

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Kyringüé mborai - os cantos das crianças
e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani



Marília Raquel Albornoz Stein

Porto Alegre

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Kyringüé mboráí - os cantos das crianças
e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani

Marília Raquel Albornoz Stein

Tese de doutorado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
em Música da UFRGS como
requisito parcial à obtenção do
título de doutor em Música.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os Mbyá que generosamente me acolheram e ensinaram sobre seu modo de ser.

A Seu Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá Mirim Benites da Silva, Marcelo Kuaray Benites e Vherá Poty Benites da Silva, pela grande disponibilidade no compartilhamento de reflexões e projetos sonoros.

À minha orientadora, professora Maria Elizabeth Lucas, que com sensibilidade, inteligência e paciência me estimulou a concentrar e perseverar no caminho da pesquisa e me ensinou a pensar no campo da Etnomusicologia.

Ao CNPq, pelo financiamento de dois anos de minha pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo apoio para que este trabalho se desenvolvesse na instituição. A todos seus professores, minha gratidão. Fátima, Rita e demais funcionários, muito obrigada.

Aos professores membros da banca de defesa desta tese, Acácio Tadeu Piedade, Sergio Baptista da Silva e Luciana Del Ben, pelos comentários e sugestões, muitos dos quais foram incorporados nesta versão final. À professora Jusamara Souza, por suas observações, sempre tão oportunas, na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e especialmente aos professores Sergio Baptista da Silva e Claudia Fonseca, por me acolherem em suas brilhantes aulas, experiência ímpar de pensar “contra” a cultura e “a favor” da pessoa.

Ao professor Sergio Baptista da Silva, pelas observações na banca de qualificação e a ele e ao professor José Otávio Catafesto de Souza por terem me recebido inúmeras vezes na ativa agenda do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais – NIT/PPGAS. Agradeço a todos seus membros as preciosas chances de diálogo.

A Vherá Poty Benites da Silva, pelas aulas de Mbyá-Guarani ministradas como curso de extensão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com sabedoria e através do ensino por “traduções culturais”.

Aos professores Anthony Seeger (UCLA), Thomas Turino (UIUC) e Deise Montardo (UFAM), pelas sugestões bibliográficas e comentários sobre o “*framework*” da tese.

Ao GEM – Grupo de Estudos Musicais, coordenado pela professora Maria Elizabeth Lucas, e aos colegas Ana Paula Silveira, Carla Semedo, Felipe Faraco, Ivan Paolo Fontanari, Janaína Lobo, Leonardo Cardoso, Luciana Prass, Maria Andréia Santos, Mário Maia, Mônica Arnt, Pablo Albernaz, Paulo Müller, Paulo Murilo, Reginaldo Braga, Simone Martins e Ulisses Corrêa, pela oportunidade de viver o debate e a criação intelectual em Etnomusicologia em um coletivo sério e ao mesmo tempo alegre.

A Janaína Lobo, pela assessoria constante na pesquisa e pela amizade. Ajudou-me em inúmeras tarefas durante a pesquisa e, da tese, é responsável, entre outras coisas, pela edição de som de várias faixas do CD anexo, feita com Alexandre Vieira; pela edição das fotos; e pela diagramação final do texto.

A Luciana Prass, por mais uma vez me dar a oportunidade de desfrutar de sua companhia acadêmica engajada, alegre, fraterna e musical. Colaborou com a edição de parte das músicas que estão no CD anexo.

A Mônica Arnt, Ivan Fontanari, Leonardo Cardoso e Carla Semedo pelo apoio técnico-reflexivo no trabalho de campo.

A Mara Buchhorn, por sua escuta e seu incentivo.

A minhas irmãs, Sofia Inês e Moira Beatriz, e meu irmão, Guilherme, pelo apoio e carinho.

A meus pais Suzana e Ernildo Jacob, pelo enorme apoio afetivo e intelectual.

Às mães substitutas que acolheram meus filhos em diferentes etapas da realização da tese, com carinho e muitas conversas e brincadeiras: Suzana, Moira, Lúcia, Fata, Neca, Ziza, Ana e Bia. E ao “vô Stein”, também por isso.

Ao Geraldo, por manter de forma amorosa, bem-humorada e paciente as condições familiares e computacionais pra que tudo andasse bem. Obrigada pela incansável “força” e pelas “partituras” da tese.

A Ernesto Daniel e Érico Luiz, pelo amor, por existirem e serem meu prumo na vida.

Resumo

Os Mbyá-Guarani são um subgrupo indígena de fala Guarani, pertencente à família lingüística Tupi-Guarani. Estima-se que cerca de 5.000 pessoas da etnia Mbyá vivam entre o Sul e o Sudeste brasileiro. As crianças indígenas Mbyá-Guarani e as performances musicais e lúdicas que as envolvem cotidianamente são o tema central desta tese desenvolvida a partir de uma etnografia norteada pela Etnomusicologia, em uma aldeia Mbyá-Guarani, no estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Neste estudo reflito sobre o protagonismo das crianças Mbyá como agentes sociais co-responsáveis pela construção do modo de ser Mbyá-Guarani e problematizo o estudo da música nos moldes ocidentais, no sentido de descrever etnograficamente categorias êmicas Mbyá relacionadas ao âmbito sonoro, cuja centralidade na sociocosmologia Mbyá indico pelo termo “cosmo-sônico”. A partir da análise músico-performática, textual e músico-estrutural de três âmbitos de performance musical de que as crianças participam - as apresentações dos *mboraí* (cantos sagrados) pelos grupos de cantos e danças tradicionais Guarani, as gravações dos *mboraí* em diversos CDs e as performances cotidianas dos *kyringüé mborái* (cantos das crianças) -, apresento os significados que os Mbyá compartilham e negociam sobre estas performances, sobre ser criança e sobre sua musicalidade. A análise destes cenários indica seu vínculo a uma outra esfera performático-musical, às rezas xamânicas, assim como aos processos de construção da pessoa, da etnia e do território. Interpretei que a agentividade (*agency*) entre as *kyringüé* se expressa, por um lado, no âmbito ontológico. A concepção de uma criança é vista como um sinal de satisfação das divindades na relação com os humanos e ao mesmo tempo propulsora desta relação; os adultos, ao se tornarem mais alegres e sábios no convívio com as crianças, ganham força para criar cantos e cantar, no caminho de se tornarem mais próximos às divindades. Por outro, no âmbito da cosmo-sônica Mbyá, a performance cantada das crianças, variavelmente conforme o âmbito de performance musical em que se realiza, desencadeia emoções nos humanos, colaborando na constituição de caminhos de comunicação destes com as divindades e na perpetuação da vida na Terra; media a relação dos Mbyá com os não-indígenas; faz circular capacidades e notícias entre os Mbyá de diferentes aldeias; ou ainda media as relações afetivas, de cuidado e de diálogo das *kyringüé* entre si e com seus afins adultos.

Palavras-chave: Etnomusicologia, etnografia entre crianças, cosmo-sônica, cantos Mbyá-Guarani, construção da pessoa.

Abstract

The Mbyá-Guarani are an indigenous subgroup of Guarani speech that belongs to the Tupi-Guarani linguistic family. It is estimated that nearly 5.000 people of the Mbyá ethnical group live between the South and South-east Brazil. The Mbyá-Guarani indigenous children and the music and play performances that involve them in their daily life are the central theme of this work, developed from one oriented by an ethnomusicological ethnography, in a Mbyá-Guarani village, in the state of Rio Grande do Sul, Brazil. In this study I reflect about the role of Mbyá children as social agents, co-responsible for the construction of the way of being Mbyá-Guarani, and I consider the problem of the study of the music in the western ways, in the sense of to describe ethnographically emics Mbyá categories related to the sound ambit, which centrality in the Mbyá socio-cosmology I refer by the term “cosmo-sonic”. Beginning from performing-musical, textual and structural-musical analysis of three ambits of music performance in which participate the children - presentations of the *mboraí* (sacred songs) by the Guarani groups of traditional songs and dances, the records in CD of *mboraí*, and the daily performances of *kyringüé mborái* (children’s songs), I present the meaning that the Mbyá share and negotiate about these performances, about being a child and about their musicality. The analysis of these settings points to their vinculum to another performing-musical context, of the shamanic prayers, so as to the construction of the person, the ethnical group and the territory. I interpreted that the agency between the *kyringüé* expresses itself, by one side, in the ontological domain. The conception of a child is seen as a sign of satisfaction of the divinities in face of the human beings and, at the same time, as stimulating to this relationship; so that the adults, becoming more happy and wise in the life sharing with the children, gain force to create songs and to sing, in the way to become more close to the divinities. On the other side, in the ambit of Mbyá cosmo-sonic, the singing performance of children, variously, in accord of the domain of musical performance in which it happens, it provokes emotions in the humans, collaborating to the constitution of ways of communication between humans and divinities and to the perpetuation of life on Earth; makes the mediation between the Mbyá with the not-indigenous people; makes circulate capacities and news between the Mbyá of different villages; or still mediates de affective relations, the care, and the dialog of the children to each other and to the related adults.

Key-words: Ethnomusicology, ethnography between children, cosmo-sonic, Mbyá-Guarani’s songs, construction of the person

