

Universidade Federal de Pelotas
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia



Dissertação

**Do Nhamandu Mirim ao Nhe'e Amba: um reestudo etnomusicológico de um
repertório Mbya Guarani**



Milena Dugacsek Soares

Pelotas
2016

Milena Dugacsek Soares

Do Nhamandu Mirim ao Nhe'e Amba: um reestudo etnomusicológico de um
repertório Mbya Guarani

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da
Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Professor Dr. Mario de Souza Maia

Coorientador: Professor Dr. Martín César Tempass

Pelotas

2016

Milena Dugacsek Soares

Do Nhamandu Mirim ao Nhe'e Amba: um reestudo etnomusicológico de um
repertório Mbya Guarani

Banca Examinadora:

Professora Dra. Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)

Professor Dr. Rogério Reus Gonçalves da Rosa (UFPeI)

*Para as três mulheres que dão sentido à minha vida:
Maria (em memória), minha avó – a distância
física não nos impediu de participar
intensivamente de mais uma etapa,
Rosana, minha mãe, e Tamara Hauck, meu amor.*

Agradecimentos

Mario de Sousa Maia e Mártin César Tempass foram os orientadores desta pesquisa. Com paciência e afeto me permitiram ser o mais potente que posso. Durante o percurso, corremos juntos o risco de errar, o que não é nada mau. Mario e Mártin são exemplos de pessoas, professores e pesquisadores que vão sempre me inspirar.

As professoras do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt), da Universidade Federal de Pelotas, Cláudia Turra, Renata Menasche, Flávia Rieth e Adriane Rodolpho contribuíram amplamente para que a antropologia deixasse de ser uma estranha para ser parte de minha vida.

Francisco Pereira Neto, professor e amigo de longa data, foi quem me “abriu as portas da UFPel” e, dentro do abraço, tranquilamente, disse que com ele eu podia contar. Valeu, Kiko! Parece que foi ontem, né?

Os professores Rogério Rosa (UFPel) e Marília Stein (UFRGS) examinaram o projeto de qualificação e tiveram um papel inestimável frente à minha angústia de não saber muito bem o que fazer com o que se tem que fazer.

As colegas de mestrado Aline Cunha da Fonseca e Heloísa Martins estiveram presentes nos momentos mais difíceis do trabalho. Que parceria!

Sempre perto, os amigos Jonas Camargo, Elisa Pinheiro, Marilis Almeida, Cristiane Cougo, Cíntia Betina, Danny Calixto, Luciane Bucksdricker, Juliana Kiefer, Juliane Löff, Telma Scherer e Heber Nascimento me deram força, aconchego e poesia.

A querida Paula Almeida impediu que minha estada em Pelotas tivesse somente caráter instrumental. Ela me recebeu gentilmente em sua casa e matou no peito as barras mais pesadas. Faltam-me palavras!

Minha família, muito querida, meu deu apoio e compreendeu os “sumiços”. Obrigada, tio Alex, tia Iara, tia Solange, Ana Paula, Duda, sogra Eliana e avó emprestada Holdina Hauck!

A comunidade Mbya Guarani da aldeia Estiva generosamente abriu as suas portas e tornou este trabalho possível. Vocês têm uma baita atitude diante da vida. É uma honra escrever sobre a sua música!

Você que lê: um abraço e o desejo de haja prazer na leitura.

Múltiplas epígrafes

A música Mbya é uma ponte para encontrar o outro mundo (Araci Gomes).

O Guarani canta pra se comunicar com o Nhanderu. E também celebrar o Nhanderu (Talcira Gomes).

Eu posso não estar cantando agora, mas em algum lugar tem um Guarani cantando e pedindo proteção. E é isso que no mantém vivos (Valdecir Xunu).

A música traz a felicidade pra nós. E também serve para limpar a alma (Everton Gomes).

A música Mbya é alegria. Se o Guarani não canta fica mal. Fica mal do espírito. Eu, quando canto, me sinto mais leve. Muito mais leve! (Ivanilde Gomes).

Foi muito bom ver a nossa música no CD. Porque isso é valorização da cultura Guarani. E os jurua têm que valorizar! (Cacique Gildo Gomes).

Contra o anacronismo dos métodos, o rigor cotidiano da criação. Etnografar: o contato é parte de um complexo movimento vital à escrita. E a escrita é como uma tatuagem inacabada. Tatuagem do mundo no homem. Tatuagem do homem no mundo. Etnografar: conjunto de traços que ligam a um horizonte de proximidades e distâncias que se proliferam entre tudo o que ocorre em um cotidiano nada convencional. Etnografar: o rosto se modifica a cada manhã perante um espelho de difrações – o pensamento corre solto pelo mundo, voa entre os abismos de distâncias e tenta produzir elos de ligação. Etnografar: é preciso amanhecer um pouco de si a cada dia. Etnografar: explorar na alegria de uma nova manhã outro tanto de uma experiência possível para, ao calor do sol do meio dia, redigir um parágrafo da história em poesia. Etnografar: escrever recriando os limiares de um encontro no mundo. Etnografar: como quem recolhe dádivas ao longo do caminho e que, por ter os bolsos sempre cheios, joga fora algumas delas que a memória já ousa esquecer. Etnografar: singulares esquinas onde passado, presente e futuro condensam-se no mesmo agora.

Etnografar é encontrar-se a meio caminho.

E para saber andar é preciso uma longa preparação.

Mesmo que lenta, e que os passos sejam um a um.

Resumo

Os Mbya Guarani são um subgrupo indígena de fala Guarani cujo contingente representa uma boa parcela da população indígena latino-americana, especialmente aquela situada nas regiões sul e sudeste brasileiras. No ano de 2002, o etnólogo Walmir Pereira, à época diretor do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, e a historiadora Paula Caleffi, no período vinculada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), realizaram um registro sonoro pioneiro da música Mbya Guarani no Estado, em particular junto aos Mbya da *tekoa* (aldeia) *Nhundy* (Campo Aberto), localizada na cidade de Viamão, que resultou no álbum fonográfico *Yvy Ju – Caminho da Terra sem Males*. Hoje, passados 14 anos, este trabalho retorna ao mesmo local e à mesma temática a fim de examinar quais aspectos mudaram e quais permaneceram na tradição musical do grupo. Os apontamentos que compõem a discussão deste reestudo etnomusicológico e etnográfico têm como propósito compreender como os Mbya Guarani dão sentido às suas expressões musicais e como percebem os aspectos sincrônicos e diacrônicos de suas performances.

Palavras chave: Mbya Guarani, música, reestudo, etnomusicologia, antropologia.

Abstract

The Mbya Guarani are a Guarani-speaking indigenous subgroup that corresponds to a significant amount of the Latin American indigenous population, particularly that situated in the South and Southeast regions of Brazil. In the year of 2002, ethnologist Waldir Pereira (director of the Rio Grande do Sul Anthropological Museum then) and historian Paula Caleffi, a member of the post-graduate program in History at the Sinos River Valley University (UNISINOS) at the time, were the first to record the Mbya Guarani music in the state, especially that produced by the Mbya in the *tekoa Nhundy* (Campo Aberto Village), located in the city of Viamão, resulting in the phonographic piece *Yvy Ju – The Path of the Land Without Evil*. Fourteen years afterwards, this work returns to the same place and theme in order to examine which aspects have changed and which have remained the same in the group's musical tradition. The notes in this ethnomusicological and ethnographic restudy aim at understanding how the Mbya Guarani make sense of their musical expressions and how they perceive the diachronic and synchronic aspects in their performances.

Keywords: Mbya Guarani, music, restudy, ethnomusicology, anthropology.

Índice de imagens e créditos

1. Mapa do território Mbya Guarani no Brasil e países vizinhos (Mártin César Tempass), p.35
2. Desenho da *tekoa Nhundy* criado por Eloir Werá de Oliveira (Eloir Werá de Oliveira), p.41
3. Diagrama de parentesco entre os principais interlocutores, p.42
4. Escola Indígena *Karaí Nhe´e Katu* (Milena Dugacsek), p.43
5. *Opy* (Milena Dugacsek), p.44
6. Confecção de artesanato (Milena Dugacsek), p. 46
7. Cestaria (Milena Dugacsek), p.46
8. Campeonato de futebol entre aldeias Mbya (Milena Dugacsek), p. 50
9. Roda de história no entorno da fogueira (Milena Dugacsek), p. 52
10. *Kunhã Karai* Laurinda (Tamara Hauck), p. 53
11. *Mbaraka-miri*, presente de Cláudia (Milena Dugacsek), p.54
12. *Mbaraka* (Milena Dugacsek), p. 78
13. *Rave* (Milena Dugacsek), p.80
14. Valdecir Xunu executando *rave* (Milena Dugacsek), p. 81
15. *Mbaraka-miri* para uso ritual (Milena Dugacsek), p.82
16. Sandra Gomes confeccionando *mbaraka-miri* (Milena Dugacsek), p.83
17. *Anguapu* (Milena Dugacsek), p.84
18. *Popygua* (Mario Maia), p.85
19. *Takuapu* (Mario Maia), p.85
20. Coral *Nhe´e Amba* no hotel Quinta da Estância (Acervo hotel Quinta da Estância)
21. Músicos do grupo *Nhe´e Amba* (Mario Maia), p. 87
22. Coral (Mario Maia), p.90
23. Meninas arrastando os pés (Mario Maia), p.91
24. *Xondaro* (Milena Dugacsek), p.92
25. *Nhamandu Mirim*, 2002 (Walmir Pereira), p. 99
26. Mapeamento cronológico dos álbuns Mbya Guarani no RS (Mônica Arnt), p. 110
27. Capa do álbum “*Yvy Ju*” (Walmir Pereira), p. 112
28. Ficha técnica, p. 114
29. Tradução contida no encarte do álbum “*Yvy Ju*”, p.120
30. Xunu ouvindo a gravação de 2002 (Milena Dugacsek), p.123
31. Gildo observando as imagens do encarte (Milena Dugacsek), p. 123
32. Tradução contida no encarte do álbum “*Yvy Ju*”, p.125

Lista de exemplos musicais

1. *Nhe´e Amba* (Morada dos anjos) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*
2. *Xondaro* (Guerreiros e Guerreiras) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*
3. *Nhanderexy, Nhanderuete* (Nossa Mãe, Nosso Pai) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*
4. Timbre e execução *Mbaraka* – Valdecir Xunu
5. Timbre e execução *Rave* – Valdecir Xunu
6. Timbre e execução *Mbaraka-Miri* – Gildo Gomes
7. Timbre e execução *Anguapu* – Gildo Gomes
8. *Yvyra´ija* (Dono dos objetos da *opy*) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhamandu Mirim*
9. *Yvyra´ija* (Guardião da *opy*) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*
10. *Yvy Ju* (Terra sem Males) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhamandu Mirim*
11. *Yvy Ju* (Terra sem Males) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*
12. *Nhandexy, Nhanderuete* (Nosso Pai, Nossa Mãe) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhamandu Mirim*
13. *Nhandexy, Nhanderuete* (Nosso Pai, Nossa Mãe) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*
14. *Xondaro* (Guerreiros e Guerreiras) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhamandu Mirim*
15. *Xondaro* (Guerreiros e Guerreiras) – Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*

Notas sobre a grafia

A grafia adotada para as palavras em Guaraní seguiu referência de professores Mbya colaboradores desta pesquisa.

As palavras em Guaraní foram escritas em itálico e, quando citadas pela primeira vez no texto, traduzidas para a língua portuguesa.

Para destacar a diferença entre as citações bibliográficas e as transcrições das falas foi utilizado um estilo de fonte diferente, mantendo a mesma formatação.

Sumário

Abertura.....	17
Introdução.....	18
 Parte I – Os Mbya Guarani	
1. Dados históricos e etnográficos.....	35
2. O contexto etnografado.....	41
2.1 A aldeia.....	41
2.2 “Aqui é a Terra sem Mal”: breve história da <i>tekoa Nhundy</i>	47
2.3 Inserção em campo.....	50
2.3.1 Paisagem sonora da Estiva.....	56
 Parte II – <i>Nhe´e Amba</i> 2015	
1. “Mas o que é música?”: abordagens etnomusicológicas.....	59
1.1 Um recorte sobre a etnomusicologia e a etnologia indígena.....	63
2. Cosmologia e o sistema acústico Mbya Guarani.....	66
3. Classificação dos instrumentos tradicionais.....	76
3.1 Sincretismos: <i>rave</i> e <i>mbaraka</i>	77
3.2 Instrumental Mbya.....	80
4. O encontro com o grupo <i>Nhe´e Amba</i>	88
4.1 O grupo.....	88
4.2 Uma etnografia da performance.....	90
4.2.1 Descrição sumária.....	95
5. Letras e sentido.....	96
 Parte III – <i>Nhamandu Mirim</i> 2000	
1. <i>Nhamandu Mirim</i> (2000 – 2007): Memória, tempo e narrativa.....	100
1.1 Entre sociedades “frias” e “quentes”.....	105
2. Projeto <i>Yvy Ju</i> – Caminho da Terra sem Males.....	109
3. 2002 em 2015: etnografia através da devolução.....	116
4. Reestudo: uma ponte entre a visão êmica e ética.....	124
 Considerações finais.....	 128

Referências bibliográficas.....	131
Referências fonográficas.....	138
Anexos.....	139

Prefácio: carta ao cacique Gildo Gomes

Caro amigo, tenho urgência em te escrever. Calma, meu jovem. Nada de grave aconteceu. A urgência é de outro tipo. Tu, mais do que ninguém, vais compreender esta minha urgência. Ela é da ordem das paixões. De um mergulho profundo na música e no cotidiano da aldeia. Devo dizer que as tuas palavras, cuja beleza e generosidade transformaram minha visão do mundo, são também responsáveis por esta minha nova trajetória – pessoal e profissional. É certo que já não temos a oportunidade de nos encontrarmos com mais frequência quanto em outras épocas. É por conta de uma demanda acadêmica, coisa que é fundamental quando a gente quer lançar-se a um novo saber. A exemplo daquilo sobre o que já muito conversamos, sigo tentando escrever a história por fora do caminho do óbvio. E isso certamente garantirá algumas prerrogativas. Como me falaste: só sobreviverá quem souber andar descalço pela vida. Sigo tendo a coragem de acreditar numa verdade utópica. E acho mesmo que as instituições querem tutelar a nossa melhor parte.

Não vou perguntar como estás, coisa que seria cortês. Não neste momento. Vou me permitir cometer este deslize ético: o de escrever para um amigo que está distante tal qual um velho índio quando lança uma flecha pelos ares sem trajeto pré-definido. Se optares por me ler, serás meu cúmplice. Esta dissertação de mestrado é o resultado de um percurso existencial envolvendo a descoberta da música Mbya Guarani e da minha própria alteridade: uma musicista que busca tornar-se antropóloga. Por isso não escrevo rápido ou com pressa. Sentar para escrever é um ato cotidiano que faço menos com as habilidades linguísticas do que com o ferver do meu sangue. Lembro-me neste momento de uma passagem de um livro do Eduardo Galeano que diz assim:

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada.

Galeano passou a vida inteira tentando inverter a perversa ordem. Sinto-me acolhida, e visceral. Eis a intenção do escritor. Agora, a minha intenção: tu, Gildo, és o alvo. Meu intuito é flechar-te. Assim como tantas e tantas vezes fui flechada por ti – e me acertaste em cheio! Não, não é um jogo. Tampouco uma batalha. Podemos chamar de troca de reciprocidades. Se optares por ler, a minha dissertação, aguardo a tua mais aguda observação. Se optares por não lê-la, deixe-a passar. Ela foi lançada calma e cuidadosamente. Não te será bruta. Tua desistência pode ser a melhor forma de mostrar que pouco fez sentido. Lendo ou não, logo logo vou te visitar. Já comprei o fumo.

ABERTURA

(Trechos de entrevista realizada com Valdecir Xunu em novembro de 2015)

Milena: Xunu, como surgiu o grupo de cantos e danças tradicionais *Nhamandu Mirim* (Sol Sagrado ou Sol Pequeno)? Tu lembra?

Valdecir Xunu: Deixa eu ver...surgiu no ano 2000. Ou início de 2001, mas acho que 2000. Eu tinha 13 para 14 anos. O ano eu não lembro direito, mas lembro, "direitinho", que foi ideia do meu falecido tio Juarez. Ele que nos incentivava pra fazer música fora da *opy* (casa cerimonial). Ele era um grande líder, dedicado à cultura Guarani. Ele realmente não era Guarani puro, mas se tornou Guarani de corpo e alma. Não que tenha deixado de ser Kaingang (grupo indígena brasileiro), porque ele não se envergonhava disso, mas ele ficou mais Guarani. Viveu como Guarani. E o tio dizia que a gente tinha que fazer música para o *jurua* (pessoa não-indígena) ver. Porque isso também era valorizar a cultura Guarani. Antigamente, o Guarani aqui não cantava para os *jurua*, mas o tio falava que era importante, muito importante, mostrar o nosso trabalho. Por isso a gente tinha que criar um grupo. Só que muitas famílias achavam que os Kaingang deixavam de valorizar a própria cultura quando mostravam a música para os *jurua*. Então, ele teve que convencer toda a aldeia que isso era importante pra gente. E ele convenceu!

Milena: E como ele convenceu?

Valdecir Xunu: O tio Juarez era muito respeitado. Todo mundo sabia que ele era homem muito sábio. Foi ele que batalhou tudo isso aqui (apontando para a aldeia). Eu não sei de onde ele tirou tanta sabedoria. Porque tudo o que ele pensava era bom pra gente. O tio se preocupava com tudo e com todos. Era pessoa muito boa. Tinha alma e coração muito bom. Tã vendo a escola e o posto de saúde? Foi o tio que lutou pra conseguir. (Silêncio) Eu até me emociono quando lembro. Tipo, no início também teve resistência para a escola, para a educação dos "branco", mas o tio convenceu que era importante. Com o coral foi a mesma coisa. As famílias, aos poucos, começaram a mudar de ideia. E "ta" aí o coral até hoje.

Milena: E hoje tu és o responsável pelo grupo de cantos e danças da aldeia. Herança do tio?

Valdecir Xunu: É. Acho que é. Eu aprendi muito com ele. Agora tudo o que sei vou ensinar também.

(...)

Milena: O CD *Yvy Ju* – Caminho da Terra sem Males, gravado pelo grupo Nhamandu Mirim, em 2002, foi o primeiro registro da música Guarani no Rio Grande do Sul, sabia disso?

Valdecir Xunu: Sim, sabia.

Milena: E também foi difícil convencer as famílias?

Valdecir Xunu: Foi bem difícil. Teve muita resistência de algumas famílias. Imagina, já não foi fácil convencer que era importante a gente se apresentar com o coral, imagina gravar um CD! (risos).

Milena: E como foi ver o trabalho pronto?

Valdecir Xunu: Foi muito emocionante, muito mesmo. Porque a gente se sentiu valorizado. A nossa música é a nossa cultura. E o *jurua* tem que saber que a cultura Guarani não morre nunca. Por isso que agora a gente quer gravar sempre! O *jurua* tem que saber que a cultura Guarani é viva!

Introdução

Há momentos do trabalho de campo que são particularmente singelos e nos comovem. O depoimento acima, que fiz questão de inseri-lo na abertura desta dissertação, é um deles. Trata-se do fio de uma memória que se alonga no presente numa profundidade surpreendente. Pergunto-me se a beleza do relato de Valdecir Xunu foi devido ao tom de sua fala, de uma delicadeza sem fim, ou à revelação de um projeto de ressignificação social, ainda que difícil para a comunidade à época, onde é afirmada a necessidade de uma estratégia política de contato com a sociedade dominante: se “antigamente” a música para os Mbya Guarani – grupo indígena brasileiro – funcionava como uma forma de preservação da cultura, de uns anos para cá, há uma mudança de sentido e ela representa a identidade indígena valorizada.

Estudos antropológicos e sociológicos, bem como teorias etnomusicológicas, nos permitem afirmar que qualquer sistema cultural está em um contínuo processo de mudança, e que essa mudança pode ser interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, como também externa, que é o resultado do contato com o sistema cultural do outro (LARAIA, 1986). Alan Merriam refere-se à dinâmica cultural afirmando que:

Não importa para onde nós olharmos, a mudança é uma constante na experiência humana; embora a proporção da mudança seja diferente de uma cultura para outra, nenhuma cultura escapa da dinâmica da mudança ao longo do tempo. Mas a cultura também é estável, isto é, não há mudança cultural do dia para a noite; as linhas da continuidade correm através de todas as culturas, portanto, a mudança deve ser sempre considerada num contexto de estabilidade (1964, p.303)¹.

Marshall Sahlins (1990), em sua *Ilha de História*, diz que quando uma cultura recebe uma intervenção exógena ela é capaz de pensar seus esquemas convencionais e lhe conferir novos valores a partir do que exige o contexto. Neste sentido, os dados da fala de Xunu aproximam-se da reflexão de Sahlins sobre

¹ No matter where we look, change is a constant in human experience; although rates of change are differential from one culture to another and from one aspect to another within a given culture, no culture escape the dynamics of change over time. But culture is also stable, that is, no culture change wholesale and overnight, the threads of continuity run through every culture, and thus change must always be considered against a background of stability (MERRIAM, 1964, p.303).

aspectos que se transformam com a finalidade de preservar um conjunto mais significativo. Para os Mbya Guarani, abrir um canal de comunicação com os *jurua* (pessoa não-indígena), neste caso por meio da música, significa tanto a possibilidade de questionarem os seus próprios hábitos e se constituírem subjetivamente como também uma forma de sobrevivência diante dos discursos estigmatizantes e marginalizantes da sociedade.

Muitos etnólogos já observaram que os “mundos vividos²” indígenas apontam mais para um constante devir que para um ser estável. Para os Araweté³, por exemplo, “a pessoa está, intrinsecamente, em transição; o destino humano é um processo de devir-outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p.1). A análise de Peter Gow (2001) sobre as relações históricas dos Piro⁴ com a sociedade ocidental mostra que o mundo vivido Piro é um sistema de transformações, em que mito e “mundo vivido” ecoam, cada um, a natureza intrinsecamente transformacional do outro. Entre os Mbya, nesta constituição da pessoa, a música também aparece como efetivação do próprio processo de devir. Há uma apropriação de elementos caracterizados como exterior ao seu sistema cultural (a gravação de um CD, por exemplo) para, através deles, identificar as características do “outro” como um primeiro deslocamento para a transformação neste “outro” – seria uma forma de agir e de pensar que Viveiros de Castro conceitualizou como um “devir-outro” (1992, p.1) – onde as alteridades se apresentam como transformações estruturais uma da outra.

Partindo da premissa que na tradição musical Mbya Guarani, mais importante que a manutenção dos costumes, está a capacidade de reagir ao presente e reinterpretar continuamente os valores tradicionais, e que um estudo para acompanhar as mudanças das manifestações musicais do grupo se faz necessário, uma vez que o tempo, elemento importante para análise da cultura (LARAIA, 1986, p.101) pode tornar impossível uma reconstituição histórica, esta pesquisa apresenta-se como um reestudo etnomusicológico e etnográfico sobre a tradição performática

2 Peter Gow argumenta que é preciso abandonar os conceitos de “cultura” e de “sociedade” em favor da noção de mundo vivido. Tal noção aponta para uma situação vivida e percebida num determinado período de tempo. Em Gow: “A lived world is necessarily someone’s lived world, and the analytical concept focuses attention on the concreteness of that other person or of those other persons” (2001, p. 26). O conceito do autor substitui noções históricas de cultura e sociedade pela noção de mundo vivido na busca de um sistema em estado de transformação.

3 Povo indígena brasileiro pertencente ao tronco linguístico Tupi-Guarani.

4 Povo indígena peruano pertencente à família linguística Arahuaça.

do Grupo de Cantos e Danças *Nhe'e Amba* (Morada dos Anjos), anteriormente denominado *Nhamandu Mirim* (meus interlocutores traduzem como Sol Sagrado e também Sol Pequeno), da *tekoa* (aldeia) *Nhundy* (Campo Aberto), localizada na cidade de Viamão, Rio Grande do Sul (RS).

No ano de 2002, o etnólogo Walmir Pereira, à época diretor do Museu Antropológico do RS, e a historiadora Paula Caleffi, no período vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), realizaram um registro pioneiro da música Mbya Guarani no Estado que resultou na obra fonográfica *Yvy Ju – Caminho da Terra sem Males*. Hoje, passados 14 anos, este trabalho retorna ao mesmo local, “devolve” a obra aos integrantes do atual grupo *Nhe'e Amba*, e busca verificar quais aspectos mudaram na tradição musical do grupo e quais as suas possíveis causas. O interesse desta pesquisa é esmiuçar numa investigação etnográfica como os Mbya Guarani dão sentido às suas expressões musicais e como percebem o que vem a ser “mudança” em suas performances, afinal, como bem salientou Bruno Nettl (2006), aquilo que o pesquisador julga como mudança pode ou não ser reconhecido como tal pelos praticantes da música.

Antes de avançar na explicitação da forma pela qual esta dissertação foi construída convém citar que há mais de quatro décadas Merriam (1964) constatou que o uso sistemático de reestudos não é comum na etnomusicologia. De lá pra cá, apesar da existência de alguns trabalhos importantes, nota-se que poucos pesquisadores têm se lançado a esta experiência. No entanto, os que se propuseram, revelam o seu grande potencial reflexivo.

Luciana Prass (2009, p.25), em sua tese de doutorado entre os quilombolas do sul do Brasil, reflete sobre os benefícios do reestudo. Para a autora, figuram as possibilidades de ressignificar trabalhos já realizados, verificar eventuais mudanças culturais, abordar aspectos não estudados e olhar para os objetos anteriormente verificados com outra estrutura teórica e metodológica. Já Michael Yanaga (2013), outro exemplo de reestudo na literatura etnomusicológica, observa que ao se fazer uma etnografia musical corre-se o risco de fetichizar o som e deslocá-lo do seu contexto. Para o autor, é nesse sentido que o reestudo pode ser bastante útil, pois ele se interessa muito menos pelo geral (o gênero musical, por exemplo) do que os

detalhes das pessoas musicais:

O reestudo valoriza nome, lugares e situações. Desta maneira, aquelas pessoas que antigamente eram relegados a “informantes” viram pessoas verdadeiras, cujas vidas e histórias cruzam com as do/a pesquisador/a e assim, sem saberem, acabaram por contribuir à formação brasileira da “ciência” que chamamos de etnomusicologia. [...] O reestudo é um novo estudo que é sempre enraizado explicitamente num passado particular, possibilitando a cultivação de ideais e observações diacrônicas e sincrônicas. E isto acaba fortalecendo não só o estudo como também o próprio campo da etnomusicologia brasileira (YANAGA, 2013, p.118).

É importante destacar também que o reestudo levanta a questão da dupla historicidade da etnografia: historicidade relativa ao pesquisador e historicidade relativa ao pesquisado, ou seja, ambos estão situados no tempo e suscetíveis às mudanças. Desta forma, uma investigação etnográfica é inexoravelmente transitória não só a um conjunto de circunstâncias e a um momento histórico particular, mas também a um “encontro subjetivo irrepetível” (BAKHTIN, 2010).

* * *

O campo teórico para a efetivação desta pesquisa tem como referência a etnomusicologia e a antropologia, valendo-se de conceitos estruturalistas e pós-estruturalistas disseminados por Rafael Menezes Bastos (1990), Viveiros de Castro (1986 e 2002), Marshall Sahlins (1981 e 1987), Lévi-Strauss (1969, 1973 e 1978), entre outros. O cruzamento dessas duas áreas tem o objetivo de contextualizar princípios identitários, cosmológicos, sincrônicos e diacrônicos intrínsecos ao universo sonoro Mbya Guarani.

Ao estudar a relação com o passado, ancoro-me no conceito de memória individual e coletiva do sociólogo Maurice Halbwachs (1990), para quem a memória da pessoa está ligada à memória do grupo. No processo de recordar estão em dupla ação a memória individual e a memória coletiva, pois “se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (1990, p. 69). Durante a pesquisa, participei do lento trabalho da reconstrução das lembranças da comunidade, onde operam tanto o esquecimento como a força da memória coletiva. Coube a mim a

tarefa de decompor essas memórias afloradas em relatos e narrativas, que são resultado de um trabalho artesanal, como o diz Walter Benjamin (1992), entrelaçadas fio por fio, nó por nó, por meio das quais meus interlocutores deixaram-se conhecer e apreender.

Sobre a construção da etnografia

Trago agora indícios de como encaro a construção desta etnografia. Essa preocupação, além de mostrar meu posicionamento enquanto pesquisadora, aponta para a maneira de como penso a produção do conhecimento. Porque não é só a questão que a pesquisa pretende problematizar que deve ser discutida, mas também a forma como ela será validada e qual abordagem será utilizada.

Desde que inventaram a primeira das dicotomias vemos surgir uma forma mais ou menos bem distribuída de colocar os problemas, e isso já é algo a considerar. Mesmo com o império das dicotomias ruindo, permanecem em nós tendências de construir divisões, como indivíduo *versus* sociedade, sujeito *versus* objeto, natureza *versus* cultura, humano *versus* não-humano, diacronia *versus* sincronia, ciência *versus* senso comum, e por aí vai. Signatários do pensamento ancorado em lógicas binárias esforçam-se para separar cada vez mais o sujeito do objeto (de conhecimento), dando ao primeiro um arcabouço de conceitos e princípios que permitem dominar o outro.

Latour (1994) observou que o estabelecimento de dicotomias buscou atender a uma exigência de purificação das instituições, colocada pelo projeto epistemológico da modernidade. No entanto, seus subscreventes, preocupados com as subdivisões, tiveram a cega atenção e não viram a proliferação dos híbridos sob todas as tentativas de categorização pura. Não cabe atualizar a discussão sobre como as formações históricas agenciaram a forma de como colocar os problemas. Cabe, isso sim, lembrar que embora o trabalho prático revele que tal purificação jamais foi alcançada, uma filosofia oficial da ciência legitimou a vigência de certos privilégios dentro do espaço acadêmico e estabeleceu fronteiras entre os saberes.

É possível afirmar que os pactos modernos supõem sempre o benefício de

uma parte específica: é quando o “civilizado” reina sobre o “primitivo”. O etnomusicólogo José Jorge Carvalho analisa que um dos efeitos epistemológicos de consequências mais profundas foi a separação dos olhares dos dois sujeitos construídos pela ciência: o do etnógrafo (o civilizado) e o do nativo (o primitivo), “cujas naturezas pareciam intercambiáveis analiticamente, ao mesmo tempo que existencialmente incomensuráveis” (CARVALHO, 2001, p.110). O autor aponta que o olhar do “primitivo”, tido como irreflexivo, possuía limites muito bem definidos, enquanto o teórico apresentava o seu próprio horizonte interpretativo de expansão infinita. Já Eduardo Viveiros de Castro, em seu importante artigo “O Nativo Relativo”, reflete com crítica e ironia:

O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido, é ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.115).

O autor também buscou elucidar o pensamento ameríndio nos espaços da ciência ocidental. Segundo ele:

Não devemos esquecer que, se as pontas do compasso estão separadas, as hastes se articulam no vértice: a distinção entre Natureza e Cultura gira em torno de um ponto onde ela ainda não existe. Esse ponto, como Latour (1991) tão bem argumentou, tende a se manifestar em nossa modernidade apenas como prática extra-teórica, visto que a teoria é o trabalho de purificação e separação do mundo do meio da prática em domínios, substâncias ou princípios opostos: em Natureza e Cultura, por exemplo. O pensamento ameríndio - todo pensamento mito prático, talvez - toma o caminho oposto. Pois o objeto da mitologia está situado exatamente no vértice onde a separação entre Natureza e Cultura se radica. Nessa origem virtual de todas as perspectivas, o movimento absoluto e a multiplicidade infinita são indiscerníveis da imobilidade congelada e da unidade impronunciável (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 251).

Muito embora a antropologia tenha mantido uma relação estreita com essas categorizações, ao expor a perspectiva e a voz dos interlocutores como requisitos que tratam da construção de uma etnografia, teorias pós-modernas e pós-coloniais

entendem que cabe ao etnógrafo revelar as múltiplas falas e formas de representação sem hierarquizá-las. Como afirma Teresa Caldeira:

O antropólogo contemporâneo tende a rejeitar as descrições holísticas, se interroga sobre os limites de sua capacidade de conhecer o outro, procura expor no texto as suas dúvidas, e o caminho que o levou à interpretação, sempre parcial (TERESA CALDEIRA, 1998, p.133).

Uma proposta defendida pela autora é a de escrever etnografias tendo como modelo a polifonia. Ao representar muitas vozes, pretende-se produzir no texto uma plurivocalidade. Assim, o antropólogo reduz a sua presença, fazendo os interlocutores falarem em seu lugar. Segundo Caldeira (p.157), para rever a responsabilidade do antropólogo é preciso não apenas pensar que tipo de representação é possível criar sobre os outros e quais os nossos procedimentos ao construir interpretações, mas que tipo de crítica e de política nós queremos fazer. Ela entende que cabe ao antropólogo a busca de um estilo que se adapte aos seus objetivos, definidos criticamente, e a responsabilidade por suas escolhas.

Esta pesquisa não escapa, certamente, a alguns dos distanciamentos em que incorrem os discursos acadêmicos a propósito da cultura Guarani. No entanto, todo o meu empenho para validá-la e legitimá-la é antes procurar localizar na voz Mbya a fonte geradora de significação. Esse posicionamento não implica apenas uma mudança no conteúdo normativo estabelecido, implica uma posição política ao mudar as posições discursivas. Meu papel é compreender os significados e os elementos do discurso, procuro a coextensão, a interlocução e os pontos de articulação e mediação.

No decorrer do trabalho de campo, me deparei com sérios problemas sociais enfrentados pelos Mbya Guarani. Assumi, desde então, um perfil ativista com a questão indígena, logo, tenho como ideal pensar a construção desta etnografia a partir de um ponto de vista mais crítico e com mais relevância social.

