*: Palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfano.



CAD.
GIPE
CIT

Salvador
ano 23
n 42
p 89-107
2019.1

REFERÊNCIAS



1
0
7

- » ACSELRAD, Maria. **Viva Pareial!**: Corpo, dança e brincadeira no Cavalo Marinho de Pernambuco. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2013.
- » AMORIN, Marília. **Cronotopo e Exotopia**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos chave. São Paulo. Contexto. 2006. p. 95-104.
- » BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC/ UnB, 1987.
- » BIÃO, Armindo Jorge. **Etnocenologia e a cena baiana**: Textos reunidos. Salvador, PA Gráfica Editora, 2009.
- » CANDRE, Hipólito e ECHEVERRI, Juan Alvaro. **Tabaco Frio Coca Dulce**: Palabras del anciano Kínerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos. Inglaterra. Themis Books, 2008.
- » CLIFFORD, James. **Dilemas de la cultura**: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Gedisa Editora, 2001.
- » ELIADE, Mircea. **Mito y Realidad**. Barcelona. Editorial Labor S.A., 1991.
- » MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2005.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1997.
- » OLIVEIRA, Erico José Souza de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado- PE) Recife: SESC, 2006.
- » ROOT, Deborah. **Cannibal Culture: Art, Appropriation and the commodification of difference**. Westview Press, 1998.
- » TURNER, Victor. Liminality and Comunitas. In: **The ritual process**: Structure and Anti-Structure. New York. Cornell University Press, 1966.
- » TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New York. PAJ Publications, 1987.
- » VAN GENNEP, Arnold. **Les rites de passage**: étude systematique des rites. Paris. Éditions A. et J. Picard. 1981 (1909).