Índice de Imagens e Créditos

1. Mapa das aldeias Mbyá-Guarani na Grande Porto Alegre (Janaína Lobo), p.32
2. Aldeia da Estiva (Marília Stein), p.36
3. Menino jogando bola na aldeia da Estiva (Luciana Prass), p.38
4. Meninos jogando bola na aldeia da Estiva (Luciana Prass), p.38
5. Moradores Mbyá entre o salão e a cozinha coletiva na Estiva (Marília Stein), p.39
6. Moradores da Estiva em tarefas cotidianas (Luciana Prass), p.41
7. Mulheres e crianças Mbyá visitantes da aldeia de Itapuã, na Estiva (Marília Stein), p.41
8. Grupo de cantos e danças Mbyá *Nhë'ë Ambá* em apresentação no Parque Harmonia, Porto Alegre, abril/2007(Marília Stein), p.81
9. Grupo *Nhë'ë Ambá*, abril/2007 (Marília Stein), p.81
10. Grupo *Nhë'ë Ambá*, abril/2007 (Marília Stein), p.85
11. *Kyringüé ruvíxá* do *Nhë'ë Ambá* em apresentação do grupo, abril/2007 (Marília Stein), p.93
12. Grupo *Nhanderú Papá Tenondé*, da aldeia do Cantagalo, em apresentação no Parque Harmonia, abril/2007 (Marília Stein), p.97
13. Meninas do grupo *Nhamandú Nhemopu'ã* durante as gravações do CD, na aldeia da Estiva (Janaína Lobo), p.100
14. Crianças na *opy* da Estiva durante as gravações do CD (Luciana Prass), p.100
15. Agostinho Verá Moreira e Marcelo Kuaray Benites (Marília Stein), p.104
16. Colaboradores Mbyá do projeto de gravação do CD, moradores da Estiva, de Itapuã e do Cantagalo, em reunião na Estiva (Marília Stein), p.105
17. Sessão de gravação do CD, na *opy* da Estiva, 2008 (Luciana Prass), p.105
18. Sessão de gravação do CD, na *opy* da Estiva, 2008 (Luciana Prass), p.105
19. Marcelo Kuaray no estúdio de som, sessão de edição do CD, 2008 (Marília Stein), p.106
20. Menina Mbyá com CD recém pronto, 2009 (Janaína Lobo), p.111
21. Meninas Mbyá durante gravação do CD, Estiva, 2008 (Leonardo Cardoso), p.128
22. Um *vixura'angá* de um *parakau* (Janaína Lobo), p.128
23. A *opy* da aldeia da Estiva (Luciana Prass), p.134
24. A *opy* da Estiva (Leonardo Cardoso), p.153
25. A *opy* da Estiva (Luciana Prass), p.155
26. Grupo *Nhamandú Nhemopu'ã* em frente à *opy*, na Estiva (Janaína Lobo), p.157
27. Crianças do grupo *Nhë'ë Ambá*, apresentação Parque Harmonia, 2007(Marília Stein), p.191
28. Crianças do grupo *Nhanderú Papá Tenondé*, apresentação no Parque Harmonia, 2007 (Marília Stein), p.191
29. Pará Reté e uma *kunhã*, aldeia do Cantagalo, 2009 (Janaína Lobo), p.224
30. Pará Reté (Vherá Poty Benites da Silva), p.234
31. A prima Fabiana e os irmãos Luiz Henrique e Andressa no Encontro Guarani, Parque Harmonia, 2007 (Marília Stein), p.246
32. Andressa com o irmão Luiz Henrique, na aldeia da Estiva, 2008 (Luciana Prass), p.252
33. Coruja de madeira (Vherá Poty Benites da Silva), p.260
34. Menino brincando com faca (Vherá Poty Benites da Silva), p.260
35. Menino fazendo *vixura'angá* no Cantagalo, 2009 (Vherá Poty Benites da Silva), p.260
36. Exposição de artesanato Mbyá-Guarani durante Feira do Livro de Porto Alegre, 2006 (Marília Stein), p.261
37. Exposição de artesanato Mbyá-Guarani, 2006 (Marcelo Kuaray Benites), p.261

Lista de Músicas do CD – Sonoridades Mbyá

1. *Nhãmãndú ovare* (Ao nascer do sol) – p.134
Marcelo Kuaray Benites - composição ©
Grupo *Nhẽ'ẽ Ambá* - performance (p)
Extraído do CD “*Yvy Poty, Yva'á*” (2009)
2. *Opy* (A fonte da eterna alegria) – p.157
Vherá Poty Benites da Silva - ©
Grupo *Nhãnderú Pápá Tenõndé* - (p)
Extraído do CD “*Yvy Poty, Yva'á*” (2009)
3. *Ka'aguy* (O mato) – p.178
Guilherme Werá Mirim Benites da Silva - ©
Grupo *Nhãmãndú Nhemõpu'ã* - (p)
Extraído do CD “*Yvy Poty, Yva'á*” (2009)
4. *Ero tori 1* – p.206
Laurinda Kerexú Borges – (p)
Gravado por Daniel Hunger
(estúdio móvel, *opy* [casa cerimonial] da aldeia da Estiva 2008)
5. *Ero tori 2* – p.208
Verá Miri - (p)
Extraído do CD “Memória Viva Guarani 2” (2004)
6. *Ero tori 3* – p.212
Grupo *Tape Nhemboë Xākā* – (p)
Extraído do CD “Memória Viva Guarani 2” (2004)
7. *Parakau* (Papagaio) – p.222
Laurinda Kerexú Borges – (p)
Gravado por Daniel Hunger
(estúdio móvel, *opy* da aldeia da Estiva 2008)
8. *Aguará guaxú* (Grande onça) – p.226
Marcelo Kuaray Benites – (p)
Gravado por Marília Stein
(gravador digital M-Áudio, aldeia da Estiva 2008)
9. *Xekyvy vare 1* (Meu corajoso irmão) – p.229
Laurinda Kerexú – (p)
Gravado por Daniel Hunger
(estúdio móvel, *opy* da aldeia da Estiva 2008)
10. *Xekyvy vare 2* – p.235
Pará Reté – (p)
Gravado por Marília Stein
(gravador digital M-Áudio, aldeia do Cantagalo 2009)

11. *Mama xe mando* (Minha mãe mandou) – p.239
 Marcelo Kuaray Benites – (p)
 Gravado por Marília Stein
 (gravador digital M-Áudio, aldeia da Estiva 2008)

12. *Mitã mongueá* (canto de ninar) – p.243
 Marcelo Kuaray Benites – © (p)
 Gravado por Marília Stein
 (gravador digital M-Áudio, aldeia da Estiva 2008)

13. *Toke na mitã 1* (Deixa que durma) – p.248
kunhã kuéry – (p)
 Gravado por Daniel Hunger
 (estúdio móvel, *opy* da aldeia da Estiva 2008)

14. *Toke na mitã 2* – p.250
 Laurinda Kerexú Borges – (p)
 Gravado por Daniel Hunger
 (estúdio móvel, *opy* da aldeia da Estiva 2008)

15. *Toke na mitã 3* – p.253
Kyringüé da Estiva – (p)
 Extraído por Leonardo Cardoso de vídeo digitalizado
 a partir de filmagem em fita 8mm (por Marília Stein)

16. *Mãduvi'ju'i* – p.258
 Grupo da aldeia *Jaexá Porã*, SP - © (p)
 Extraído do CD “*Ñande Reko Arandu - Memória Viva Guarani*” (1998)

17. *Oreyvy Peraa Va'ekue* – p.258
 Grupo da aldeia Rio Silveira, SP - © (p)
 Extraído do CD “*Ñande Reko Arandu - Memória Viva Guarani*” (1998)

18. *Nhamandú Mirim* – p.279
 Grupo *Nhamandú Mirim*, RS - (p)
 Extraído do CD “*Yvy Ju*” (2002)

Sumário

Resumos.....	4
Lista de Imagens.....	6
Lista de Músicas do CD.....	7
Introdução.....	11
Capítulo 1. A etnografia e seus caminhos: entrando em campo entre as <i>kyringüé</i> Mbyá.....	31
A Estiva: os Mbyá na <i>tekoá Nhundy</i>	33
A agentividade das <i>kyringüé</i> em relação à morte.....	53
O consentimento e a etnografia entre crianças indígenas.....	62
Capítulo 2. Grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá: o mundo sonoro na performance das <i>kyringüé</i> – entre lógicas êmicas e acadêmicas.....	65
Etnomusicologia e performance.....	67
<i>Mbyá mba'epú nhendú</i> – sonoridades musicais Mbyá.....	71
Música Mbyá no papel? Um dilema na Etnomusicologia.....	76
Um encontro com o coral <i>Nhë'ë Ambá</i>	78
As performances dos corais Mbyá em relação ao xamanismo Guarani.....	84
<i>Mborái</i> – a performance dos cantos sagrados.....	86
<i>Pra ser Guarani, tem que saber tocar violão</i>	93
Técnicas de ajustes dos sons.....	98
<i>Yvy Poty, Yva'á</i> – Flores e Frutos da Terra: a cosmo-sônica Mbyá em registro.....	101
Capítulo 3. A cosmo-sônica Mbyá-Guarani.....	114
Cosmo-sônica Mbyá: Etnomusicologia e Etnologia Indígena.....	114
A cosmo-sônica e a agentividade das crianças.....	125
<i>A natureza é expressão da música: cosmo-sônica e perspectivismo sonoro</i>	128
Interações e transformações culturais na musicalidade Mbyá-Guarani.....	135
Criação e aprendizagem musical: ser/tornar-se <i>kyringüé ruvixá</i>	142

Capítulo 4. A música e os movimentos da terra: constituição da pessoa, identidade e território.....	150
A <i>opy</i> e o xamanismo entre os Mbyá.....	150
Música Mbyá e territorialidade.....	163
Sons e imagens na construção da pessoa.....	184
Capítulo 5. <i>Kyringüé mborái</i> e a construção da sociocosmo-sônica Mbyá: a <i>mitã vai crescer sabendo</i>.....	197
As sonoridades na <i>tekoá Nhundy</i>	201
<i>Ero tori</i> : a análise de estilo de performance em um canto de brincar.....	205
<i>Nheovangá mborái</i> : cantos de brincar de meninos e meninas.....	218
<u>PARAKAU</u>	222
<u>AGUARÁ GUAXÚ</u>	226
Outros <i>nheovangá mborái</i> : cantos exclusivos de meninos e de meninas.....	228
<u>XEKYVY VARE</u>	229
<u>MAMA XE MANDO</u>	238
<i>Mitã mongueá</i> : os cantos de fazer adormecer.....	241
<u>TOKE NA MITÃ</u>	246
<i>Nheovangá</i> : brincadeiras sonoras.....	259
Capítulo 6. <i>Mba'epú nhendú</i>.....	271
Gêneros e estilos de performance musical Mbyá.....	276
Forma: eixos motivicos.....	279
Centro tonal.....	281
Desenvolvimento motivico: reiteração e variação.....	284
Finalizando.....	288
Referências.....	295
Anexo: CD de sonoridades Mbyá	

Introdução

Os Mbyá-Guarani são um subgrupo indígena de fala Guarani, pertencente à família lingüística Tupi-Guarani, do tronco Tupi, junto com os Kaiová (Pãi Tavyterã), os Nhandeva (Chiripá) e os Chiriguano. Estima-se que, dos cerca de 34.000 indivíduos Guarani no Brasil, aproximadamente 5.000 sejam da etnia Mbyá e vivam entre o Sul e o Sudeste brasileiro.¹ As crianças Mbyá-Guarani e as performances musicais e lúdicas que as envolvem cotidianamente são o tema central desta tese desenvolvida a partir de uma etnografia norteada pela Etnomusicologia, na *tekoá Nhundy* (“Aldeia dos Campos Abertos”), município de Viamão, Rio Grande do Sul, Brasil. No espaço da aldeia, também conhecida como “da Estiva”, e em outros locais de circulação dos Mbyá que conheci a partir de minha entrada em campo, em 2006, busquei subsídios para interpretar os significados que os Mbyá compartilham e negociam sobre estas performances, sobre ser criança e sobre sua musicalidade.

Uma indagação análoga à pergunta que impulsionou a etnografia de Anthony Seeger entre os Suyá do Xingu (1988) - saber “Por que as crianças Mbyá cantam?” - norteou a minha observação dos diferentes contextos de prática musical entre as *kyringüé*² (crianças) da Estiva. Procurei compreender como se expressa sua agentividade (*agency*³) e, em especial, como ela se produz musicalmente.

Neste sentido, busquei refletir sobre o protagonismo das crianças Mbyá como agentes sociais co-responsáveis pela construção do modo de ser Mbyá-Guarani, o que fiz a partir da noção de “*agency*”, agenciamento, que advém da Teoria da prática (Abu-Lughod 1991; Ortner 1994).