O problema com o trabalho de campo atualmente consiste em onde posicionar-se. Onde estamos como acadêmicos? E como mediadores culturais em relação aos músicos de algum lugar? Essa relação tem mudado de forma radical nos últimos tempos. Agora é diferente do ponto de vista ético, político e ideológico (CARVALHO apud CRUCES; PEREZ, 2003, p.5).

Além dessas considerações, no cotidiano de produções acadêmicas,

pensando na antropologia e na etnomusicologia, mas não só nelas, me parece que a nossa escrita tem uma missão difícil: deve revelar as referências teóricas em diálogo com a riqueza do universo pesquisado. De um modo geral, nos dirigimos para um leitor ideal, que são os nossos pares e a própria Academia. Aos interlocutores, e demais leitores, oferecemos o acesso aos nossos trabalhos, porém, nos dirigimos a eles em nossa linguagem. Dependendo do contexto, teses e dissertações são herméticas aos grupos pesquisados. As páginas que seguem não obedecem a padrões preestabelecidos, tampouco têm um texto empolado, elas foram escritas pensando no feedback dos Mbya Guarani, considerando o retorno como uma condição da interação⁵.

Em campo

Desenvolvi esta etnografia, seguindo a tradição inaugurada por Malinowski (1976 [1922]), entre março de 2014 e janeiro de 2016. Visitei a comunidade da *tekoa Nhundy* em períodos de uma semana ou menos, como em setembro de 2014 e julho de 2015⁶. Meu trabalho de campo junto às famílias Mbya foi marcado por relações extremamente dinâmicas de sucessivas aproximações e distanciamentos, momentos singelos e também situações embaraçosas – não posso ignorar que alguns dos possíveis erros ou gafes que cometi provocaram agudos questionamentos sobre os limites da minha inserção (mais adiante falo sobre isso).

Ser uma etnógrafa em terra indígena põe à prova persistência e paciência e nos despe de métodos aprendidos para a construção de interações que ali podem não ter grande valia. Nas notas que fiz em meu diário de campo considerava que a etnografia requer certa perspicácia, na medida em que atravessamos nossas inseguranças e limitações para ir ao encontro do outro, nos expondo à vulnerabilidade. Se a observação participante é adotada como um método fundamental, não foi, porém, meu único recurso. Ao longo do trabalho considerei também as perturbações mútuas causadas pela minha presença na aldeia, tomando-

5 Esta pesquisa foi apresentada a Valdecir Xunu antes de ser entregue ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPel. Ouvir suas sugestões e críticas funcionou como uma espécie de edição dialógica (FELD, 1982). Alguns pontos delicados foram mantidos com a autorização do representante da comunidade.

6 Um relato mais minucioso da experiência de campo encontra-se na primeira parte deste trabalho.

as, como sugere Geertz (1989), não como parceiras indesejáveis, mas como uma condição para a produção de sentidos que darão vida à observação. Inspiro-me ainda nas considerações de Favret-Saada (2005 [1977]) sobre o etnógrafo aceitar “ser afetado” pelo campo. De acordo com a autora, um etnógrafo aceitar “ser afetado” não implica que se identifique com o ponto de vista nativo. Envolve o reconhecimento de que a comunicação etnográfica é insuficiente para captar aspectos não-verbais e involuntários da experiência humana.

Como em qualquer outro contexto, as relações estabelecidas durante a pesquisa são fundamentalmente de negociações (VELHO, 1978): negocia-se tanto o momento da entrada em campo, como o lugar do pesquisador, físico e simbólico. Como sugere Seeger (1980), é importante problematizarmos as relações que construímos e os lugares em que somos colocados durante o trabalho. Uma pergunta que me fiz ao longo da pesquisa foi: o que levou as pessoas deste grupo a me aceitarem?⁷. Acredito que minha proposta de construir relações dialógicas, pelo viés da convivência natural e empática, tenha facilitado a abertura do campo e a interação com o grupo. Eu percebia o alto grau de confiança e de credibilidade que era depositado em mim como pessoa e no trabalho que eu desenvolvia.

Em que pese saber, a comunidade da *tekoa Nhundy* não possui um histórico favorável à presença de pesquisadores. Desde o meu primeiro contato com o cacique Gildo Gomes, em março de 2014, quando fui chamada à aldeia em decorrência do interesse dos moradores em levar o grupo *Nhe'e Amba* para apresentações em Porto Alegre⁸, até o momento em que ele me autorizou desenvolver o trabalho, após dois meses, não foram poucas as queixas que ouvi em relação aos pesquisadores: “Eles vêm até aqui, fazem o trabalho e nunca mais voltam”, “A gente se sente explorado”, “As famílias não gostam de gente ‘estranha’ na aldeia”, diziam.

Ao me estabelecer em campo, construí relações que não eram apenas de uma *jurua* estranha ao lugar, mas fui sendo inserida no cotidiano da aldeia e nas redes familiares. E foi a partir dessas portas abertas, com tanta gentileza e

7 Me remete ao que escreveu Foote-Whyte: “descobri que minha aceitação dependia muito mais das relações pessoais desenvolvidas, do que explicações sobre as intenções da pesquisa” (FOOTE WHYTE, 1980, p. 79).

8 Na primeira parte do trabalho abordo mais detalhadamente.

generosidade, que procurei me aproximar do Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe'e Amba*. O contato contínuo com o grupo, e particularmente com alguns dos integrantes, me possibilitou acompanhar as apresentações públicas, observar os ensaios que ocorriam nos espaços da aldeia, conhecer os cantos e o repertório, enfim, realizar a minha “etnografia da música”, que segundo Lucas:

[...] pressupõe a descrição da convivência e da aproximação das intersubjetividades do pesquisador e do pesquisado, possibilitando a apreensão do fluxo cotidiano de ações e valores contidos no ordinário e no extraordinário da experiência musical. Flexível na combinação de técnicas de trabalho de campo, a etnografia musical envolve a tentativa de aliar à contextualização culturalmente densa das produções musicais (com o objetivo de captar o processo de construção e representação sonora da cultura) a exegese 'emic' - 'etic' do código musical em suas technicalidades, isto é, as perspectivas analíticas tanto do pesquisador quanto dos pesquisados (LUCAS, 1995, p. 20 apud STEIN, 1998, p. 20).

Valdecir Xunu, músico e atual responsável pelo *Nhe'e Amba*, tornou-se um dos meus principais interlocutores. A cada encontro, a confiança entre mim e Xunu aumentava. Havia uma curiosidade mútua e um desejo natural de interlocução (a empatia, tanto musical como subjetiva, é um recurso básico para a confiança e que vai legitimando a pesquisa ao longo do tempo). Xunu, num estilo interlocutório que variava entre o enigmático e o jocoso, me narrava não somente aspectos relacionados à música, mas também aspectos de sua história de vida⁹. Minha curiosidade pela sua biografia estava relacionada, entre outros motivos, ao fato de que assuas lembranças frequentemente se conectavam a algum acontecimento musical marcante, tal como a criação do grupo *Nhamandu Mirim* e a gravação do primeiro CD.

Meu interesse ao que posteriormente me levou ao tema desta pesquisa foi despertado no segundo semestre de 2014, quando recebi o convite do professor Mario Maia para participar do projeto Canto dos Povos Esquecidos, o qual ele era coordenador de pesquisa. O projeto em questão, desenvolvido pela produtora Gaia Cultura e Arte, e coordenado pelo músico e produtor cultural Fernando Keiber, visava registrar a música Mbya Guarani e Kaingang para a produção de um combo

9 Conforme orienta Becker, os estudos da chamada “história de vida” tornam-se importantes instrumentos de pesquisa, pois é a possibilidade de apresentar os atores sociais a partir de sua própria perspectiva (1993, p.102).

contendo livro e CD. Fazer parte da equipe, para além de estimulante, me possibilitou acompanhar o processo de gravação que foi realizado na *tekoa Nhundy* no mês de janeiro de 2015. E foi a partir desta oportunidade, quando tive o grande privilégio de participar da “mesma” gravação realizada por Walmir e Paula em 2002, que desloquei meu objeto de investigação, que até então se voltava para uma etnografia envolvendo a relação música-cosmologia.

Como eu já estava inserida em campo, fiz a mediação com a comunidade. Na reunião promovida para discutir o projeto, no mês de setembro de 2014, participaram da conversa o cacique Gildo Gomes, Valdecir Xunu, Zico Werá (cacique anterior a Gildo), Talcira Gomes e Fernando Keiber. Na ocasião, os representantes da comunidade mostraram-se receptivos à ideia, ao mesmo tempo em que eu e Fernando explicávamos que o trabalho visava a valorização musical das sociedades indígenas Guarani e Kaingang, e que o material, depois de finalizado, além dos direitos autorais, era reservado aos grupos envolvidos.

A partir deste encontro e da realização do registro sonoro, obviamente, geramos expectativa no grupo. Acontece que, até o momento, o projeto não foi concluído – por questões que não cabem ser expostas nesta pesquisa, mas que esclareci ao grupo na figura do cacique. Entretanto, nas incursões a campo no segundo semestre de 2015, eu percebia que algumas pessoas mostravam-se extremamente desconfortáveis com a minha presença. Tinha alguma coisa estranha no ar e eu não conseguia identificar com clareza. Inicialmente, relatei às dificuldades econômicas enfrentadas pela comunidade, mas, numa de nossas conversas, o cacique revelou-me que as famílias estavam “intrigadas e desconfiadas” em relação ao projeto e, por consequência, em relação a mim. Havia a suspeita da conclusão do CD e de nossa apropriação para a venda sem comunicar a comunidade.

Vivi, a partir da confissão de Gildo, a experiência mais radical do trabalho etnográfico¹⁰: alto grau de ansiedade, frustração e a possibilidade de perder o campo. Sei que fui negligente ao não estabelecer com a equipe uma postura mais efetiva, isto é, a comparecer na aldeia para explicar pessoalmente os problemas burocráticos

¹⁰ Dwyer, citado por Mintz (1984), diz que, para o antropólogo, estão em jogo duas espécies de vulnerabilidades: uma relacionada com os reclames da disciplina, outra com o seu envolvimento pessoal, que, combinadas, fazem crescer a angústia e a tensão do etnógrafo.

que enfrentava – passo a passo – e esclarecer todas as dúvidas do grupo. No entanto, não foi sem um grande custo subjetivo que tive de processar o fato que me foi atribuído. Eu já sabia, na teoria, que é no processo de estranhamento que nos deparamos com questões emocionais que se impõem com veemência, mas daí assumir este desafio emocionalmente era algo bem diferente. Apesar do mal estar vivido, passados alguns dias, Gildo me confortou ao dizer que, após o telefonema do produtor cultural, ele havia novamente explicado às famílias os transtornos burocráticos que o projeto enfrentava.

* * *

As entrevistas realizadas durante o trabalho privilegiaram os integrantes do grupo *Nhe'e Amba*. Das 15 entrevistas orientadas, dez valorizaram uma compreensão ampla da tradição musical Mbya. Outras entrevistas, livres e orientadas, considero que foram mais informativas, ou sobre determinado tópico. Também mantive conversas que exploraram o cotidiano, a cosmologia Guarani – indissociável das expressões musicais, a política local e as relações de parentesco.

A preocupação em neutralizar minha subjetividade enquanto musicista foi uma questão que me acompanhou no início do trabalho. Precisei de esforço e de auto-vigilância para debelar, ao menos parcialmente, o etnocentrismo do meu ouvido, surdo diante do desconhecido e daquilo que lhe parecia demasiadamente “diferente”.

Paralelamente ao trabalho de campo, entrei em contato com o etnólogo Walmir Pereira, a quem agradeço muitíssimo pela disponibilidade, e tive acesso a gravações e imagens realizadas em 2002. Esses documentos retornados à comunidade foram fundamentais para a análise de dados.

Antes do campo...

Minha primeira aproximação com a música Mbya Guarani foi durante um encontro estudantil do curso de licenciatura em música. Participava do Diretório

Acadêmico de minha faculdade e organizamos um grande encontro de estudantes para discussões relativas à profissão de músico no Brasil e à música como instrumento de inclusão social. O encontro tinha um cronograma fixo, mas era aberto a inscrições de diferentes oficinas e shows. Por sugestão e convite de um colega aconteceu uma apresentação musical Mbya Guarani que podia ser assistida mediante a doação de 1kg de alimento. Não lembro de ter prestado atenção na música indígena antes disso, apesar de já ter flertado com ela pelas ruas do centro de Porto Alegre. Lembro, isso sim, de como fiquei instigada e provocada, mas que ainda não foi ali que nos encontramos.

Durante o restante da faculdade, até meados de 2008, aquela vivência passou ao largo. Fortemente envolvida com a música clássica – de longe a mais estudada e discutida, defendida como a base na formação de qualquer aluno – deixava pouco espaço ao que lhe era exterior. Até tornar-me musicista, nem cogitava aprofundar o conhecimento na música não ocidental. Posso dizer também que eu estava tão preocupada com uma certa “exigência acadêmica” que sequer conseguia relativizar o meu ouvido.

Logo depois de formada, aceitei prontamente o convite da professora e amiga Nisiane Franklin, à época coordenadora do Coletivo Artístico Nação Periférica, para dar aula de flauta transversal e teoria musical para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social na cidade de Alvorada (RS), o que significou a porta de entrada para a etnomusicologia. Aquele ambiente de efervescência política e cultural foi vivido e observado por mim profundamente, me ajudando não somente a revelar ou reinterpretar diversos pontos importantes do meu viver cotidiano, mas também a refletir sobre as relações entre música e sociedade: “O que a música representa para estes jovens?”, “Que significados atribuem a ela?”, perguntava-me a todo instante. Também acontecia de os alunos relatarem suas histórias de vida – os relatos sobre o cotidiano daquelas crianças e jovens agiam sobre meus próprios sentidos.

Já instigada pela música numa perspectiva mais ampla, li *Why Suya sing – a musical anthropology of an amazonian people*, de Anthony Seeger (1987), cuja leitura me fez descobrir que poderia pesquisar práticas musicais que me suscitaram curiosidade e encantamento – e analisá-las me parecia um exercício complexo, mas

fascinante. Posteriormente, me debrucei nas teses dos etnomusicólogos Mario de Souza Maia (2008), Marília Stein (2009) e Luciana Prass (2009) que me levaram para o novo e provocaram pela descrição do trabalho de campo.

Há dois anos ingressei no mestrado em antropologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Antes disso – no segundo semestre de 2013 – cursei como aluna especial a disciplina Música em Contextos Urbanos e Rurais, ministrada pelo professor Mario Maia. A escolha da música Mbya Guarani como campo de investigação se deu neste período: quase dez anos depois daquele encontro estudantil, um novo encontro com a música Mbya Guarani, desta vez no centro da cidade de Pelotas. A oportunidade de encontrar o grupo e conversar com a família, semanalmente (durante meus deslocamentos da rodoviária de Porto Alegre (Pelotas) para o Instituto de Ciências Humanas – ICH), foi determinante para a escolha do tema. O fascínio pela música e pelos significados atribuídos a ela geraram-me questionamentos, que foram então convertidos em objeto de pesquisa.

Estrutura da dissertação

Este trabalho está dividido em três partes e considerações finais. Na primeira, intitulada “Os Mbya Guarani”, apresento dados históricos e etnográficos destacando as pesquisas que se referem aos Guarani e refletindo sobre as relações entre os dados bibliográficos e os depoimentos que colhi em campo. Ainda nesta parte, trago o contexto etnografado e minha inserção em campo.

A segunda parte, sob o título de “*Nhe’e Amba* 2015”, trata da música Mbya Guarani. Apresento, inicialmente, uma breve discussão sobre o campo da etnomusicologia e da etnologia indígena, citando alguns autores que foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, e em seguida apresento as categorias sonoras/musicais e a classificação dos instrumentos tradicionais. No final deste bloco, há uma etnografia da performance do grupo *Nhe’e Amba*, especificamente do dia em que realizamos o registro sonoro na aldeia para o projeto Canto dois Povos Esquecidos.

A terceira e última parte, intitulada “*Nhamandu Mirim* 2000”, é composta por quatro seções. Na primeira, apresento o antigo Grupo de Cantos e Danças

Tradicionais *Nhamandu Mirim* a partir de lembranças afloradas e narradas por Valdecir Xunu. A recuperação dessas memórias visa elucidar valores inscritos pelo antigo cacique Juarez da Silva nas trajetórias de gerações posteriores dos Mbya com os quais convivi, valores esses que também representam uma transformação na tradição musical do grupo. Na segunda seção, contextualizo o registro fonográfico pioneiro realizado junto ao grupo *Nhamandu Mirim*, no ano de 2002, e busco reconstruir alguns detalhes da gravação a partir de depoimentos do etnólogo Walmir Pereira. Na sequência, há uma descrição minuciosa do dia em que me dirigi à aldeia para “devolver” o CD “*Yvy Ju*” aos integrantes do atual grupo *Nhe´e Amba*. Por fim, algumas reflexões sobre as mudanças na tradição do grupo.

No decorrer do texto, algumas considerações sobre temas que envolvem políticas indigenistas, o destino, a convivência com o medo e a insegurança, preconceito e invisibilidade. Por último, as considerações finais.

Orientação ao leitor

Como não me dirijo, exclusivamente, a leitores que podem ler uma partitura musical, não serão feitas transcrições. Desse modo, a análise das músicas vai surgir de duas maneiras: na forma de anexos e no decorrer do texto, ilustrando aspectos na medida em que são colocados em questão.



Parte I

Os Mbya Guarani

1. Dados históricos e etnográficos

Nós, os Guaraní, somos conhecidos por ter mobilidade própria, pois estávamos – e estamos – sempre tentando alcançar uma terra boa pra viver, uma terra sem mal. Por isso, estamos presentes em quase todo o Brasil e países vizinhos. Pode até haver algum tipo de diferença entre Mbya, Kaiowá e Nhandeva, por causa dos locais onde vivemos. Mas somos todos Guaraní. E ser Guaraní é preservar a cultura, a vivência, a língua e respeitar os mais velhos. Aqui no Rio Grande do Sul, somos pouco mais de 2 mil Mbya. Mas já fomos milhões! Somos um povo que luta por nossos direitos, sempre valorizando a nossa cultura, nosso trabalho e a nossa crença (Cacique Gildo Gomes, agosto de 2015).

A vasta bibliografia encontrada sobre os Guaraní classifica esse contingente populacional, a partir de Egon Schaden ([1954] 1962), em três subgrupos: Kaiowá, Mbya e Nhandeva. Tal classificação está pautada pelas observações do etnólogo sobre as diferenças nos costumes, práticas rituais e dialeto¹¹. O subgrupo Mbya fala a língua Guaraní, integrante da família linguística Tupi-Guarani, que, por sua vez, pertence ao tronco Tupi. A autodenominação Mbya, registrada por León Cadogan ([1959] 1992, p.14), significa “os primeiros homens escolhidos que levaram o adorno de plumas”, cujo correspondente feminino é *jachukava*, e ainda “habitantes da floresta”, denominação (depreciativa) que teriam recebido dos demais subgrupos Guaraní. A palavra também foi traduzida como “estrangeiro”, “aquele que vem de fora, de longe” (LADEIRA, 1992, p. 25) e “muita gente em um só lugar” (DOOLEY, 1982, p. 112).

Alfred Métraux (1948, p.40, apud LITAIF, 1996, p.31) destacou que eram os Carijó – nome dado pelos europeus aos falantes de língua Guaraní – que dominavam a Costa Atlântica brasileira (entre os atuais Estados do Rio Grande do Sul e Espírito Santo) no período pré-colonial. Daí, a estreita relação entre os Mbya Guaraní e a Mata Atlântica, região associada à sua cosmologia, fundamento de sua organização social e econômica. Na atualidade, os Mbya estão presentes nos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul, estendendo-se ao Uruguai, Paraguai e Argentina. Convém citar que as suas aldeias, reconhecidas como *tekoa*, são formadas em lugares eleitos com

¹¹ Durante o meu trabalho de campo constatei que a distribuição em categorias definidas por não-indígenas é aceita pelos Mbya da *tekoa Nhundy*. As pessoas com quem conversei se reconhecem conceitualmente como Mbya Guaraní, sem negar as diferenças existentes entre os subgrupos.

base em preceitos míticos que fundamentam especialmente a relação do Guarani com a natureza, seja de forma simbólica ou prática. Conforme aponta Maria Inês Ladeira (1994), o território Mbya, enquanto espaço cartográfico e geográfico, é fragmentado e compartilhado por diferentes sociedades e grupos sociais. Em contraposição, a *tekoa* é o lugar que reúne condições geográficas e ecológicas para o Guarani exercer o seu modo de ser (*teko*)¹² e que permite compor, a partir de uma família extensa com chefia espiritual própria, um espaço político-social fundamentado na religião e na agricultura de subsistência.

Abaixo, apresento mapa com a localização do território Mbya Guarani no Brasil e países vizinhos.



Figura 1: Território Mbya Guarani no Brasil e países vizinhos¹³.

Deslocamentos territoriais – históricos e contemporâneos – e a circulação entre aldeias são aspectos desta etnia que têm despertado o interesse de pesquisadores ao longo dos anos, no entanto, a literatura é desencontrada sobre o

¹² As noções de *teko* e *tekoa* passam a ocupar lugar central nas análises contemporâneas sobre a maneira de viver dos Guarani em geral e a mobilidade Mbya em particular. Para o termo *teko*, Montoya apresenta os seguintes significados: “ser, estado de vida, condição, estar, costume, lei, hábito”. Termo recuperado por Melià para afirmar esta noção como “identidade singular”, “modo de ser”, “modos de reciprocidade social”, “formas econômicas”, “modo religioso”, implicações de uma dimensão concreta da espacialidade, que por sua vez, é traduzida pelo termo *tekoa* (PISSOLATO, 2007, p.108).

¹³ Imagem extraída da tese “Quanto mais doce, melhor”: um estudo antropológico das práticas alimentares da doce sociedade Mbya Guarani, de Martín César Tempass (2010).

tema¹⁴. De um modo geral, o que se enfatiza nos estudos é que as migrações são motivadas por caráter religioso a fim de alcançar a Terra sem Mal (*Yvy Ju*), uma espécie de paraíso mítico, que seria uma expressão adotada a partir do contato com os jesuítas, sendo então o resultado da interpretação Guarani e da fusão de um conceito genuinamente cristão – paraíso – com a estrutura ideológica autóctone já existente.

A interpretação da religião como elemento unificador da cultura Guarani encontra forte ressonância na etnologia, ocupando uma posição central nas obras de Curt Nimuendaju (1914), León Cadogan (1959) e Egon Schaden (1962), para quem o cataclisma, tão eloquentemente expressado pelos profetas, orienta a visão de mundo e a vida cotidiana dos Guarani. Com base nos relatos analisados por Schaden, pode-se demonstrar o intenso interesse na busca de um estado de “perfeição-maturação” (*aguydjê*), capaz de manter boas condições de vida terrena e continuidade humana em um mundo entendido como imperfeito. Em Schaden:

[...] Aguydjê, que se pode traduzir por bem aventura, perfeição e vitória é a concepção fundamental que deriva a crença no paraíso. Para o guarani corresponde ao próprio fim e objetivo da existência humana. Nesse sentido costuma ser concebido de maneira concreta como felicidade paradisiaca do mundo sobrenatural, que todos almejam alcançar sem antes morrer e cuja obtenção depende principalmente do cumprimento de umas tantas prescrições religiosas, “morais” ou simplesmente mágicas. Em sua origem, a representação mítica propriamente dita se reduz a uma espécie da Ilha da felicidade no meio do longínquo oceano, aonde se chega com o auxílio de uma grande corda ou de outra forma, e onde não se conhece a morte. Essa ilha se procura alcançar para uma vida em comunhão espiritual com as divindades e para atingir a imortalidade, mas não para fugir de alguma catástrofe, ao contrário do que se nota após a transformação apocalíptica do mito (SCHADEN, 1962, p. 164).

Estudos mais recentes, entre eles os de Bartolomeu Melià (1990), Ivori Garlet (1997) e Elizabeth Pissolato (2006), o último fortemente influenciado pelo perspectivismo, renovam as interpretações sobre o conceito Terra sem Mal e a mobilidade Guarani. Melià, em sua obra *El Guarani Conquistado y Reducido*, aporta um novo entendimento à Terra sem Mal através da releitura do antigo léxico de Antonio Ruíz de Montoya (1639), onde o conceito aparece registrado pela primeira

¹⁴ Desencontro teórico já apontado por Viveiros de Castro na introdução da obra de Curt Nimuendaju, *As Lendas da Criação e Destruição do Mundo como Fundamentos da Religião dos Apapocúva-Guarani* ([1914]1987).

vez. O autor destaca que a noção contida na tradução de *Yvy Marãey*¹⁵ significa “solo intacto”, tal como o registrou Montoya no século XVII, que por sua vez difere muito do sentido religioso de “Terra sem Mal” apontado por Nimuendaju. Desta forma, Melià introduz na etnologia Guarani o sentido sociológico de *Yvy Marãey* ao explicar que o verdadeiro significado é “solo intacto”, e que sua busca tem a ver com achar locais propícios onde se possa “viver seu verdadeiro modo de ser” (*teko*) (MELIÀ, 1988, p. 107-108).

Garlet (1997, p. 49), por sua vez, também se distancia do fio condutor religioso como principal motivador das migrações e critica o uso indiscriminado do mito para explicar os deslocamentos. O autor adverte para uma nova leitura na qual a circulação entre os territórios deve ser vista como um traço da cultura Guarani, e não um conjunto de processos migratórios de ordem profética. Já Pissolato (2006), antropóloga que dedicou sua tese à mobilidade Mbya Guarani, dá valor especial à ontologia, revelando que a mobilidade está vinculada a capacidades pessoais adquiridas com o tempo, cujas constantes atualizações produzem efeitos concretos nos indivíduos envolvidos, configurando de maneira visível situações coletivas em espaços e tempos diversos.

Devido aos deslocamentos territoriais, estimar a população Guarani no território brasileiro é muito difícil, sobretudo em se tratando dos Mbya que vivem no Rio Grande do Sul, já que transitam com mais facilidade entre os países vizinhos. Além disso, eles adotam como estratégia de resistência ao controle dos governos não serem contabilizados (ASSIS e GARLET, 2004, p.39). O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) oferece um panorama aproximado da demografia Guarani no Brasil¹⁶. O último Censo Demográfico (2010) estima a população Guarani em torno de 60 mil indivíduos, distribuídos entre 43 mil Kaiowá, 8,5 mil Nhandeva e entre 8 mil Mbya. No Rio Grande do Sul, concentram-se aproximadamente 2 mil pessoas Mbya, somados à população do Paraguai, Uruguai e Argentina, estima-se que sejam 15 mil.

15 Termo encontrado na literatura etnológica cuja tradução para o português é Terra sem Mal. Colaboradores deste trabalho utilizam o termo *Yvy Ju*.

16 Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/o-brasil-indigena-ibge> - acesso em 12 de abril de 2015.

* * *

Durante minha inserção em campo, testemunhei algumas mudanças e andanças realizadas pelos Mbya Guarani. Buscar uma terra melhor para viver o *teko*, estar bem consigo e com os seus, fortalecer o relacionamento entre os parentes¹⁷ e reviver os mitos e os antepassados surgem como motes principais dos deslocamentos, não apenas os deslocamentos definitivos como também a circulação entre aldeias. Para os Mbya da *tekoa Nhundy*, a mobilidade, traduzida por interlocutores como *oguata* (caminhar sagrado), não só faz parte da sua concepção de um território ideal (*tekoa*) como é a própria condição buscada para viver plenamente o seu modo de ser e para que se possa chegar ao estado ou à condição *kandire*¹⁸ (literalmente significa “fazer com que os ossos permaneçam frescos”), isto é, de superação da morte em vida. Nesse sentido, também com uma conotação ético-religiosa, ao se deslocarem em busca de novos lugares, estão vivendo e aperfeiçoando sua forma de ser/estar/viver no mundo (*nhandereko*), ou, nas palavras do cacique: “vivendo e aperfeiçoando a nossa cultura”. Como bem salienta Flávia Cristina de Mello, nos dias de hoje a mobilidade e a ocupação dos espaços não é uma busca unicamente da Terra sem Mal, mas o mantimento do *nhandereko*:

Se não for alcançada em vida [a Terra sem Mal], deve-se, ao menos, em vida alcançar um local apto à criação de uma tekoá, e a partir daí, trabalhando essa terra segundo os preceitos sagrados, estabelecer as formas de manutenção do *nhanderekó*, estando apto a ascender ao plano divino na vida post mortem para a Terra sem Mal (MELLO, 2001, p. 114).

17 Os Guarani da *tekoa Nhundy* reconhecem como parente aqueles com quem mantêm vínculo por consanguinidade (primos e tios) e aqueles que foram incorporados por afinidade, enquanto a família limita-se à mãe, pai, avós, filhos e netos. No que tange a questão da afinidade, a teoria mais interessante me parece a de Viveiros de Castro e Fausto (1993), que afirma que o mundo dos afins apresenta uma fratura que cinde os termos e as relações em duas seções: a afinidade efetiva e a afinidade potencial. No primeiro caso, trata-se da afinidade que se dá, como a consanguinidade, no mundo do parentesco real. Já no segundo caso, trata-se mais propriamente de uma afinidade “sem afins”, uma afinidade “pura” que assume o valor de termo não marcado, que abre a introversão do parentesco para o comércio com o mundo exterior: é uma “relação pura que articula termos que precisamente não são ligados a casamento” (p.149).

18 *Kandire*, segundo a definição de Cadogan (1959) significa o estado de imortalidade atingida pela perfeição da pessoa (*aguyjê*), condição necessária para acessar a Terra sem Mal. Em Hélène Clastres: “Assim é que a tradição mbiá conta a história de líderes religiosos que, após se consagrarem a conduzir sua tribo para a Terra sem Mal, conseguiram atravessar ‘de pé’ a ‘grande água’ que os separava da morada dos imortais. Talvez essa tradição deva ser entendida, como suspeita Cadogan, enquanto memória de migrações coletivas para leste, outrora efetuadas pelos mbiás” (H. CLASTRES, 1978, p. 89). A crença no estado de *kandire* é fundamentada através dos mitos dos heróis divinizados, lideranças que se mantiveram “puras” e conseguiram a imortalidade e o acesso à Terra sem Mal.

Uma forma de perceber a intensidade e a riqueza de significados atribuídos à Terra sem Mal é por meio dos cantos sagrados (*mborai*). Destaco uma tradução obtida em campo cuja letra expressa a conjunção de sentidos desse princípio cosmológico fundamental da cultura Guarani. Observa-se:

Nossa Mãe, Nosso Pai Verdadeiro

Quando lembrarmos
De nossa Mãe e de nosso Pai
Vamos para a *opy* perguntar o que há
Na *opy* vamos perguntar o que tem nosso corpo
No outro lado do Oceano
Há uma estrada pequena, vamos ir por aquela estrada
No outro lado, há uma terra amarela
Onde ficaremos felizes.

Em Guarani:

Nhendexy, Nhanderuete

*Nhendexy, Nhanderuete
Amba'i nhanema endu'a mavy jaje'i
Opy'ire nharõ porãndu
Opy'ire nharõ porãndu nhanderetei
Yguaxu rovai
Tape mirim re nha va'e aguã jaje'oi
Para rovai yvy ku'i jure
Javy'a aguã*

Também é possível perceber a centralidade da *opy* (casa cerimonial). Este local é onde os rituais são praticados, e esses são vitais para a vida da comunidade – deles advém toda a orientação para os indivíduos e para a vida cotidiana. Desenvolvo mais sobre este tema no decorrer do texto.

2. O contexto etnografado

2.1 A aldeia

Nesta subseção apresento a *tekoa Nhundy* no que diz respeito à demografia, organização do espaço, formas de trabalho e outras fontes de subsistência. O

objetivo desta apresentação é aproximar o leitor aos Mbya Guarani no sentido do conhecimento de sua organização social e redes de parentesco, as quais revelam categorias importantes que estarão presentes no decorrer da dissertação.

A *tekoa Nhundy*, ou aldeia Estiva, ocupa uma área de sete hectares que se distribui próxima às margens da rodovia RS-040, zona rural do município de Viamão (RS). Mesmo denominada por seus moradores de *tekoa*, a área demarcada não apresenta condições ecológicas favoráveis à realização do *teko* (não há mata, açude, lago ou rio), de modo que apenas permite a plantação de poucos gêneros de agricultura de subsistência, sob a forma de horta comunitária, e plantas medicinais. Vivem na aldeia cerca de 190 pessoas, formando 34 famílias. Como mencionado, devido às constantes entradas e saídas de famílias que vêm ou vão para outras áreas indígenas é difícil saber o número exato de habitantes.

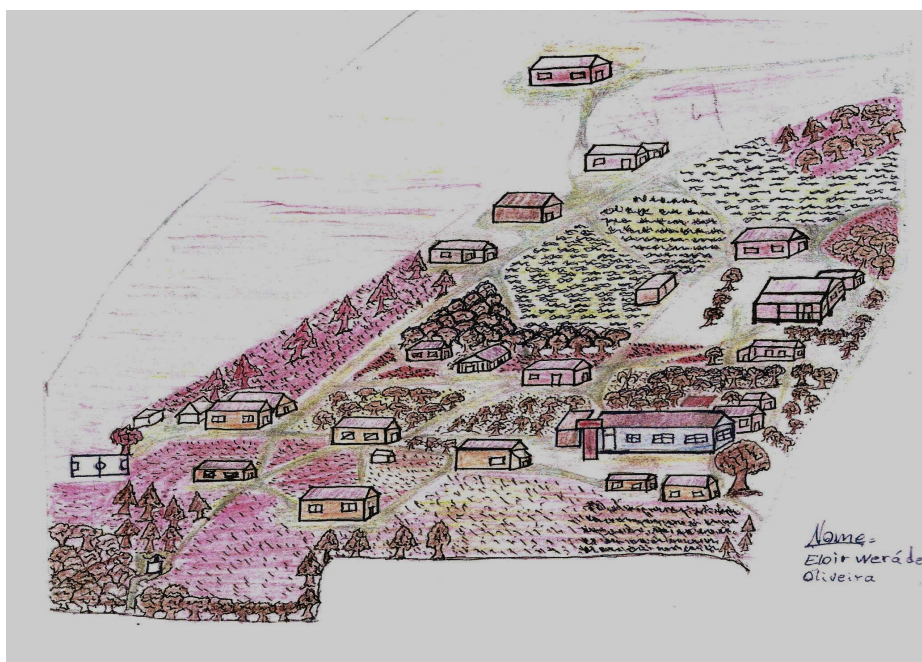


Figura 2: Desenho da *tekoa Nhundy* criado por Eloir Werá de Oliveira

As relações sociais da comunidade se desenvolvem em torno de três grandes grupos familiares, sendo o maior deles o das filhas de Laurinda Kerexú Borges e Turíbio Nheengatu Silva, *karai* (líderes espirituais, xamãs) moradores da *tekoa Pindó Mirim* (Palmeira Sagrada), também situada em Viamão. O cacique Gildo Gomes e a

*kunhã*¹⁹ *karai* Laurinda são as lideranças locais. Gildo ocupa papel político de organização e representação da comunidade, enquanto Laurinda tem legitimidade social apoiada na espiritualidade – sua autoridade é plena dentro dos rituais na *opy* e em alguns eventos que necessitem de alguma leitura espiritual.

Abaixo apresento um diagrama de parentesco entre os principais interlocutores deste trabalho.

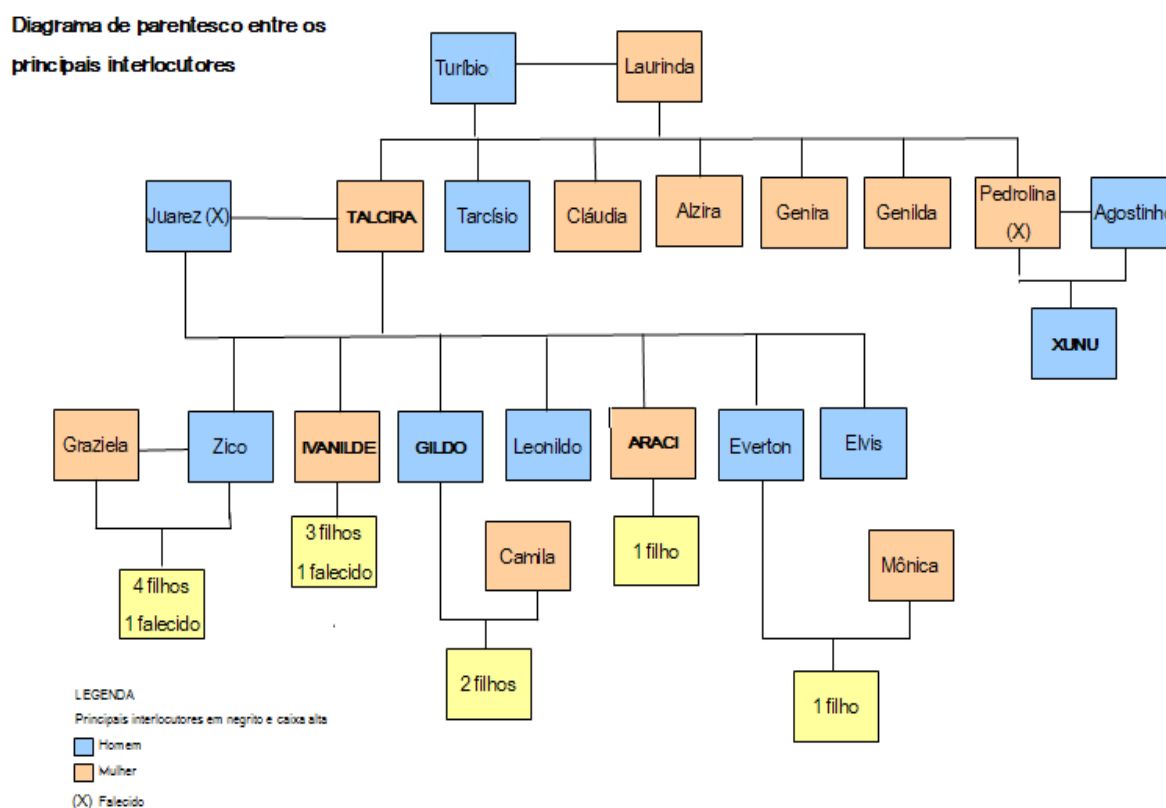


Figura 3: Diagrama de parentesco entre os principais interlocutores.

Chegando à Estiva, nos deparamos com uma comunidade estruturalmente organizada com os grupos familiares distribuídos entre 30 pequenas casas de madeira com rede elétrica e saneamento básico. Em meados de 2010, a Vara Ambiental e Agrária da Justiça Federal de Porto Alegre acolheu um pedido do Ministério Público e a comunidade recebeu do Governo Federal tais habitações. Elas têm dois quartos, sala e cozinha conjugadas e banheiro. Para o cacique, as novas

¹⁹ Significa mulher no idioma Guarani.

residências proporcionaram conforto e privacidade às famílias, que até então viviam aglomeradas em apenas 10 casas de madeira bruta, sendo que a maioria apresentava frestas, buracos nos telhados e tábuas podres.

No ano de 1999, a partir de uma reivindicação política, do então cacique Juarez da Silva²⁰ junto ao Ministério Público Federal, foi instalada a Escola Estadual de Ensino Fundamental *Karai Nhe'e Katu* (Homem Sábio). A instituição alfabetiza em português e em Guarani. Três dos seus professores são Guarani e residem na Estiva. Eles cuidam tanto da alfabetização como também atuam como tradutores para os professores *jurua*. Não observei resistência da comunidade em relação à escola, ao contrário, meus colaboradores afirmam a necessidade da “educação dos



Figura 4: Escola Indígena *Karai Nhe'e Katu*

brancos” para se relacionarem com a sociedade e assim defenderem seu povo. O cacique, entretanto, revelou que existe uma “perseguição” das outras comunidades que os acusam de ter “educação dos brancos”. A acusação faz referência à ideia de que a escola atua como potencializadora de um processo de aculturação.

A Estiva conta também com posto de saúde, porém, as famílias só procuram a ajuda do médico quando o problema é grave, pois primeiro seguem as orientações da *karai*. As doenças, conforme dizem, têm recorrentemente suas causas remetidas a alma de mortos que não conseguiram chegar à Terra sem Mal, ao “mau olhar” de pessoas que têm determinados hábitos, como embriaguez e demais vícios, ou ainda a inveja ou maldade de alguém que faz algum “feitiço”.

No centro da *tekoa* está localizada a *opy*. O local, tradicionalmente

20 Os Mbya com quem conversei referiam-se a ele como uma grande liderança, responsável por importantes conquistas da comunidade, como o posto de saúde e a escola. Juarez era de família Kaingang, povo indígena pertencente à família linguística Jê, mas optou viver segundo o modo de ser Guarani.

confeccionado com pau a pique e trama de taquaras e com o telhado de palha Santa Fé, é onde a comunidade se reúne para participar dos ritos e atualizar os significados mais fundamentais do *nhandereko*. Os encontros se iniciam no começo da noite e vão “até o momento que for necessário”, como costumam dizer. Sua periodicidade varia de duas a três vezes por semana, ou com maior frequência se alguém precisa de rituais de cura. Quando tive a oportunidade de conhecer a casa cerimonial, uma única vez, observei em suas laterais três bancos de madeira, com aproximadamente um metro de comprimento, restos de fogueira, com galhos de árvores e cinzas espalhadas pelo chão e utensílios rituais, como o *petyngua*²¹ (cachimbo tradicional esculpido em nó de pinho ou argila) e os instrumentos musicais *popygua* (clave rítmica) e *takuapu* (bastão rítmico), que descansavam apoiados por duas colunas de madeira opostas à porta de entrada.



Figura 5: *Opy*

Valéria Assis, antropóloga que desenvolveu pesquisa junto aos Mbya Guarani do leste do RS, revela o universo cosmogônico que envolve a *opy* e seus objetos ritualísticos:

21 A fumaça obtida através do uso do *petyngua* tem a função de tratamento de doenças, obtenção de concentração e limpeza espiritual.

[...] os esteios correspondem aos pindovy/esteios (estes esteios também são referidos no mito de criação do mundo como espécies de popygua) que sustentam o mundo criado por Ñanderu. O popygua do opygua/liderança religiosa masculina consiste numa réplica da vara insígnia de Ñanderu. É com esse instrumento que essa divindade cria o mundo, batendo-a ritmicamente no solo. Seu correspondente feminino é o takuapu, inspirado naquele usado pela divindade Ñandecy. O petyngua é uma via material para se inspirar, curar e sacralizar as coisas e o mundo através da fumaça produzida. A fumaça do petyngua é considerada a forma imperfeita, um duplo do tatachina/névoa vivificador, princípio vital. É um elemento considerado como aquilo que dá vida às coisas, que as anima, assim como possibilita a cura, a revitalização. O apyka/banco simboliza o suporte para receber a sabedoria, se inspirar (ASSIS, 2006, p. 183, grifo meu).

Kunhã karai Laurinda, ao falar sobre a utilização do espaço, afirmou que os ritos feitos na *opy* podem dar lugar a reuniões políticas. Isso se o cacique ou o vice-cacique estiverem presentes e se eles tomarem a palavra para falar dos problemas da comunidade e da necessidade de se fortalecerem enquanto grupo.

Segundo os moradores, viver na Estiva tem representado sobreviver. Para além da área de sete hectares que não permite nem mesmo a agricultura de subsistência para todas as 34 famílias, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) atua por meio de uma política pouco articulada com as demandas da comunidade. A queixa principal que escutei foi de que as cestas básicas são distribuídas somente de três em três meses. Além disso, o cacique afirma que se não buscar ajuda dessa Instituição, no que diz respeito à aposentadoria dos idosos e fornecimento de passagens para as lideranças participarem de encontros e reuniões, a FUNAI não toma a iniciativa. Doações de alimentos de instituições filantrópicas, ou mesmo institucionais, assim como também feitas por pessoas físicas, contribuem a resolver de maneira momentânea as dificuldades alimentares. No entanto, tais atividades assistencialistas têm criado uma forte dependência ao consumo de produtos industrializados.

Salvo os Mbya remunerados pelo funcionalismo público (professores, merendeiras e agentes comunitários) ou pela previdência social (aposentadoria ou bolsa-família), outros tantos moradores praticam o artesanato como principal fonte de renda. Algumas pessoas com quem conversei apontam as dificuldades de comercialização e o pouco retorno financeiro com a venda das peças. Sobre a produção artesanal, devido à escassez de recursos naturais, os moradores contam

com a boa vontade dos vizinhos da região para a coleta da taquara e da *kurupika'y* (madeira corticeira ou pau de leite), importantes matérias-primas. Com a taquara, são feitas as *ajaka* (cestarias) e com o pau de leite as esculturas zoomorfas que fazem parte da cosmologia Guarani, como onças, tartarugas, tucanos, papagaios, tamanduás e macacos. Além delas, os Mbya produzem diversa variedade de *mbo'y* (colares), *poapy regua* (pulseiras) e o instrumento musical *mbaraka miri* (chocalho). Dos demais materiais utilizados na confecção, destacam-se as sementes de *kapia* (popularmente conhecidas como lágrima de Nossa Senhora), penas de pássaros (tingidas com corantes naturais ou industrializados) e miçangas, geralmente compradas no comércio local.



Figura 6: Confecção de artesanato



Figura 7: Cestaria

Outra fonte de renda é gerada pelas apresentações do Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe'e Amba* em escolas ou eventos públicos e particulares. Conforme Valdecir Xunu, as contratações são mais intensas no mês de abril, sobretudo na semana em que se comemora o dia do índio (!!).

2.2 “Aqui é a Terra sem Mal”: breve história da *tekoa Nhundy*

A história da *Tekoa Nhundy* começa por volta dos anos 1970, quando Talcira morava na Reserva da Guarita, na cidade de Tenente Portela, noroeste do Estado do RS. Lá, conheceu o marido, Juarez, e teve os cinco primeiros filhos: Zico, Ivanilde, Gildo, Leonildo e Araci. A pressão exercida pelos índios Kaingang sobre o território

Mbya foi o principal motivo de desconforto da família no local. Preocupados, partiram para Santa Catarina, onde ficaram por seis meses, e depois se deslocaram para Guabiroba, região norte do Estado. Contudo, a vida seguiu “muito difícil”:

Nossa vida era muito sofrida, era difícil para ter amizade porque o jeito Guaraní é um e o jeito dos outros povos é outro. Jeito Guaraní é reconhecer os outros, respeitar os outros. Também no outro lugar era difícil plantar: a gente plantava um pouco pra nós e ia pra colônia trabalhar de peão para poder sobreviver. Trabalhava de dia para jantar de noite. Foi ficando tudo difícil. Muito difícil (Talcira Gomes, abril de 2015).

Os problemas permaneciam, provando a necessidade de encontrar um lugar onde pudessem levar a vida de acordo com os seus preceitos. Além disso, as filhas do casal, Ivanilde e Araci, adoeceram e a assistência à saúde naquela região era precária. Enquanto se recuperavam, Talcira teve um sonho. Nele, foi revelado que deveriam sair daquela cidade que, segundo ela, era “lugar que não estava valendo” para eles. No mesmo período, seu filho mais velho, Zico, foi picado por uma cobra tendo permanecido hospitalizado por alguns dias. Em seu depoimento, ela conta que conversou com o marido e ficou estabelecido que após a recuperação de seus filhos procurariam outro local para viver:

Tenho muita fé no *Nhanderu* (Grande Pai, Criador). Entrego toda a minha força pra ele. Naquela época, pedi que me mandasse um sinal. E o sinal veio. Eu tive um sonho muito ruim. No sonho, tudo escureceu. Uma voz dizia que deveríamos nos cuidar. Sair de onde a gente “tava”. Lembro do sonho até hoje. Tinha uma bergamoteira, um cavalo pastando e dois caixões ao lado. Quando acordei, conversei com o meu marido e disse que aquilo que apareceu no sonho ia acontecer. E que o lugar que a gente vivia não “tava” valendo. Por isso nossos filhos estavam doentes (Talcira Gomes, abril de 2015).

Aqui vou abrir um parêntese para destacar que a experiência de Talcira demonstra precisamente o tipo de profundidade que marca a relação dos Guaraní com os sonhos²². Para eles, os sonhos são uma via de comunicação com as divindades, trata-se de um acesso a outros mundos. O que se vê durante o sonho vai acontecer – sonhos são reais. Pissolato observa que o sonho funciona como uma espécie de mensagem das divindades, indicando caminhos e ações: “Os sonhos podem orientar uma coletividade e dar impulso a acontecimentos maiores,

²² Tema exaustivamente abordado na literatura etnológica Mbya Guaraní.

orientando a escolha de lugares para formação de aldeias” (2006, p.321). Cabe também salientar que a fala da matriarca contém indicações sobre a crença em pressentimentos, mas nessa representação o Mbya não é completamente impotente diante dele. Precisa fazer a sua parte e cuidar da sua segurança. Aliás, o cuidado de si é condição para que *Nhanderu*²³ (Grande Pai, Criador) também o ajude:

Fiz uma promessa pro *Nhanderu* quando a Araci ficou doente: se ela melhorasse a gente ia abandonar aquela aldeia. Nós levamos ela para um hospital em Erechim e o médico não garantiu que a menina ia se salvar da operação. Quando minha filha foi para a sala de cirurgia, nós nos abraçamos, eu e o pai dela, e rezamos para tudo dar certo. Depois, o médico veio e disse: “a cirurgia foi um sucesso, ela está fora de perigo.”. Cheguei em casa e contei para a mãe que a gente ia sair de lá se a menina se recuperasse bem. Mas ela deu alta e eu mudei minha ideia, pensei: “sabe que dá pra gente ficar mais um ano? Porque as crianças estão estudando”. Só que não deu nem dez dias e uma cobra picou o Zico. Daí me assustei! Tinha quebrado a minha promessa, né? Pensei: “não vou mais ficar aqui!” (Talcira Gomes, abril de 2015).

No ano de 1998, partiram em direção a Porto Alegre, para a Lomba do Pinheiro, onde ficaram por somente um mês, pois o lugar dificultava a venda do artesanato. Decidiram, então, acampar próximo à rodovia RS-040 em Viamão. Por meio de um funcionário municipal, que conheceram à beira da estrada, descobriram a existência de uma área desocupada (antigo aterro sanitário). Após articulações políticas, conseguiram a doação do terreno junto à Prefeitura Municipal de Viamão. A partir de sua concessão, a família dirigiu-se para a localidade, hoje denominada *tekoa Nhundy*.

Nossa história é de luta. Luta com fé, com força. E ainda tem muita luta pela frente. Muita! Mas a gente tem tantas coisas lindas e é isso que a gente tem que manter sempre. Essa sempre foi a minha preocupação. Sei que a minha história é muito bonita, muito triste e muito tensa. Mas eu sabia que ia alcançar esta terra: a Terra sem Mal. Eu já estava sabendo: aqui é a Terra sem Mal! (Talcira Gomes, abril de 2015).

2.3. Inserção em campo

Que significa estar em contato? Para o etnógrafo significa que sua vida na aldeia, no começo uma estranha aventura por vezes desagradável, por vezes

23 Conforme meus interlocutores, o verdadeiro e primeiro criador do universo é *Nhanderu*. Ele nasceu sozinho junto com a Terra, não tendo assim, relação de filiação e nenhum tipo de sentimento projetado em sua figura como filho; só como pai, característica explícita em seu nome, traduzido para o português como Grande Pai ou Criador.

interessantíssima, logo assume um caráter natural em plena harmonia com o ambiente que o rodeia (MALINOWSKI, 1976, p. 25).

Passava das 14h do dia 17 de março de 2014 quando o ônibus que me conduzia à primeira experiência em campo encostava na parada 116 da rodovia RS-040. Na noite anterior, após saber de meu envolvimento com a música, através de uma colega de mestrado que desenvolvia pesquisa junto à comunidade, o cacique me ligou convidando para uma reunião na Estiva, sem, no entanto, dar maiores detalhes.

Quando cheguei, após percorrer um estreito caminho de chão batido (que separa a aldeia da rodovia), vi surgirem pequenas casas, três senhoras sentadas no chão desfrutando a companhia uma da outra, crianças brincando e correndo e uma frondosa árvore, cuja sombra abrigava um rapaz. Ele aparentava seus 20 e poucos anos, vestia uma camiseta verde com uma bermuda



Figura 8: Cacique Gildo Gomes

jeans. Do pescoço, descia um colar de miçangas. Os pés, descalços. Quando notou minha presença, disparou: “Oi, sou o Gildo. Tu deve ser a Milena, né?”.

Apresentei-me ao jovem cacique e seguimos para a varanda de sua casa para iniciarmos a reunião. No breve trajeto, continuei a observar o ambiente. Alguns homens, de pé, dirigiam seus olhares curiosos a mim. Uma moça de cabelos bem negros digitava freneticamente em seu celular. Galinhas soltas ciscando e revirando a terra, acompanhadas pelos piados em coro da prole de pintinhos, ora perseguidos pelos cachorros. Ao chegarmos, pendurei minha mochila no espaldar de uma cadeira e de lá fui tirando meus objetos de trabalho: bloco para anotações, lápis, caneta e celular com gravador. Gildo me olhava curioso. Estaria ele censurando minha ansiedade? Estou sendo “observada?”.

Foram as suas perguntas corriqueiras que me deixaram mais à vontade. Ele queria saber de minha trajetória profissional como instrumentista e professora de música, bairro onde morava em Porto Alegre, minha idade e se tinha filhos. Ao findar

o bate papo, fui informada, enfim, do motivo de minha presença no local: o interesse da comunidade em levar o Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe'e Amba* para apresentações em escolas de Porto Alegre. Gildo me convidou para ajudá-lo na elaboração de um projeto, frisando que uma de suas principais preocupações enquanto cacique é a manutenção do grupo, já que as apresentações públicas são fundamentais para a divulgação da cultura Guarani e uma fonte de renda às famílias.

O dia quente do verão gaúcho fez com que passássemos praticamente a tarde toda em sua casa. Em meio às mais variadas conversas, tive a chance de me apresentar também como estudante de antropologia e perguntar-lhe se me autorizava desenvolver a pesquisa. O jovem mostrou-se pouco receptivo à ideia. Disse que não poderia autorizar o trabalho sem antes consultar a comunidade, que, segundo ele, sentia-se incomodada com a presença de pesquisadores. Além disso, fez questão de afirmar que as práticas musicais realizadas na *opy* “são somente para os Guarani”, deixando claro que existem questões bem específicas inacessíveis aos *jurua*.

Ao fim da tarde, quando o calor já dava uma trégua, saímos em caminhada para conhecer a aldeia. Percorremos quase todos os sete hectares cercados por crianças extremamente afetuosas que disputavam minhas mãos. Acenei para alguns moradores, intrigados com a presença de uma estranha, visitei a escola, as roças possíveis de serem cultivadas no pequeno espaço, o entorno da *opy* e o campo de futebol. Vale registrar que se há algo que desperta a paixão da comunidade é o futebol. Nas primeiras inserções em campo tinha algumas pistas de que este esporte tinha uma



Figura 9: Campeonato de futebol entre aldeias Mbya

importância singular para o grupo. Ouvi referências sobre a prática do futebol e a relacionava com um lazer de final de semana. Entretanto, nas observações cotidianas, emergia a centralidade desse esporte – quase todos os dias o futebol é

praticado por homens, mulheres e crianças. Em nossas conversas sobre o tema, um elemento no relato de Leonildo Gomes me chamou a atenção: o fato de o futebol não ser um “esporte *jurua*”. Na explicação dele, a sociedade envolvente se apropriou do futebol; esporte que foi criado por *Nhanderu* para os Guarani²⁴.

Terminamos a caminhada na casa do músico Valdecir Xunu, cuja aproximação Gildo julgava importante. Registro uma passagem do diário de campo sobre o momento em que fomos apresentados, quando vivenciei uma instigante experiência de ver o cacique me descrevendo ao primo, ora como professora de música, ora como antropóloga:

Curioso ver Gildo me descrever. Quando Valdecir se aproximou, ele disse: “Xunu, quero te apresentar a professora antropóloga que talvez venha trabalhar aqui com a gente. Não, ela não é professora antropóloga. Ela é professora de música. Mas também é antropóloga. Tô atrapalhado. A Milena veio nos ajudar com o projeto e quer conhecer a nossa música.”. Em seguida dispara: “o que é mesmo essa antropologia que tu quer pesquisar? (Diário de Campo, março de 2014).

Este primeiro encontro com Xunu foi muito produtivo, sob todos os pontos de vista. Minha fala como instrumentista (flauta transversal) despertou o interesse do músico e, por consequência, deu o tom da conversa. Ele me contou que toca *rave* (violino) desde os sete anos – aprendeu ouvindo, vendo e participando dos ritos na *opy* – e que pretende recuperar o ensino da técnica de confecção do violino há muito não praticada.

Valdecir Xunu nasceu em Erechim (RS), em 1986, onde moravam seus pais. Foi para Santa Catarina aos sete anos após a morte de sua mãe. Antes de se estabelecer na Estiva, morou em outras várias aldeias Mbya no RS. Em Santa Catarina, onde viveu até os 12 anos, iniciou a sua trajetória no *rave*. Instrumento que, segundo ele, “faz as pessoas chorarem”:

A gente morava em Santa Catarina quando eu era pequeno, sete para oito anos. Antes, a gente morava em uma aldeia em Erechim, mas daí minha mãe (Pedrolina) faleceu e meu pai (Agostinho) nos levou, eu e meus irmãos, para Santa Catarina. Aí, chegando lá, eles já tinham um grupo de canto e dança. Daí eu comecei a

24 Sobre a relação das sociedades indígenas com o futebol, ver: FASSHEBER, José Ronaldo Mendonça. Etno-Desporto Indígena: contribuições da antropologia social a partir da experiência entre os Kaingang. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Campinas, 2006.

participar. Comecei no coral, mas a dedicação minha era pra aprender o *rave*. Eu acho muito lindo o som. O som do *rave* faz as pessoas chorarem e eu chorava quando ouvia. Até hoje eu choro. Eu pensava: será que um dia eu vou tocar? A vontade era grande e eu comecei a observar o meu tio que tocava *rave*. Era pequeno e começava a imitar. Ninguém me ensinou. No caso, eu comecei a pegar o instrumento e desde então não consegui mais parar (Valdecir Xunu, setembro de 2014).

As primeiras visitas à comunidade se resumiam a encontros para discussões a respeito do projeto. Pelo menos uma vez por semana me dirigia à aldeia para reuniões que aconteciam na casa de Gildo. Muitas vezes, eu tentava direcionar o assunto a fim de obter informações mais detalhadas às práticas musicais, porém, me defrontava com muitas recusas nas tentativas. É claro que não se vai a campo sem qualquer intencionalidade, mas, como sugere Malinowski (1976), em alguns momentos é preciso despir-se de intenções e estratégias. Assim, procurei evitar perguntas relacionadas à pesquisa e mantive uma perspectiva nos tempos lentos de aprendizagem e de confiança mútua, o que mais tarde comprovou ser eficaz: o cacique me autorizara a desenvolver o trabalho.

No mês de maio de 2015 a observação em campo foi facilitada quando permaneci na Estiva por dois dias e uma noites. A experiência de compartilhar a



Figura 10: Roda de história no entorno da fogueira

rotina das famílias foi extremamente compensadora. A convivência com o grupo me abriu portas e percepções sobre o cotidiano e a música Mbya Guarani. Com eles conversei, ouvi histórias de vida, relatos míticos e respostas às perguntas feitas por mim. Foi neste período em que estive acampada que passei a ser convidada, sobretudo pelas mulheres, para as rodas de história e chimarrão no entorno da fogueira. Eu percebia que estar acampada me colocava na condição de “moradora”, alguém a quem é preciso ajudar a se instalar e a criar raízes na comunidade. O convite para frequentar as rodas de conversa era a maneira pela qual as mulheres expressavam seu acolhimento e sua aceitação a uma

estranha.

Foi ainda nesta estada que observei que a vida desta comunidade revela dois polos que se evidenciam com semelhante intensidade. Paralelamente a um cotidiano assinalado pela afirmação da vida, alegria e resistência²⁵ (marca da cultura Guarani), há uma relação ambígua dos moradores com a rodovia RS-040: se por um lado ela oferece um fácil deslocamento e a possibilidade de venda do artesanato, por outro, representa uma contínua tensão quanto à segurança física da comunidade. Essa dupla condição foi representada na fala da *Kunhã Karai* Laurinda, que me revelou sua constante preocupação com acidentes nas estradas envolvendo seus parentes. De sua fala, emergia tanto a força e a resistência como a dor da tragédia, a proximidade da morte, vivida nos inúmeros acidentes pelos Guarani nas rodovias gaúchas e brasileiras.



Figura 11: *Kunhã karai* Laurinda

Essa faixa é muito perigosa. Tira a vida do Guarani. (silêncio) Todo ano morre parente nas estradas. Todo ano. Onde tem Guarani, tem morte na estrada. (silêncio) Mas a gente precisa dela pra vender. Eu fico muito preocupada. Todo dia peço proteção pro *Nhanderu*, mas às vezes ele quer assim. É vontade do *Nhanderu* também (Laurinda, setembro de 2014).

As últimas incursões foram marcadas por dois momentos muito singelos. O primeiro deles me tocou profundamente, foi quando recebi o convite para ser madrinha de Adamo, filho do casal Everton Gomes e Mônica Sanches, que estava para nascer. Já o segundo momento foi marcado por forte simbologia. Numa das últimas ocasiões em que encontrei a artesã Cláudia Gomes comentei que estava em processo de finalização do mestrado e, por isso, durante um mês não compareceria

25 Falar em resistir pode ser traduzido como afirmação da identidade – uma resistência às pressões interétnicas – e resistência às mazelas sociais enfrentadas.

à aldeia para poder me dedicar à escrita. Cláudia, para além de um “boa sorte”, me deu de presente um *mbaraka-miri* feito por ela. Lembro que quando retornei a Porto Alegre reli fragmentos do Ensaio sobre a Dádiva, de Marcel Mauss, e tive sobressaltos com análises do autor que pareciam nascidos da minha vivência e incomunicáveis a qualquer pessoa, em particular nesta passagem:

[...] vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa em si tem uma alma, é alma. Donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si. [...] Aceitar alguma coisa de alguém é aceitar algo de sua essência espiritual, de sua alma; a conservação dessa coisa seria perigosa e mortal, e não simplesmente porque seria ilícita, mas também porque essa coisa vem da pessoa, não apenas moralmente, mas física e espiritualmente, essa essência, esse alimento, esses bens móveis ou imóveis, essas mulheres ou esses descendentes, esses ritos ou essas comunhões, têm poder mágico e religioso sobre nós (MAUSS, 2013, p. 25-26).



Figura 12: *Mbaraka-Miri*, presente de Cláudia

Os Mbya Guarani foram se transformando em minhas percepções na medida em que me aproximava mais, que me entranhava mais nas suas vidas e nos seus cotidianos. Meu olhar era um, no início da pesquisa, outro, no segundo semestre de 2014. E já é diferente hoje. Nas primeiras ocasiões em que estive na aldeia, ainda era um olhar “de fora”. Esse olhar se transformou profundamente com o crescimento do vínculo afetivo. Hoje, as visitas são diferentes. Parece que me tornei dali embora seja de fora. Meu sentimento foi mudando da estranheza para a familiaridade, tão clara a ponto de me sentir muito próxima dessas famílias. Das últimas vezes em que lá estive, aspirava profundamente o ar da Estiva, buscando gravá-lo em minhas

profundezas. A cada conversa, ia descobrindo uma outra nuance, um novo aspecto da vida da comunidade, generosa em desvelar-se diante do meu esforço em conhecê-la.

* * *

O sistema de trocas e reciprocidade é um ritual já bastante abordado na literatura etnológica. Na *tekoa Nhundy*, o sistema com os *jurua* funciona da seguinte maneira: da mesma forma em que recebemos algumas dádivas durante o trabalho de campo – como a música, as narrativas, as lembranças, os “*mbaraka-miri*”, enfim, a possibilidade de realização das nossas pesquisas – devemos retribuí-las, ou seja, levar alguns “presentes” (assim meus interlocutores definem) para a comunidade. Todo pesquisador que quiser desenvolver o trabalho na aldeia deve levar uma quantidade expressiva de “presentes” que serão distribuídos pelo cacique às famílias. Durante minha inserção em campo, foi solicitado que eu levasse roupas, todo o tipo de alimento, material escolar, erva mate e fumo, os dois últimos uma condição de entrada na *tekoa*.

Destaco que embora tal prática derive de um sistema nativo de trocas, ela também é caracterizada pelos Mbya como um tipo de assistencialismo, dada as condições de vulnerabilidade em que vivem.

2.3.1 Paisagem sonora da aldeia

Trabalhos na área da etnografia sonora (ROCHA e VEDANA, 2007) entendem que a investigação das sonoridades nutre-se do conhecimento construído pelo pensamento humano em sua vida cotidiana, uma vez que os sons não só expressam simbolismos como também nos permitem atribuir-lhes significados e valores. Ainda que este trabalho não aprofunde o tema, quando estive em campo sempre busquei

ficar atenta à paisagem sonora²⁶ que envolve a Estiva. Ela se compõe tanto de sons agradáveis como de ruídos²⁷. Passo a descrevê-los:

Dos caracteres sonoros produzidos por atividades humanas figuram as vozes, os cantos, risos, gritos e choros de crianças, balbucios de bebês, o fumar do *petyngua*, a sucção do chimarrão e a água chiando na chaleira, o acender do fogo de chão e o timbre dos instrumentos musicais, esses ouvidos com menos frequência. Já as sonoridades produzidas por aparelhos eletrônicos e eletrodomésticos, são recorrentes os sons dos televisores, rádios portáteis, celulares, liquidificadores e geladeiras. Entre os sons naturais, figuram o canto dos pássaros, latidos e uivos de cachorros, o ciscar das galinhas revirando a terra, zumbido de insetos e o vento balançando as árvores.

Ao pensar na paisagem sonora da aldeia, penso que determinados eventos acústicos podem influenciar concretamente no cotidiano partilhado pelo grupo. Cito dois exemplos que presenciei: o primeiro diz respeito a um acidente envolvendo dois automóveis na rodovia RS-040, em abril de 2014. Mesmo que um fato acústico isolado, mas de considerável impacto, o ruído produzido pelo choque movimentou crianças e adultos que se deslocaram para a faixa a fim de observar o ocorrido. Tais perturbações não foram mencionadas por meus interlocutores, no entanto, numa de minhas visitas à comunidade, essa interferência foi evidenciada nas brincadeiras das crianças, onde foi possível observar um menino reproduzindo o som de uma ambulância. O segundo exemplo que altera dinamicamente o cotidiano sonoro da Estiva é a incorporação de aparelhos eletrodomésticos e eletrônicos pelos Mbya. As pessoas mais velhas com quem conversei disseram que se sentem profundamente incomodadas com o ruído dos telefones celulares. Além disso, lamentaram que o seu uso diminui a presença dos jovens na *opy*.

26 Paisagem sonora (*Word Sounscape Project*) é um conceito criado pelo músico e ecologista Murray Schafer, na década de 1960, que, em termos gerais, tem como propósito analisar o ambiente acústico e descobrir a influência dos sons na vida das pessoas.

27 Convém citar que a definição de ruído é subjetiva.



Parte II

Nhe´e Amba 2015

1. “Mas o que é música?”: abordagens etnomusicológicas

Milena: O que é música, Xunu? Xunu: (silêncio)...Nossa! Agora tu me pegou...Milena: Te peguei, é? (risos). Xunu: Pegou. Milena: E por quê? Xunu: É que não sei responder isso, sabe? Porque que música a gente sente. Eu não sei o que é, mas o Guarani canta e sente. Milena: E por que cantam? Xunu: Ah!, isso eu sei! Nhanderu criou a música pro Guarani se fortalecer. Pro Guarani se alegrar e também pedir proteção. Então a gente canta e toca pra isso. Principalmente pra pedir proteção...(silêncio)...acho que isso é música, né? Milena: É. (Conversa com Valdecir Xunu em 18 de setembro de 2015)

Música é muito mais que somente os sons capturados em um gravador. Música é uma intenção de fazer algo chamado música (ou estruturado similarmente àquilo que nós chamamos música), em oposição a outros tipos de sons. É uma habilidade de formular séries de sons aceitos pelos membros de uma determinada sociedade como música (ou como eles a chamarem). Música é a construção e uso de instrumentos produtores de sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, é claro, os próprios sons depois de serem produzidos. É ainda intenção, tanto quanto realização; é emoção e valor, tanto quanto estrutura e forma (SEEGER, 1987, p.14)²⁸.