Também tive por objetivo problematizar o estudo da música nos moldes ocidentais e construir a compreensão de performances musicais e lúdicas realizadas pelas *kyringüé* a partir de categorias êmicas relacionadas ao âmbito sonoro, compreendidas em um espaço-tempo delimitado, o contexto da etnografia. Estes dois objetivos me levaram ao encontro das crianças e dos adultos Mbyá-Guarani da Estiva, com quem tive oportunidade de refletir e dialogar sobre estes temas, através de falas,

¹ Informações retiradas do endereço <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-mbya/1289>. Acessado em 03/07/2009.

² *Kyringüé* é como os Mbyá-Guarani chamam o coletivo de crianças desde o nascimento até a passagem para a vida adulta, associada a mudanças físicas que implicam novas maneiras de se comportar e interagir socialmente.

³ Traduzido neste trabalho também por “capacidade agentiva” ou “agentividade”, o conceito de “*agency*” é caro à Antropologia entre crianças e à Etnomusicologia entre crianças, áreas que crescentemente propõem a perspectiva das crianças como agentes sociais ativos.

cantos e gestos, o que para mim representou uma chance de transformação pessoal e de quebra de alguns limites conceituais musicais e sociocosmológicos. Busquei evidenciar na narrativa da tese a dimensão dialógica e intersubjetiva da construção etnográfica dos dados. Textos, sons e imagens são mais a descrição de uma experiência do que um relato objetivo.

Inserido em um campo de estudos que remete por um lado à Antropologia entre crianças e, por outro, à Etnomusicologia entre grupos ameríndios, o objetivo deste trabalho é, em síntese, a partir do diálogo com os Mbyá, descrever as especificidades do modo de ser Mbyá-Guarani quanto ao espaço sociocosmológico⁴ ocupado pelas crianças no grupo e às formas da musicalidade Mbyá, em especial pelo enfoque do agenciamento de suas crianças. Trazer este tema para a tese torna-se relevante frente à necessidade de se compreender cada vez mais o protagonismo indígena na sociedade brasileira, dando continuidade ao delineamento de políticas diferenciadas para os povos indígenas no âmbito dos direitos civis (Fonseca 2004; Souza 2004), autorais (Arnt 2008; Baptista; Valle 2004) e patrimoniais (Carvalho 2004; Coelho 2004). O ingresso recente de estudantes indígenas nas universidades brasileiras tem colaborado especialmente para que repensemos os marcos teóricos e éticos da pesquisa e do ensino superior, desafiando-nos a atender à demanda de instrumentalização, no âmbito científico, de profissionais indígenas interessados em se capacitar como mediadores entre a sociedade indígena e a não-indígena. Da mesma maneira, reconhecer que diferentes concepções de “ser criança” são vigentes no país - sendo uma delas a constituída historicamente entre os Mbyá - deve contribuir para a ampliação do respeito intercultural e para a constituição de políticas no âmbito da saúde, da educação e da preservação dos saberes tradicionais mais condizentes com as especificidades do modo de ser indígena.⁵

⁴ O termo “sociocosmologia” remete de forma interrelacionada a duas dimensões do modo de ser Mbyá-Guarani, a sociológica (que envolve as relações entre indivíduo e grupos em sociedade) e a cosmológica (que diz respeito à origem e à organização do universo). Sigo, neste sentido, uma geração de etnólogos brasileiros que criticam a separação rígida entre estes discursos na análise de diferentes grupos indígenas das Terras Baixas da América do Sul (Lima 2005; Silva 2002; Van Velthem 1994; Vidal; Lopes da Silva 1992).

⁵ Um exemplo da discussão sobre as formas de educação e tutela das crianças entre grupos indígenas brasileiros no âmbito acadêmico é a que se gerou como reação a um projeto de lei (n.1.057/2007) de tutela das crianças indígenas que nega e desconsidera os sistemas socioculturais indígenas (Beltrão et al. 2009; Oliveira 2009).

O trabalho de campo

Realizei esta etnografia do final de 2006 aos primeiros meses de 2009, entre períodos de convivência mais intensos e outros mais esporádicos com os Mbyá. Na aldeia da Estiva, acompanhei as crianças em diferentes espaços de sociabilidade, onde sons, brincadeiras e cantos apareciam eventualmente ou como centro mediando as interações, no pátio da aldeia, na escola, nas rodas de conversação familiares e nas festas abertas aos *juruá* (não-indígenas).

Como forma de aproximação às crianças na Estiva, procurei conhecer o grupo de cantos e danças tradicionais Guarani⁶ da *tekoá Nhundy*, o *Nhë'ë Ambá* (“Morada dos Anjos”⁷), que se reunia cotidianamente para ensaios e apresentações públicas. Algumas vezes os vi ensaiando na aldeia e muitas vezes os encontrei em eventos externos a ela, ocasião em que muitos familiares acompanhavam o grupo para auxiliar nos cuidados às crianças e para a venda de artesanato, possibilitando-me conversar, participar como espectadora e auxiliar em algumas tarefas junto ao grupo ou no cuidado de crianças pequenas e por vezes registrar em áudio ou vídeo⁸ as apresentações dos cantos e danças Guarani.

⁶ Os grupos de cantos e danças Guarani, formados por crianças entre 3 e 12 anos e jovens, representam uma prática musical coletiva modernamente incorporada entre os Guarani, no Brasil, cada vez mais importante na esfera local e em contextos interétnicos, desde as primeiras gravações de CDs dos cantos destes grupos, na década de 1990. O repertório musical apresentado pelos grupos é constituído pelos *mborai* (cantos sagrados), que remetem a temas da cosmologia Guarani, como a evocação às divindades, a busca da *Yvy Marãe'ỹ* (Terra sem Males) e o aprimoramento físico e espiritual de pequenos “guerreiros e guerreiras”, *xondaro'í* e *xondaria'í*, denominação usual entre os Mbyá para chamar os jovens e as crianças Guarani. Estes grupos performáticos têm tido um papel relevante como meio de afirmação da identidade Mbyá e de promoção de trocas simbólicas e materiais entre os Mbyá e dos Mbyá com a sociedade envolvente. Reconhecendo restrições da tradução do Guarani para o Português, me refiro a este coletivo de cantos e danças da tradição Guarani através de diferentes termos, mas predominantemente como “grupos de cantos e danças” e “corais”. O primeiro termo é preferido pelos *kyringüé ruvíxá* (coordenadores dos grupos/corais), como que descreveria aproximadamente o que representam estes coletivos; enquanto que o segundo termo é usado muitas vezes, por seus próprios componentes ou por seus afins, como uma espécie de conjunção entre metonímia musical (lembra-se o coletivo de vozes e omitem-se do nome do grupo referências à dança e à execução dos instrumentos musicais, ocorrentes naquele coletivo) e metáfora cultural (o grupo indígena se organiza e canta “como” um coral não-indígena, termo que remete, por sua vez, a uma tradição musical europeia sem correspondência exata no modo de ser Guarani).

⁷ Os termos desta tradução são discutidos no capítulo 2.

⁸ A fotografia e a gravação em áudio e vídeo foram usadas como instrumentos de documentação para a análise minuciosa das práticas e interações e para a reflexividade do grupo – colaboradores da pesquisa em diferentes momentos fotografaram, filmaram e gravaram a vida comunitária na Estiva e apreciaram os registros – avaliando os resultados e falando a respeito de suas próprias ações. Os registros audiovisuais também tornaram possível a criação de alguns vídeos etnográficos produzidos como retorno a demandas feitas pelos sujeitos da pesquisa.

Consciente de minha inevitável “posicionalidade” (Abu-Lughod 1991)⁹ como *kunhã* (mulher), *juruá* e *tudjá* (adultos), ao iniciar a pesquisa, dirigi-me primeiro aos *tudjá* da aldeia, por vários motivos, entre os quais a garantia de comunicação em Português, pois as crianças até a idade escolar costumam falar apenas sua língua materna, o Guarani. Nesta etapa, precisava obter o consentimento dos responsáveis para pesquisar entre as *kyringüé* e, antes disso, a aprovação da proposta/da pesquisadora pelo cacique local. Através dos adultos, pensava localizar-me entre famílias, para entender a participação das *kyringüé* na organização social local.

Os passos iniciais da entrada em campo me mantiveram a certa distância cultural das *kyringüé*, provavelmente por ter corpo e atitudes de uma pessoa que, além de adulta, era estranha à comunidade e não-indígena, causando em muitas delas certa desconfiança nas primeiras semanas de meu trabalho de campo na Estiva.

As *kyringüé* Mbyá-Guarani, principalmente as em idade pré-escolar, não falam nem entenderem plenamente o Português¹⁰ foi um dos motivos desta distância entre nós, que só foi reduzida à medida que adotei como estratégias de pesquisa me relacionar de forma compreensiva (no sentido da ciência hermenêutica) com as práticas sonoras não-verbais, performáticas e lúdicas das *kyringüé*, observando-as e por vezes participando de suas brincadeiras. Paralelamente, passei a estudar a língua Guarani, em aulas ministradas como curso de extensão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul por Vherá Poty Benites da Silva¹¹, que se tornou um de meus principais colaboradores de pesquisa. A aprendizagem do idioma foi importante para estabelecer uma comunicação

⁹ Apesar dos posicionamentos epistêmicos nunca serem simétricos em qualquer pesquisa (Geertz 2002), a observação participante seria uma forma de aproximação metodológica que conteria em si uma potencialidade de aproximação hermenêutica – nunca isenta de valores e características contingenciais. Segundo Abu-Lughod (1991), a posicionalidade na pesquisa antropológica, ou seja, o lugar do qual se constrói o conhecimento, poderia ser localizada tanto no reconhecimento de que o eu-pesquisador também está (assim como o outro-pesquisado) em uma posição em um complexo político e histórico mais amplo, como na consideração de que todos os estudos da sociedade são parciais, não lhes sendo possível abarcar a totalidade de qualquer tema de interesse científico. As tentativas de humanizar a relação eu/outro no processo etnográfico e de sua textualização não evitam a posicionalidade. O maior movimento de humanização parece ser o de não ignorar os dilemas da prática antropológica.

¹⁰ Conforme Bergamaschi, tradicionalmente os adultos Guarani ensinavam o Português às suas crianças quando estas completavam 12 anos (2005, p.55). Hoje, porém, com a inclusão da escola bilíngüe nas comunidades indígenas, esta realidade parece estar mudando, pois não só aquelas em idade escolar estão aprendendo o Português, como também algumas crianças menores recebem instrução nesta língua precocemente, em função de que muitas vezes acompanham seus irmãos maiores nas aulas em alguns horários em que estes têm de cuidar dos pequenos, para que os adultos possam realizar outras atividades importantes na comunidade, como auxiliar na roça ou resolver assuntos burocráticos na cidade.

¹¹ Iniciei as aulas de Guarani com o professor Vherá Poty em março de 2007 e mantive-as até o final da escrita da tese.

incipiente em Guarani com as crianças - muito valorizada por olhares, risos e respostas - e também para dialogar com meus interlocutores das diferentes faixas etárias sobre os significados musicais dos cantos. Com base nestas conversas, busquei sistematizar um conjunto propositivo de categorias êmicas sobre o universo sonoro-musical Mbyá.

A partir do consentimento pelo cacique para fazer a etnografia na aldeia, e com a proposta do projeto de pesquisa aprovada também por vários pais de parte das *kyringüé*, busquei traduzir meu interesse de estudo para estas crianças - mostrando-lhes imagens que havia feito do *Nhë'ë Ambá* se apresentando e falando-lhes um pouco sobre quem eu era e o que pretendia aprender no nosso convívio. Nesta ocasião, recebi delas o consentimento para dar continuidade à pesquisa. A confiança mútua entre nós aumentou na medida em que nos fomos conhecendo. Aprendi seus nomes e elas o meu, brincamos, trocamos gestos de afeto, compartilhamos refeições e tratamos sobre música – elas me ensinando seus cantos e brincadeiras.

Focalizei centralmente neste trabalho o estudo etnográfico entre as *kyringüé* sobre suas práticas lúdicas e musicais, mas a convivência com os *tudjá* também foi essencial para constituir minha experiência de campo, em função dos aportes que estes traziam sobre as concepções de ser *kyringüé* e as relações de outras categorias de idade com as *kyringüé*, possibilitando a composição do modo de ser Mbyá a partir de diferentes vozes.

* * *

Quando me apresentei a Agostinho Verá Moreira (vice-coordenador do grupo *Nhë'ë Ambá*) como alguém interessada em pesquisar a música das crianças Mbyá, em junho de 2006, ele me disse que na aldeia da Estiva não se fazia “música” todos os dias. Imagino que pensasse que eu quisesse conhecer a musicalidade Mbyá-Guarani expressa ou no âmbito mais sagrado – a música feita na *opy*, valorizada pelos Guarani como uma prática ordenadora do mundo e perpetuadora da existência humana, porém interdita à presença *juruaá*. Ou talvez cogitasse que meu interesse estivesse focado na música da esfera mais pública das relações interétnicas - os cantos e danças dos grupos musicais, como do *Nhë'ë Ambá*, prática musical mais visível/audível aos *juruaá*, por serem mais freqüentemente apresentadas aos não-indígenas via espetáculo.

Mas no espaço da aldeia pude ver e ouvir em variados momentos outros sons expressivos das *kyringüé* e dos *tudjá*, criando a paisagem sonora da Estiva junto com o vento nas árvores, os esporádicos motores de caminhões, os cantos midiáticos em *micro*

sistems e o canto dos pássaros. E o que me movia naquele momento ao trabalho de campo era o desejo de aprender sobre os cantos e as brincadeiras Mbyá menos espetaculares (assim como menos secretas) e mais cotidianos, ligados a esta paisagem sonora local, a um universo lúdico e musical predominantemente das *kyringüé* e também a práticas femininas de cuidado familiar. Precisei com o tempo achar meu espaço na aldeia para que seus moradores confiassem em mim no sentido de que eu não tentaria forçar uma etnografia de seus rituais xamânicos e no sentido de se sentirem à vontade para me ensinarem seus cantos.

A etnografia iniciou entre as *kyringüé* da *tekoá Nhundy*, mas não me ative unicamente aos interlocutores ali residentes, entre outros motivos, como forma de acompanhar as trocas simbólicas e materiais proporcionadas pela circulação dos Mbyá entre as aldeias ou entre aldeias e cidade. Estes movimentos implicam na constituição de uma territorialidade descontínua e estão na base do modo de ser Mbyá. A partir do princípio da mobilidade, ao se deslocarem para outras aldeias, para refazer vínculos com parentes e afins, aconselhar-se com os *karaí* (pajés), participar de rituais xamânicos, festas e assembléias, os Mbyá estabelecem redes sociais para além do âmbito territorial de uma aldeia. O “caminhar” (*oguatá*) representa, em última instância, uma forma de buscar a *Yvy Marãeÿ* (Terra sem Males)¹², um princípio cosmológico fundamental entre os Guarani presente em mitos, cantos e narrativas, ligado à previsão de um espaço ideal onde viver plenamente seu modo de ser e vinculado também ao alcance do *aguyjé*, estado de perfeição espelhado nas divindades e almejado pelo fortalecimento, pela leveza e pelo exercício da reciprocidade. Busquei em alguns momentos participar destas mudanças de espaço social, como, por exemplo, acompanhando parte das atividades de um encontro entre indígenas Guarani de toda América do Sul, em Porto Alegre, em abril de 2007.

* * *

Em decorrência de minha inserção e convivência em campo, decidi tratar na tese sobre três âmbitos de performance musical das crianças Mbyá: as apresentações dos *mboraí* (cantos sagrados) pelos grupos de cantos e danças tradicionais Guarani em diferentes palcos não-indígenas ou nas aldeias, as gravações no Brasil dos *mboraí* em

¹² Interpretações a respeito do princípio cosmológico de alcançar a Terra sem Males entre os Guarani podem ser encontradas em Nimuendaju (1987 [1914]), Cadogan (1992[1959]), Schaden (1962[1954]), H. Clastres (1978[1975]) e P. Clastres (1990[1974]), entre outros estudiosos do tema.

diversos CDs e as performances cotidianas dos *kyringüé mboráí*¹³ (cantos das crianças) - as *nheovangá* (brincadeiras cantadas), os *nheovangá mboráí* (cantos de brincar) e os *mitã mongueá* (cantos de fazer adormecer). Estes diferentes cenários de performance musical estão vinculados a uma outra esfera contextual, das rezas xamânicas, que ocorrem cotidianamente nas aldeias Guarani, na casa cerimonial, a *opy*, e que parecem representar um grande enquadre no qual os Mbyá me indicaram a leitura de seu mundo sonoro. O fato dos cantos e danças das crianças reiteradamente remeterem à cosmologia, exigiu-me o entendimento de como os Mbyá realizam e concebem as práticas xamânicas. Busquei-o pela leitura de outras etnografias, pela análise das poucas situações em que presenciei esta prática e pelas conversas com meus colaboradores de pesquisa Mbyá, assim como pelo conhecimento dos mitos Mbyá-Guarani.¹⁴

Dos três âmbitos citados, as apresentações dos grupos de cantos e danças Guarani foram um cenário que freqüentei muitas vezes entre os Mbyá. Como já disse anteriormente, minha aproximação às crianças da Estiva ocorreu através da convivência com aquelas que participavam do coral *Nhë'ë Ambá*, cujo coordenador, Marcelo Kuaray Benites, foi um de meus principais colaboradores de pesquisa. Foi também pelo contato com o grupo de cantos e danças que decorreram situações de campo que me permitiram conhecer aspectos da teoria musical nativa e obter informações sobre outras práticas musicais das crianças Mbyá. No entanto, apesar da importância metodológica deste cenário para o estudo da criança Mbyá, a experiência foi me levando a não colocá-lo em primeiro plano na tese, privilegiando a análise dos cantos na aldeia – *nheovangá mboráí*, *mitã mongueá* e *nheovangá*. Como estes cantos são entoados sem acompanhamento instrumental (diferentemente dos *mboráí* feitos pelos corais), mantive

¹³ A adoção do termo *kyringüé mboráí* para estes três gêneros de práticas lúdico-musicais Guarani, excluindo os *mboráí* dos corais, foi uma decisão minha, a partir de diferentes modos de classificar os âmbitos da musicalidade Mbyá entre meus interlocutores, entre os quais há os que consideram os *mboráí* dos corais também como *kyringüé mboráí*. Além de algumas pessoas apontarem para a diferença entre este repertório musical gravado pelos corais e os cantos feitos pelas crianças na esfera mais familiar, pareceu-me mais adequado para referir uns e outros repertórios estabelecer esta divisão conceitual, a fim de diferenciar seus contextos de performance.

¹⁴ A referência aos mitos Mbyá que trago neste trabalho foram retiradas principalmente da obra “*Ayvu Rapyta*” (1997 [1959]), de Leon Cadogan, por ser reconhecida na etnologia Guarani como uma das principais referências de interlocução dos estudiosos da mitocoscologia Mbyá, escrita a partir de extensa etnografia entre lideranças Mbyá-Guarani em meados do século XX, no departamento de Guairá, Paraguai. Nas incursões à mitologia Guarani, inspirei-me no Estruturalismo e na obra de Claude Lévi-Strauss (2007 [1978]; 2004 [1964]). Tenho consciência de que há muitas possibilidades frutíferas de dialogar com as idéias deste autor, apesar da música indígena não ser tematizada em sua obra e de suas reflexões filosófico-antropológicas no campo da música serem baseadas em aproximações entre a música ocidental européia e a estrutura do mito entre diferentes grupos ameríndios (sobre o que discutem, por exemplo, Menezes Bastos 2008 e Rodgers 2008). Como, porém, este trabalho privilegiou colocar em evidência as categorias nativas e seus fluxos, optei por não me deter nesta literatura.

algumas descrições de instrumentos musicais em plano secundário, como tema transversal ao texto e em notas de rodapé. Também omiti informações sobre uma série de instrumentos que fazem parte da organologia musical Guarani, em função de sua ausência (prática e verbal-discursiva) no contexto desta etnografia e por entender que descrições histórico-etnográficas sobre eles podem ser encontradas em outras pesquisas sobre música Guarani (Dallanhol 2002; Montardo 2002; Ruiz 1986; 2005; Setti 1994/95).

Já as performances registradas em CDs no Brasil por grupos de cantos e danças Guarani deram-me a oportunidade de acesso à sonoridade dos grupos divulgada neste âmbito e às descrições sobre a musicalidade Guarani elaboradas como textos dos encartes dos CDs.¹⁵ Demandas de meus interlocutores de pesquisa, para a gravação de um CD de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani, trouxeram este cenário de performance para a frente de minhas reflexões e ações na parte final da pesquisa de campo. De um projeto colaborativo coordenado pelo grupo de pesquisa em Etnomusicologia de que participo resultou a gravação de um CD de *mboraí* dos grupos *Nhë'ë Ambá*, *Nhamandú Nhemopu'ã* (“Sol Nascente”), da aldeia de Itapuã (Viamão, RS) e *Nhanderú Papa Tenondé* (“Nosso Pai Verdadeiro, princípio e fim último de tudo”), da aldeia do Cantagalo (Viamão, RS).¹⁶ Reitero que, por opção, não inseri na tese análises extensas dos aspectos sonoro-estruturais não-verbais dos *mboraí* dos corais, apesar de uma análise neste sentido me ter sido útil como forma de entendimento do universo sonoro Mbyá, e que sinteticamente se encontra em um quadro comparativo dos *mboraí* gravados neste CD (p.108). Ainda assim, a descrição densa de minhas experiências etnográficas junto aos corais, somada à análise de alguns aspectos da dimensão xamânica da existência dos Mbyá, me possibilitaram a reconstrução do modo de ser Mbyá tal como o compreendi a partir de seu mundo sonoro.