Uma das principais contribuições da etnomusicologia à sua ciência de origem – musicologia comparada – foi a premissa de que não existe conceito universal para a música. As definições variam de cultura para cultura dependendo de seus usos e funções e as interligações com outros sistemas culturais e das inúmeras possibilidades semânticas (Merriam, 1964). O primeiro ponto a ser discutido nesta parte, mais do que o conceito de música, é a ideia do que seja a música, ou, nas palavras de Seeger ([2004] 2008), “mas o que é música?”

A começar por Merriam, considerado o primeiro grande teórico da área e que deu considerável atenção às definições de música e etnomusicologia (1964 e 1977), o autor entende que uma compreensão geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos.

Música é o resultado de processos de comportamento que são moldados por valores, atitudes, e convicções de pessoas que compreendem uma cultura em particular. O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas (1964, p.6, tradução minha).

Na definição de Merriam, a primeira do gênero, observa-se que a música não

²⁸ Tradução extraída da tese *Kyryngüé mborai: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*, de Marília Stein (2009).

é uma “linguagem universal”, como muitos irrefletidamente fazem crer, mas, sim, um “produto cultural que permite a cada cultura conceber e perceber a música em seus próprios termos e conceitos livres de influências externas” (KAZADI WA MUKUNA, 2008, p.14).

Kazadi Wa Mukuna aponta que a partir da publicação de Merriam – A Antropologia da Música (*The Anthropology of Music*) – em 1964, a etnomusicologia gradualmente foi se orientando para um enfoque e interesse direcionados ao comportamento humano, sustentando a ideia de que a música é seu objeto e não seu objetivo. Desta forma, a atenção dos etnomusicólogos não deveria se limitar ao entendimento da estrutura física das sonoridades, mas se empenhar em decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor de tal estrutura musical. Conforme o autor:

Para encontrar o sentido, para encontrar a verdade da música, os etnomusicólogos têm que investigar profundamente além do elemento sonoro. Na equação a ser decifrada, a música é o elemento conhecido, enquanto o desconhecido – o sentido/verdade – existe abaixo de camadas de uma variedade de fenômenos que constituem o *vécu* (experiência de vida) de um indivíduo e que influenciam seu comportamento. Portanto, em uma busca etnomusicológica, a verdade é o que une a música à rede epistemológica de uma cultura em seu todo, a fonte de todas as influências no comportamento humano (KAZADI WA MUKUNA, 2008, p. 15).

A outra definição de Merriam diz respeito ao campo da etnomusicologia, que, segundo ele, seria o estudo da música *na* cultura. No entanto, essa concepção apresenta uma cisão entre música e cultura – o célebre dilema etnomusicológico: “sons *versus* comportamentos” – como se a primeira fosse um subgrupo da segunda, ou seja, a música como *parte* da vida cultural e social. Neste ponto específico, apesar de quebrar o ritmo da leitura, acrescento uma reflexão atual e consistente de Rafael Menezes Bastos na qual o autor entende que o dilema etnomusicológico jamais recebeu atenção e crítica da comunidade antropológica, o que pareceu constituir sua legitimação²⁹. Menezes Bastos observa que essa “omissão” ainda hoje pode ser rastreada pelo exame de atitudes usuais com relação à música – enquanto objeto de estudo – vigentes entre antropólogos:

29 Conforme se sabe, tal dilema estabelece a música como constituída por dois planos de abordagens: os sons – que merecem análise musicológica e o comportamento – cujo exame seria antropológico (MERRIAM, 1964).

Entre essas atitudes, registro a da redução da música – ao que parece do “som” de Merriam – a uma mera técnica de escrita, basicamente a da notação mensurada da música ocidental. Tal redução estaria na base da afirmação de que o estudo da música seria inacessível ao antropólogo, constituindo de algo “específico”, “particular”, oposto, assim, ao “geral”, que seria o cerne desta Antropologia Sem Música com relação à Musicologia Sem Homem (MENEZES BASTOS, 2014, p. 50).

Anthony Seeger buscou desconstruir a definição de Merriam alertando que o foco não se limitaria ao estudo da música *na* cultura, tal qual sugerido por Merriam, mas a própria cultura poderia ser concebida como algo que acontece na música, e o objetivo do etnomusicólogo seria buscar “o modo pelo qual as performances musicais criam vários aspectos da vida cultural e social” (SEEGER, 1987, p.13). De fato, o próprio Merriam em seus últimos trabalhos já havia reformulado sua definição, afirmando que a música é produto e produtora de cultura. Ele, enfim, redefine etnomusicologia como o estudo da música *como* cultura, “possibilitando também que o aspecto semântico da música fosse considerado e contribuindo para intensificar os debates e a produção neste campo” (MENEZES BASTOS, 1990, p.43)³⁰.

John Blacking (1973 [1967]) definiu a etnomusicologia como o estudo de diferentes sistemas musicais do mundo. Em seu estudo com os Venda da África do Sul, Blacking enfocou detalhadamente a habilidade musical inserida no contexto de suas experiências culturais e sociais. Para ele, a música não é algo autônomo em relação à cultura, a música é “som humanamente organizado”, sendo a tarefa do etnomusicólogo “procurar as relações entre padrões de organização humana e padrões de som produzido como resultado de interação organizada” (1973, p. 32).

Rafael Menezes Bastos e Acácio Tadeu Piedade também partem do princípio de que o sistema musical não pode ser entendido como autônomo e que as músicas devem ser estudadas de forma integrada aos outros domínios da cultura. Eles entendem que “a música não pode ser vista como uma consequência da estrutura social, e sim como um meio de comunicação para constituir e organizar a sociedade” (BASTOS; PIEDADE, 1999, p.3).

Voltando a Seeger, em seu conjunto de estudos realizados entre os anos 1970

30 O autor ressalta ainda a necessidade de estudos etnomusicológicos que privilegiem a semântica musical ao invés de abordagens que enfocam um papel meramente ilustrador e exemplificador de sentidos conquistados em outros domínios da cultura que não a música.

e 1980 entre os Suyá³¹, o autor realizou a sua proposta de “etnografia da música”, na qual buscou compreender as relações entre a música e organização social. Em Seeger:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (SEEGER, 1987, p. 239).

Martin Stokes (1994), citado por Hikiji (2004, p. 19), destaca que o postulado de Seeger é um poderoso argumento contra a divisão teórica entre o estudo da música e o estudo da sociedade, já que música, para Seeger, é “todo o processo de conceitualização, realização e avaliação” da própria música. E é por meio da performance musical que se “recria, reestabelece, ou altera a significância do cantar e também de pessoas, tempos, espaços e audiências envolvidas”.

Para compreender a música como produto e construção sociocultural entramos em questões de cunho antropológico e sociológico³². Desta forma, os conceitos de cultura e relativização são fundamentais para se compreender uma manifestação musical de forma ampla e contextualizada. Geertz (1989) entende a cultura como uma “teia de significados” tecida pelo homem a partir de suas interações sociais. Com base no conceito do autor, entendo que os etnomusicólogos devem analisar as práticas musicais a partir de multiplicidades semióticas que se espalham em zonas de variações rizomáticas (DELEUZE e GUATTARI, 1995), onde seria impossível capturar significado: seu valor torna-se maior no que consegue agregar como operador simbólico por entre as teias de significações de quem as produziu, considerando sempre que “o sentido aparece ligado à presença empírica dos sons” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.256). Já o conceito de relativização implica que “os processos e produtos culturais só podem ser compreendidos se

31 Os Suyá, na atualidade autodenominados Kisêdjê, são um grupo indígena de fala Jê habitantes da região norte do Parque Indígena do Xingu, no Estado do Mato Grosso.

32 Isso pode ser entendido como uma tendência à interdisciplinaridade que a etnomusicologia possui (BÉHAGUE, 2004).

considerados no seu contexto de produção sociocultural” (ARROYO, 2002, p.19), ou seja, a música precisa ser analisada a partir de quem a produziu, e não a partir de parâmetros externos.

Realizar uma pesquisa etnomusicológica é, de certa forma, minimizar as distâncias entre a descrição dos discursos, uma vez que o pensamento musical coincide com o fazer musical, e a posterior interpretação desse discurso. Para Geertz (1989, p. 21), isso significa habituar-se ao discurso de um grupo de tal modo que não seja necessária uma tradução explicativa, ou seja, devemos manter a pluralidade de sentidos sempre aberta às novas articulações e contextos, cuja densidade simbólica pressupõe uma dinâmica de estarmos atentos aos sentidos mutualmente produzidos.

Outro fator importante a se considerar é que a música pode ser entendida como uma forma universal de comunicação, na medida em que não se tem notícia de nenhum grupo que não a utiliza para se comunicar (NETTL, 1983). No entanto, conforme salienta Queiroz, o fato de ser utilizada universalmente não faz da música uma linguagem universal, “tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des)organizando, idiossincraticamente, os aspectos que a constituem” (QUEIROZ, 2004, p. 101).

1.1 Um recorte sobre a etnomusicologia e a etnologia indígena

A etnomusicologia, como observado, nos possibilitou tanto a compreensão da música *como* cultura como também a necessidade de que a análise musical se efetivasse com base nos modelos locais (FELD, 1982; ROSEMAN, 1991). Vários esforços se somaram para que tivéssemos uma visão mais ampla acerca da música de diversas culturas ao redor do mundo. No Brasil, no que diz respeito às expressões musicais das sociedades das Terras Baixas da América do Sul (TBAS), poucos pesquisadores haviam se dedicado ao tema até meados da década de 1970. Essa lacuna, no entanto, começou a ser preenchida pelo reconhecimento de que a organização social, o ritual e o xamanismo dos povos das TBAS estão marcados pela musicalidade e artisticidade³³. Hoje, as etnografias formam um significativo

³³ Menezes Bastos destaca a noção de “cadeia intersemiótica” entre as artes – verbal, visual e musical – para o entendimento da produção da identidade e da alteridade no contexto ameríndio a partir de sua própria semânticidade (MENEZES BASTOS, 1990).

corpo de estudo, abrindo, inclusive, espaço para possíveis reestudos – ainda que literatura ofereça pouca reflexão teórica sobre o valor, uso e método do reestudo na etnomusicologia.

Podemos citar entre os trabalhos de referência desde os pioneiros, como de Menezes Bastos (1978), entre os Kamayurá, Seeger (1980), entre os Suyá, Ellen Basso (1985), entre os Kalapalo e Desidério Aytai (1985), entre os Xavantes, às etnografias contemporâneas, como de Acácio Tadeu Piedade (1997 e 2001) e Maria Ignez Mello (1999 e 2005) entre os Wauja, Graciela Chamorro (1995), Deise Montardo (2001), Kátia Dalanholl (2002) e Marília Stein (2009) entre os Guarani, por exemplo. Essas investigações, e os próprios registros sonoros realizados nas aldeias (e também fora delas), têm sido fundamentais para expandir o conhecimento e a valorização sociocultural desses povos, ao mesmo tempo em que servem de alicerce às nossas pesquisas. Alguns dos autores citados colaboraram expressivamente para o desenvolvimento deste trabalho, passo a comentá-los:

Rafael Menezes Bastos (1978), em sua etnografia entre os Kamayurá, começa com a investigação daquilo que ele chama de metassistema de cobertura verbal do sistema musical, ou seja, “as categorias de classificação e nomenclatura das coisas musicais”. Esse metassistema, verbal-cognitivo, é a ferramenta que Menezes Bastos se utiliza para “compreender o sistema de conhecimento musical instalado na afetividade e na psicomotricidade” (1978, p. 15). O autor sugere ser pertinente postular a existência de uma inflexão vocal que se bipartiria em língua falada e língua musicada a partir do momento da aquisição do léxico e dos componentes motivicos. Destacando que ainda que tais estruturas apresentem certa similaridade (basicamente melorítmicas), a diferença estaria no conteúdo semântico, sendo a língua musicada afetivo-psicomotora e a língua falada cognitivo-referencial. Menezes Bastos usa os exemplos musicais como ferramentas que possibilitam conectar a ordem musical com a ordem cultural, a música desponta como sistema representacional pleno.

Anthony Seeger (1987), ao discorrer sobre a arte vocal Suyá, apresentando distintas categorias sonoras, em menção aos termos “*sarén*” (instrução), “*kapérni*” (discurso), “*sangére*” (invocação) e “*ngére*” (canção), aprofunda o nível expressivo dos gêneros vocais, “os sons da performance carregam sentido em si mesmos”

(p.31), e avança no sentido de mostrar como a música é indissociável do processo de construção do mundo social e conceitual Suyá. O autor indica ainda que “uma importante característica comunicativa da música é sua habilidade em atravessar distâncias sociais, psicológicas e espaciais” e que a “ênfase linguística de nossa própria sociedade pode não ser universal” (1987, p. 103).

Duas etnografias contemporâneas, exemplos de abordagens pós-modernas, são particularmente citadas nesta pesquisa: *Através do Mbaraká: música dança e xamanismo guarani*, de Deise Montardo, e *Kyringüé mborai: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*, de Marília Stein. As duas autoras desenvolveram profundo estudo etnomusicológico entre os Guarani. Montardo descreve aspectos da teoria musical e analisa estruturas e processos musicais sociocosmológicos a partir da etnografia da performance de um repertório comum aos três grupos Guarani existentes no Brasil (Kaiowá, Nhandeva e Mbya). Já Stein, cuja tese foi desenvolvida com o mesmo grupo da presente pesquisa, examina como as crianças, por meio de suas performances vocais e musicais, colaboram na criação do modo de ser Mbya Guarani. A autora problematiza o estudo da música nos moldes ocidentais para descrever as categorias êmicas relacionadas ao âmbito sonoro.

Para além dos autores citados, também me alicerço com as contribuições de Kilza Setti (1985), Aldo Litaiff (1996), Valéria Assis (2006), entre outros.

2. Cosmologia e o sistema acústico Mbya Guarani

*A música Mbya é uma ponte para encontrar o outro mundo
(Araci Gomes, novembro de 2015).*

A cosmologia Mbya Guarani, assim como a ciência ocidental, é composta por um sistema conceitual e prático— sempre dinâmico³⁴ — que busca a compreensão do homem e mundo (*nhandereko*) No entanto, se a nossa ciência, ao menos os pactos modernos, proporciona uma racionalidade objetiva e dicotômica, dividindo a experiência imediata dos sujeitos através da separação homem *versus* mundo, a cosmologia Mbya coloca o fundamento da “origem” como sentido primordial, onde

³⁴ A cosmologia dos povos indígenas não é estática, tampouco essencialista e pura, pois, como todas as sociedades, também se modifica e se reinventa (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

todas as coisas incidem – homem E mundo. Neste conhecimento sagrado, elegem-se ritos para reintegrar essa perspectiva e cuidar da manutenção da vida – o rito é o ponto de contato com a “origem”. E os mitos inscrevem as principais ideias (aquilo que os ocidentais chamam de pensamento cosmogênico) que, por meio do rito, sacralizam o espaço social³⁵.

Em seus estudos sobre a história das religiões, Mircea Eliade (2001, p.118) destaca que as sociedades ditas arcaicas tinham a tendência de viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Observando os Mbya na atualidade, é possível afirmar que onde quer que estejam o poder ritual opera como uma espécie de *ritornelo* (DELEUZE e GUATTARI, 1995)³⁶ ao princípio ordenador de todas as coisas, fazendo a atualização da experiência subjetiva inerente ao sagrado. Este retorno à “origem” pode ser observado por mim durante as performances públicas do grupo *Nhe´e Amba*, quando percebia o caráter invocatório da performance, cuja força emanava dos sons dos instrumentos, da palavra cantada e dos gestos do corpo – aspectos determinantes para o reconhecimento do praticante enquanto ser dotado de um saber sagrado, capaz de representar o rito e produzir a crença em um ato músico-cosmológico.

“A noção é a de que a música já existe em outro lugar”, princípio cosmológico apontado por Montardo (2002) apoiada na ideia de que a origem da música indica o que a música é e como ela se relaciona com outros aspectos da vida e do cosmos. Em minhas conversas com os Mbya, tentei por várias vezes aprofundar os significados mais específicos da música e de sua prática, ao que respondiam que “a música é muito sagrada para o Guarani”, “a música Mbya é uma ponte para encontrar o outro mundo” e que “o Guarani canta pra se comunicar com o *Nhanderu*”. A partir das narrativas de meus interlocutores é possível afirmar que a música atua diretamente para a conexão com o outro mundo, sendo a própria música um desdobramento da essência de *Nhanderu*.

Garlet (1997), ao tratar da gênese Mbya, enfatiza que *Nhanderu* antes de criar a terra concebeu primeiro a linguagem humana, depois o fundamento da relação

35 Segundo Viveiros de Castro (2002), nos grupos ameríndios a cosmologia predomina sobre a organização social, ou seja, é parte constitutiva da estrutura social.

36 O ritornelo está sempre em relação a um agenciamento territorial, ora partindo em direção a ele, ora se instalando nele e consolidando seus componentes.

social baseada na solidariedade e por último o canto ritual:

Somente após ter estabelecido esses três fundamentos é que, a partir da extremidade do seu popygua/vara insígnia e também instrumento musical, cria a terra mbyá. A terra é o resultado das relações entre os homens, estabelecidos a partir do ayvu/linguagem e do mborayu/reciprocidade. Por sua vez, o mba'e/hino sagrado abre a dimensão para o sobrenatural (1997, p. 143 apud MONTARDO, 2002, p.58).

Montardo ressalta que tratar da música Guarani aponta diretamente para a dialogia, “pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonho são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta” (MONTARDO, 2002, p.45). Conforme explica Xunu, o canto é recebido em sonho ou em outro contexto que proporcione a concentração para manter a comunicação com as divindades. As letras, de maneira geral, fazem alusão à cosmologia, como a evocação aos deuses e à busca da Terra sem Mal, e à relação do Guarani com a natureza³⁷. Muitos dos cantos realizados pelo grupo *Nhe'e Amba* foram transmitidos pelos antepassados e eles não sabem ou não falam a quem foi revelado (já que é uma revelação direta e individual de *Nhanderu* para uma pessoa), apenas que foram ensinados pelos “mais antigos”, outros, foram recebidos pelos integrantes do grupo.

As letras e as músicas surgem de uma hora pra outra. Pode ser em sonho ou quando estamos sentados perto do fogo observando coisas ao redor. Geralmente, é mais de noite. Mas o dia também ajuda. Às vezes, só de observar o dia já dá pra fazer uma música dele. E no sonho, às vezes aparece um lugar bom, tipo uma Terra sem Mal, e daí eu sei que é pra fazer uma música dele. Eu já fiz muita música pro grupo cantar, mas também a gente canta muitos cantos que foram ensinados pelos mais antigos. Porque isso também é valorizar a nossa cultura (Valdecir Xunu, novembro de 2014).

Os instrumentos musicais/sonoros, chamados de *mba'epu*, (*mba'e* significa objeto e *pu* é traduzida como sonoridade), ocupam papel de destaque – são eles os mediadores para atingir a escuta das divindades. Em Montardo:

37 Cabe apontar para o fato de que a aquisição dos cantos também pode ocorrer em outros planos, como no caso da transmissão discipular, na qual o jovem xamã, *yvyra'ijá*, aprende novos cantos com seus mestres (MONTARDO, 2000, p.14), ou ainda pela interlocução direta com as divindades, no caso dos cantos de inspiração recebidos durante as atividades de reza (PISSOLATO, 2006).

Os instrumentos musicais são seres vivos que requerem um contexto para seu efetivo uso e um tratamento adequado para que exerçam suas qualidades. Assim, por exemplo, quando um grupo não está vivendo em uma situação considerada apropriada, ele não utiliza determinados instrumentos. Sua utilização inadequada pode, inclusive, causar doenças (2002, p. 168).

Alfred Gell (1997), antropólogo que direcionou sua atenção aos processos agentivos que constituem os objetos materiais, salienta que os artefatos devem ser definidos em termos das relações que os constituem, ao invés de tratá-los enquanto entidades autônomas³⁸. Desta forma, devemos pensar o *mba'epu* não como simples matéria, apartada das pessoas que os circundam, mas como cristalizações do entrelaçamento de intencionalidades que possibilitaram sua existência.

Meus interlocutores afirmam que os *mba'epu* foram dados para os homens e mulheres por *Nhanderu* e que não devem ser trocados entre eles³⁹. Assim, ao contrário do que foi relatado por Montardo entre os Guaraní Kaiowá do Mato Grosso do Sul, onde uma mulher que é xamã utiliza o *mbaraka*, entre os Mbya, a *karai* executa somente o *takuapu*. Sobre o *popygua*, instrumento ritual masculino, seus colaboradores afirmam que só os Guaraní de “prestígio” o possuem, pois ele é utilizado nos rituais de cura entre os Kaiowá. Para os meus colaboradores, o instrumento tem um significado muito peculiar. Abaixo, transcrevo conversa com Xunu e Gildo em que eles me descreveram a utilização e simbologia do instrumento, revelando a riqueza de significados:

Xunu: O *popygua* é muito importante pro Guaraní. Começa desde o raio que cai e derruba a árvore pra gente pegar a madeira. Não precisa ser uma madeira específica, pode ser qualquer uma. Porque se o raio caiu nela já é um sinal.

Gildo: E diz nossa avó (*karai* Laurinda) que quando o raio cair naquela árvore a gente tem também que pegar a madeira e fazer fogo. E não pode deixar apagar rápido. Quanto mais o fogo ficar, melhor pra gente. É uma bênção.

Milena: Tu sabes por quê?

Gildo: Isso eu não sei. Mas se ela fala é porque é.

Xunu: A gente não sabe explicar. Já vem dos ensinamentos lá de trás.

Milena: E o *popygua* pode ser utilizado fora dos rituais?

Gildo: Ele é usado na *opy* e no quarto dos meninos também.

Milena: As meninas não podem tocá-lo?

38 Gell ainda revela que pessoas ou agentes sociais são, em certos contextos, substituídos pelos objetos de arte (GELL, 1997, p.5).

39 Optamos, eu e orientadores, não abordar a questão de gênero neste trabalho. Montardo (2008) e Ruiz (2005) desenvolveram este tema destacando a relação com os instrumentos tradicionais.

Gildo: Não, de jeito nenhum. O instrumento da menina é só o *takuapu*. Esse é cem por cento das meninas. Os outros são dos meninos. A cultura Guarani é isso. Desde o início já existia isso. Tipo, arco e flecha é dos guri e balão é das meninas. Nasce guri, tem que fazer arco e flecha pra ele. Nasce guria, tem que aprender a fazer balão.

Milena: Tu estavas falando que o *popygua* é utilizado no quarto dos meninos?

Gildo: Sim. Ele fica no quarto para os meninos treinarem.

Xunu: Mas pra tocar no quarto também tem que ter fé. Aquele bastãozinho é muito, mas muito poderoso. Ele tira todo o mal.

Gildo: É. Tem que ter muita fé. Todos os instrumentos podem espantar o mal. Os maus espíritos. Mas os mais poderosos são o *mbaraqa-miri* e o *popygua*. No caso o *mbaraqa-miri* os *karai* tiram o mal. E o *popygua* nos protege do mal.

Xunu: Na verdade, os instrumentos todos são poderosos. A gente mistura todos eles e daí eles têm mais poder ainda.

Irma Ruiz (1984) destaca a presença da música nos rituais Guarani e chama a atenção para a mitologia do grupo, pois os exegetas nativos explicam a orientação de *Nhanderu*: “cuando necessiten para comer, para vivir, me lhamen a mi, cantando...”. Além de confirmar, como Cadogan (1992 [1959]), a existência dos “hinos sagrados” e a procedência divina dos instrumentos musicais entre os Mbya, ela ressalta que para alcançar a Terra sem Mal “son indispensables la oración, el canto y la danza...” (apud DALLANHOL, 2002, p. 60).

Os Mbya chamam o ritual de canto e dança de *Nhemboe Nhanderu* (crença em Nhanderu). Stein observa que a tradução da palavra pode indicar que os Mbya Guarani não pensam no ritual, exclusivamente, como som e nem mesmo apenas como um agrupamento de expressões humanas e coletivas de diferentes dimensões sensoriais. A autora entende o ritual xamanístico “como um espaço de fortalecimento, celebração e constante reelaboração de sentimentos e ideias coletivas, e que têm como pivô e agente social principal a divindade *Nhanderu*” (STEIN, 2009, p. 74).

Por fazer parte do sagrado e do segredo, não foi possível a mim, *jurua*, observar esse ritual. Xunu tratou de descrevê-lo:

Ele começa quando a vô (*karai* Laurinda) acende o *petyngua* e pede que os ajudantes da reza comecem a tocar os *popygua*. Depois, entram as mulheres tocando os *takuapu*. Daí, a gente começa a cantar e pede proteção, conhecimento e cura para quem “tã” doente. Depois, a vô dá conselho e canta uma música só dela (Valdecir Xunu, novembro de 2014).

Em meio a essa rede de significados, torna-se estimulante pensar a respeito das categorias musicais do grupo. A partir delas, se pode compreender como os

Mbya percebem a música e, conseqüentemente, a sua própria visão de mundo, que é antes uma audição de mundo⁴⁰. O ponto de entrada para o sistema acústico é a noção de *mba'epu nhendu* – conceito ampliado a noção de música (pode corresponder à nossa categoria de “som”). O *mba'epu nhendu* pode corresponder tanto a um som qualquer quanto ao som musical. O som musical, por sua vez, se divide entre cantados – *mborai*⁴¹ (canto sagrado) ou *porai*⁴², e tocados – *mba'epu*⁴³, como o *Xondaro* (dança do Guerreiro) – gênero musical instrumental e dança.

Perguntei a Xunu se ele conhecia o conceito ocidental de canção – expliquei que consideramos canção a “música para ser cantada”. Ao que me respondeu que “então canção é igual ao *mborai*”, podendo, ou não, ser acompanhado por instrumentos. Com um detalhe:

O jurua canta qualquer coisa. Tudo vira canto. Fazem canto de qualquer coisa. Colocam até “palavrão”. A gente não é assim. O nosso canto é sagrado porque a gente não canta só por cantar como vocês. A gente canta pra pedir proteção e também se fortalecer. Então o nosso canto é igual, no caso porque tem letra, e também bem diferente de “canção” (Valdecir Xunu, novembro de 2014).

Os *mborai*, em suas palavras, são divididos entre “cantos pra alegrar” e “cantos sagrados”⁴⁴. Os “cantos para alegrar” compõem as gravações e o repertório do grupo *Nhe'e Amba*. Já os “cantos sagrados”, onde a *karai* atua como solista⁴⁵,

40 Estudos etnomusicológicos e antropológicos apontam a importância da audição entre os grupos ameríndios (SEEGER, 1987; FELD, 1990; MELLO, 2005; MENEZES BASTOS, 1979; MONTARDO, 2002; STEIN, 2009; TEMPASS, 2010, entre outros). Tempass observa que para facilitar a comunicação com os deuses e alcançar o *aguydjé* os Mbya Guarani privilegiam a audição, o tato e o olfato em detrimento à visão. O autor, em nota de rodapé, ainda chama a atenção que o saber ouvir é um quesito de sobrevivência para os Guarani, pois os perigos da mata são detectados por esse sentido. “Nas aventuras de Kuaray e Jaxy a mãe do primeiro foi devorada pelos jaguares porque não ouviu os conselhos da velha jaguar, que dizia para ela não ficar no ambiente porque seus filhos iam devorá-la quando chegassem. Para os Mbya Guarani, não ouvir leva à morte” (TEMPASS, 2010, p. 341).

41 Stein (2009) entende que muitas vezes o *mborai* é pensado como música, provavelmente pela centralidade da música vocal entre os Mbya.

42 Forma antiga de se referir aos cantos. Conforme Talcira, a palavra é adotada apenas pelos “mais velhos”.

43 Colaboradores de Stein (2009) afirmam que se pode traduzir “tocar” por *amboputa* e *nhembopta*. *Mba'epu* também pode ser traduzida por violão de cinco cordas. A primeira informação não foi confirmada por interlocutores desta pesquisa. Quanto ao violão de cinco cordas, foi confirmada a tradução, porém, na *tekoa Nhundy*, utilizam o termo paraguaio para o instrumento: *mbaraka*.

44 Não utilizaram o termo em sua língua vernácula. A palavra no idioma Guarani também não figura nos trabalhos de Stein (2009), Montardo (2006), Assis (2006) ou Dallanhol (2002), sendo utilizados termos como “cânticos de cura” ou “cânticos sagrados”.

45 Carlos Fausto destaca a relação de maestria-domínio que os xamãs exercem sobre os seres com quem se relacionam por meio de seu próprio corpo. O autor sugere que “a relação de maestria opera,

acompanhada pelo coro de homens e mulheres, são entoados somente dentro da *opy* e inacessíveis à pessoa não-indígena, salvo autorização da xamã. Talcira, entretanto, reforçou que o canto para alegrar é tão “importante” quanto o canto sagrado:

Olha, tem duas músicas, né? Tem a que o coral canta, que é a música alegre, e tem a outra. Que é só para os Guaraní. Só dentro da *opy* porque a música serve para a espiritualidade do Guaraní. Pra alcançar a Terra sem Mal é um canto dentro da *opy*. É um canto sagrado, é forte. O outro é pra se alegrar. Mas os dois são importantes, muito importantes (Talcira Gomes, novembro de 2014).

Ao procurar recolher maiores informações, Xunu me revelou ainda a existência de uma subdivisão do “canto sagrado”, que é o “canto do *karai*”. Esse canto, ou reza cantada, é feito pela *xamã* durante os rituais na *opy* e não é ensinado aos participantes da reza, pois além de ser de conteúdo exclusivo dos *karai*, não é compreendido, como disse, por “qualquer Guaraní”:

Tem também um canto que é só a minha vó que faz dentro da *opy*. Não é pra qualquer Guaraní. É tipo um canto sagrado também só que da *karai*. É uma música muito, muito sagrada. É quando ela fala com *Nhanderu* e pede conselho pra gente. Só quem é *karai* faz e entende. A gente, que não é *karai*, não entende. E eu nem posso falar muito sobre isso porque essa música é muito forte pra nós. Os *karai* quando cantam sabem o que aconteceu, o que acontece e o que vai acontecer. Tudo isso é revelado através desse canto. É muito sagrado pra gente. Por isso que a gente não pode mostrar essas músicas pra quem não é Guaraní. Gravar muito menos (Valdecir Xunu, novembro de 2014).

Em Litaiff (1996), nota-se a importância sagrada destes cantos, em que eles são descritos por um de seus colaboradores como cantos que se canta “mais baixo, de modo que quase ninguém o entenda”:

Há o Tarova (canto) Jakaira, cantado unicamente para Jakaira; o Tarova Tupã, para Tupã; Karai Tarova, para Karai; Kuaray Tarova; e o Nhanderu Tarova, para Nhanderu Tenondegua. Darcy diz ainda que existe outra oração, um canto individual, o Dje Papa Mirim, que “é cantado mais baixo, de modo que quase ninguém o entenda, como o Dje Papa, cantado para Tupa; Dje Papa Mirim, para Karai; Mbae' am, para Kuaray e Nhanderu Tenondegua. Deve-se respeitar muito esta oração porque é muito sagrada. Na Argentina ou no Paraguai, todos os opygua conhecem estes cantos. Jakaira não tem o Dje

à maneira da afinidade simétrica, como um “operador cosmológico” (VIVEIROS DE CASTRO, 1993) que envolve, entre outras relações, a posse de certos bens e conhecimentos rituais, e as relações entre humanos e não-humanos (2008, p. 348).

Papa Mirim, apenas o Tarova, porque, para ele, deve-se cantar mais forte (LITAIFF, 1996, p. 251).

O *Xondaro* é percebido pelos Mbya como um gênero de música/dança. A dança (*jerojy*) *Xondaro* é uma prática que visa o fortalecimento do espírito no sentido de cada praticante aprender a se defender de suas próprias atitudes negativas, “estar no caminho certo”, disse Gildo. O significado mais apontado por Xunu foi o de deixar o corpo forte para a guerra. Ladeira (1992) observa que o intuito da dança é esquentar o corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy*. A coreografia, conforme a autora, segue o princípio de três pássaros: colibri (para aquecimento do corpo), gavião (para enfrentar o mal) e andorinha para fortalecer os dançarinos contra o mal. Meus interlocutores afirmaram desconhecer tais relações.

A terminologia para o mundo sonoro apresenta relações com outros domínios culturais e sensoriais. O termo *nhe'e* indica cantar e, ao mesmo tempo, belas palavras ou almas palavras. Tempass (2010, p.110) destaca que alma e a palavra têm o mesmo valor semântico, ou seja, a fala do Guarani é a expressão de sua alma. Viveiro de Castro, citado por Montardo (2002, p. 154), observa que os Araweté têm a localização da “alma princípio vital” na traquéia, que é o ponto de inserção da laringe no tronco, e está ligada a duas noções: uma, de que este é um sítio aberto, espécie de moleira que nunca se fecha; e outra que remete à função canora das almas celestes, que é a transformação Araweté do tema Tupi-Guarani da relação alma-palavra. O autor diferencia a alma da palavra da alma canora Araweté. No entanto, Montardo crê que a alma Guarani seria também alma canora se considerarmos que *nhe'e* é alma como linguagem humana e que a palavra é em grande parte cantada.

Meus colaboradores classificam a extensão vocal como “baixa” ou “alta”, que pode nos dar a ideia de grave e agudo, e a intensidade como “forte” e “fraca”. “Já o andamento do *mborai* é classificado como “rápido”, “meio lento” e “lento”. Xunu indica a presença de um andamento ascendente na própria estrutura sequencial do rito, ou seja, geralmente inicia em um andamento lento e vai subindo para médio e rápido.