Estas montagens do cenário musical Mbyá, entre as práticas musicais dos corais e no xamanismo, estão presentes principalmente nos capítulos 1, 2, 3 e 4, preparando o

¹⁵ O primeiro CD de cantos tradicionais Guarani, “*Nãnde Rekó Arandu – Memória Viva Guarani*”, foi produzido em 1998 a partir de gravações de cantos de corais Guarani de São Paulo. Sobre ele foram feitas resenha e análise sociomusical respectivamente por Montardo (1999) e Coelho (2004).

¹⁶ Trata-se do CD “*Yvy Poty, Yva'á*” (2009), previsto no projeto “Salvaguarda do patrimônio musical indígena: registro etnográfico multimídia da cultura musical em comunidades Mbyá-Guarani da Grande Porto Alegre, RS”, aprovado a partir do Edital de Concurso n. 001/2007 – Apoio e Fomento ao Patrimônio Cultural Imaterial e financiado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O projeto foi desenvolvido em caráter colaborativo por estes três grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani e o Grupo de Estudos Musicais (GEM), do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob coordenação de Maria Elizabeth Lucas, entre janeiro de 2008 e março de 2009.

terreno para a compreensão das performances cotidianas das *kyringüé mboráí* (capítulo 5 e 6), nos gêneros *nheovangá mboráí*, *mitã mongueá* e *nheovangá*, que receberam na tese maior tratamento analítico em relação aos “cantos no palco” ou aos “cantos gravados em CD”. Frente a uma experiência de campo em contextos bastante diversificados, fiz esta opção mesmo reconhecendo menor contato com os contextos rituais de suas práticas (por exemplo, cantos de brincar de caráter iniciático me foram cantados em situação não-ritual). Pareceu-me, ainda assim, valer a pena investir maior atenção em sua aprendizagem, considerando serem performances musicais associadas a situações cotidianas cujo valor social e afetivo entre os Mbyá por um lado era frisado nas narrativas sobre os mesmos. Por outro lado, um reiterado “esquecimento” acompanhava algumas falas sobre eles, o que me instigava a curiosidade. Trata-se de um âmbito da musicalidade Mbyá ainda bem pouco explorado pela Etnomusicologia, e quem sabe as brechas neste trabalho sirvam de impulso a outros estudos que lhe poderão dar seqüência.

Sobre o protagonismo das crianças Mbyá à luz da Antropologia entre crianças e da Etnomusicologia entre crianças

Este trabalho entre as crianças Mbyá-Guarani baseou-se em uma perspectiva acadêmica bastante recente no Brasil, que focaliza as crianças como agentes ativos de uma prática musical interdependente do ambiente cultural do entorno, porém não exclusivamente orientada por um processo de socialização nas práticas socioculturais vividas pelos adultos a partir de regras e valores dominantes.¹⁷

Na Antropologia, os primeiros estudos neste campo no Brasil são os de Cohn (2000) e Nunes (1999; 2003)¹⁸, inspirados em grande medida pela investigação pioneira realizada por Toren entre as crianças Fiji (1990).¹⁹ Lopes da Silva et al. (2002)

¹⁷ A diferença entre crianças e adultos é, nesta perspectiva, interpretada como qualitativa e não quantitativa: a criança não sabe menos, sabe outras coisas. Desfaz-se com isso a lógica hierárquica que subordina a condição social e cultural da criança a um ideal protagonizado pelo ser adulto. (Cohn 2005).

¹⁸ Ambas as autoras trazem em seus trabalhos uma extensa revisão de literatura sobre Antropologia entre crianças e suas interfaces com a Psicologia e a Educação.

¹⁹ Cabe destacar que a noção de “agency” presente nestes estudos advém da Teoria da prática, um paradigma científico que busca na “etnografia do particular” (Abu-Lughod 1991) o estudo das práticas cotidianas para a compreensão das persistentes estruturas de cultura, poder e história e de suas transformações históricas (Ortner 1994, p.15). Tal perspectiva teórica reconhece que a ação é constringida sistematicamente pelas maneiras pelas quais a cultura controla as definições do mundo dos atores, limita suas ferramentas conceituais e restringe seus repertórios emocionais, mas ao mesmo tempo acredita que mudanças ocorrem mesmo em práticas conservadoras, como a socialização infantil. Para

organizaram um livro que reúne textos sobre crianças indígenas, entre os quais um versa sobre a construção de identidade social da crianças adotada Guarani (Pereira 2002). Posteriormente, Cohn (2005) sistematizou sobre o estado da arte da Antropologia entre crianças, referindo-se especialmente aos estudos entre crianças indígenas.

Cohn (2000) estudou entre os Xikrin (autodenominados *Mebengokré*, grupo indígena de língua Jê, PA) as concepções do grupo sobre “ser criança”, baseada nas relações entre a construção de um novo corpo, o choro da criança e os sonhos, a pintura corporal e as categorias de idade. A autora enfatiza neste trabalho a participação ativa das crianças Xinkrin em sua própria inserção na vida social, na medida em que escolhem, por exemplo, quem chamar de “pai” ou “irmã” e com quem se relacionar neste sentido, o que definirá relações sociais novas que serão incorporadas em novas redes de parentesco.

Pereira (2003) realizou um estudo etnográfico entre crianças Xavante da aldeia *Idzö’uhu* (MT), em que analisa situações cotidianas relacionadas à implementação de um projeto educacional próprio da comunidade em confronto com a introdução da educação escolar oficial. Sua atenção concentra-se principalmente em como as crianças vivem este processo de transformação cultural e quais as dinâmicas próprias que lhe imprimem, interagindo entre si e com os adultos através de brincadeiras em que elaboram experiências vividas, curiosidades, desejos de incorporação de habilidades e relações sociais, mediando de forma lúdica aspectos da vida tradicional Xavante com outros advindos da modernidade.

A questão central de pesquisas como as acima mencionadas é o sistema simbólico a partir do qual as crianças elaboram sentidos e como negociam estes sentidos socialmente, na prática, em detrimento da interpretação exclusiva da condição cognitiva na qual a criança o faz. Investigam não só os processos de socialização e ensino e aprendizagem entre crianças, mas também o lugar que a criança ocupa na sociedade, seu papel na construção e reprodução da organização social e o espaço reservado a ela na cosmologia (Cohn 2005).

Ortner, agenciamento é a capacidade que seres sociais têm de interpretar e avaliar moralmente sua situação e de formular projetos e tentar realizá-los (1995, p.185). Implica o sujeito social ter intenções e projetos sobre sua vida e de sua comunidade, dentro do seu campo de possibilidades, marcado pela macro-estrutura e em negociação com o mesmo.

Ainda são poucas as investigações etnomusicológicas entre crianças indígenas produzidas no Brasil²⁰. O trabalho Dallanhol (2002), sobre práticas musicais Guarani em Morro dos Cavalos, SC, descreve a participação das crianças nos corais e nas sessões de xamanismo. A monografia de Santana de Oliveira (2004) concentra-se no agenciamento e nas aprendizagens de crianças Guarani nas esferas religiosa, musical e educacional, em M'Biguaçu, SC, tratando como temas centrais a educação e a infância.

Na etnografia musical sobre “rituais xamanísticos cotidianos” entre os Guarani do Mato Grosso e de Santa Catarina, Montardo (2002) se baseia na interlocução com adultos, mas a própria autora chama a atenção para a presença marcante das crianças na maioria dos momentos rituais etnografados (exposição oral, RAM 2007). Nas gravações sonoras que acompanham a tese, vocalizações de crianças, provavelmente de poucos dias ou meses de vida, compõem junto os cantos sagrados praticados nas sessões xamânicas registradas.

Na Etnomusicologia entre crianças em nível internacional²¹, desde o final do século XX predominam estudos interessados nas práticas expressivas das crianças em termos de processos cognitivos culturalmente formados assim como constituintes da vida social, baseados na análise lingüística e interacionista de estruturas e estilos narrativos verbais e cantados. Destacam-se neste domínio as etnografias de Campbell (1998) e Gaunt (2005 [1997]), entre crianças urbanas norte-americanas, e de Minks (2006), entre crianças indígenas Miskitu, em Corn Island (cidade da costa caribenha da Nicarágua). Esse estudo etnográfico baseia-se na transcrição e análise de atividades não-escolares de grupos de crianças Miskitu ligadas por laços familiares e de vizinhança. Além de narrativas espirituosas, jogos vocais, brincadeiras cantadas e jogos de faz-de-conta, Minks também analisou os rituais e as performances cênicas das crianças nos domínios institucionais de ensino, especialmente escolas, igrejas e eventos cívicos, que ajudaram a conectar as particularidades da família e dos grupos de crianças a estruturas históricas e políticas mais amplas. A autora aborda a interculturalidade nas práticas comunicativas das crianças Miskitu como um movimento social que possibilita às

²⁰ Trato dos desafios metodológicos da etnografia musical entre crianças em artigo recente (Stein 2007).

²¹ Minks (2002) escreveu um artigo em que apresenta um panorama de concepções ocidentais sobre a criança na Etnomusicologia do século XX, constituídas a partir de encontros tanto com a criança ocidental quanto com a não-ocidental. Situando historicamente estes estudos nos paradigmas clássicos do Difusionismo, da Enculturação, da Autonomia cultural da criança e do cognitivismo cultural, a autora observa que as representações acerca de semelhanças e diferenças, estabilidade e mudança, sociedade e indivíduo nos trabalhos científicos, entre outras, determinam qual criança torna-se a base de um estudo e que conclusões são expandidas para representar um grupo social particular ou a categoria universal de “criança” (p.379).

mesmas transformações sociais, espécie de atividade política “pós-utópica”, em que a *mimesis* é apresentada como uma importante técnica de representação, transformação e recombinação de diferentes formas discursivas, em um contexto de heterogeneidade das práticas expressivas e de estratificação das relações sociais.

O estudo precursor em Etnomusicologia entre crianças foi desenvolvido na década de 1960 por Blacking, entre os Venda, na África do Sul (1990 [1967]). A partir de um instrumental analítico funcionalista, predominante na época, o autor descreve do ponto de vista musical e cultural uma coletânea de 56 canções de crianças da etnia Venda (grupo lingüístico Bantu, África do Sul), em busca da conexão entre a música da criança e a do adulto. Esta relação aparentemente inexistente, mas, para Blacking, é necessária como elemento-chave no processo de socialização das crianças na cultura. A partir da análise conjugada dos signos sonoros das canções com os contextos em que se desenvolvem suas performances, Blacking interpreta a relação entre a música da criança e do adulto.

Blacking põe em questão os conceitos ocidentais do que é musicalmente “fácil” ou “difícil” e o significado do erro na aprendizagem musical. A Etnomusicologia entre crianças deve a estudos como os de Blacking a despretensão à universalização das conclusões e a ênfase no estudo das práticas musicais de crianças em contextos específicos, entendendo expressões estéticas como práticas sociais sujeitas a mudanças e ao mesmo tempo transformadoras. Mesmo baseada em princípios do paradigma clássico do Funcionalismo, a etnografia de Blacking destaca aspectos do agenciamento musical das crianças Venda e, neste sentido, se aproxima a outras matrizes teóricas, tais como o Cognitivismo cultural e a Antropologia compreensiva.