Quando a gente “tã” fazendo um ritual, o canto, no início, é lento. Depois, fica meio lento. E quando a gente vê que a vô mudou de ritmo a gente canta mais

rápido também. E os pequeninhos, as meninas e os meninos, vão deixando fluir a voz. Ela começa fraquinha e depois fica mais forte (Valdecir Xunu, novembro de 2014).

Ouvir ou escutar foi traduzido como “*onhendu*”. Colaboradores Guarani Kaiowá de Montardo (2002, p.94) utilizam também as expressões *apysara*, que seria “escutar quando se vê quem está falando”, e *aipo*, que significa “escutar sem ver a origem do som”. Com base nessas variações terminológicas, as palavras *apysara* e *aipo* me parecem carregar significados bastante reveladores do universo sonoro Guarani: *aipo* poderia ser a compreensão do som, enquanto *apysara* (“ver”) pode ser entendida como conhecer a origem sonora.

Acácio Tadeu Piedade (2004) e Maria Ignez Mello (2005) apontam o quanto frutífero é para a etnomusicologia o conceito bakhtiniano de gêneros de discurso ao possibilitar uma análise voltada para “as estruturas sonoras da música, fonológicas e sintático-gramaticais”, pois os gêneros musicais como “domínios encontram sua estabilidade exatamente na estrutura composicional, no estilo e no conteúdo temático” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 6-7). Neste sentido, deve-se atentar ao papel de relevância destinado aos “discursos recitativos”. Quando realizamos o registro sonoro na *tekoa Nhundy*, para o projeto Canto dos Povos Esquecidos, observamos uma cerimônia de abertura proferida pela *karaí* em sua língua materna. Segundo Gildo, a xamã cria um ambiente de concentração para circulação da memória e manutenção da tradição musical.

A vó diz pra gente nunca se esquecer da nossa música, da nossa cultura. Porque é isso que fortalece o Guarani e a comunidade. Então ela sempre fica aconselhando que a gente não pode deixar a nossa cultura morrer. Porque isso também é a nossa saúde, no caso. Ela sempre fala que a música fortalece o Guarani. E parece que quando a gente ouve sente uma paz que é inexplicável. E isso fortalece a saúde (Gildo Gomes, julho de 2015).

Os Mbya Guarani, como bem salientou Stein (2009), têm um extenso domínio de vocabulário da língua Portuguesa e das práticas musicais da sociedade envolvente. Durante meu trabalho de campo, muito escutei nos equipamentos de som da aldeia gêneros musicais ocidentais dos mais diversos. Dois aspectos interessantes merecem destaque: o primeiro foi quando ouvi Gildo cantar uma

música sertaneja em sua língua materna. Pensei: deste terreno intercultural não poderia sugerir uma música indígena-sertaneja? Poderia ter algum grau de equivalência com a música afro-brasileira, por exemplo? O outro aspecto foi quando Gildo me disse que ele e mais alguns jovens da comunidade tinham a ideia de formar um grupo musical para tocar música sertaneja – ideia vetada pela sua mãe, Talcira.

Ainda que os Mbya apreciem a música popular brasileira, eles referem-se a ela como “*jurua mborai*” (cantos não-indígenas), demonstrando a preocupação em manter suas tradições. Stein entende que isso se deve a pelo menos dois motivos:

Um deles seria delimitar um conjunto de expressões do modo de ser Mbyá que os ajude nos processos de afirmação identitária e negociação de direitos étnicos sobre propriedades imateriais (categoria na qual costuma-se classificar a música), materiais e territoriais. O outro motivo seria porque, na sociocosmologia Mbyá, a música do grupo deve ser de cunho sagrado, assim colaborando para o atingimento de uma ética e estética plenas, próximas às divindades. A musicalidade *jurua*, mesmo que apreciada, deve ser evitada em excesso, pois seus índices remetem ao romantismo, ao descontrole da sexualidade, por vezes à agressividade e ao individualismo, qualidades opostas aos ideais Mbyá, e que podem levá-los ao encantamento (*ojepotá*), o enfraquecimento e a animalização do espírito (STEIN, 2009, p. 75).

Além desses gêneros musicais expostos, a literatura também cita cantos para caça, repertório de música brasileira e acalantos (SETTI, 1994; MONTARDO, 2002; DALLANHOL, 2002; STEIN, 2009). Stein (2009) cita ainda cantos de brincar de meninos e meninas (*nheovangá mborai*), cantos de fazer adormecer (*toke na mitã*) e brincadeiras sonoras (*nheovangá*).

* * *

Buscando aproximar a estrutura sonora Mbya das três estruturas composicionais propostas por Menezes Bastos (1978), acredito que a estrutura núcleo/periferia (onde no centro da formação está o “mestre de música” junto com seus ajudantes adultos, que devem repetir o canto do “mestre”, e na periferia ficam os adultos jovens, adolescentes e crianças emitindo onomatopéias músico-linguísticas) pode se manifestar tanto nos *mborai* em contexto ritual – não presenciado por mim, mas descritos na literatura e por interlocutores desta pesquisa – como nos *mborai* executados nas performances públicas. Nesse caso, observei

(exemplo 1) os instrumentistas (mestres) “puxando” o canto para o coral repetir (núcleo). A periferia pode ser considerada na execução do *Xondaro* (exemplo 2), na qual também é possível ouvir alguns sons gritados. Conforme Menezes Bastos, esta estrutura não é puramente musical, sendo também fortemente coreológica, ou seja, ligada à dança.

Do ponto de vista coreográfico, a estrutura em foco, com suas variações, encontra nas formações em linha, fila (procissão), cunha e bloco algumas de suas disposições mais comuns. (...) a terceira característica da música na região em estudo tem uma forte realidade coreológica, sinal de que a dança, tanto quanto a música e os demais nodos da cadeia intersemiótica do ritual, é um domínio de interesse também estratégico para a compreensão da região. Noto que no caso xinguano, a dança manifesta-se desde o discurso nativo, como último redutor da referida cadeia intersemiótica, espécie de limite desta, para além do qual nada mais pode existir (MENEZES BASTOS, 2007, p.13).

Já a estrutura sequencial (de suíte), onde as grandes suítes são organizadas em blocos, e que revela “a coerência de unidades bem mais longas, integradas por muitas peças pequenas” (SEEGER 2013, p. 17), talvez, digo talvez porque precisaria de um estudo mais aprofundado⁴⁶, possa ser percebida nas repetições das melodias dos *mborai*. Observa-se no canto *Nhandexy, Nhanderuede* (Nossa Mãe, Nosso Pai) (exemplo 3), e em grande parte dos *mborai*, a melodia sendo repetida várias vezes, intercalando trechos vocais e instrumentais. Menezes Bastos (Ibid) diz que no contexto desta identificação, a sequencialidade em foco explicita-se pelo fato de os repertórios musicais, neste caso da região do Alto Xingu, na grande maioria das vezes, partem de complexas cadeias intersemióticas que se organizam em sequências de cânticos, de peças instrumentais ou voco-instrumentais.

Quanto à estrutura mito-música-dança, o autor ressalta que “da mesma maneira que a letra (mito) ‘vai dentro da música’, para os Kamyurá a ‘música vai dentro da dança’ no rito” (MENEZES BASTOS, 2013, p.260), entre os Mbya, o *Xondaro* e os *mborai* desempenham a função de estabelecer o elo entre mito e dança e nele englobando os componentes motivicos.

46 Ver Stein (2009).

3. Classificação dos Instrumentos musicais

Nesta seção apresento uma breve reflexão sobre os instrumentos musicais de origem europeia entre os Guarani e em seguida passo a classificar o instrumental Mbya com base nos dados etnográficos e na literatura. Ênfase foi dada aos instrumentos que pude observar e que são de uso corrente no acompanhamento dos cantos, são eles: o *rave*, o *mbaraka* e o *mbaraka-miri*. Outros três instrumentos também foram incluídos nesta seção a partir de descrições feitas por Xunu e Gildo: *takuapu*, *popygua* e *anguapu* (tambor). Acrescentei ainda a imagem de cada instrumento e áudio de sua execução, que pode ser verificadas nos exemplos musicais.

3.1 Sincretismos: *rave* e *mbaraka*

Durante a permanência jesuítica no período colonial o ensino musical foi intenso entre as populações autóctones, como bem sublinhou Manuel Carlos de Brito, “desde muito cedo a música e a dança foram utilizadas pelos portugueses como meio de comunicação ou de afirmação quando dos primeiros contatos com outras culturas” (BRITO, 1992, p. 66). A utilização de instrumentos musicais europeus nos procedimentos de catequização encontrava-se em curso já nas primeiras décadas do século XVII, no entanto, se por um lado a música auxiliava na empreitada dos jesuítas, por outro, mantinha pulsantes caracteres da identidade cultural Guarani.

A etnologia indígena das TBAS tem demonstrado a estreita relação que os Guarani estabeleceram com dois instrumentos que remontam ao período jesuítico: o *rave*, corruptela hispânica de *rabel*, e o *mbaraka*, neste caso o violão de cinco cordas. Vários trabalhos têm chamado a atenção sobre a incorporação desses instrumentos e sobre o modo de como os Guarani ressignificaram sua organologia. Protásio Langer (2012), estudioso do tema, apresenta um valioso registro histórico onde o explorador Joaquim Francisco Lopes descreve um encontro musical com os “Caiuás” em que figura a apropriação de uma rabeça:

[...] Danças de homens e de mulheres ao som de instrumentos de sua invenção, e de uma rabeca encordoada de tucum, ao qual me disseram que possuíam eles de herança havia muito tempo, formaram o alegre entretenimento daquela noite (LOPES, 1850, p.109-110 apud LANGER, p. 2012, p. 328).

Sobre o uso do *mbaraka*, Kilza Setti (1993) aponta a relevância de sua ressignificação:

Sobre a época de adoção do violão nas rezas, Irma Ruiz supõe ter sido adotado entre 1650 e 1750 entre os Mbya do Paraguai e conforme Strelnikov, transmitida pelos Xiripá cristianizados. Ela lembra também o interesse da sobrevivência entre os Mbya da guitarra de 5 cordas e do rabel de 3 cordas, coexistindo com o popular violão ou guitarra de 6 cordas e com o violino de 4 cordas (RUIZ, 1984, p.76-78). Dispõem-se do *mbaraka* – instrumento sagrado já conhecido do Tupi antes da colonização – por que razão continuariam usando o violão com uso percussivo? Teriam mantido, como resíduo da herança jesuítica, preferência por instrumentos que levam à conformação de melodias construídas dentro de determinado clima ou ambiente tonal? A firmeza com que mulheres e crianças acompanham as sequências intervalares entoadas pelo rezador solista leva a crer que se trate de padrões melódicos sempre repetidos, mas quando ocorrem cantos supostamente novos ou inovadores, estes são também facilmente acompanhados pelo grupo coral. É viável pensar-se que isso se dê em virtude do sistema único de afinação dos violões e que possa esse ser visto como nivelador na condução das linhas melódicas dos *porãhey*. O canto assim submetido ao uso sistemático do bordão das cordas tende a limitar o elenco de sons da melodia e, conseqüentemente, propiciar maior adestramento do grupo coral em acompanhar responsorialmente os cantos na pajelança (SETTI, 1993, p. 9-10).

Langer (2012, p.326) destaca que essa estimativa temporal, apontada por Irma Ruiz (citada acima por Setti), leva em consideração a premissa de que os Mbya teriam permanecido incólume à ação jesuítica. O autor destaca que os Chiripá, prováveis descendentes dos Guaraní cristianizados pelos Jesuítas, teriam conservado e transmitido a arte de fazer violões e violinos aos Mbya Guaraní. Ele ainda registra que embora atualmente o *rave* e o *mbaraka* sejam marcas registradas dos Mbya, diversos registros históricos e etnológicos permitem inferir que em tempos mais remotos esses instrumentos eram praticados pelas mais diversas etnias Guaraní-falantes.

O musicólogo Ary Giordani (2009) observa que a apropriação de caracteres da cultura ibérica também pode ser evidenciada nos estudos etnoarqueológicos, como, por exemplo, os resultados das escavações realizadas por Igor Chmyz, nos sítios

arqueológicos dos vales dos rios Paranapanema, onde o arqueólogo localizou artefatos modelados que sugerem um *mbaraka-miri* (chocalho) por serem assinalados por fragmentos de cabo ou de receptáculo.

Todos mostram, na superfície bem alisada, incisões finas com motivos geométricos. Os sulcos das incisões encontram-se retocados com argila branca. Os cabos são maciços e cilíndricos ou levemente achatados, estreitando-se gradativamente para a extremidade proximal. Um deles conserva parte do receptáculo na extremidade oposta. Dos artefatos encontrados, o receptáculo mais completo é piriforme. No receptáculo proveniente da fase Ibirajé, ocorrem perfurações que transpassam a sua parede (CHMYZ, 2009, p. 12-13 apud GIORDANI, 2009, p.84).

Sobre a redefinição semântica, o antigo léxico de Montoya denota que a organologia europeia estava sendo totalmente subordinada ao universo simbólico/linguístico dos Guarani de tal maneira que os novos instrumentos iam sendo nominados a partir do vocabulário musical tradicional (LANGER, 2012). Montardo destaca a polissemia e o deslizamento dos significados dos termos em algumas línguas Tupi-Guarani, apontando para a convergência de termos em um grande sistema onde ocorrem as transformações de conceitos básicos. Conforme a autora:

Mbaraka que, para os Guarani, é um instrumento musical, em um levantamento na literatura tupi aparece utilizado para designar o ritual xamanístico entre os Kayabi (Travassos, 1984) e os Assurini (Muller, 1990), para designar estritamente o chocalho do xamã entre os Waiãpi (Beaudet, 1983), como fazer música entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1986). Ocorre uma ampliação ou restrição dos significados, mas os termos não deixam de apontar para um universo comum (MONTARDO, 2002, p. 154).

Para finalizar, cabe destacar que a incorporação desses instrumentos de origem europeia são movimentos que integram os processos dinâmicos das culturas, onde os sistemas tradicionais dos indígenas unem-se sincreticamente a diversas modalidades de cultura urbana e massiva (CANCLINI, 1998). Reflexão que também está presente em Sahlins (1997), ao evidenciar como o processo do “industrialismo” afetou populações da Rodésia do Norte, na África, e como isso parece sugerir que durante os processos de mudanças sociais, “uma sociedade tenderá sempre a se ajustar às novas condições através das instituições sociais já existentes. Essas

instituições sobreviverão, mas com novos valores, dentro de um novo sistema social” (SAHLINS, 1997, p.14).

3.2 Instrumental Mbya

Nesta subseção procuro me aproximar ao máximo das orientações de Seeger (1978) com relação a sua classificação, a saber: 1) “como são produzidos e tocados esses instrumentos” e 2) “por que razão é feito de uma maneira e não de outra”.

Mbaraka

(Timbre e execução exemplo 4)



Figura 13: *Mbaraka*

Trata-se de um violão de cinco cordas tradicional que desempenha um papel preponderantemente rítmico na realização dos *mborai* e do *Xondaro*. Sua afinação é variável, costumando soar na tonalidade Sol Maior. A segunda e a quarta corda recebem a mesma afinação e o baixo sustenta um bordão da quinta do acorde. Musicólogos e etnohistoriadores indicam ter sido a viola de cinco ordens⁴⁷ (ou guitarra catalã de cinco ordens), e não o violão, o objeto inicial deste processo; mais tarde substituída pelo violão, sendo então necessário retirar-lhe a sexta corda, pois a simbologia

referente às cinco cordas já havia sido consolidada pelos Mbya.

A partir dos comentários de Cadogan sobre o contato dos Mbya com os jesuítas, Montardo (2002) apresenta o termo *kumbija* para se referir ao violão de

47 Instrumento ibérico largamente utilizado no período colonial, cujo uso ainda hoje se faz intenso, compondo o instrumental de folguedos populares e outras manifestações culturais presentes no território brasileiro, tais como o Fandango Paranaense, as Folias de Reis do Divino Espírito Santo e de São Gonçalo, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, entre outras. Em versões manufaturadas industrialmente, o instrumento figura como símbolo de prestígio entre duplas caipiras e grupos de música sertaneja (GIORDANI, 2009, p. 77).

cinco cordas como instrumento musical sagrado. Cadogan aponta que o significado deste termo é “acompanhamento musical”. Em outra obra, o autor define o *kumbija* como instrumento musical de cinco cordas “semelhante a um violão, utilizado para acompanhar as danças, e exemplifica o termo com a seguinte expressão: *kumbijapygua mba’ea’ã*, ‘exercícios religiosos acompanhados por música de *kumbija*” (CADOGAN, 1992, p. 88, apud MONTARDO, 2002, p. 173). A expressão é aparentemente pouco difundida na atualidade.

Colaboradores de Giordani (2009) relatam que a afinação do *mbaraka* relaciona cada uma das cinco cordas a uma divindade do panteão mitológico Guaraní, divindades que ocupam regiões celestes determinadas, transpostas ao instrumento pela seguinte disposição: 1ª corda (Dó#) *Takuá-werá* (divindade feminina), 2ª corda (Lá) *Ñanderu Jakairá*, 3ª corda (Mi) *Ñanderu Karaí*, 4ª corda (Lá) *Ñanderu Tupã* e a 5ª e última corda (Mi), relacionada à divindade primordial *Ñanderu Tenondé*. Meus interlocutores disseram desconhecer a relação entre as divindades e a afinação do instrumento. Porém, eu percebi que estavam receosos em dar tal informação.

O *mbaraka* é tradicionalmente construído por *luthiers* Mbya Guaraní. No entanto, a escassez de matéria prima adequada faz com que os Mbya obtenham violões industrializados para, posteriormente, transformá-los em *mbaraka*. Xunu me explicou que as cordas, se forem de aço são trocadas por “linhas de pesca” (nylon), pois “a corda *jurua* não se encaixa no nosso canto”. Logo depois, o artefato é levado à *opy* para ser esfumaçado pelo *petyngua* da *karaí*. “Na *opy* ele vai se acostumando a ser Guaraní, o som vai se acostumando”, afirma. Sobre a afinação, o *mbaraka* é afinado “pelo ouvido” e pela “voz dos cantores”. Para saber qual a melhor região, Xunu “vai testando”:

Tem duas formas de ver se o som tá direitinho, se tá bom. Às vezes é quando pego o *mbaraka* pra tocar. Só de tocar nas cordas, pelo ouvido, já sei se é o som certo. Se não tiver, eu fico mexendo nele até acertar. O outro jeito é pela voz do coral. Se tá alta ou baixa o violão tem que acompanhar, tem que ficar na mesma altura (Valdecir Xunu, julho de 2015).

Ele ressalta ainda que o violão é o único instrumento que o *karaí* tem que saber tocar: “porque quando ele faz o ritual tem que tocar esse instrumento para

cantar junto. Tem que saber violão. É obrigado!”. Entretanto, sua avó, *karai* local, como dito, não pode executá-lo. “No caso, a minha avó, só pode tocar *takuapu*, que é de mulher”. Quando perguntei se sabia o motivo, relacionou às crenças do grupo: “é da nossa crença, da nossa cultura. Eu até sei mais o menos o motivo. Mas a gente não pode abrir para os *jurua*”.

Rave

(Timbre e execução exemplo 5)



Figura 14: Rave

Trata-se de cordofone, violino, ou rabeca artesanal, de três cordas, friccionadas por um arco, cuja afinação, do grave para o agudo, corresponde aos sons DÓ3, FÁ3 e SOL3. Para a sua execução, o instrumento é apoiado um pouco abaixo do peito e o arco friccionado pelo braço direito. Assim como o *mbaraka*, o instrumento é tradicionalmente construído por *luthiers* Guarani.

Tanto o *rave* como o *mbaraka* foram doados por não-indígenas ao grupo *Nhe'e Amba*. Abordei a questão quanto a não confecção por um especialista Guarani e Xunu

lamentou:

Eu acho que se o *rave* fosse feito pelo Guarani o som seria diferente. Melhor. Muito melhor. Porque o Guarani tem essa relação com a natureza que os *jurua* não têm. Então a gente sabe melhor que material utilizar e até o jeito de fazer. E o som fica diferente. Eu já escutei e comparei. Fica bem mais bonito! Eu lembro que quando vim morar na Estiva tinha um parente que sabia fazer *rave*. Mas isso faz tempo. Eu era meio criança, então não lembro muito bem disso. Eu queria que a gente recuperasse esse aprendizado. Eu vou recuperar! Porque é muito importante pro Guarani. Só que aqui não tem material. Eu não lembro o nome da madeira, só sei que não tem aqui. Mas esse é um dos meus objetivos: eu vou recuperar o aprendizado e vou ensinar às crianças! (Valdecir Xunu, novembro de 2014).

Tal como o *mbaraka*, o violino industrial é levado à *opy* para ser transformado em *rave*.



Figura 15: Valdecir Xunu executando *rave*

Setti (1994, p. 126) observou que a afinação do *rave* é fixa, se dando por intervalos de segunda e quarta maior, do agudo para o grave. A autora afirma que essa afinação vale para todas as aldeias Guarani do Brasil e da Argentina, podendo comportar pequenas alterações circunstanciais quanto ao som de base, diapasão. O executante utiliza preferencialmente a primeira corda e a segunda corda. E a terceira, mais grave, vibra por simpatia e pode soar como som pedal.

Mbaraka-miri

(Timbre e execução exemplo 6)

Trata-se de um idiofone do tipo chocalho globular, de aproximadamente 20 centímetros, feito de madeira de pau marfim-guatambu para o cabo e para o corpo sonoro é utilizada uma cabaça com desenhos gravados. Dentro da cabaça, pequenas sementes de *kapia* produzem o som. O *mbaraka-miri* é um instrumento fundamental para os rituais e ligado diretamente à *opy* para as sessões de cura, batismo e comunicação com as divindades. Gildo me disse que após o instrumento ser confeccionado para uso ritual a *karai* sopra fumaça de tabaco para infundir-lhe um pouco de seu poder e possibilitar o contato com os espíritos. O *mbaraka-miri* atua como o mediador pelo qual deve passar toda a comunicação com as divindades.



Figura 16: *Mbaraka-miri* para uso ritual

Em uma das minhas atividades junto à comunidade, Talcira citou o processo de transformação desse objeto em representação de algo sagrado⁴⁸. Tomou como exemplo a confecção do instrumento utilizado durante as cerimônias religiosas. Segundo ela, um *mbaraka-miri* para compor os rituais é feito desde o início para este propósito (desde a escolha do material até a formatação final do artefato), diferente do *mbaraka-miri* utilizado para a venda.

A artesã Sandra Gomes fez uma demonstração de como se confecciona um *mbaraka-miri* para a comercialização. Não demorou mais do que 40 minutos. Ela tinha em suas mãos um pedaço de cabaça globular que havia formatado e desenhado no dia anterior, neste estágio a cabaça chama-se “cabeça do *mbaraka-miri*”. Em seguida, cortou com uma faca, o tamanho que achou necessário, um pedaço de madeira guatambu para o cabo do instrumento – Sandra chama de “corpo

⁴⁸ Esses objetos são sacralizados pela experiência ritualística como coisas diferentes do profano. Isso se dá através de um sistema muito complexo de relações simbólicas e imaginárias, que fazem o objeto sagrado na medida em que emana a presença de um transcendente.

do *mbaraka-miri*”. Antes de fixá-lo à cabaça com cola para madeira e fios de lã, a artesã abriu um pequeno orifício na cabaça e colocou sementinhas de *kapia*. Depois de fechá-lo, com uma espécie de massa industrializada do tipo epóxi, chacoalhou o instrumento para testar o som. Perguntei se estava satisfeita e ela disse que sim, que ele tinha “sonzinho diferente” do *mbaraka-miri* que havia produzido anteriormente por causa da largura da cabaça e da quantidade de sementes. Comparando os dois instrumentos, Sandra disse preferir o som do anterior por ser mais forte (referindo-se a um som grave). Por último, colou o cabo à cabaça e a enfeitou com penas coloridas.



Figura 17: Sandra Gomes confeccionando *mbaraka-miri*

Sobre a execução do instrumento, Montardo (2002, p.172) ressalta a particularidade semântica que está em grande parte nos movimentos corporais do executor. No caso dos executores Nhandeva, a autora chama a atenção à variedade de movimentos em relação ao chão e o distanciamento do corpo que tomavam os *mbaraka-miri*. Eu penso na relação do *mbaraka-miri* com os movimentos distintos da coreografia do coral, sobretudo as batidas dos pés dos meninos acompanhando o chacoalhar do instrumento (a seguir descrevo).

Anguapu

(Timbre e execução exemplo 7)



Figura 18: Anguapu

Trata-se de um membranofone de produção industrial, ou caseira, que costuma ser executado com as duas mãos e na maioria das vezes acompanha a sequência rítmica do *mbaraka*. O *anguapu* utilizado para acompanhar as performances do grupo *Nhe'e Amba* foi doado pelo orientador da presente pesquisa, professor Mario Maia. Segundo Xunu, o *anguapu* é utilizado para substituir os *takuapu* e os *popygua* durante as apresentações públicas do grupo.

Assim como o violino e o violão, o tambor passa por um processo de “transformação” para tornar-se *anguapu*, sendo necessário trocar o couro do instrumento:

Se a gente ganha um tambor, a primeira coisa que a gente vai tentar fazer é trocar o couro para couro de veado, que é mais duro. Se não der, por falta de material, a gente deixa assim mesmo. Depois, ele vai pra *opy* pra ser transformado em *anguapu* Guaraní; Os *karai* vão esfumaçar e o tambor vai se acostumando todos os dias (Valdecir Xunu, novembro de 2015).

Quando Xunu falou em um couro mais duro (veado), relatei à técnica de execução e mudança de timbre. No entanto, ele afirmou que se trata da cosmologia do grupo: “é da nossa crença colocar um couro mais duro”.

Popygua

(obs.: por se tratar de um instrumento exclusivo para uso ritual a sua gravação foi vetada)



Figura 19: *Popygua*

Trata-se de uma clave ritual que se compõe de duas varas de madeira amarradas em uma das extremidades que soam percutidas uma na outra. De modo geral, as varas têm um tamanho de aproximadamente 30 centímetros de comprimento e dois centímetros de diâmetro. Esse instrumento está relacionado aos mitos originários Mbya, já descritos na seção 2.1 da primeira parte deste trabalho, e, via de regra, sua execução não pode ser vista por pessoa-não indígena, salvo autorização da *karai*.

Assis (2006) destaca que a madeira que deveria ser utilizada para a sua confecção é o cedro, matéria prima considerada sagrada pelos Mbya Guarani. Porém, devido à dificuldade em encontrá-la próximo às aldeias, os Mbya fazem uso de outros tipos de matéria-prima.

Takuapu

(obs.: por se tratar de um instrumento exclusivo para uso ritual a sua gravação foi vetada)



Figura 20: *Takuapu*

Considerado símbolo da feminilidade, o *takuapu* é um idiofone do tipo bastão rítmico tradicional. Feito de taquaras ocas, de aproximadamente um metro, é executado somente por mulheres. Sua utilização também não pode ser vista por pessoas não-indígenas. Conforme consta na literatura, as mulheres acompanham o canto batendo o instrumento no solo – a peça é oca para que produza som. Eu jamais presenciei a sua execução, tampouco me foi relatada a simbologia do instrumento. Assis (2006) comenta

especificidades de seu uso, simbologia e também um fato curioso, reservando-lhe sensível interesse:

O takuapu possui uma participação musical importante para os rituais xamanísticos e não pode ficar ausente neles. Entretanto, a materialidade do instrumento não é importante em si mesmo. Ele em tudo se caracteriza pela aparência de improvisação. Um olhar não treinado, ao vê-lo em repouso, encostado a uma parede no interior da opy, dificilmente o distinguirá como um instrumento musical. De fato, ele pode ser improvisado, como ocorreu no início da década de 1990 (*informações etnográficas de Garlet, 1994: com. pessoal*), quando um adulto faleceu em um hospital de Porto Alegre. As mulheres que pertenciam ao seu grupo local [...], ao saberem de sua morte, imediatamente pegaram objetos que pudessem ser usados como takuapu e iniciaram um ritual com cantos funerários em homenagem ao morto. Fizeram uso de cabos de vassoura e mesmo de garras vazias (ASSIS, 2006, p. 199, grifo meu).

Tal como o *popygua*, o *takuapu* está relacionado à mitologia Guaraní. Montardo com base nos relatos de Chase-Sardi (1992), ressalta que na mitologia Guaraní Nhandeva o *takuapu* é o instrumento de *Hyapu Guasuva*, divindade que bate o *takua* e faz o som do trovão: “*Hyapu Guasuva* é a mãe de todos, o som de seu *takua* (bastão de ritmo) é como um big bang, responsável pela origem do mundo e que continua soando até hoje em forma de trovões” (MONTARDO, 2002, p.153).

4. O encontro com o Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*

4.1 O grupo

O Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhe´e Amba*, denominado no início dos anos 2000 como *Nhamandu Mirim* (mais adiante falo sobre esta mudança), é atualmente formado por cinco jovens instrumentistas e por nove crianças e adolescentes que formam o coral. Além de significar um espaço de aprendizagem, sociabilidade e divulgação da cultura Guaraní, o grupo envolve um grande número de famílias da aldeia em atividades de ensaio e apresentações.

O Nhe´e Amba é muito importante pra gente. Para mim, para as crianças, para os músicos e para todas as famílias. O ideal é que toda aldeia Guaraní tivesse o seu próprio coral para se apresentar. Porque isso é valorizar a nossa cultura, dentro e

fora das aldeias. A gente vai passando os ensinamentos para as crianças do coral. Para elas valorizarem a música, que é a nossa cultura. É muito importante também levar o coral para apresentações fora. É quando a gente pode mostrar para os *jurua* que a gente tem música e que ela tem que ser valorizada (Valdecir Xunu, julho de 2014).

As performances públicas estão relacionadas a diversos contextos sociais, como políticos, econômicos e educativos. Xunu e Gildo têm organizado um calendário fechando convênios com escolas e universidades ou promovendo vivências indígenas dirigidas para pessoas envolvidas com questões ambientais. Segundo eles, tem sido cada vez mais frequente a contratação do grupo por movimentos artísticos e políticos em prol da diversidade cultural. O *Nhe'e Amba* também costuma fazer apresentações na Escola Indígena *Karai Nhe'e Katu*, para visitantes da aldeia, e no hotel fazenda Quinta da Estância⁴⁹, parceria que já dura 15 anos.



Figura 21: Coral *Nhe'e Amba* apresentando-se no hotel Quinta da Estância

As performances que presenciei têm em média a duração de 40 minutos, podendo variar, segundo Xunu, conforme o estado de espírito dos integrantes e da energia do ambiente. Ele explica que a recepção do público é fator fundamental tanto para o ânimo do coral como para a escolha do repertório a ser executado: “às vezes, a gente sente que as pessoas não tão muito motivadas pra assistir, então isso meio

⁴⁹ Hotel e lazer rural situado na cidade de Viamão, RS.

que deixa a gente triste”.

As apresentações em locais públicos trouxeram a necessidade de uma performance musical mais curta, pois geralmente o tempo é dividido com explicações sobre a cultura Guarani. Palavras chaves como Terra sem Mal, força, saúde, respeito à natureza e proteção espiritual aparecem tanto nos *mborai* como nos discursos recitativos que antecedem as apresentações. Como já explicado, o repertório não é o mesmo executado nos rituais xamanísticos.

4.2 Uma etnografia da performance



Figura 22: Músicos do grupo *Nhe'e Amba*

Diferente de situações vividas em campo, onde eu observava os Mbya cantando ou praticando melodias no *rave* nos mais diversos espaços da Estiva, a primeira vez que assisti à performance do grupo *Nhe'e Amba* foi por meio do projeto Canto dos Povos Esquecidos. No dia 19 de janeiro de 2015 realizamos o registro fonográfico na aldeia. Na comparação com minhas primeiras inserções em campo, registro uma diferença gritante entre o desamparo e a solidão que sentia na condição de etnógrafa em relação à experiência envolvendo esse projeto. No dia da gravação, tive a companhia de uma equipe que se de um lado podia ser geradora de conflitos, também era fonte de satisfação. A equipe era formada por mim, pelo professor Mario

Maia, pelo diretor executivo da produtora Gaia Cultura e Arte, Fernando Keiber, além de fotógrafo, técnicos de áudio e vídeo e motorista. Na ocasião, a aflição não estava no sentimento de solidão e desamparo que eu sentia no começo da etnografia, mas na pressão do tempo, no ritmo que pudesse compatibilizar o maior número possível de registros fonográficos e informações no curto período de um dia.

Chegando à aldeia, por volta das oito horas da manhã, fomos recebidos pelo nosso anfitrião, o cacique, e conduzidos a uma área em frente à *opy*. No local, o grupo *Nhe'e Amba* preparava-se para a performance. Enquanto os músicos afinavam seus instrumentos, entre eles, Xunu (*rave*) e Laércio Gomes (*mbaraka*), os integrantes do coral ajeitavam seus figurinos, compostos por camisetas coloridas, saias (meninas) e calças (meninos), em sua maioria nas tonalidades ocre. Por cerca de meia hora, a equipe técnica do projeto trabalhou na montagem dos equipamentos no espaço em frente da casa cerimonial. As crianças da comunidade, sempre ávidas, acompanhavam os movimentos dos colegas. Em seguida, o número de pessoas avolumou-se consideravelmente, aproximaram-se Mbya de maior idade a fim de observar o trabalho.

O tempo instável ameaçava a nossa estada, foi então que o cacique nos comunicou que faríamos a gravação no interior da *opy*. Junto ao comunicado, o alerta de que não poderia ser feito, em hipótese alguma, o registro em vídeo, gerando frustração à equipe de filmagem. Seguimos para a *opy* junto ao grupo *Nhe'e Amba* e a *karai* Laurinda. Enquanto o coral posicionava-se, agrupando-se por gênero, outros dois músicos juntaram-se a Xunu e Laércio: Gildo, encarregado de executar o *mbaraka-miri* e Valdir Gonçalves, responsável pelo *anguapu* – doado pelo Mario Maia. Na semana anterior ao registro, Gildo havia solicitado o empréstimo de um tambor para ser utilizado em substituição aos *takuapu*, que, conforme citado, não figuram durante as práticas musicais realizadas fora do contexto ritual.