Quando iniciei meu trabalho de campo - ao contrário da expectativa inicial de Blacking (1990) e inspirada na Etnomusicologia/Antropologia entre crianças - pensava em conhecer, junto a sonoridades que indicassem sua socialização no modo de vida adulto Mbyá, um repertório sonoro e lúdico em que as crianças revelassem sua musicalidade através de lógicas alternativas aos princípios sociocosmológicos orientadores dos adultos. No entanto, as práticas performáticas sonoras e lúdicas das crianças Mbyá que conheci no convívio em campo em grande medida pareciam vinculadas à sociocosmologia do grupo e não ocorriam na maioria dos casos exclusivamente entre crianças. As crianças, seus pais e outros afins davam pistas - em nossas conversas e nas demonstrações de suas práticas - de que as crianças viviam sua musicalidade principalmente em contextos intergeracionais, o que condiz com as formas

de sociabilidade predominantes entre os Mbyá-Guarani e reflete a intensidade com que investem na educação dos filhos, baseada nos princípios do cuidado, da autonomia e da aprendizagem no fazer.

Procurei explicitar na tese, através da análise das performances dos *kyringüé mborái* – incluindo aí contexto, texto verbal e sons estruturais não-verbais – como, de diferentes maneiras estas “fazem lembrar” (*ma endu’á*) as relações dos Mbyá com o universo do sagrado e da ascese; ensinam (*nhembo’é*) e aconselham (*monguetá*) sobre a sociocosmologia Mbyá-Guarani e sobre as categorias sonoro-performáticas êmicas, ao mesmo tempo em que possibilitam sua ressignificação, pois a socialização musical das crianças Mbyá não ocorre de forma passiva. Ao contrário, as crianças exploram sonoridades, escolhem o que e quando cantar e imprimem intenções – sonoras e afetivas – em suas maneiras de cantar. Por outro lado, a presença de crianças entre os Mbyá é valorizada, ouvida e observada com intensidade pelos seus afins. Suas atitudes corporais, seu canto e suas brincadeiras são, na outra mão da interação criança-adulto, percebidos como aconselhamentos, advertências e reforços para o agir dos adultos. Ao mesmo tempo, uma série de tratamentos corporais são processados nas crianças até a entrada da vida adulta, para que tenham belas vozes, digam palavras corretas e movimentem seus corpos com força e leveza. A musicalidade, nestes sentidos, revela-se um potente instrumento de produção de corpos e da pessoa Mbyá, que me indicou um caminho interpretativo no sentido das teorizações sobre a produção da pessoa entre os ameríndios sul-americanos (Seeger; Da Matta; Viveiros de Castro 1979).

Ainda assim, havia um repertório de práticas expressivas realizado pelas crianças Mbyá mais freqüentemente entre seus pares, as *nheovangá* (brincadeiras cantadas, lit. “brincar de imitar” [Dooley 2006, p.126]), que parecia fugir aos protocolos de uma musicalidade “sagrada”, que costumam orientar cantos e danças das crianças em outras situações. Nestas brincadeiras, as crianças dramatizavam personagens maléficos e atitudes não-éticas, como o uso de palavras provocativas de xingamento na interação com os colegas de jogo, fugindo intencionalmente do respeito às regras sociais. No enquadre²² lúdico, tais desafios e embates, em meio a risos e intensa movimentação corporal, pareciam configurar um “fórum de discussão” das referências sociocosmológicas que lhes eram ensinadas intensamente no contexto intergeracional,

²² O conceito de “enquadre” (*frame*) foi desenvolvido na sociolinguística interacional por Goffman (1974) e Bateson (1998) e designa uma meta-mensagem, conjunto de pistas para que o/a ouvinte possa compreender um enunciado do discurso referente ao seu contexto de enunciação. No caso da brincadeira, o enquadre assinala o caráter paradoxal da comunicação.

permitindo-lhes expressar e elaborar de forma complexa seus conhecimentos e sentimentos, ao mesmo tempo que colaboravam na construção de seus corpos.

Esse percurso orientou-me a construir os argumentos desta tese no sentido de demonstrar a hipótese de que as crianças expressam, em diferentes enquadres, a sociocosmologia Mbyá como um dos princípios da constituição da sua musicalidade.

Construindo um conceito: a cosmo-sônica Mbyá-Guarani

A intensidade e riqueza de significados sociocosmológicos refletidos nas *nheovangá*, nos *nheovangá mborái*, nos *mitã mongueá* e nos *mborái* (cantos sagrados apresentados pelos grupos de cantos e danças tradicionais Guarani ou nos rituais xamânicos), assim como a confirmação entre os Mbyá daquilo que já dizem uma série de estudos musicais e antropológicos sobre a importância do sentido da audição entre diferentes grupos ameríndios (Feld 1990 [1982]; Mello 2005; Menezes Bastos 1999 [1979]; Montardo 2002; Piedade 2004; Seeger 1988), resultou na elaboração de um conceito-síntese das fortes imbricações entre as dimensões sociocosmológica e sonora entre os Mbyá, que nomeei de “cosmo-sônica”²³. Este termo aponta para a centralidade do âmbito sonoro no modo de ser Mbyá. Atesto, desde já, que a cosmo-sônica mais precisamente deveria ser cunhada como “sociocosmo-sônica”, por envolver o campo social - de gênero, geração, parentesco, das afinidades e disputas e das relações interétnicas -, refletido e constituído também pela musicalidade Mbyá. Entretanto, por achar que a sonoridade “cosmo-sônica” é mais acessível aos ouvidos e às falas, preferi omitir o “sócio” e produzir uma metonímia, sugerindo que no “cosmo” incluem-se as relações humanas e extra-humanas (assim como na organização social também caberia falar em relações humanas e extra-humanas).

A produção de sons falados, cantados, dançados e tocados me foi narrada como fundamental para a comunicação dos Mbyá com as divindades, que, a partir deste caminho de comunicação, fornecem cantos, saúde, fortalecimento, sabedoria e nomes-espíritos (também conhecidos na literatura sobre os Guarani como “almas-palavras”, as *nhë’ë*), ouvidos de diferentes maneiras pelos humanos. Práticas sociais baseadas na palavra falada e cantada e na dança seriam responsáveis por importantes processos de

²³ O conceito de cosmo-sônica não se contrapõe ao de cosmo-visão, que se sabe central em muitas interpretações sobre o modo de ser Mbyá-Guarani e as capacidades xamânicas dos *karái* (xamãs), mas pretende com ele dialogar no sentido da complementaridade e variedade interpretativa.

produção dos corpos Mbyá (nomação, prevenção de doenças, fortalecimento, afirmação identitária, articulação territorial e política), que, pelos sons, em rituais noturnos orientados por seus xamãs, garantem a própria sobrevivência da Terra.²⁴

Conforme a Etnomusicologia, “música” remete a um conceito ocidental que geralmente não corresponde a categorias de pensamento dos grupos indígenas pesquisados. Assim também o é entre os Mbyá-Guarani, que possuem um conjunto de termos referentes a idéias sonoras que constituem a teoria musical própria do grupo, um dos focos de sistematização deste trabalho. No entanto, em contraste com a sociedade não-indígena, que em certa medida valoriza o isolamento das idéias musicais em um campo próprio de “teoria musical”, o que percebi na convivência com meus colaboradores de pesquisa é que música e aspectos sonoros da cultura Guarani, na prática e no discurso verbal, sempre estão interligados a conceitos ligados à saúde, à cosmologia, à educação e à política. A Etnomusicologia das canções e de outras práticas expressivas e musicais entre crianças (Minks 2002) e a Etnomusicologia entre os ameríndios sul-americanos (Menezes Bastos 2006; Menezes Bastos; Piedade 1999) chamam a atenção para a dimensão performática das práticas sonoras e para sua condição de ação conjugada com práticas de outras ordens sensoriais. A Antropologia da performance (Turino 2008; Seeger 1988) tem ajudado a enxergar este holismo também em práticas musicais ocidentais, contra a essencialização do conceito de música. A partir destas influências, a Etnomusicologia e a Musicologia têm se esforçado para quebrar um histórico isolacionismo e pensar as convergências entre música e outros campos sensoriais e do saber.

Uso, contudo, os termos “música”, “musicalidade”, “performance musical”, “repertório musical”, tanto quanto “sonoridade” ou “canto” quando me refiro ao universo sonoro Mbyá, procurando deixar claro o contexto desses empregos terminológicos. Geralmente nas conversas sobre as práticas musicais Mbyá, crianças e adultos se referiam a este âmbito expressivo do grupo como “*mboraí*”, canto. Quando solicitado a traduzir “música” para o Guarani, meu professor de Guarani, Vherá Poty, usou o termo “*mba’epú nhendú*”.

Por outro lado, os Mbyá-Guarani têm-se apropriado discursivamente da categoria “música”, como forma de mediar as relações interétnicas nas quais estão

²⁴ Os Mbyá, nos rituais xamanísticos noturnos, objetivam sustentar através da produção sonora a vida terrena, que durante o dia é mantida por uma divindade - mencionada em narrativas Guarani Kaiová como um xamã que canta, toca e dança para iluminar a Terra e manter o mundo, *Pa’i Kuara* – o Sol (Montardo 2002, p.11).

implicados, facilitar a compreensão dos não-índios sobre a sociocosmologia Guarani e também em reflexo do compartilhamento por este grupo indígena de práticas musicais e categorias de entendimento ligadas à sociedade global.

De forma semelhante, em muitas situações os instrumentos musicais foram chamados pelos termos no Português pelos interlocutores Mbyá desta pesquisa, não por considerarem a tradução correspondente conceitualmente ao termo Guarani, mas com o intuito de promover a comunicação que parecem considerar mais fácil e rápida com o não-indígena, que, ao ouvir um nome de instrumento musical em Guarani, levaria um tempo – e muitas palavras de explicação – para entender o que estaria representando. E, dependendo do objetivo da conversa, isto não seria produtivo. As conversas com meus interlocutores sobre estes nomes foram quase sempre acompanhadas de reflexões críticas sobre as possibilidades e restrições da tradução dos termos Mbyá-Guarani pelos quais denominam os instrumentos musicais para a língua Portuguesa, a exemplo de tantas outras palavras e expressões Mbyá. A tradução não é de fato a experiência que está sendo nomeada, é importante que seja sempre pensada como uma tradução “cultural”, alertava-me freqüentemente Vherá Poty. Ou seja, há diferenças de significação entre o termo original e o da tradução que só poderão ser “traduzidas” (e nunca abolidas) com a vivência da “cultura” do “outro”, ou melhor, com a convivência nos contextos onde o “outro” se expressa e constitui tais termos conforme seu modo de ser.

Sobre arte indígena

Adoto nesta pesquisa a premissa conceitual sobre “arte” e “estética” segundo a qual os significados das expressões artísticas são negociados pelos atores sociais de um coletivo em contextos específicos (Geertz 1998; Gell 1998; Layton 1991; Silva 2002; Van Velthem 1994; e Vidal; Lopes da Silva 1992). Para Vidal e Lopes da Silva (1992), “beleza” e “arte” são conceitos empregados pelo mundo ocidental que não correspondem a categorias análogas em outras culturas. Também Geertz (1998, p.144-147) reconhece as especificidades do conceito de arte em culturas não-ocidentais, criticando a visão puramente técnica e formalista dos estudos ocidentais de estética. O autor afirma que

[s]e é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as idéias são visíveis, audíveis e – será preciso inventar uma palavra – *tactíveis; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva. A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na verdade, são uma única variedade.* (Geertz 1998, p.181).

Conforme diferentes estudos sobre estética na perspectiva da Antropologia interpretativa, a dimensão do fazer “artístico” seria caracterizada pela emoção, pelo prazer, por veicular idéias e por socializar pessoas. Concepções sociocosmológicas de diferentes atores sociais estão presentes nos objetos de arte²⁵ – nos padrões, nas formas, nas cores, nas performances. Porém, ao se criarem modelos sistêmicos baseados em categorias explicativas que relacionam objetos de arte a visões de mundo – e suas “escutas” –, é necessário que se considerem neste tipo de teorização os fluxos simbólicos e materiais de que decorrem estes objetos de arte e que os mesmos agenciam.

É o que propõe Gell (1998), a exemplo de Ricoeur (1994) e a partir da Fenomenologia de Husserl: que a produção artística se constitui por processos de retenção (relação com memória) e de protensão (direção para o futuro). Sob influência da Semiótica de Pierce, considera que as práticas culturais e seus objetos são signos que remetem cada pessoa a significados específicos, conforme suas experiências de vida.

Ao enfatizar a arte enquanto índice de um processo social, que age com intencionalidade sobre receptores (recipientes, audiência, patrono, expectador), e mais como consubstanciação de relações do que como expressão de idéias e valores, Gell não propriamente exclui o simbolismo na análise de objetos de arte, mas se volta mais para o futuro, para a ação política, do que para o passado, para os significados anteriores (Gell 1998). O autor propõe que se compreenda arte, artista e criatividade sempre na tensão do local/global, analisando também as influências de outras tradições sobre a criação artística de um grupo social. Propor conceitualmente a apreciação de um objeto de arte como processo de rememoração e atualização do passado no presente,

²⁵ Segundo Gell, podem ser considerados “objetos de arte” tanto práticas expressivas – visuais, sonoras, teatrais, cinéticas – de tradição ocidental quanto de tradição indígena, não-ocidental. Esta denominação não pode ser dada *a priori*, e sim é parte de uma definição teórica a respeito de um objeto não-lingüístico em um contexto relacional. Gell enfatiza o agenciamento, a intencionalidade, os motivos, os resultados e as transformações ao interpretar “arte” como um sistema de ação, que tem intenção de mudar o mundo mais do que conter proposições simbólicas sobre o mundo (1998).

direcionado para o futuro, sublinha uma forma de relação entre temporalidade e narrativa que ajuda a repensar o binômio “tradição/ inovação” para além da oposição de seus termos. Em vez de a tradição ser vista conceitualmente como um aspecto compartilhado da cultura e inovação como um processo associado à criatividade individual, os estudos desta geração contemporânea de antropólogos da arte buscam compreender a interação entre os atores sociais e a maneira como lançam mão dos objetos estéticos nesta interação, os significados veiculados na produção, circulação e recepção dos objetos de arte pelos indivíduos e seus coletivos, os projetos e intencionalidades agenciados (por artistas, audiências e pelos objetos de arte) e a dinâmica cultural, em que se tensionam velhos e novos objetos e significados.

Estrutura da tese

No primeiro capítulo da tese apresento os personagens e o cenário da pesquisa e algumas estratégias metodológicas adotadas em campo, entre as quais a obtenção de consentimento para fazer a pesquisa na *tekoá Nhundy* do cacique local e das próprias crianças (além de seus responsáveis), visto serem agentes centrais desta etnografia. Reflito também sobre as capacidades agentivas das crianças Mbyá, a partir da etnografia de um funeral de uma criança.

Sistematizo algumas idéias sobre Etnomusicologia da performance no segundo capítulo, assim como apresento o grupo de cantos e danças Mbyá-Guarani *Nhë'ë Ambá* a partir da situação de apresentação pública e, junto a outros corais Mbyá, na produção colaborativa de um CD de cantos de danças Mbyá-Guarani. Destaco na narrativa elementos recorrentes das performances vocal e instrumental dos corais Mbyá e recrio as relações deste contexto de performance com o xamânico. Ao mesmo tempo, elaboro alguns termos vinculados às sonoridades Mbyá (*mba'epú nhendú*).

A cosmo-sônica é o conceito principal do terceiro capítulo, em que reúno argumentos que buscam reforçar a proposição de que a música está no centro da sociocosmologia Mbyá-Guarani. Discuto, com base na idéia do “perspectivismo ameríndio” (Lima 2005; Viveiros de Castro 2002), a noção de “perspectivismo sonoro” e as transformações na musicalidade Mbyá em relação a outras formas de xamanismo (não-Guarani) e ao cristianismo. Destaco a importância ontológica das crianças Mbyá e sua relação com os processos como criação e aprendizagem musical.

No capítulo 4 desenvolvo a imbricação entre música e etnicidade/construção da pessoa no modo de ser Mbyá, destacando primeiramente os movimentos complementares entre centralidade do xamanismo/*opy* e mobilidade Mbyá. Na seqüência, descrevo diferentes contextos de performances musicais Mbyá (dos *mboraí* dos corais e xamânicos), nos quais canto, dança e discurso verbal se integram na construção de sentidos ligados à territorialidade. Finalmente, abordo a constituição mútua entre a cosmo-sônica e tratamentos corporais, na base da qual a mata representa uma fonte de recursos materiais e simbólicos que possibilitam a fabricação de corpos/pessoas e a definição da identidade Mbyá.

O quinto capítulo é dedicado à análise de performances de *nheovangá mborai* (cantos de brincar), *mitã mongueá* (acalantos) e *nheovangá* (brincadeiras cantadas), discutindo os sentidos que veiculam. Por um lado, suas práticas parecem reforçar e estabelecer relações sociais. Por outro, os textos são interpretados pelos colaboradores desta pesquisa como ensinamentos e aconselhamentos sobre a sociocosmologia Mbyá, potencializando a comparação dos mesmos com narrativas míticas Mbyá. A análise aponta para a interconexão destes cantos e brincadeiras com o âmbito cosmológico e xamânico Mbyá e, especificamente nas *nheovangá*, para a existência de enquadres lúdicos em que regras sociais podem ser quebradas, temporariamente, por ações que lhes são contrárias. Da mesma forma, nestes enquadres, a presença de seres malignos pode ser dramatizada. Estas situações também exercem função educativa entre as *kyringüé* Mbyá.

Complementando as interpretações dos *kyringüé mborai* realizadas no capítulo anterior, no capítulo 6 proponho a análise dos *nheovangá mborai* e dos *mitã mongueá* a partir de categorias éticas de forma (eixo motívico), centro tonal e desenvolvimento motívico (reiteração e variação), concebidas no âmbito da literatura sobre etnomusicologia nas Terras Baixas da América do Sul. Faço, a partir daí, algumas considerações comparativas do resultado desta análise em relação aos mesmos aspectos vistos em outros estudos etnomusicológicos sobre a música Guarani xamânica. Interpreto que, reforçando as interconexões indicadas no capítulo 5, os signos sonoros não-verbais dos cantos também apontam para similaridades entre as sonoridades da *kyringüé mborai* e dos cantos xamânicos. Por outro lado, enfatizo que os repertórios que analisei neste estudo são dinâmicos e suas classificações, contingenciais.

Em conexão com a narrativa escrita da tese, um CD de cantos Guarani acompanha a tese (em anexo, “CD de sonoridades Mbyá”). Os cantos incluídos neste

CD são majoritariamente no gênero *kyringüé mboráí* - gravados em campo e analisados principalmente nos capítulos 5 e 6. Porém também constam nele *mboráí* de corais Guarani, através dos quais certos argumentos (de diferentes capítulos) da tese se complementam e cujos CDs de onde foram extraídos estão tanto mencionados na listagem de músicas do CD em anexo, quanto nas referências discográficas, de maneira mais integral, no final da tese.

Na tese estão indicadas as fontes das traduções dos termos Mbyá – interlocutores nativos ou autores de pesquisas -, exceto quando as traduções são amplamente compartilhadas pelos colaboradores de pesquisa ou largamente vigentes nos estudos acadêmicos entre os Guarani. Há muitos termos, como, por exemplo, *nhë'ë*, *mba'epú* e *mbaraká*, a quem são atribuídos variados significados, conforme a pessoa que realiza a exegese, o momento da tradução ou o livro consultado, variabilidade semântica esta que procurei destacar ao longo do texto. Como diziam meus interlocutores Mbyá, trata-se de “traduções culturais”, contingenciais. No glossário (localizado no final da tese), procurei concentrar uma série de termos Mbyá-Guarani relativos à cosmo-sônica deste grupo e que foram importantes na construção desta etnografia. Apesar de no glossário não estarem referidas as fontes das diferentes traduções, gostaria de enfatizar que perspectivas humanas e teóricas agenciaram a conformação de cada termo da tradução, fontes estas que estão referidas no corpo da tese.

As traduções de citações do espanhol e do inglês são da autora, acompanhadas do texto original em rodapé. A cada novo capítulo reapresento entre parênteses a tradução resumida dos termos em Guarani, na sua primeira aparição. Da mesma forma, reapresento a data da primeira publicação de determinadas obras bibliográficas (conforme o pioneirismo do autor), junto à data da edição que consultei, em sua primeira aparição em cada novo capítulo.

Conforme a Convenção sobre Grafia dos Nomes Tribais, aprovada na 1ª Reunião Brasileira de Antropologia, Rio de Janeiro, 1953, os nomes dos grupos indígenas brasileiros serão escritos com letra maiúscula e não terão flexão portuguesa de número ou gênero, quer no uso substancial, quer no adjectival. Frente à proposição de uso facultativo, optei pela inicial maiúscula no emprego adjectival de nomes tribais (Schaden, 1962). De acordo com o Guarani Paraguaio, as palavras oxítonas não são acentuadas, as paroxítonas e proparoxítonas, sim. No entanto, estou usando acentos nas palavras de formas variadas, conforme orientação de meus colaboradores indígenas. Nas referências extraídas de outros etnólogos, mantenho a grafia indicada por estes.

Capítulo 1

A etnografia e seus caminhos: entrando em campo entre as *kyringüé* Mbyá

A abordagem etnomusicológica de performances lúdico-musicais entre crianças Mbyá-Guarani foi um desafio em que o âmbito cosmo-sônico às vezes parecia revelar-se como de brumas primordiais - as intensas negociações em campo. Processo lento e cuidadoso, que precisou ir se construindo de forma contínua na convivência e confiança mútua, o encontro etnográfico entre mim e os Mbyá baseou-se em grande medida nos sons - nas palavras Guarani e suas traduções culturais para o Português, nos risos e choros compartilhados e em seus cantos sagrados.