Iniciada a performance, o som da forte chuva acompanhava o coral, que soava em uníssono após indicações melódicas nítidas e envolventes provenientes do *rave*. As vozes, que se projetavam com intensidade, atravessando o pau a pique da *opy*, penetrando em todas as casas, me deixavam profundamente impactada e emocionada, aquele coral era muito diferente do que já ouvira, principalmente pela força da projeção vocal das crianças e adolescentes. Além disso, eu percebia que

não era um mero cantar, aparecia nitidamente o pleno significado dos cantos. O cantar, o tocar e a coreografia do coral representam um ato único de transcendência.



Figura 23: Coral

Em todos os cantos as vozes das meninas sobressaíam, sem que elas usassem o apoio diafragmático e sem uma altura definida. A mudança de altura de referência muitas vezes era “puxada” pelos músicos, ao que o

coral “respondia”. A interação constante foi uma característica marcante apresentada pelo grupo. De modo geral, a manutenção do pulso e acentuação era feita pelo *mbaraka* e pelo *anguapu*, que delimitavam tanto o canto como a coreografia do coral. Essa estrutura seguia um padrão rítmico que parecia sugerir um tempo forte e outro fraco no pulso marcado pelo *mbaraka*, que por vezes sofria subdivisões, acelerações e desacelerações, mudanças de intensidade e acentuação.

Em coreografias distintas, os meninos do coral acompanhavam o ritmo do *mbaraka-miri* batendo vigorosamente o pé direito no chão, já as meninas, com as mãos entrelaçadas, seguiam o pulso arrastando os pés na terra. O término de cada canção era alertado pelo rallentando do *mbaraka* e do *rave*, como num movimento de desaceleração, em que a energia é contida até que se inicie novo canto.



Figura 24: Meninas arrastando os pés

Toda a performance foi conduzida por Xunu. Ele, aliás, é aquele que sugere o repertório, afina os instrumentos e orienta os demais músicos – uma espécie de “maestro”. Normalmente, é ele também quem “puxa” o coral e define a pulsação inicial. A melodia de seu *rave* no início da performance é a forma como Xunu prepara o grupo para cantar e conduzir todos a uma concentração dirigida ao canto coletivo⁵⁰.

50 Stein (2009, p.95) reflete que a concentração (*edjapitchaká*) é muito valorizada entre os Mbya em

A percepção rítmica é influenciada pelo diálogo entre *mbaraka-miri*, *mbaraka* e *anguapu*. Pela característica sonora, o chacoalhar do *mbaraka-miri* pode dar a impressão de uma subdivisão em colcheia. No entanto, não dá para afirmar que exista intencionalmente um tempo forte e outro fraco, embora a característica de execução do instrumento naturalmente traga essa resultante.

Kunhã karai Laurinda permaneceu durante toda a performance. Sentada em um banco de madeira, localizado ao lado esquerdo do grupo de cantores, em silêncio, e com olhar atento a tudo que acontecia ao seu redor, soprava seu *petyngua*⁵¹. Após observar de perto todos os movimentos do período da manhã, a *karai* realizou uma cerimônia de abertura no interior da *opy* antes de seguirmos com os registros da tarde. O ambiente, que até então era tomado por burburinhos, silenciou para ouvir as palavras da xamã. Por cerca de 20 minutos, crianças e adultos escutaram com atenção o discurso de Laurinda proferido em sua língua materna. A firmeza de sua voz era tão evidente que toda a equipe, mesmo sem entender uma única palavra, sentia a seriedade do momento e a autoridade natural da *karai*.

Com a trégua da chuva, a ideia era seguirmos com as gravações na parte externa da casa cerimonial, para que também fossem feitos registros em vídeo. Após algumas iniciativas frustradas (ora os músicos não conseguiam se entrosar, ora o coral não acertava as letras), Gildo me chamou e disse: “Vamos voltar para a *opy*. Nós não estamos concentrados aqui fora e, lá dentro, a música vai sair mais fácil porque *Nhanderu* está com a gente”. Assim, após breves registros de vídeo, retornamos para a *opy*.

O terceiro e último momento da performance ocorreu na área externa em frente à *opy*. Na ocasião, tivemos a oportunidade de presenciar e registrar o *Xondaro*. A dança era formada por um número variável de integrantes, em sua maioria crianças, que, reunidos em um grande círculo, movimentavam-se em sentido anti-

situações cotidianas e especialmente em momentos rituais, criando um estado mental e corporal coletivo favorável à comunicação com as divindades.

51 Neste contexto, vale salientar que o *petyngua* é um objeto fundamental para os rituais, utilizado para fazer sessões de cura, batismo e comunicação com as divindades. Pissolato (2007) descreveu a sua funcionalidade sagrada: “O tabaco é o meio de aquisição de conhecimento divino e instrumento de proteção fornecido pelos deuses de uso estendido a praticamente todos os Mbya” (PISSOLATO, 2007, p. 352).

horário seguindo um condutor provido de uma lança. O condutor da roda, vez ou outra, simulava golpes contra os demais integrantes, que deveriam desviar. Quando os mais desatentos eram simbolicamente atingidos, os risos dos espectadores e participantes ecoavam na aldeia.



Figura 25: *Xondaro*

Encerrados os momentos da performance, acomodamo-nos na varanda da casa de Laércio para acertarmos detalhes do cachê do grupo e pagamento do tradutor. Também aproveitamos para registrar o depoimento de Laurinda (o mesmo de antes) em vídeo, ainda extasiados com a experiência vivida.

4.2.1 Descrição sumária

- Integrantes do grupo em ordem alfabética: Andressa (voz), Araci (voz), Bruna (voz), Bruno (voz) Clarice (voz), Fábio (voz), Gildo (*mbaraka-miri*), Gustavo (voz), Laércio (*mbaraka*), Luiza (voz), Tainara (voz), Xunu (*rave*) e Valdir (*anguapu*).
- Foram executados nove *mborai*, com repetições (nos períodos da manhã e da tarde), e o *Xondaro*. Segue:

1 – *Jajepopete* (Vamos bater palmas)

- 2 – *Joupive gua’i* (Vamos caminhar todos juntos)
- 3 – *Yvyra’ija* (Guardião da opy)
- 4 – *Kyringue Nhe’e* (Anjo das Crianças)
- 5 – *Nhenderu ra’y* (Filhos do Criador)
- 6 – *Mba’epu* (Instrumento sagrado)
- 7 – *Yvy Ju* (Terra sem Mal)
- 8 – *Nhandexy, Nhanderue* (Nosso Pai, Nossa Mãe)
- 9 – *Nhe’e Amba* (Morada dos anjos)
- 10 – *Xondaro* (Guerreiros e Guerreiras)

- O repertório foi gravado no interior da casa cerimonial e na parte externa do mesmo local. Na parte interna, a performance foi dividida em dois momentos: no período da manhã foram registrados nove *mborai*. No período da tarde *kunhã karai* fez uma fala introdutória, de aproximadamente 20 minutos, e após o discurso os mesmos cantos foram repetidos. A performance foi encerrada pelo *Xondaro* no entorno da *opy*, a dança foi registrada em áudio e vídeo.
- O conjunto instrumental é formado por quarteto melódico-percussivo: *rave* (melodia, bordão e improvisação), e trio percussivo *mbaraka*, *mbaraka-miri* e *anguapu*.
- Os cantos apresentam fórmulas melódicas estruturadas tradicionalmente. Suas letras, de maneira geral, tratam de temas míticos, fazendo alusão a fenômenos naturais e divindades Mbya Guarani.
- Os *mborai* foram registrados em áudio e vídeo. Toda a performance do grupo foi fotografada.
- Local: *Tekoa Nhundy*
- Horário de início e término: período da manhã: das 9h às 11h20min, período da tarde das 14h às 16h.
- Data: 19/01/2015

A gravação para o projeto Canto dos Povos Esquecidos foi realizada em estúdio móvel instalado na aldeia. Na semana que antecedeu o registro foram feitas duas reuniões com a comunidade a fim de esclarecer novamente o projeto e acertar valores dos cachês para o grupo e tradutor. Tanto escolha do repertório como o

número de canções foi decidida pelo grupo, sem interferência dos pesquisadores. Não foi estabelecido pelo responsável do projeto número mínimo ou máximo de cantos.

Do ponto de vista da metodologia empregada, algumas estratégias foram tomadas pela equipe: 1) pedido de autorização e explicação minuciosa do projeto, 2) assinatura de um termo de compromisso, 3) disponibilizar os registros à comunidade 4) experimentar formas de interação com os equipamentos técnicos, 5) posicionar estrategicamente os equipamentos, 6) realização de registros fotográficos para arquivo e ilustração do livro e CD.

5. Letras e sentido

Nesta última seção apresento comentários de três *mborai* que foram registrados em campo e dos quais obtive a tradução direta. Eles foram traduzidos e comentados, brevemente, por Gildo. As demais traduções, conforme sua indicação, foram extraídas do encarte da obra fonográfica *Yvy Ju – Caminho da Terra sem Males* e do livro *Yvy Poty, Yva'á – Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani*, de Elizabeth Lucas e Marília Stein (2009), e podem ser verificadas nos anexos.

Canto 1: *Jajepopete* (Vamos bater palmas)

Jajepopete

Jajepopete mboapykue

Jajepopete mboapykue

Nhanderu oexauka vy'a porã

Nhanderu oexauka vy'a porã

Tradução:

Vamos bater palmas

Vamos bater palmas três vezes

vamos bater palmas três vezes

Para que o grande pai mostre a felicidade

Para que o grande pai mostre a felicidade.

Comentário: Para explicar-me o sentido do canto Gildo fez uma espécie de análise de musicologia comparada. No esforço para que eu entendesse utilizou-se de exemplos da religião católica para explicar o “bater palmas três vezes”, que, segundo ele, teria um significado semelhante ao de “ajoelhar-se” diante da imagem de Cristo dentro de uma igreja. Além disso, comparou o Grande Pai ao Deus católico, frisando, no entanto, que *Nhanderu* é o pai de todas as divindades do panteão mitológico Guarani, não “apenas de um único filho”. Por fim, disse que essa letra indica a importância que os Guarani depositam em seus cantos para a manutenção de sua alegria e saúde.

Canto 2: *Joupive gua’i* (Vamos caminhar todos juntos)

Joupive gua’i

*Orema joupive gua’i roguata yvy ju
roupity mavy rovy’a yvu ju roupity
mavy rovy’a rovy’a*

Tradução:

Vamos caminhar todos juntos

Vamos caminhar todos juntos

Vamos caminhar todos juntos

Para alcançarmos a terra sem males

Comentário: Referiu-se a este canto como um fortalecimento para o caminhar sagrado (*oguata*) em busca da Terra sem Mal. *Oguata*, em um sentido mais amplo, vincula-se à possibilidade de fortalecimento do espírito e é utilizado como uma metáfora para a própria vida, ou seja, o caminhar é uma forma de ficar, um ficar na vida que remete à possibilidade de superação da condição humana através da elevação da porção divina da alma. Como sublinha Mello (2006), trata-se da forma como os deuses construíram o mundo, e por isso caminhar por ele é uma forma de repetição desta conduta. Além disso, a caminhada significa o amadurecimento espiritual daqueles que seguiram as mensagens das divindades através dos sonhos. Como visto na narrativa de Talcira, foi a partir de um sinal que a família partiu em caminhada à Terra sem Mal.

Canto 3: Yvyra'ija (Guardião da *opy*)

Yvyra'ija

*Yvyra'ija eju katu
nhamo nhendu'i mborai
jajapyjaka karai retã re
jajapyjaka tupã retã re*

Tradução para o português

Guardião da *opy*

Nosso guardião, vem
vamos cantar para o nosso homem sábio
e para o nosso deus trovão

Comentário: O guardião da *opy*, conforme me explicou, é uma divindade do panteão mitológico que passa força física e espiritual aos *karai*. Ao tentar investigar mais o tema, ele disse que não poderia se aprofundar no assunto. Encontrei na literatura uma referência semelhante que diz respeito ao guardião-mestre. Vherá Poty da Silva, colaborador de Stein, diz o seguinte: “*Xondaro ruvíxá*, o guardião-mestre, é uma divindade, é o primeiro, aquele que veio antes da pessoa. É a força da divindade que é passada para a pessoa. Os *karai* são aqueles que, antes de serem *karai*, já dominavam as danças sagradas” (LUCAS; STEIN, 2009, p.66).



Parte III

Nhamandu Mirim – 2000

1. *Nhamandu Mirim* (2000 – 2007): memória, tempo e narrativa

*“Nosso passado inteiro também vela atrás de nosso presente”
(Gaston Bachelard)*



Figura 26: *Nhamandu Mirim*, 2002.

Conforme consta na abertura deste trabalho, o grupo *Nhamandu Mirim* nasceu em 2000. Digo nasceu porque ele não surgiu. Ele nasceu. Foi desejado e cultivado pelo então cacique Juarez da Silva, falecido em 2005, que não mediu esforços para convencer a comunidade que era importante mostrar a música para os *jurua*. Hoje, Valdecir Xunu é o guardião da memória local⁵², pois recorda com precisão detalhes da trajetória do grupo. Xunu me narrou aspectos muito singelos que figuram intensamente em suas lembranças como referentes afetivos e simbólicos, uma vez que é ele o “herdeiro” do tio – tornou-se recentemente o responsável pelo atual *Nhe’e Amba*. A recuperação dessas memórias visa elucidar valores inscritos pelo antigo cacique nas trajetórias de gerações posteriores dos Mbya com os quais convivi, e que representam uma transformação na tradição musical do grupo. Conforme

⁵² Bergson (1990) reflete que quando os grupos que guardavam as lembranças desaparecem, essa memória é também extinta.

apontam Melià, Saul e Muraro (1987, p.55) a importância das tradições e das memórias Guarani “não são uma simples justaposição de sincronias distribuídas por diversos espaços geográficos, com denominações e modo de ser dialetalmente diferenciados. A etnia se articula também em torno de tradições e memórias que lhe dão profundidade e sentido histórico”.

Valdecir Xunu iniciou o depoimento, realizado na varanda de sua casa, em novembro de 2015, comentando a atuação política de Juarez. Destacou que ele era uma grande liderança, responsável por importantes conquistas da comunidade, como o posto de saúde e a escola. Sobre a formação grupo *Nhamandu Mirim* – ou coral, como os Mbya costumam chamar os grupos de cantos e danças – frisou que Juarez era quem motivava crianças e adolescente para “fazer música fora da *opy*”, cujo propósito era criar um grupo musical para apresentações públicas. Meu interlocutor recordou que assim que o cacique obteve autorização da comunidade, crianças e jovens músicos, que voluntariamente mostravam interesse em participar do grupo, passaram a ensaiar nas dependências da escola *Karai Nhe’e Katu*, e para eles era reservado alguns “privilégios”, como a permissão para sair da aula para os ensaios.

Inicialmente, o *Nhamandu Mirim* não contava com o quarteto melódico-percussivo tradicional, figuravam o *mbaraka-miri*, o *takuapu* e o *popygua*, que deveriam ser utilizado nas apresentações para substituir o *anguapu*. Mas logo em seguida, contou:

O tio Juarez deu um jeito de batalhar um violão e um violino. Porque a gente não tinha esses instrumentos, só a vontade de tocar. Lembro direitinho do tio chegando aqui na aldeia com os instrumentos. Nós ficamos muito felizes. Como ele conseguiu, eu não sei (Xunu).

Questionei sobre por que o *takuapu* e *popygua*, hoje, não figuram mais nas apresentações do atual grupo, e Xunu foi enfático: “porque são muito sagrados e não podem mais sair da *opy*, muito menos os *juruá* ver.”. O jovem ressaltou que tinham aprendido lições importantes sobre o uso desses instrumentos fora do contexto ritual, porém, preferiu não revelar quais eram. Acredito que pela força simbólica que esses instrumentos exercem.

Agostinho Verá Moreira, pai de Xunu, era o “professor” que reunia o grupo quase diariamente para ensaiar, porém, as músicas eram as mesmas realizadas nos rituais na *opy*, e essas “de forma alguma podiam ser mostrados para os *jurua*”:

O pai era o nosso professor. Quase todos os dias a gente ia pra escola ensaiar. Só que a gente tocava e cantava as mesmas músicas da *opy*. Então, o pai e o tio disseram que essas músicas de forma alguma podiam ser mostradas para os *jurua*. A gente tinha que fazer outras músicas para se apresentar. E por isso a gente optou por fazer os cantos alegres para as apresentações. E até hoje é assim (Xunu).

Ouvindo o seu relato, perguntei ainda se a composição era coletiva, já que a maioria dos cantos são recebidos individualmente em sonhos. Ele disse o seguinte:

Tem música que não podemos mostrar, nem cantar fora da *opy*, porque são os nossos cantos sagrados. Nesses cantos os *karai* falam com *Nhanderu*. Então, o próprio *Nhanderu* criou uma música alegre pra gente mostrar a nossa cultura para os *jurua*. A letra fala sobre o nosso jeito de ser, sobre as matas, o rio, o sol, sobre a natureza em geral, que é a nossa mãe. Eu já fiz muita música pro grupo *Nhamandu Mirim* cantar. O Gildo também fazia. E outros do grupo também faziam. Mas nunca juntos. E depois também a gente começou a cantar uns cantos que foram ensinados pelos mais antigos e que podiam ser mostrados (Xunu).

Já com a aquisição dos instrumentos e com repertório de “cantos alegres”, não demorou muito para o *Nhamandu Mirim* realizar suas performances públicas. As primeiras apresentações aconteceram no Hotel Quinta da Estância, parceria firmada por Juarez, em meados de 2001, que dura até hoje. Xunu revelou que apresentações, de início, eram “muito tensas”:

Foi bem difícil pra gente. O grupo ficava muito tenso. As primeiras apresentações eram muito tensas. Eu lembro que uma vez a gente foi se apresentar lá na Quinta da Estância e tava muito cheio. Tava cheio de gente. Eu fiquei muito nervoso. Não só eu, o grupo todo tava nervoso. O coral quase não cantou. A gente ficou muito assustado. Mas depois a gente foi se acostumando e hoje já é natural (Xunu).

Ele também lembrou os momentos em que chegava em casa, após as apresentações, e era confortado pelo pai. Seu sentimento revela admiração e um ideal a ser seguido:

Quando a gente chegava em casa o pai sentava comigo e falava por muito tempo. O pai sempre me dizia que não era pra ficar daquele jeito. Que não era pra eu ter medo

de tocar para os *jurua*. Ele era uma pessoa com muita paciência com o coral também. E eu aprendi todos os ensinamentos dele. Porque às vezes é difícil treinar o coral. Daí eu sempre penso no pai quando a gente era pequeno e de como ele cuidava da gente (Xunu).

Nesta recomposição da história vivida, conversamos sobre a gravação do CD “*Yvy Ju*”, registro pioneiro da música Guarani no RS. Segundo meu interlocutor, mais uma vez, Juarez teve algumas complicações com as famílias e foi preciso muito mais diálogo para que a comunidade autorizasse o registro: “Foi bem difícil. Teve muita resistência de algumas famílias. Imagina, já não foi fácil convencer que era importante a gente se apresentar com o coral, imagina gravar um CD!”.

Ao deixar fluir reveladoras memórias que conectam passado e presente, Xunu acentua que a resistência das famílias é uma reação natural, uma vez que “os *jurua* tiram tudo dos Guarani”, referindo-se à apropriação de suas terras. Porém, julga que a mudança na tradição musical do grupo foi importante, sobretudo por dois aspectos:

É muito importante mostrar a nossa música porque o *jurua* tem que saber que o Guarani existe e que a cultura Guarani é viva. O tio “tava” certo quando quis que a gente gravasse o CD. Foi muito bom pra gente. E também, se não fosse ele, acho a gente nem ia ter um coral pra se apresentar fora da aldeia. E foi muito importante o tio Juarez ter mudado isso. No caso, hoje eu “tô” cuidando do coral, e quando a gente se apresenta a gente pede doações pra aldeia, ou a gente cobra um preço. Porque eu sei que o *jurua* também gosta. Porque tem gente de coração bom que quer se aproximar da gente. Mas a maioria tem que saber que a nossa cultura é viva. Por isso que agora tudo que for bom pra gente a gente vai fazer. A música no CD foi muito bom pra gente. A gente agora quer gravar sempre (Xunu).

A consciência histórica é recorrente na fala do jovem músico. Ele traz a luta do tio e o passado como forma de denúncia das injustiças que acredita terem sofrido, promovendo, por meio de uma crítica visão histórica, a continuidade da mudança proposta por Juarez. Nesta consciência, está inserida a sua avaliação: “a gente agora quer gravar sempre”. Sua afirmação me remete à reflexão de Bourdieu sobre as experiências vivenciadas e como os sujeitos “contam-se e constroem-se como indivíduos situados em determinado espaço e tempo, imbricados nas regras que este campo determina previamente antes mesmo da sua entrada propriamente dita” (BOURDIEU, 2007, p. 139). A narrativa do jovem músico também permite refletir sobre o conceito de ação simbólica descrito por Sahlins. Segundo o autor:

[...] a ação simbólica é um composto duplo, constituído por um passado inescapável e por um presente irreduzível. Um passado inescapável porque os conceitos através dos quais a experiência é organizada e comunicada procedem do esquema cultural preexistente. E um presente irreduzível por causa da singularidade do mundo de cada ação: a diferença heraclitiana entre a experiência única do rio (ou fleuve) e seu nome. A diferença reside na irreduzibilidade dos atores específicos e de seus conceitos empíricos que nunca são precisamente iguais a outros autores ou a outras situações – nunca é possível entrar no mesmo rio duas vezes (1990, p. 189)

A ação simbólica é entendida tanto na perspectiva da diacronia como da sincronia. Os sujeitos históricos, neste caso Xunu e Juarez, as situações vividas no tempo e também os seus conceitos não são redutíveis a outros atores e outras situações. Suas existências não são e não serão iguais. Como na analogia da diferença heraclitiana, não se entra num mesmo rio duas vezes. Os sistemas conceituais tradicionais de interpretação, como observou Sahlins, são culturalmente recriados quando realizados como projetos pessoais: “as pessoas, enquanto responsáveis por suas próprias ações, realmente se tornam autoras de seus próprios conceitos; isto é, tomam a responsabilidade pelo que suas próprias culturas possam ter feito com elas” (SAHLINS, 1990, p. 189).

Sobre o dia da gravação, Xunu disse ter sido semelhante à realizada em 2015. A diferença estaria no repertório, que foi renovado (o motivo foi revelado quando realizamos a audição coletiva) e na postura do grupo que, hoje, sente-se mais à vontade nas interações com os *jurua*. Entre as semelhanças destacadas, ele citou a instalação de “gravador *jurua*”, o discurso recitativo de Laurinda, a performance realizada no interior da *opy*, o cachê pago para o grupo, imagens registradas e o movimento curioso da comunidade a fim de observar o registro.

No ano de 2007, o grupo de cantos e danças tradicionais *Nhamandu Mirim* passou a se chamar *Nhe'é Amba*. Xunu finalizou o nosso encontro explicando o motivo da mudança:

Nhanderu mandou o nome *Nhamandu Mirim* por causa das crianças do coral. Então, quando o coral não é mais o mesmo, *Nhanderu* manda outro nome. Eu dei o nome de *Nhamandu Mirim* porque teve um dia que eu tava viajando e ouvi uns parentes tocar uma música com esse nome. Então eu senti que era um sinal. Aí falei para o pai: o coral tem que se chamar *Nhamandu Mirim*. Daqui dez anos, o coral não vai ser esse coral que é hoje. As crianças vão ter mais de 16 anos e vão ter tudo casado. Então, as outras crianças não podem ter o mesmo nome. Quando eu era

criança o coral se chamava *Nhamandu Mirim*, esse nome era para a gente. Agora, o *Nhe'e Amba* é pra essas crianças. Foi o Marcelo (antigo responsável pelo grupo) que escolheu (Xunu).

O Grupo de Cantos e Danças Tradicionais *Nhamandu Mirim* era formado por Arnildo Verá Moreira – *mbaraka*, Valdecir Xunu – *rave*, Gildo Gomes – *mbaraka-miri*, Márcio Moreira – coral, Araci Gomes – coral, Ivanilde Gomes – coral, Marciana Leopoldino – coral, Renata Moreira – coral, Renilda Moreira – coral e Sandra Rosa – coral.

1.1 Entre sociedades “frias” e “quentes”

Como se sabe, Lévi-Strauss (1973, p. 327), ao penetrar de forma incisiva no interior das sociedades e perceber suas estruturas mentais inconscientes, elaborou os conceitos de “sociedades frias” e “sociedades quentes”, enfatizando, contudo, que não existem sociedades absolutamente quentes ou frias. Segundo o autor, as sociedades que entendem a si mesmas como estando num movimento perpétuo de mudança são as “sociedades quentes”. Tais sociedades são continuamente alimentadas por uma concepção que fundamenta o ideal de progresso. Já as “sociedades frias” são aquelas que, regidas pela lógica do mito, não utilizam a mudança e a transformação como a sua forma de representação plena.

O primeiro conceito do antropólogo não se enquadra na interpretação de mundo Mbya, já que eles não pensam como tendo que necessariamente apresentar mudanças, mas, sim, que devem incorporar as mudanças para se relacionarem com a sociedade. O conceito de “sociedades frias”, no qual o desenrolar mítico elabora sobre o novo e passa a ser pensando em termos de causa e consequência, se aproxima do modelo Mbya que se representa na medida em que as mudanças apontam “justificativas culturais autóctones” (GARLET, 1997, p.19) em resposta à relação com a sociedade envolvente e intercâmbio de signos, cuja principal reelaboração se expressa na memória mitológica⁵³.

53 Um exemplo da reelaboração dos mitos fala sobre a intervenção da sociedade dominante: “Ao criar o mundo, o propósito de Ñanderu Tenondegua era de que seus filhos (Mbyá) e os brancos vivessem juntos em harmonia. Mas os brancos se recusaram e exigiram que a terra fosse dividida. Diante do fato, Ñanderu Tenondegua destina a mata aos Mbyá e o campo aos brancos, ordenando que cada um vivesse nos seus limites. Mas os brancos logo transgrediram o pacto, invadindo as selvas e, tal qual o

Segundo Garlet e Assis, a reconstrução do discurso mítico procura igualmente compreender, explicar e dar conta da situação do contato interétnico, ou seja, justificar a “irrupção do branco”. Nesta perspectiva, acrescentam os autores, Sahlins (1990) amplia o entendimento do encontro entre história e estrutura ao colocar que não ocorre somente a “domesticação” do evento pela estrutura, mas que esta estrutura se modifica para dar conta do evento; sendo assim, a estrutura se constitui também em algo construído historicamente. De tal forma que o contato interétnico (evento), obriga as culturas autóctones a elaborarem respostas a partir de suas categorias simbólicas (estrutura), que por sua vez são reelaboradas a partir do evento (GARLET e ASSIS, 2009, p.41).

A partir das questões colocadas por Xunu, sobre as transformações na tradição musical do grupo, procuro me aproximar ao máximo daquilo que Lévi-Strauss considera como sendo uma das tarefas da etnologia moderna: descobrir as origens das opções feitas por uma determinada cultura ao adotar, excluir ou agrupar certos elementos (1989, p. 349). Este parece ser um caminho confiável para nos aproximarmos da forma como os Mbya incorporam o sistema da sociedade envolvente ao seu próprio sistema de mundo (SAHLINS, 1997, p.52). Penso que as mudanças devem ser percebidas a partir de uma leitura atenta ao contexto histórico das relações sociais e à necessidade sentida pela comunidade de saber se relacionar com as especificidades das alteridades. Em Sahlins (1990) encontrei a ideia de mudanças são estratégias para a permanência cultural. Esta ideia se mostra pertinente para a compreensão do contexto atual dos Mbya no que diz respeito às transformações das práticas musicais. A afirmação de Xunu – “É muito importante mostrar a nossa música porque o *jurua* tem que saber que o Guaraní existe e que a cultura Guaraní é viva” – referindo-se à gravação de um CD, revela tanto a permanência dos elementos que eles julgam fundamentais como também parece transmitir a mensagem de que na relação com os *jurua* quem sempre dita as regras é o último e, por isso, os eles precisam agir e pensar como ele (devir-outro).

Os *mborai* registrados nos CD’s expressam tanto um discurso “introspectivo” (sobre si para si mesmos) como também um discurso de “resistência” (de si para o

gafanhoto, “o’upa kaaguy”/ comeram toda a mata, ou seja, removeram-na para dar lugar aos campos e pastos para suas vacas (GARLET, 2009,p.47).

outro – em termos de Albert, 2002, p. 242), ou seja, num mesmo discurso musical – cosmológico e filosófico – o sentido político dos *mborai* é dirigido tanto aos *jurua*, numa forma de demonstração de poder político, como a si mesmos, discurso que faz referência ao saber cosmológico. Isto parece mostrar alguns dos *mborai* contidos no livro-cd *Yvu Poty, Yva'á – Flores e Frutos da Terra*, organizando pelas etnomusicólogas Elizabeth Lucas e Marília Stein junto aos grupos de cantos e danças tradicionais Mbya Guarani *Nhe'e Amba*, *Nhãmãndú Nhemõpu'ã* e *Nhãnderú Pápá Tenõndé*, das aldeias da grande Porto Alegre Estiva, Itapuã (*Pindó Mirim*) e Cantagalo (*Jataity*), respectivamente, em 2009. Observa-se, por exemplo, o discurso “introspectivo” no canto *Mbará eté*, gravado pelo grupo *Nhãmãndú Nhemõpu'ã*, cuja tradução é “Fortaleza como experiência de vida:

Mbará eté

Nharombaráeté nhandereté'í
Nhamombaráeté nhaneramoí'í
Jarovi'a nhande ropyíre
Kova'é aema nhande reko'í
Kova'é aema nhande reko'í

Nharoporandu nhandereté'í
Jarojapukaí nhanderuetépe
Oendu mavy opamba'eté by tegui
Nhanemombaráeté'í aguã
Nhanemombaráeté'í aguã
Pave'í etepé, Pave'í etépe

Tradução:

Fortaleza como experiência de vida

Vamos fortalecer nosso corpo e nosso espírito,
 Vamos fortalecer e vivenciar a força de nossos avós,
 Alegando-nos na *opy* (fonte da eterna alegria)
 Esse é o nosso modo de ser

Vamos concentrar nosso corpo
 Vamos gritar para o Nosso Pai Verdadeiro
 Quando ele ouvir, em meio a tanta dificuldade,
 Vai fortalecer a todos nós.

Já o discurso político de “resistência” – de si para o outro – pode ser observado no canto *Ka'aguy*, do mesmo grupo, cuja letra expressa, num sentido mais amplo, que os Mbya desejam o reconhecimento do Estado Brasileiro, e da

sociedade como um todo, dos seus direitos sobre os territórios tradicionais:

Ka'aguy

*Ka'aguy ma Nhãnderú Tupã oejá vaekué
Pave'í peguará, pave'í peguará
Ka'aguy ma Nhãnderú Tupã oejá vaekué
Pave'í peguará, pave'í peguará*

*Oejá rireaema nhande mbará eté pave'í aguý revê
Javy'á, javy'á*

Tradução

O mato

O mato foi deixado por Nhanderú Tupã para nós, para nós.
O mato foi deixado por Nhanderú Tupã para nós, para nós.

Porque o mato nos foi deixado, todos juntos temos força até hoje,
com alegria, com alegria.

Finalizo esta subseção ressaltando que as mudanças que se referem às práticas musicais, como a gravação de CD's e as performances públicas, são admitidas abertamente pelos Mbya com quem conversei. Eles alegam que essas transformações são necessárias para se organizarem política e contemporaneamente.

2. Projeto Yvy Ju – Caminho da Terra sem Males

Marshall Sahlins (1997), entre outros autores, aponta que nas quatro últimas décadas vem surgindo uma tendência mundial na qual as etnias indígenas buscam visibilidade com as sociedades envolventes, procurando novos papéis e imprimindo novas significações a tudo que passam a incorporar. Neste cenário, desponta também a gravação de CD's pelas mais diversas sociedades indígenas brasileiras⁵⁴.

⁵⁴ O etnomusicólogo Luís Fernando Coelho (2004) ressalta que tem crescido a procura dos povos indígenas por uma inserção no mercado da música como forma de articulação política com a sociedade. Aspecto também observado por Mello (2003) e Menezes Bastos (1996), ao destavarem que o ingresso no mercado das artes pelos povos do Alto Xingu não é surpreendente, já que a artisticidade, conforme Mello, "é o domínio por excelência das disputas políticas na região nas esferas intra e intertribais, assim como também permite a desejada interação com o mundo dos brancos" (2003, p. 14).

Os grupos Mbya Guarani passaram a incorporar a prática de registrar suas músicas a partir do álbum *Ñande Rekó Arandu* – Memória Viva Guarani, realizado, em 1998, por quatro grupos Guarani do interior de São Paulo. Conforme levantamento feito pela antropóloga Mônica de Andrade Arnt, até o ano de 2010, foram lançados seis álbuns Mbya Guarani no RS. As obras, geralmente produzidas por pesquisadores das mais diversas áreas e financiadas por meio de leis de incentivo à cultura, são comercializadas pelas comunidades envolvidas e apresentam-se como forma alternativa de renda.

Abaixo, apresento mapeamento cronológico – extraído da dissertação “Mediações musicais e direitos autorais entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul” (2010), da autora citada – dos álbuns publicados no RS. Cabe destacar que, conforme o cacique Mbya José Cirilo, o álbum *Mbae’Pú Ñendu’i* (Som Sagrado) – descrito por Arnt como “*Grupo Tekó Guarani*” – foi produzido em 2001 e lançado pelo Grupo de Canto e Dança *Tekó* Mbya-Guarani em 2002, após a obra “*Yvy Ju*”. Busquei essa informação depois que meus interlocutores, assim como o etnólogo Walmir Pereira, afirmaram que o CD “*Yvy Ju*” foi pioneiro no Estado.

Título do Álbum	Nome do grupo	Coordenação do coral	Tekoá	Ano	Realização/ apoio institucional
<i>Grupo Tekó Guarani</i>	<i>Mbaepu Nhendu'ĩ</i>	José Cirilo Morinico/ <i>Kuaray Tataendy</i>	<i>Tekoá Anhe'enguã</i>	2001	EMATER/ RS
<i>Yvy Ju – Caminho da Terra Sem Males - Musicologia Guarani no RS</i>	Grupo de Canto e Dança <i>Nhamandu Mirim</i>	?	<i>Tekoá Nhundy</i>	2002	MARS, UNISINOS
<i>Nhanderu Jepoverá - cantos guarani (Raio Sagrado de Nhanderu)</i>	<i>Nhanderu Jepoverá</i>	Adriano/ <i>Vherá Poty</i>	<i>Tekoá Jata'ity</i>	2004	Fundo de Microprojetos da Região Sul (FMP)
<i>Viver Guarani</i>	<i>Jerojy Guarani</i>	Floriano Romeu	<i>Tekoá Koen'yu</i>	2005	SEBRAE/ RS
<i>Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões</i>	<i>Jerojy Guarani</i>	Floriano Romeu	<i>Tekoá Koen'yu</i>	2007	INRC/ IPHAN
<i>Yvy Poty Yva'á: Flores e frutos da Terra</i>	<i>Nhe'e ambá, Nhãmândú Nemöpu'ã e Nhänderú Pápá Tenöndé</i>	Marcelo Werá Benites, Guilherme Verá e Adriano Werá	<i>Tekoá Nhundy, Tekoá Pindó Miri e Tekoá Jata'ity</i>	2009	GEM/ UFRGS – Edital PI/ IPHAN

Figura 27: Mapeamento cronológico dos álbuns Mbya Guarani do RS

O álbum “*Yvy Ju*” – Caminho da Terra sem Males – teve a sua origem a partir de um projeto chamado “Construindo um Diálogo Intercultural – a escuta da alteridade Guarani”, projeto mais amplo, desenvolvido e financiado pelo Museu Antropológico do RS (MARS) e pela UNISINOS, sob a coordenação do etnólogo Walmir Pereira e da historiadora Paula Caleffi, que buscava mapear, no período de 2000 a 2002, histórias, mitologias e as relações socioculturais e políticas que as comunidades Nhandeva e Mbya haviam estabelecido nas últimas décadas com o Estado do RS e com o Estado Brasileiro. Foi então, a partir desse marco, que os etnólogos perceberam o interesse da comunidade da Estiva na produção de um CD. Segundo Walmir, a Estiva tinha um “cacique diferenciado”, e foi a partir dele que surgiu a ideia de registrar a música Mbya Guarani.

A partir do projeto Construindo um Diálogo Intercultural - eu gosto muito desse título porque era exatamente isso: construir um diálogo intercultural, mas na perspectiva do outro - eu percebi que os Guaraní queriam nos dizer que estavam interessados, naquele momento de 2000 a 2002, em se abrirem para a sociedade gaúcha e brasileira. E eles entendiam que essa abertura deveria ser feita a partir da música. Foi muito curioso o movimento do cacique Juarez da Silva, ele era um cacique diferenciado. Sabe o que ele fez? Foi ao Museu Antropológico e me entregou uma fita VHS, sem dizer o que era. A única frase que ele me disse foi: "Walmir, eu gostaria que tu olhasse esse material". Logo que saiu, liguei para a minha colega de pesquisa, Paula Caleffi, e expliquei que havia um material que o Juarez gostaria que eu olhasse. No mesmo dia, à noite, assisti a fita com a Paula. O que tinha nela? Uma apresentação musical do grupo *Nhamandu Mirim* na Quinta da Estância. No outro dia, fomos à Estiva e Juarez confirmou a nossa suspeita: eles queriam deixar registrado os cantos Mbya Guaraní (Walmir Pereira em conversa pessoal realizada em setembro de 2015).

Para o etnólogo, a publicação da obra atende os objetivos de resgatar, fortalecer e divulgar a cultura Guaraní e desvela uma parcela do rico universo musical desta etnia, materializado a partir do encontro entre a comunidade e os pesquisadores. Em seu conjunto, o trabalho ancora-se em dois eixos constitutivos: por um lado é uma produção cultural que remete à afirmação da identidade Guaraní, e por outro, descortina um efetivo compromisso dos sujeitos envolvidos na formatação do material sonoro com o processo de sustentabilidade do grupo.

A obra fonográfica é composta por discurso recitativo, onze *mborai* e *Xondaro*, totalizando 40min17seg de áudio. Já o encarte, conta com fotografias e letras dos cantos em Guaraní e em português. A tiragem foi de duas mil cópias. Deste total, 1.500 foram distribuídas para a comunidade e 500 para o MARS, UNISINOS, órgãos públicos e entidades de apoio. O CD foi comercializado pelos moradores da Estiva. O MARS, por sua vez, promoveu distribuição não comercializada dirigida a instituições de ensino de nível básico (como proposta de alternativa didático-pedagógica) e superior (para fins de pesquisa). Os sons originais estão armazenados no acervo de vídeos e CD's do MARS, encontrando-se em condições de conservação adequadas. Com relação às imagens que foram registradas em campo, os negativos foram incorporados ao projeto "Caleidoscópio: Constituição de um Sistema de Banco de Dados para formação de Políticas Públicas aos Povos Indígenas no Rio Grande do Sul".



Figura 28: Capa do álbum "Yvy Ju"

Walmir me descreveu aspectos da gravação realizada na aldeia Estiva dia 10 de maio de 2002, onde foi possível observar as semelhanças com o registro que realizamos, após 13 anos, para o projeto Canto dos Povos Esquecidos. A reconstrução que apresento a seguir foi baseada nos relatos do etnólogo em conversa pessoal realizada no dia 24 de setembro de 2015.

❖ Os pesquisadores e técnicos chegaram à *tekoa Nhundy* por volta das 7h da manhã e foram recebidos por Juarez da Silva e Agostinho Verá Moreira. Os equipamentos de áudio foram instalados no interior da *opy*.

[Em 2015 o cenário foi semelhante]

❖ A gravação teve início perto das 9h devido a dificuldades técnicas no equipamento. Walmir não soube detalhar.

[O registro para o projeto Canto dos Povos Esquecidos iniciou no mesmo horário]

❖ O grupo de canto e danças estava pronto para o registro desde a chegada da equipe. Os músicos ensaiavam próximo à *opy*.

[Cena praticamente idêntica à de 2015]

❖ **O primeiro registro foi o discurso recitativo da *kunhã karai* Laurinda. Walmir recorda que, por cerca de 15 minutos, Laurinda conversou com o grupo em sua língua materna (ele chama a atenção que a tradução para o encarte do CD foi feita por Armindo Verá Moreira e a edição do áudio contou com a presença de Juarez)**

[Tal como presenciamos em 2015]

❖ **Após o discurso da xamã, foram registrados 11 *mborai*.**

[O projeto Canto dos Povos Esquecidos registrou 9 mborai – apenas quatro permaneceram da gravação de 2002]

❖ **A gravação foi realizada somente no interior da *opy*. A música instrumental – *Xondaro* – não contou com a dança.**

[O registro para o projeto de 2015 foi realizado no interior e no entorno da *opy*. A dança *Xondaro* foi registrada em vídeo]

❖ **As gravações foram realizadas no período da manhã e da tarde, com intervalo para o almoço.**

[Tal como em 2015]

❖ **Foram feitos registros fotográficos.**

❖ **Cerca de 60 moradores assistiram a performance, se revezando no interior da casa cerimonial.**

[Cerca de 80 moradores acompanharam o registro de 2015, também se revezando no interior da *opy*]

❖ **Do ponto de vista metodológico, Walmir destaca que as faixas registradas obedeceram a critérios de qualidade acústica e etnológica.**

Vale acrescentar que, além da breve descrição etnográfica, o pesquisador também me disponibilizou de seu acervo particular a gravação original do CD e algumas fotografias que não fazem parte do acervo do MARS. Esses documentos foram fundamentais à análise de dados.

Abaixo, ficha técnica do álbum:

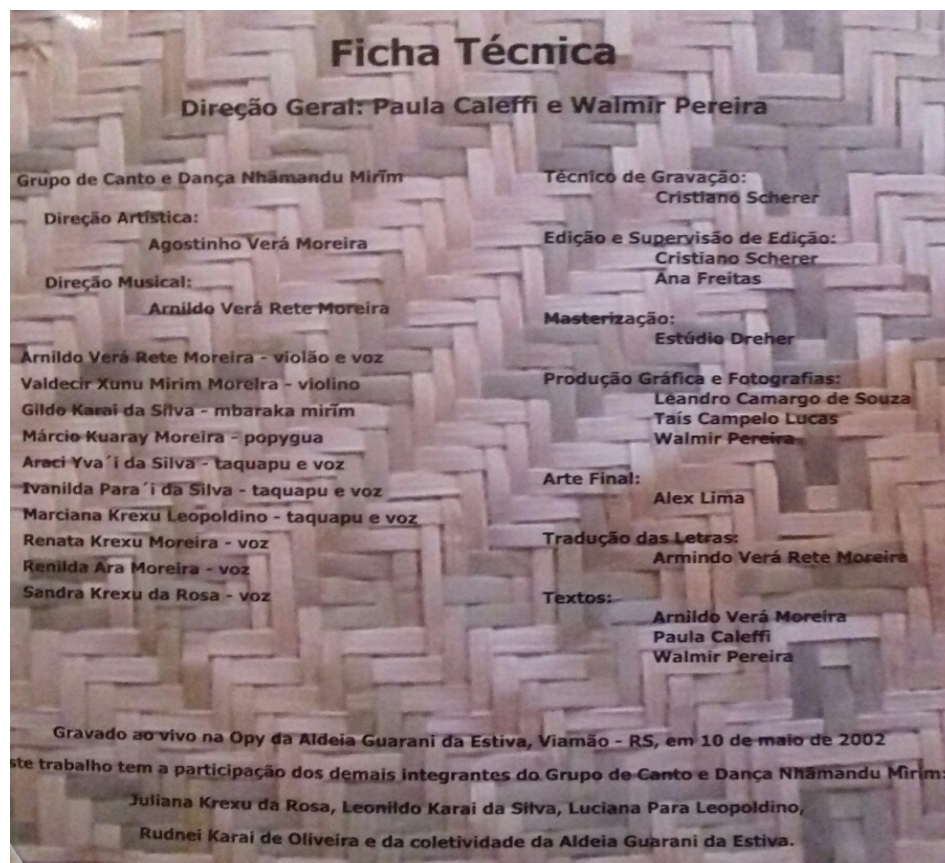


Figura 29: Ficha técnica

Nas palavras de Xunu, o CD “Yvy Ju” é uma obra “temática” (vide o título), pois a ideia do grupo, à época, era passar a mensagem sobre a “importância de uma Terra sem Mal para os Guarani”. Das onze faixas registradas, oito referem-se ao “outro lado do oceano”. Nas demais, as letras fazem alusão às divindades e à relação dos Mbya com a natureza. Ladeira (1992), em sua dissertação de mestrado, “O caminhar sob a Luz, o Território Mbyá à Beira do Oceano”, revela uma série de narrativas míticas que justificam o fundamento das caminhadas (*oguata*) em direção ao mar e a relação com a cosmovisão Mbya como justificativa da ocupação tradicional das terras. O objetivo da autora é demonstrar que as atuais aldeias Guarani do litoral sudeste e sul brasileiro consistem na comprovação de que os grupos têm identificado seu território dentro dos mesmos limites geográficos observados pelos cronistas durante o processo de conquista e, portanto, reivindicam seus direitos até agora. Seguindo por essa linha de raciocínio, podemos pensar na escolha do repertório – discurso dirigido aos *jurua* (“de si para o outro”) – do álbum

Yvy Ju também como uma forma de demonstração de poder político e reivindicação de direitos constitucionais.

Os *mborai* que compõem a obra, cujas letras podem ser verificadas nos anexos, são: *Xondaro* (Guerreiros e Guerreiras) *Yvy ra'í ja* (Dono dos objetos da opy), *Jaxy* (Canto da lua), *Taquary Porã* (Canto da chuva), *Yvu Ju* (Terra sem Males), *Nhandexy*, *Nhanderuete* (Nossa Mãe, nosso Pai Verdadeiro), *Xondaro'í Kuery* (Meninos e meninas das danças), *Nhamandu Mirim* (Sol Pequeno), *Avati Ovy* (Milho Azul), *Xereindy'í* (Minha Irmãzinha), *Karai Kuery Retã* (A morada do karai) e *Pepyta Porã Nhanderu Reve* (Fiquem bem com Deus).

3. 2002 em 2015: Etnografia através da devolução

No dia 14 dezembro de 2015, após quase dois anos de trabalho de campo, me dirigi à Estiva para realizarmos a audição coletiva do CD “*Yvy Ju*”. Dos dez integrantes do antigo grupo *Nhamandu Mirim*, apenas cinco ainda residem na aldeia: Sandra, Ivanilde, Araci, Xunu e Gildo. Eu já havia falado previamente com Gildo de minha intenção, meses atrás, e reforçado o combinado durante aquela semana. Tratei a ocasião como especial, pois iríamos compartilhar de um momento único, uma vez que nem mesmo a comunidade possui mais o exemplar do álbum. Talvez por ter lido outros reestudos, como o da etnomusicóloga Luciana Prass (2009), onde ela descreve a comoção de maçambiqueiros de Osório ao ouvirem seus ancestrais em uma gravação de quatro décadas, gerei grandes expectativas para a reunião: tinha a ideia de que esse retorno seria positivo para o grupo, que teriam interesse em ouvirem sua música, lembrarem do dia da gravação e etc. Contudo, ao chegar à aldeia, no horário marcado, me dei conta que Gildo não havia combinado (ou havia tentado e não houve interesse) com os demais integrantes do grupo. Apenas ele e Xunu, acredito que pela relação que estabelecemos ao longo da pesquisa, se propuseram ouvir o CD e, conseqüentemente, colaborar com a pesquisa. Sandra, Ivanilde e Araci estavam jogando futebol naquele horário e, apesar de terem sido avisadas de minha chegada, nenhuma apareceu.

Xunu instalou de última hora uma caixa de som conectada em seu notebook

na varanda da casa de Talcira (que não se encontrava na aldeia) e ali, afastados de todos, entreguei em suas mãos o CD. Antes de ligar o aparelho, ele folheou lentamente o encarte. Silencioso, observou atentamente as imagens – as fotografias, em sua aparente arbitrariedade, evocam e articulam as lembranças pessoais, conectando-as com a memória afetiva (HALBWACHS, 1990). Em seguida, Gildo aproximou-se e, num tom mais descontraído, iniciou conversa com o primo em sua língua materna. Apesar de não compreender uma única palavra, eu percebia, entre os risos, que eles comentavam as fotografias das meninas. Quando indaguei sobre o tipo de brincadeira, Xunu se saiu assim: “isso a gente não pode te contar”. Minha condição de mulher, por certo, inibe que o conteúdo e a forma das brincadeiras sejam revelados.

Antes de iniciarmos a audição, perguntei o que as imagens haviam provocado:

Milena: Te viu menino aí nas fotos, Xunu?

Xunu: É, eu era guri. Tinha 14 anos aqui na foto.

Milena: Bateu saudade?

Xunu: Bateu. (Silêncio) Fiquei lembrando do tio Juarez também. Fico triste que ele não tá mais aqui.

Gildo: Eu também. Dá até vontade de chorar. O pai fez tudo acontecer aqui. Ele que acertou tudo com o Walmir. Foi a primeira vez que gravamos um CD. Antes a gente nem pensava nisso.

Xunu: Olhando aqui a “capa” do CD me lembrei das músicas que eu fiz também.

Gildo: Eu também fiz algumas. Mas o Xunu fez mais.

Milena: Quais músicas tu compôs, Xunu?

Xunu: Eu fiz Canto da Lua, Canto da Chuva e Milho Azul.

Gildo: (com o encarte nas mãos) Tô vendo aqui, ô (aponta para a imagem de sua irmã, Araci), essa música, “Minha Irmãzinha”, eu que fiz pra Nega (Araci).

Milena: A Nega deve ter ficado bem feliz! Eu ficaria muito.

Gildo: Ela era muito pequena. Acho que nem lembra (risos).

Milena: E como veio a inspiração? Foi em sonho?

Gildo: Não. Eu pensei nela e fiz. Mas é *Nhanderu* que manda a inspiração. Ela não vem do nada.

Xunu: As vezes também a gente escuta música de outros grupos e junta umas letras. Porque tudo é *Nhanderu* que manda para os Guaraní.

Milena: Gildo, eu olhei as fotos e não consegui te identificar.

Gildo: Eu sou o mais bonito! (risos) E o mais baixinho também. Agora ficou fácil, né?

Milena: Te achei!

Xunu: Eu sou o mais feio. Mas o mais alto! (risos)

Gildo: Se eu não olhasse essas fotos eu nem ia lembrar de quem gravou o CD aquela vez.

Xunu: Eu lembrava, mas tinha esquecido da Marciana.

Milena: Eu vi que vocês todos estavam de calças (meninos) e saias azuis (meninas). Nunca vi o coral do *Nhe ʼe Amba* usar essa cor. Mudou?

Xunu: É que hoje o coral usa uniforme marrom. No caso, as crianças são outras. Mas pode ser azul também. Mas o Marcelo, que era o professor antes de mim, escolheu o marrom.

Transcrevi essa parte da conversa para chamar a atenção que, não poucas vezes, o momento de identificação de uma foto era ele mesmo revelador. As indicações, provocadas pelas fotografias, que dizem sobre o passado e sobre o presente, não falavam somente de aspectos relacionados à música, mas também de pessoas e situações vividas. Então, ouve-se: “tinha esquecido da Marciana”, “o pai fez tudo acontecer aqui”, “foi a primeira vez que gravamos um CD”. Neste universo, é forte a representação de Juarez. A saudade, explicitada por ambos, revela tanto o afeto como também a significativa perda de um grande líder para a comunidade. Tais articulações paradoxais tornam, hoje, o ofício de Gildo, como cacique, e de Xunu, como coordenador do *Nhe’e Amba*, mais digno de consideração ao legado de Juarez.

Outro ponto, indicado pela visualização das imagens, que merece atenção é sobre a vestimenta do coral. Na continuidade da conversa procurei saber se as cores expressam alguma mensagem particular. Xunu me disse que são os responsáveis pelos grupos de cantos e danças que escolhem os figurinos. As cores, segundo ele, simbolizam a relação do Guarani com a natureza: “No caso, o marrom é a cor da terra, né? E o azul que o *Nhamandu Mirim* usava acho que era por causa do céu. Não lembro porque não fui eu que escolhi.”

Ainda sobre esta conversa inicial, nota-se que fala de Xunu – “As vezes também a gente escuta música de outros grupos e junta umas letras e faz nova música. Porque tudo é *Nhanderu* que manda para os Guarani” – revela que os Mbya desconhecem o conceito de composição nos moldes ocidentais e entendem o aparecimento de uma nova melodia como algo coletivo e espiritual que faz parte de um conhecimento sagrado comum, por isso o canto pode e deve ser compartilhado entre os grupos. Stein reflete que este processo composicional é vivido como experiência de autoria coletiva em que se revitalizam relações sociais pelo compartilhamento musical. Conforme a autora:

Predam-se cantos, oferecem-se novos cantos para serem também predados. Partindo desses padrões musicais compartilhados em suas práticas sociais cotidianas, cada criador produz afastamentos mais ou menos significativos em relação às sonoridades já existentes (2009, p. 148-149).

Voltando à descrição etnográfica. Começamos a audição com a escuta do discurso recitativo da *karai* Laurinda, primeira faixa do CD, e, depois de aproximadamente 1min30seg, tempo de execução que eles julgaram necessário, perguntei se fazia parte da tradição do grupo as cerimônias de abertura proferidas pela xamã.

Sim. Sempre vai ter. É da cultura Guarani. Toda vez que tem um evento importante com o coral a vó fala com a gente. Às vezes, quando tem apresentação todos os dias na Quinta da Estância, ela não consegue ir. E aí a gente tem que fazer assim mesmo. No caso uma gravação, que não é comum pra gente, não tem como ela não estar. Se ela não puder, a gente não grava. É da nossa cultura (Gildo).

Indaguei ainda sobre conteúdo da fala, se era semelhante ao registrado em 2015:

É mais ou menos a mesma coisa. Sempre a vó fala pra gente não deixar a nossa música, no caso a nossa cultura, morrer. O que ela falou nessa gravação foi um pouquinho diferente porque era a primeira vez que a gente “tava” gravando. Ela disse que a gente até pode aceitar essa tecnologia do *juruá*, mas sem esquecer da nossa cultura. Ela ainda falou que as crianças já “tão” com essa tecnologia, então o Guarani tem que estar preparado. No caso, pra controlar um pouco e não misturar sempre com a nossa música. Na gravação de vocês (referindo-se ao projeto Canto dos Povos Esquecidos), ela nem falou da tecnologia. Falou mais pra gente sempre valorizar a cultura (Xunu).

Inicia a segunda faixa, *Yvyra'ija* (Guardião da opy), e, em poucos segundos de execução, Gildo e Xunu iniciaram conversa:

Xunu: Essa música o *Nhe'e Amba* ainda toca.

Gildo: Essa sobreviveu.

Xunu: É. E sempre vai sobreviver.

Gildo: Mas eu ensinei pro Julinho (filho mais velho, sete anos) todas as músicas.

Xunu: Já ouvi ele cantando.

Gildo: E quando o Cristian (filho caçula de três anos e meio) crescer mais um pouco vai aprender também.

Xunu: Às vezes eu canto algumas desse CD nos ensaios do coral. Mas é difícil.

Ao procurar saber o que significava o canto ter sobrevivido, eles explicaram que o repertório do grupo, assim como o nome e o coral, também se modifica.

“Algumas músicas do *Nhamandu Mirim* o *Nhe’e Amba* ainda canta, mas a intenção é renovar e incentivar as crianças a fazer música”, revelou Xunu.

Seguimos a audição. Começa a terceira faixa, *Jaxy* (Canto da Lua):

Xunu: Eu que fiz essa música, Canto da Lua.
 Milena: Tu fez pra lua?
 Xunu: Não. Fiz pensando na Terra sem Mãe.
 Milena: E por que ela se chama Canto da Lua?
 Xunu: Porque a lua ilumina o caminho do Guaraní.

Após o término da faixa busquei aprofundar os significados atribuídos ao canto, sobretudo à simbologia da lua (o lua): “a lua é da natureza. E a natureza é a nossa mãe. Por isso que a gente pede pra ela aparecer, iluminar e guiar”, esclareceu Xunu. Segundo Ladeira (2007), para os Mbya Guaraní a lua (o lua)⁵⁵, ou melhor *Jaxy*, aparece quando,

A persistência do brilho de Kuaray (*sol*) vence a inconstância da lua. O dia e a noite só se organizam em ciclos quando Kuaray e Jaxy voltam para Arai (*morada, a parte mais alta do céu*) e, separando-se, intercalam seus movimentos. Quando Kuaray está no zênite e Jaxy no nascente, é o dia. Quando Kuaray, passando por detrás da terra, se dirige à *nhanderenonderé* (*denominação para a morada de Nhanderu*) até nascer, Jaxy brilha no zênite (lua cheia), é a noite. Quando Jaxy brilha no meio do caminho, em diferentes pontos, formam-se as diferentes luas (LADEIRA, 2007, p. 101).

Eis a letra do *mborai*:

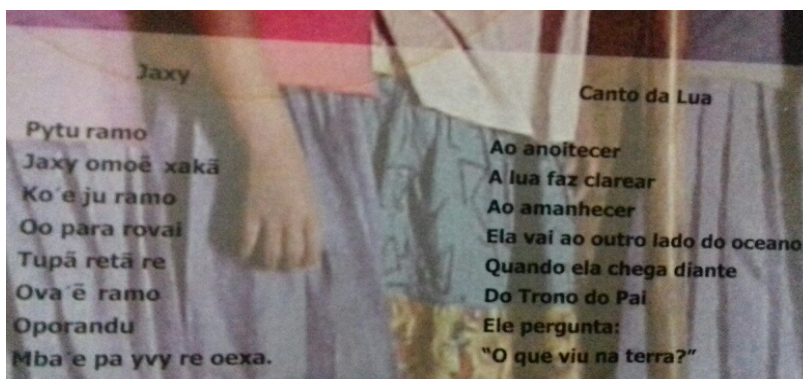


Figura 30: Tradução contida no encarte do álbum Yvy Ju – Caminho da Terra sem Males

⁵⁵ Assim como o sol – *kuaray* – *Jaxy*, o lua, também é uma divindade do panteão mitológico Mbya Guaraní. Conforme os colaboradores de Ladeira, *Kuaray* e *Jaxy* são irmãos. *Jaxy* foi criado por *Kuaray*, ao juntar os ossos de sua mãe e levá-los ao mato. Mais detalhes sobre o surgimento dessas divindades podem ser encontrados em Ladeira (2007, p. 94-100).

Segue a descrição etnográfica. Começa a quarta faixa – *Taquary Porã* (Canto da Chuva):

Gildo: Milena, a outra era um canto pra lua, agora é pra chuva.

Xunu: A gente canta pra ela. Dançar, não! (risos)

Milena: (entrando na brincadeira) Podiam, né? Pelo menos para aliviar esse calorão!

Gildo: Vamos fazer chover para a cara pálida (apelido carinhoso que recebi de Gildo ao longo da pesquisa), Xunu! (risos gerais)

Ouvimos a quinta faixa completa, *Yvy Ju* (Terra sem Mal), e pedi para Xunu pausar antes de seguirmos.

Milena: Guris, essa música que a gente ouviu também foi gravada para o projeto Canto dos Povos Esquecidos. Essa é uma das que sobreviveram?

Xunu: Sim, Terra sem Mal (*Yvy Ju*), Nosso Pai, Nossa Mãe (*Nhandexy, Nhanderuete*), Guardião da *opy* (*Yvyra ãja*) e o *Xondaro* sempre vão ser tocadas. Essas músicas não têm como a gente não tocar porque elas já vêm de muitas gerações. A gente valoriza a cultura assim.

Milena: Então, se daqui a vinte anos tiver outra gravação, espero que tenham muitas, e o grupo for outro, essas músicas vão ser executadas?

Xunu: Sim! E a gente já fala para as crianças do coral que essas músicas nos sempre vamos tocar. Porque eles vão crescer, se casar e falar para os filhos deles também.

Milena: E por que as outras não?

Xunu: Porque essas são mais importantes pra gente. Só sei isso.

Seguimos eu e Xunu. Gildo ausentou-se para atender ao telefone.

[Entra a sexta faixa - *Nhandexy, Nhanderuete* (Nosso Pai, Nossa Mãe)]

Xunu: Aí a outra que gravamos com o *Nhe ãe Amba*.

Milena: Ela é muito bonita. Aliás, todas são.

Xunu: Elas são bonitas porque *Nhanderu* que manda.

[Entra a sétima faixa: *Xondaro ãi Kuery* (Meninos e Meninas das Danças)]

(Ouvimos a faixa em silêncio)

[Oitava faixa *Nhamandu Mirim* (Sol Sagrado; Sol Pequeno)]

Milena: O nome do grupo.

Xunu: É.

Milena: Tu me disse, numa outra ocasião, que tinha ouvido uma música dos teus parentes com esse título. A música é a mesma ou só o nome?

Xunu: É a mesma música. *Nhanderu* manda pro Guarani. Para todos os Guarani. Então a gente pode cantar as músicas que outros parentes cantam também.

Encerrada a faixa, Xunu revelou cansaço e ansiedade. Alguns bocejos

denunciavam que ele desejava finalizar nosso encontro. Perguntei se era para pararmos por ali e a resposta foi positiva. Pedi, então, que escutássemos somente mais dois cantos. A minha ideia era compararmos os *mborai* que também foram executados pelo atual grupo *Nhe'e Amba* – já tinha observado as quatro músicas comuns aos dois grupos (podem ser verificados e comparados nos exemplos 8 a 16). Assim que Gildo retornou, Xunu conectou meu pendrive em seu notebook e iniciamos as últimas audições, desta vez com o registro do grupo *Nhe'e Amba*. Como eu já havia analisado os *mborai* e percebido mudanças no centro tonal, andamento, projeção vocal e instrumentos musicais utilizados, provoquei, propositalmente, meus interlocutores:

[Começa faixa *Yvy Ju*]

Milena: Mudou alguma coisa desta gravação para a anterior?

Xunu: Não. Tá igual.

Milena: Igualzinho? Não mudou nada?

Xunu: Nada, nada.

Milena: E tu, Gildo? Não acha que mudou alguma coisa?

Gildo: Não. Não pode mudar.

Milena: E os instrumentos que o grupo usou? São os mesmos?

Xunu: São.

Milena: Os mesmos?

Gildo: Sim.

Milena: Vocês têm certeza? (risos)

Gildo: Certeza.

Xunu: Ah, não! O *Nhamandu Mirim* gravou com os *popygua* e com os *takuapu*. Agora não pode mais. Por isso a gente usou o tambor.

Milena: Por que não pode mais? (já tinha feito a mesma pergunta numa outra ocasião em campo)

Xunu: Porque a vó (*karai* Laurinda) disse que não era mais pra usar eles nas gravações e nem nas apresentações na aldeia se tiver *juruá*.

Milena: tu sabe o motivo?

Xunu: Ela não falou pra gente. Mas se ela manda a gente tem que obedecer.

Ao término da música, falei abertamente que já havia feito uma comparação entre os registros de 2002 e 2015 e que, para mim, havia outras mudanças. Perguntei se queriam que eu apontasse as diferenças que percebera. Imediatamente rejeitaram. Insistindo mais um pouco, e com todo o cuidado, abordei a projeção vocal e o andamento na faixa seguinte:

[Entra a faixa *Nhandexy, Nhanderuete*]

Milena: Vocês não acham que o coral do *Nhamandu Mirim* cantou mais baixinho que o coral do *Nhe-e Amba*?

Gildo: A voz das crianças é sempre diferente. Até quando a gente tá fazendo um ritual vai se modificando. No início é meio lento, só que depois vai fluindo voz. Eu acho que agora esse coral tá mais forte.

Milena: mais forte como? Cantando mais alto, mais baixo?

Gildo: É, mais forte, mais alto!

Xunu: Eu conversei muito com as crianças que a nossa música ia pro CD. Eles nunca tinham gravado. Estavam felizes. Então, eu disse que eles tinham que cantar bem forte e alto.

Milena: Por que cantar forte e alto?

Xunu: Pra ficar bonito.

Milena: E os instrumentos? Também vão fluindo?

Gildo: Não. Só as vozes.

Milena: Eu senti que o *Nhe-e Amba* tocou essa música um pouquinho mais rápido que o *Nhamandu Mirim*. Vocês não acham?

Xunu: Não.

Gildo: Não.

Milena: Tá igualzinha?

Xunu: Tá igual.

Depois de encerrados os momentos da audição tirei de minha mochila duas cópias do CD *Yvy Ju*, que eu havia feito com a autorização de Walmir – piratear somente para os verdadeiros donos! – e dei de presente a Xunu e Gildo. Eles se mostraram surpresos e contentes, sobretudo Xunu, que disparou: “que legal, gostei muito, *ha’evete* (obrigado), Milena!”. Gildo me disse que pretende fazer outras cópias para distribuir às famílias. Desse momento em diante, seguimos conversando por mais meia hora, foi quando Xunu me ofereceu a chave para entender por que o coral deve cantar bem forte e alto (entendi como intensidade e altura): “para mostrar o sentimento quando tá cantando”. Quando me despedi e agradei os momentos compartilhados, perguntei se haviam gostado da experiência. “Bem legal”, completou Gildo.

Figura 31: Xunu ouvindo a gravação de 2002



4. Reest...
êmicas e

O leitor agora pode estar se perguntando: como a pesquisadora vai fazer uma análise minuciosa dos aspectos que mudaram na performance musical se ela não vai fazer transcrições. Respondo: ainda que a transcrição seja de extrema importância, o objetivo deste trabalho não é analisar minuciosamente o que mudou e o que permaneceu na estrutura física das sonoridades. Ao contrário, o que busco é compreender o que significa a mudança, e não, exatamente, a mudança em si. A análise das concepções êmicas aponta para o que é importante para os Mbya Guarani, mesmo que eles não o expliquem diretamente, como sublinha Yanaga: “um reestudo pode ter muito a contribuir para a compreensão de uma sociedade e seus valores” (2013, p.115).

Quando transcrevi e analisei o áudio do dia em que realizamos a audição coletiva, dois pontos, bem específicos, me chamaram a atenção. O primeiro deles foi a rapidez com que Gildo e Xunu respondiam minhas perguntas no momento em que escutávamos a faixa *Yvy Ju*, pelo grupo *Nhe'e Amba*. Tive a sensação de que qualquer pergunta que eu fizesse a resposta de ambos seria “não”. Mudou isso? Não. Mudou aquilo? Não. Eles sequer tinham tempo para refletir – o “não” me parecia a resposta mais conveniente. Duas ou uma, ou a minha pergunta não lhes fazia o menor sentido ou a negação de uma possível mudança pode ser o resultado de uma valorização da tradição performática.

O outro aspecto que me chamou a atenção, e que não havia percebido em campo – eu estava obcecada com a ideia de que eles me dessem a comprovação de mudanças ou manutenção de suas performances – foi quando Gildo afirmou: “não pode mudar”, referindo-se à performance musical do grupo. Informação densa num comentário sutil. Numa outra visita à aldeia, tive a oportunidade de questioná-lo por que havia dito que a prática não poderia mudar se ele mesmo apontara a “mudança” na emissão vocal. Ao que me responde: “o coral tá cantando mais forte, mas a nossa música e a nossa tradição não pode mudar”. Retruco: “Cantar mais forte não é uma mudança?”. E ele: “Não! Não existe isso de mudar”. Descobri, portanto, que a “mudança” na projeção vocal não é considerada.

Para um ouvinte desatento, há, realmente, poucas diferenças nas gravações de 2002 e 2015. Mesmo assim – poucas que sejam – a emissão vocal e os

instrumentos utilizados são claramente perceptíveis. No momento da audição, somente depois de muita insistência, Xunu e Gildo me confirmaram a ausência do *takuapu* e do *popygua* na performance do grupo *Nhe'e Amba*. Revelaram, portanto, que tal “mudança” foi orientada pela *karai* Laurinda, certamente pelo caráter sagrado dos instrumentos. Depois disso, perceberam a diferença na projeção vocal entre os dois corais e negaram a diferença no andamento. Feitas essas observações, como explicar a insistência de que a tradição performática não pode mudar se há de fato uma mudança? Como resolver essa discrepância êmica e ética?

É importante saber o que é de fato uma mudança para os Mbya. Para isso, uma conversa que tive com Xunu e Gildo, duas semanas após a audição, foram bastante reveladoras. Sutilmente, perguntei a Xunu se ele ainda toca o *rave* da mesma forma que tocava quando era criança – eu estava me referindo às técnicas de execução. Percebi que ele hesitou em respondê-la. Em seguida disparou: “Eu toco igual. Não mudou nada”. Insisto mais um pouco e ele me ofereceu uma explicação: “É um dom que *Nhanderu* manda pra gente. Então não tem como eu tocar diferente.”. Xunu tem 30 anos, aprendeu *rave* quando tinha sete anos. Para mim, é lógico que depois de 23 anos ele tem maior domínio do instrumento. Só que na expectativa dele, já que a música é um dom e a própria essência de *Nhanderu*, continua a tocar do mesmo jeito que aprendeu. Não pode ser diferente.

Com Gildo, conversei sobre o *mborai Yvyra'ija* (Dono dos objetos da *opy*), comum aos dois grupos. Meu interlocutor fez a tradução para o projeto Canto dos Povos Esquecidos, em 2015, e Armindo Verá Moreira, em 2002, traduziu para o “*Yvu Ju*”. Eu já havia notado que as traduções são completamente diferentes uma da outra. Observa-se:

Tradução de 2002:

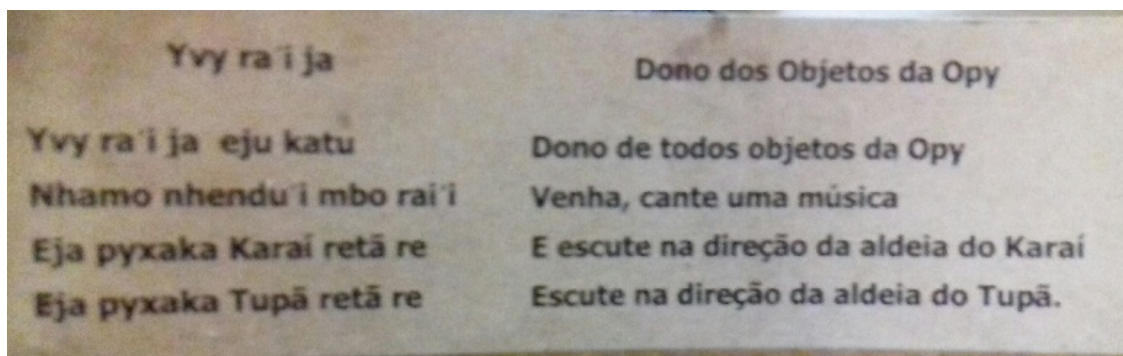


Figura 33: Tradução contida no encarte do álbum Yvy Ju – Caminho da Terra sem Males

Tradução de 2015:

Yvyra'íja

*Yvyra'íja eju katu
nhamo nhendu'í mborai
jajapyjaka karai retã re
jajapyjaka tupã retã re*

Tradução para o português

Guardião da opy

Nosso guardião, vem
vamos cantar para o nosso homem sábio
e para o nosso deus trovão

Então, provoqueei Gildo: “Que interessante, mudou a letra do canto ou só a tradução é diferente?”. Ele respondeu: “Não mudou a letra e é o mesmo canto. Só que a minha tradução é diferente da outra. Mas é a mesma coisa, só muda o jeito de escrever”. Num primeiro momento fiquei confusa e sem entender o que ele queria me dizer. Depois, pensei se tratar da tradução específica para o português, no entanto, nota-se que a letra também é diferente em Guaraní. O coral de 2002 cantou um trecho da seguinte forma: “*Eja pyxaka Karaí retã re, eja pyxaka Tupã retã re*” (E escute na direção da aldeia do Karaí, escute na direção da aldeia do Tupã). Já o coral do grupo Nhe'e Amba cantou assim: “*jajapyjaka karai retã re, jajapyjaka tupã retã re*” (vamos cantar para o nosso homem sábio e para o nosso deus trovão). Nota-se que o termo “*Eja pyxaka*”, de 2002, foi substituído pela expressão “*jajapyjaka*”. Desta forma, não faz sentido ele afirmar que a letra não mudou (mais uma discrepância êmica e ética). Pra mim, a ideia de letra conecta-se necessariamente ao

texto do *mborai*, mas para os Mbya – minha interpretação – a letra pode ser percebida como um todo, ou seja, como o canto em si. O texto se modifica, mas a função do *mborai* permanece e, por isso não há mudança.

Pois bem. Como concluir esta dissertação? Como erguer uma ponte entre as visões êmicas e éticas? Ouso aqui lançar a seguinte interpretação: conforme exposto durante todo o trabalho, a música Mbya tem poder de estruturação simbólica, como rito que opera sua eficácia na comunicação direta com uma realidade imaterial (LÉVI-STRAUSS, 1978). Quando os Mbya executam os *mborai*, está em jogo o elo de ligação com suas divindades. Cantar, dançar, tocar, estabiliza a comunidade e permite uma coesão do grupo pelo sentimento de acolhimento sagrado. Quando pergunto se algo mudou na tradição performática do grupo *Nhe'e Amba*, há uma saída do terreno da estabilidade. Além disso, enquanto sistema semiótico, os *mborai* incidem sobre questões sociopolíticas do grupo e permitem ser um canal de comunicação de um devir-outro, aberto e subjetivo. Neste sentido, a estabilidade musical concorre para a sustentação da estabilidade social (BLACKING, 1980).

As transformações na tradição musical, apontadas abertamente pelos meus interlocutores, como a possibilidade de performances públicas e a gravação de um CD, se constroem na estabilidade e são feitas a partir de uma perspectiva ontológica, na medida em que a mudança é feita com cuidado e orientação a partir de suas próprias visões de mundo. A música para os Mbya tem poder simbólico, ligado diretamente à identidade do grupo e sua circulação de significados em contextos interculturais. Por isso a estabilidade deve ser mantida. A estabilidade deve ser mantida porque ela mesma, a música, é a própria essência de *Nhanderu*.

Considerações finais

Certa vez, em campo, Valdecir Xunu descreveu a música Mbya como “um grande segredo”, dizendo que nenhum *jurua* desvende o que ela realmente significa para os Guarani. Devo concordar com ele. Ousei neste trabalho, como outros tantos pesquisadores, tentar decifrar parte deste segredo (ainda que minhas hipóteses possam não ser acolhidas por meus interlocutores). Ao mesmo tempo em que deixei-me envolver por seus mistérios. Um deles é que, como observa Gildo, “a música Guarani contagia tanto que não tem explicação”. Possivelmente uma marca dessa magia seja o fato de eu sempre desejar voltar, senão à música, mas a esta comunidade que generosamente me abriu as portas e compartilhou alguns de seus mistérios.

Esta pesquisa a que me lancei – ao tentar compreender as mudanças na

tradição musical, o devir-outro e o “devir a si mesmo” – remeteu à minha própria interioridade nesse movimento reflexivo, seja na identificação das nossas diferenças, seja na proximidade com o “outro”. Através do convívio com a comunidade da *tekoa Nhundy*, conectei com minha própria alteridade, esse “si mesmo com o outro”, nas palavras de Ricouer.

Aqui, destaquei que a música Mbya também aparece como efetivação do processo de devir-outro. Processo semelhante integra minha própria trajetória, o meu “devir” (tornar-me antropóloga), na passagem de uma identidade em torno da Educação Musical ao referencial identitário da etnomusicologia e da antropologia. Ao estudar a relação música e sociedade, vivencio as diferenças do percurso etnomusicológico na comparação com o ofício de professora de música. Enquanto a professora concentra-se nas teorias e métodos do ensino musical, a etnomusicóloga é movida pelas ideias da observação participante e da relativização, movimento que se estende à escrita para revelar o pensamento humano.

Vivemos mudanças concomitantes que se aceleram e impõem novos ritmos a nós mesmos e a todas as sociedades. Na *tekoa Nhundy* foi possível perceber um novo cenário na tradição musical marcado pela contemporaneidade, que carrega tanto as suas vantagens como os seus sabores. Ao longo do trabalho, ressaltei que os Mbya procuram identificar as características da sociedade envolvente para poder se relacionar com ela. Nesta relação, a incorporação de elementos exteriores ao seu sistema cultural não significa a perda da identidade do grupo, ao contrário, mesmo tendo a transformação eles não deixam de afirmar a crítica ao sistema ocidental. Não podemos, portanto, adotar uma perspectiva na qual os Mbya possam ser vistos como inocentes, muito pelo contrário. Se nós próprios, inseridos dentro de uma lógica capitalista, geralmente ficamos fragilizados, que dizer de um outro sistema cultural? Se observarmos com respeito e cuidado a forma como eles veem o mundo, é possível constatar que não somente descobriram como estabelecer as alteridades como também se mostraram seduzidos pelo que o “outro” pode oferecer e proporcionar. A gravação e circulação de CD’s, por exemplo, são fontes de renda à comunidade, mas para além das estratégias de sobrevivência, meus interlocutores entendem que a procura pela música Mbya representa também uma valorização da cultura indígena e responde a uma demanda simbólica de setores da sociedade

preocupada com a lógica individualista, numa tentativa de fazer intensificar as relações interculturais.

Os Mbya vêm nos musicalizando há décadas. Nesse processo, um discurso próprio da cultura Guaraní é difundido, constituindo um terreno transcultural. Penso que um campo aberto a futuras pesquisas pode incluir os processos de mudança e os fluxos e circulação de repertórios a partir da mediação da música Mbya. Que diferenças aparecem com esse novo fluxo comunicativo? A rede de troca de repertórios é importante para o reavivamento de algumas características musicais bem como afinidade e aliança interétnica. Estudar a mediação da música diz respeito tanto à manutenção de singularidades dos *mborai* como aos desafios encontrados diante da lógica dos mercados capitalistas. Neste sentido, a etnomusicologia pode focar questões como direitos autorais, autoria individual e coletiva, processos de composição e difusão midiática, temas que até poucas décadas atrás nem sequer eram cogitados se tratando da música indígena.

Concluo esta pesquisa acentuando que as hipóteses aqui lançadas dizem respeito somente a facetas visíveis e reveladas desta cultura. A representação das transformações fazem parte também dos mistérios e da magia que envolve a cultura e música Mbya. Muitas vezes, durante o trabalho de campo, observei meus interlocutores preocupados em guardar o segredo, cautelosos frente ao interesse que sua música desperta e, conseqüentemente, à impossibilidade de prever os efeitos e distorções da cultura indígena.

Ha'évete!

Referências bibliográficas

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: RAMOS, Alcida Rita e ALBERT, Bruce (orgs), *Pacificando ao branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. pp. 239-270.

ARROYO, Margarete. “Educação musical na contemporaneidade”. Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002.

ASSIS, Valéria Soares de. *Dádiva mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbyá-guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BECKER, Howard S. A história de vida e o mosaico científico. In: BECKER, H. S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2007.

BRITO, Manuel Carlos de. Aspectos musicais da expansão portuguesa. In: *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, pp. 63-77.

CADOGAN, León. “Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guaíra”. São Paulo: USP/FFLCH. Boletim 227. (Antropologia, 5), 1992 [1959].

CALDEIRA, Teresa. “A presença do autor e a pós modernidade em antropologia”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 21, julho, 1998.

CARVALHO, José Jorge de. “O olhar etnográfico e a voz subalterna”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, nº 15, pp. 107-147, 2001.

CHAMORRO, Graciela. *A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CRUCES, Francisco, PEREZ, Raquel. Un lugar de descanso y perplejidad: conversación con Bruno Nettl y José Jorge de Carvalho. *Trans-Revista Transcultural de Música*, nº7, 2003.

DALLANHOL, Kátia Maria. *Jeroky, jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, vol.1, 1995.

DOOLEY, Robert A. *Vocabulário do Guaraní*. Brasília: Summer Institute Linguistics, 1982.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins

Fontes, 2001.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado” (tradução de Paula de Siqueira Lopes). *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161, 2005.

FELD, Steven. *Sound and sentiment; birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvanis Press, 1982.

FOOTE-WHYTE, Willian. Treinando a observação Participante. In: *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1980.

GARLET, Ivori. *Mobilidade Mbyá: história e significação*. Dissertação de mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.

GARLET, Ivori, ASSIS, Valéria. “Análise sobre as populações Guaraní contemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiárias”. *Revista de Índias*, v.64, nº 230, 2004, pp. 35-54

GARLET, Ivori e ASSIS, Valéria S. “Desterritorialização e reterritorialização: a compreensão do território e da mobilidade Mbyá- Guaraní através das fontes históricas”. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/viewFile/447/320>

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GIORDANI, Ary. *Mbaraka: metonímia musical Mbya*. Dissertação de mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. “Possibilidades de uma audição da vida social”. Seminário Temático 04 - Ciências Sociais em outras linguagens, agosto de 2014. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3919&Itemid=319

KAZADI WA MUKUNA. “Sobre a verdade na etnomusicologia. Um ponto de vista”. *Revista USP*, São Paulo, nº 77, pp. 12-23, 2008.

KELLY LUCIANI, José Antônio. “Notas para uma teoria do ‘virar branco’”. In: *Mana* vol.11 nº1. Rio de Janeiro, abril, 2005.

LADEIRA, Maria Inês. Os índios Guaraní/Mbyá e o complexo lagunar estuarino de Iguape-Paranaguá, CTI, 1994.

_____. O caminhar sob a luz - o território Mbyá à beira do oceano. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.

LANGER, Protasio. "Violonistas Kaiowá Guarani: dados etnográficos e históricos sobre os violinos de procedência missioneira no atual Mato Grosso do Sul. In: *Missões, Militância Indigenista e Protagonismo Indígena. XIII Jornadas Internacionais sobre as Missões Jesuíticas*. (org) Protasio Paulo Langer; Graciela Chamorro. São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2012.

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

LARAIA, Roque. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 [1986].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Portugal : Edições 70, 1978.

_____. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1973.

_____. *O cru e o cozido*. Mitológicas 1. São Paulo : Cosac & Naify, 2004 [1964].

_____. "Introdução: História e Etnologia" & "A Noção de Estrutura em Etnologia" In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1996 [1958].

_____. "Raça e História". In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1996, pp. 328-366.

LITAIFF, Aldo. *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

LUCAS, Maria Elizabeth e STEIN, Marília. *Yvy Poty, Yva'á /Flores e Frutos da Terra/Cantos de Danças Tradicionais Mbyá Guarani*. Brasília: Iphan, 2009.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MELIÁ, Bartolomeu. "A terra sem mal dos guarani. Economia e profecia". *Revista de Antropologia*, São Paulo, 1990, p. 33-46.

_____. SAUL, Marcos Vinícios de Almeida; MURARO, Valmir Francisco. *O Guarani: uma bibliografia etnológica*. Santo Ângelo: Fundação Missioneira de Ensino Superior, 1987.

MELLO, Flávia C. de. *Aata Tapé Rupy – seguindo pela estrada: uma investigação dos deslocamentos territoriais realizados por famílias Mbyá e Chiripá Guarani no sul do Brasil*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

_____. *Aetchá Nhanderukuary Karay Retarã*. Entre deuses e animais: Xamanismo, Parentesco e Transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

MENEZES BASTOS, Rafael. *A Festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Dissertação de Doutorado, USP, 1990.

_____. *A Musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

_____. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem”. *ACENO*, Vol. 1, nº. 1, p. 49-101. Jan. a Jul, 2014.

_____. “Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte”. *Mana*, nº13, 2007, pp. 293-316.

MENEZES BASTOS, Rafael; PIEDADE, Acácio T. de C. “Sopros da Amazônia: sobre a música das sociedades Tupi-Guarani. *Mana* 5(2), 1999, pp. 125-143.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins-Fontes, 1999.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

_____. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective”. *Ethnomusicology*, v.21, nº2, 1977, pp. 189-204.

MINTZ, Sydney. “Encontrando Taso, me descobrindo”. In: *Dados. Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol. 27, n.1, 1984, pp. 45-58.

MONTARDO, Deise Lucy. *Através do Mbaraka*: música e xamanismo Guarani. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2002.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana/Chicago/Londres. University of Illinois Press, 1983.

_____. “O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas”. In: *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, 17 (01), 2006, pp. 11-34.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987 [1914].

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa: um re-estudo etnomusicológico entre os quilombolas do sul do Brasil*. Tese de doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. "Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música". Revista da ABEM, Porto Alegre, nº 10, 2004, pp. 99- 107.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. VEDANA, Viviane. "A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora". Anais do VII Congresso de Antropologia do Mercosul, Porto Alegre, 2007.

ROSEMAN, Marina. *Temiar healing sounds from the Malasyan rainforest: temiar music and medicine*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1991.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 [1987].

_____. "O 'Pessimismo Sentimental' e a Experiência Etnográfica: Por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção. In: *Mana* 3(1), 1997, pp. 41-73 e 3(2) pp. 103-150. Rio de Janeiro, 1997.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. "Novos Horizontes na classificação dos instrumentos musicais", In: *Berta Ribeiro (coord.), Suma Etnológica Brasileira*, Vol.3: Arte índia, Petrópolis: Vozes, 1987, pp.173-188.

_____. "Pesquisa de campo: uma criança no mundo". In: *Os índios e nós. Estudos sobre as sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro, Editora Campus LTDA, 1980.

_____. "Etnografia da Música". *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, 2008, pp. 237-260.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: EDUSP, 1962 [1954].

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SETTI, Kilza. "Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas da atualidade, consideradas no exemplo mbyá-guarani". Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais: Brasil-Europa, 1993.

_____. “Os índios guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical”. Musices Aptatio, Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994/1995.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboraí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá Guarani*. Tese de doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do sul, 2009.

_____. Oficinas de música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. Dissertação de mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

TEMPASS, Mártin César Tempass. “*Quanto mais doce, melhor*”: um estudo antropológico das práticas alimentares da doce sociedade Mbyá-Guarani. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do sul, 2010.

TURNER, Terence. “Representing, Resisting, Rethinking: historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness, In: *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, Georg W. Stocking Jr. (org.) Madison: Wisconsin, 1991, pp.285-321.

VELHO, Gilberto. “Observando o familiar”. In: Nunes, Edson de Oliveira (org). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *From the enemy's point of view: humanity and divinity in an amazonian society*. Chicago: University of Chigaco Press, 1992.

_____. *Araweté: os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.

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

_____. “O Nativo Relativo”. *Mana*, vol. 8 (1), pp. 113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e FAUSTO, Carlos. “La puissance et l’acte: la parenté dans les basses terres d’Amérique du Sud.” *L’Homme*, 1993, pp. 141-170.

YANAGA, Michael. “O reestudo e a etnomusicologia brasileira: três estudos lições teóricas a partir de uma volta à Bahia de Ralph Waddey. *Música e Cultura, Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, vol.08, 2013, pp. 109-120.

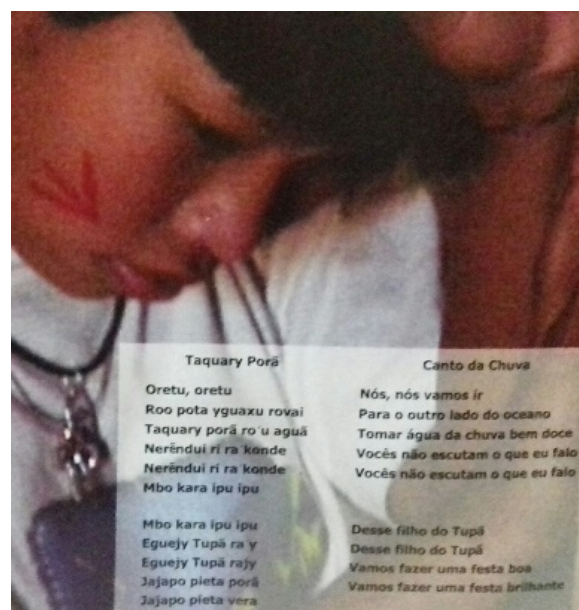
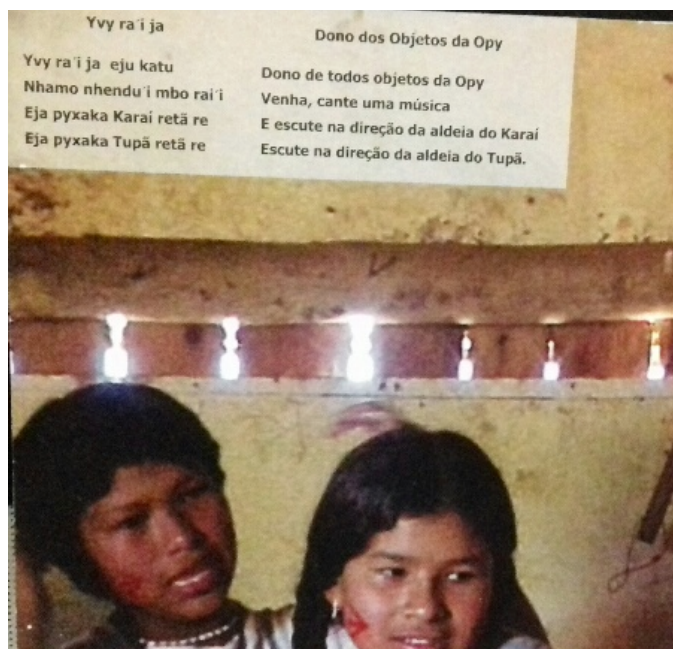
Referências fonográficas

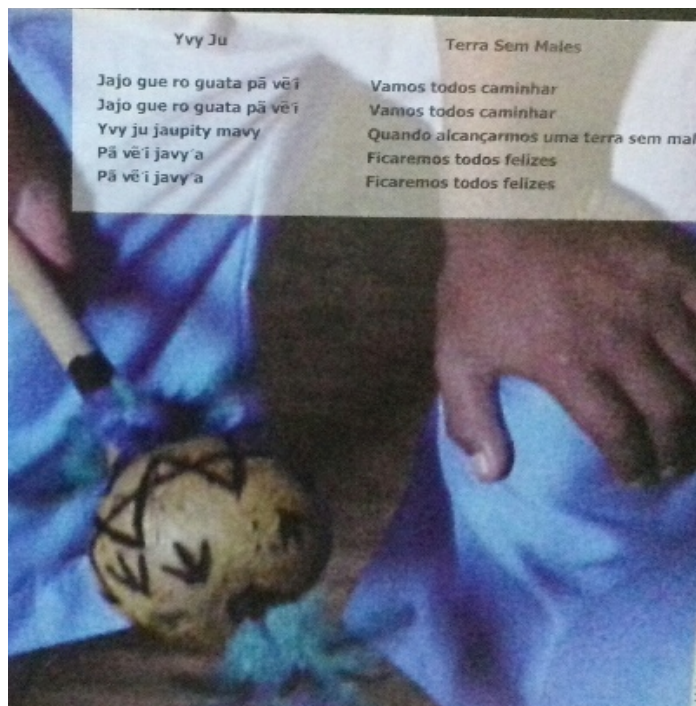
CALEFFI, Paula e PEREIRA, Walmir. *Yvy Ju* – Caminho da Terra sem Males (Grupo de Cantos e Danças Tradicionais Nhamandu Mirim). Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, UNISINOS, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília (orgs). *Yvy Poty, Yva´a* – Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Coordenação indígena: Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá Benites da Silva, Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty Benites da Silva. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, Porto Alegre, 2009.

ANEXOS

Tradução dos *mborai* – (extraídos do encarte do álbum *Yvy Ju* – Caminho da Terra sem Males)





Yvy Ju

Jajo que ro guata pã vë i
 Jajo que ro guata pã vë i
 Yvy ju jaupity mavy
 Pã vë i javy'a
 Pã vë i javy'a

Terra Sem Males

Vamos todos caminhar
 Vamos todos caminhar
 Quando alcançarmos uma terra sem mal
 Ficaremos todos felizes
 Ficaremos todos felizes



Nhandexy, Nhanderuete

Nhandexyete, Nhanderuete
 Amba'i re nhanema êndu'a mavy jaje i
 Opy'ire nharô porându
 Opy'ire nharô porându nhanderetei
 Yguaxu rovaí
 Tape mirim re nha va'ê aguã jaje oi
 Para rovaí yvy ku'i jure
 Javy'a aguã

Nossa Mãe, Nosso Pai Verdadeiro

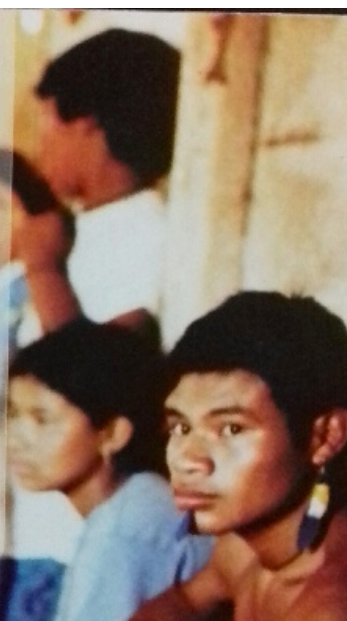
Quando lembrarmos
 De nossa Mãe e de nosso Pai
 Vamos para Opy perguntar o que há
 Na Opy vamos perguntar o que tem nosso corpo
 No outro lado do oceano
 Há uma estrada pequena, vamos ir por aquela estrada
 No outro lado, há uma terra amarela
 Onde ficaremos felizes.

Xondaro i Kuery

Peju Katu Xondaro i
 Peju Katu Xondaria i
 Nhanderu nhe'ẽ
 Nhanderu raa yyguaxu rovaĩ jaiko'i aguã
 Nhanderu roka jaupity mavy
 Xondaro i, Xondaria i
 Jaje ro jy i, Jaje ro jy i
 Nhanderu oexa aguã

Meninos e Meninas das Danças

Venham meninos das danças
 Venham meninas das danças
 A alma de Deus
 Vai nos levar ao outro lado do oceano
 Para lá vivermos
 Quando alcançarmos a Terra de Deus
 Meninas e Meninos das danças
 Vamos dançar, vamos dançar
 Para nosso Deus ver




Nhãmandu Mirim	Sol Pequeno
Nhãmandu Mirim	Sol pequeno
Nhãmandu Mirim	Sol pequeno
Tove, tove	Deixa, deixa
Tove, tove	Deixa, deixa
Tou	Que venha

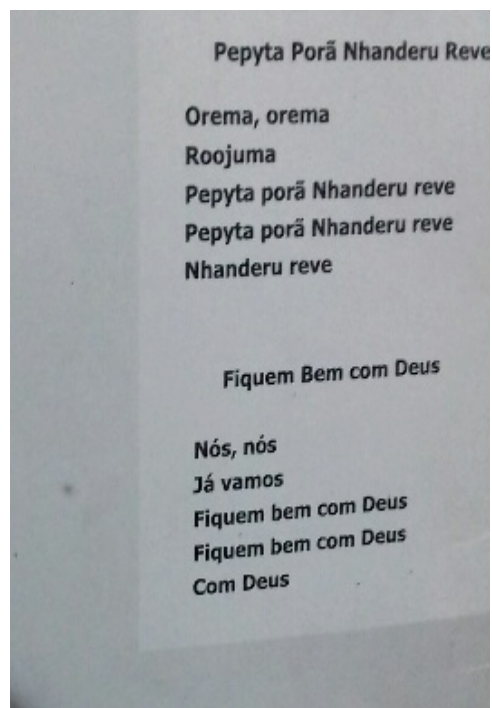
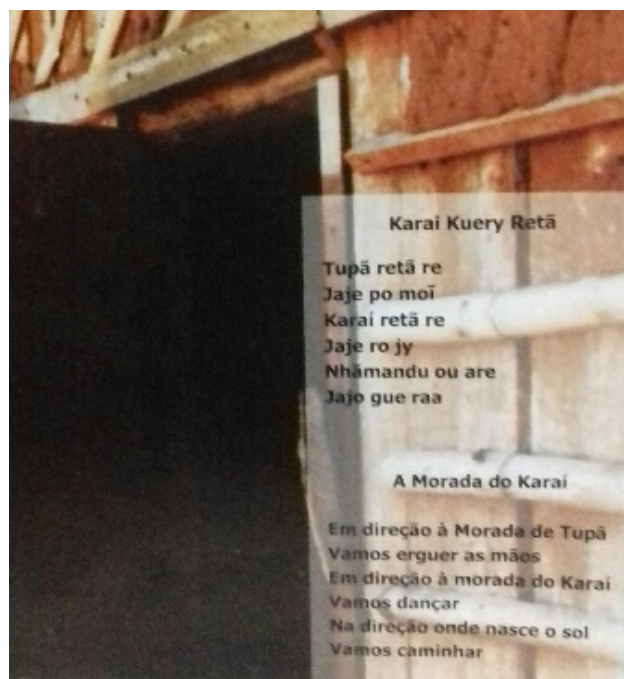
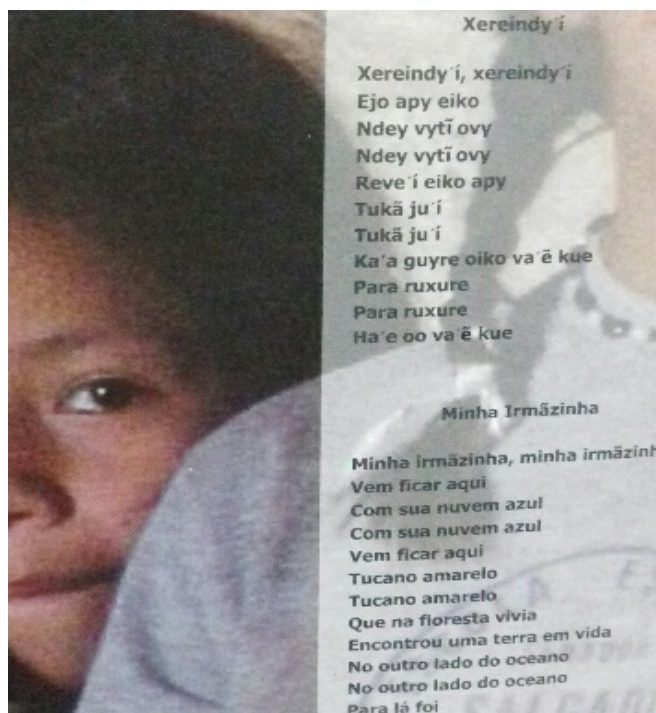
Avati Ovy

Orema, orema
 Roaxamavy ro'ú aguã
 Avati ovy
 Ro'ú aguã
 Avati ovy, avati ovy
 Para ruxure, roaxamavy
 Ro'ú aguã
 Avati ovy
 Ro'ú aguã
 Avati ovy, avati ovy

Milho Azul

Quando passarmos
 Para o outro lado do oceano
 Comeremos
 Milho azul
 Há para comermos
 Milho azul, milho azul
 No outro lado do oceano
 Há para comermos
 Milho azul
 Há para comermos
 Milho azul, milho azul





Tradução dos *mborai* do Grupo *Nhe'e Amba* (extraídos da obra *Yvy Poty, Yva'a – Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani*. LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília (orgs), 2009)

Canto: *Nhe'e Amba* (Morada dos Anjos)

Ore Nhẽẽ Ambá py guá
Ore Nhẽẽ Ambá py guá
Roguereko mba'epú
Roguereko mba'epú

Xondaro'i ojerojy
Xondaria'i oporai'i
Ore Nhẽẽ Ambá
Ore Nhẽẽ Ambá

Nós todos pertencemos ao *Nhẽẽ Ambá*
 Nós todos pertencemos ao *Nhẽẽ Ambá*
 Temos instrumentos tradicionais
 Temos instrumentos tradicionais

Os guerreiros dançam, valorizando a cultura
 As guerreiras cantam, valorizando a cultura
 Nós todos pertencemos ao *Nhẽẽ Ambá*
 Nós todos pertencemos ao *Nhẽẽ Ambá*

Canto: *Kyringüé Nhe'e* (Anjo das Crianças)

Nhambojerová kyingüé nhẽẽ
Nhambojerová kyingüé nhẽẽ
Tvy ja mirim jaupity aguã
Tvy ja mirim jaupity aguã
jaupity aguã

Tendo esperança no anjo das crianças
 Tendo esperança no anjo das crianças
 Para alcançar a Terra sem Males
 Para alcançar a Terra sem Males
 O fruto da terra vai gerar alegria e harmonia.

Canto: *Nhãmândú ovare* (Ao nascer do sol)

*Nhãmândú ovare javy porã
 Nhãmândú oare javyá porã
 xondáro'i, xondaria'i
 jajerojy'i, japorai'i
 japorai'i*

Ao nascer do sol acordamos com alegria
 Ao cair do sol entramos na casa cerimonial
 e ficamos felizes porque podemos descansar
 Guerreiros e guerreiras,
 Dancem e cantem,
 Cantem para que o sol venha de novo, iluminar
 os espaços.

Canto: *Mba'epú* (Soam os instrumentos tradicionais Guarani)

*Mba'epú onhendu, takuapú onhendu
 Popyguá onhendu,
 Opý're mborai'i onhendu
 Opý're mborai'i onhendu*

O violão está tocando, o bastão de ritmo está tocando
 As claves rituais estão tocando,
 Na casa cerimonial estão se ouvindo os cantos
 Na casa cerimonial estão se ouvindo os cantos