Diferentes processos exigiram atenção na aproximação ao mundo sonoro das crianças Mbyá, como obter o consentimento do cacique para entrar na aldeia e dos pais para estreitar o convívio com seus filhos, fazer aulas para dominar minimamente a língua Guarani, entender e colocar-me nas relações inter-geracionais e de gênero, compreender as mediações promovidas pelos corais em seus diferentes contextos de atuação, produzir colaborativamente com os Mbyá das aldeias da Estiva, Cantagalo e Itapuã um CD de músicas tradicionais Mbyá-Guarani e, finalmente, conhecer parte do repertório cotidiano das crianças de brincar e fazer adormecer.

O maior de todos os desafios etnográficos com que me deparei foi encarar de forma reflexiva a morte de um menino Mbyá de dois anos de idade, que estava cotidianamente na Estiva e em meu trabalho de campo, compondo, com seus parentes crianças e adultos, com as sonoridades do lugar e com nossas conversas e questionamentos, meus diários de campo. Muito afetada pelo acontecido, busquei elaborar sentidos para a passagem, que me autorizassem subjetivamente a continuar fazendo a etnografia.

Neste capítulo situo alguns destes caminhos etnográficos vividos e apresento meus colaboradores de pesquisa da aldeia da Estiva e de outras aldeias Mbyá na região da Grande Porto Alegre, que conheci pelas redes Mbyá e através do projeto de gravação do CD, assim como reflito sobre as capacidades agentivas das crianças Mbyá, a partir da etnografia de um funeral de uma criança.

Aldeias Mbyá-Guarani na Grande Porto Alegre



Imagem 1

A Estiva: os Mbyá na *tekoá Nhundy*

A *tekoá Nhundy*, ou “aldeia da Estiva”, onde fiz grande parte desta etnografia, é uma das cinco aldeias majoritariamente Mbyá-Guarani da Grande Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.²⁶ Localizada no município de Viamão²⁷, a cerca de 50 km de Porto Alegre, nela vivem cerca de 80 pessoas - 17 famílias Mbyá e uma família indígena Kaingang²⁸. Até meados de 2006 a distribuição por faixas de idade dos moradores era de aproximadamente 25 crianças de zero a 10 anos, 15 jovens e 35 adultos.²⁹

As relações sociais na Estiva se desenvolvem principalmente em torno de três famílias extensas³⁰, a maior delas sendo a das filhas e filhos de Laurinda Kerexú Borges e Turíbio Karáí Nheengatu Gomes, os principais *karáí* (xamã ou pajé) locais, apesar de residirem na aldeia de Itapuã. São eles os responsáveis pelos rituais de cura espiritual e por darem os nomes centrais às pessoas da aldeia.³¹ Além desta liderança religiosa, reconhecem como liderança política local o cacique Zico Verá da Silva.³²

Ao lado apresento o diagrama de parentesco dos moradores da aldeia da Estiva resultante de informações reunidas durante o trabalho de campo (principalmente no período entre 2006 e 2008).

²⁶ Aproximadamente 350 famílias Guarani (Mbyá e Nhandeva) vivem nas quase 25 aldeias Guarani do Rio Grande do Sul, totalizando cerca de 2.000 indivíduos.

²⁷ Além da *tekoá Nhundy*, a *tekoá Pindó Mirim* (“Aldeia da Palmeira Sagrada”, em Itapuã) também se situa em Viamão. Duas aldeias se localizam em Porto Alegre - a *tekoá Anhetenguá* (“Aldeia Verdadeira”, na Lomba do Pinheiro) e a *tekoá Pindó Poty* (“Flor da Palmeira”, no Lami) - e uma, na divisa entre Porto Alegre e Viamão - a *tekoá Jataity* (“Aldeia do Butiazal”, no Cantagalo).

²⁸ Segunda maior população indígena brasileira, do tronco lingüístico Jê, com terras indígenas distribuídas entre São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

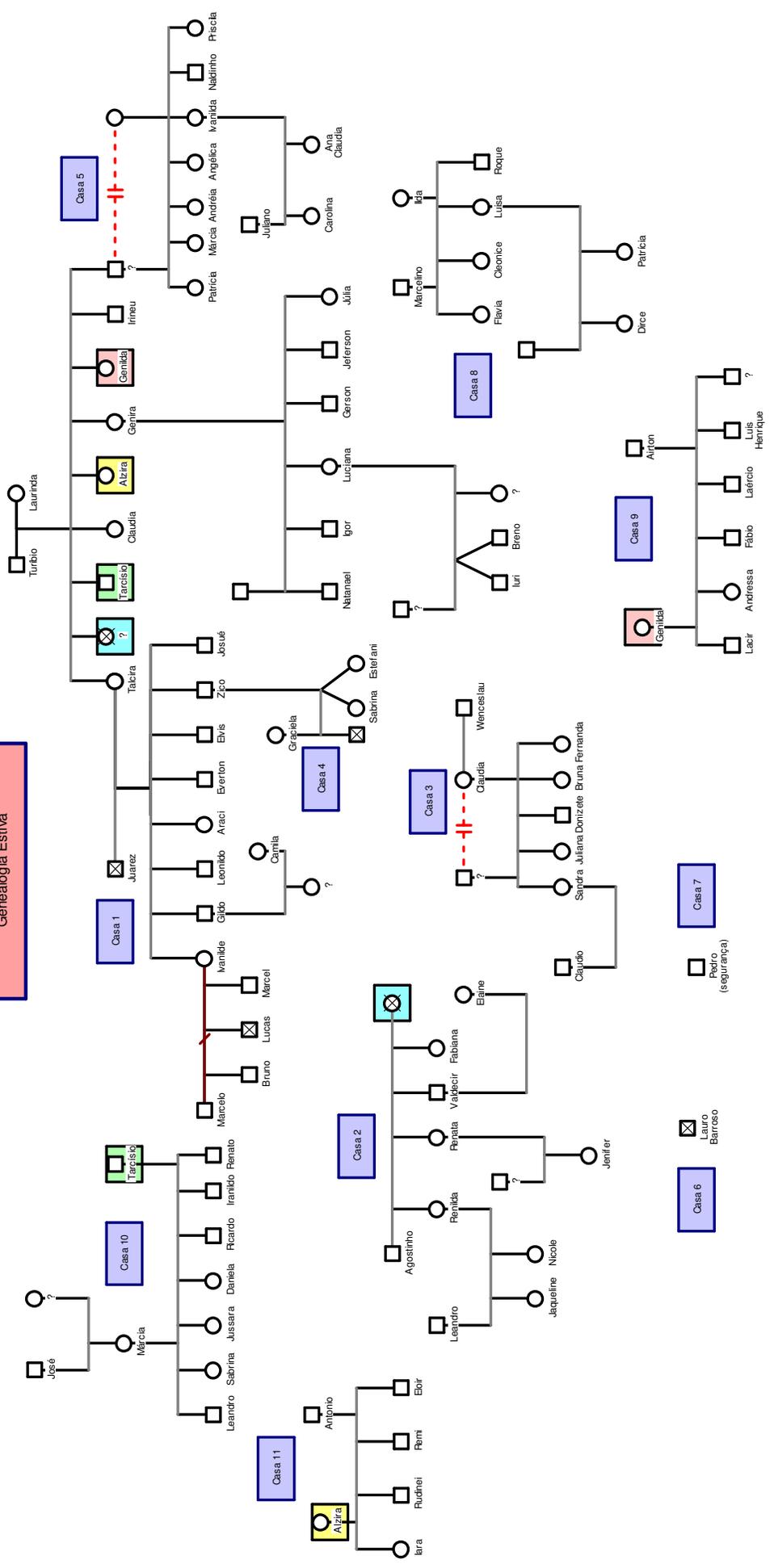
²⁹ Conforme me disse Cláudia, agente comunitária e moradora local (23/06/2006).

³⁰ A família extensa tradicionalmente entre os Guarani inclui pais, sogros, filhos solteiros, filhas casadas, genros e netos.

³¹ Há um *karáí* na aldeia da Estiva, Marcelino, mas este apenas recebe na *opy* (casa cerimonial) doentes mais graves ou crianças. Os *karáí* mais importantes são o casal Turíbio Karáí e Laurinda Kerexú, que fazem rezas semanalmente na Estiva.

³² Segundo Souza, as relações de poder entre os Guarani estariam organizadas segundo as regras do vínculo familiar, inexistindo relações de autoridade vertical nem mando-e-obediência. “O ‘chefe’ o é dentro das relações de parentesco” (2004, p. 190-191), o que parece ocorrer na Estiva.

Genealogia Estiva



- Legenda**
- Homem
 - Mulher
 - ⊗ Falecido
 - ||— Separação

Genealogia construída a partir do software GenoPro 2007.
 Os símbolos utilizados para designar homens e mulheres são baseados na própria codificação do programa.
 Confecção da genealogia: Janaina Lobo

Mesmo denominada por seus moradores de *tekoá*, que indica a terra como favorecedora do modo de ser Mbyá, a aldeia da Estiva apresenta condições consideradas como não-ideais para realizar o *tekó* (modo de ser), pois a área carece de reservas naturais de água e mata. Algumas dezenas de árvores, muitas delas frutíferas, foram plantadas pelos próprios moradores nos últimos anos, e há muitas roças das famílias distribuídas entre as casas. Com o consentimento de proprietários vizinhos à aldeia, esporadicamente coletam frutos e ervas e pescam nestas áreas contíguas. Diferentes tipos de artesanato são produzidos pelos moradores para uso local e para comercialização.

A *tekoá Nhundy* foi criada a partir de diáspora ocorrida em 1998, quando um grupo de famílias Mbyá, sob a liderança do cacique Juarez³³, migrou da aldeia de Votouro-Guarani (município de Benjamin Constant, RS) para Viamão. Juarez, pai de Zico Verá, foi cacique deste coletivo Mbyá até sua morte, em 2005. Quando iniciei o trabalho de campo, em meados de 2006, ainda havia notícias de jornais sobre ele e sua morte afixadas no quadro-negro da sala dos professores na escola da aldeia, e muitas pessoas – moradores, funcionários da escola e do posto de saúde – falavam sobre suas qualidades de líder e lamentavam sua morte. Era sua lembrança que por vezes parecia dirigir algumas ações do coletivo da aldeia, no sentido de seguirem seus conselhos dados em vida.

Em uma de minhas primeiras incursões a campo, levando comigo uma filmadora para registrar imagens do lugar, Marcelo Kuaray Benites, um jovem músico morador da Estiva, pediu que o cacique Zico Verá permitisse registrar em vídeo seu depoimento, enquanto liderança, para um DVD que desejava muito confeccionar, sobre o coral local *Nhë'ë Ambá*, que Marcelo Kuaray coordenava. Zico Verá conta a história da aldeia, de seus moradores, e como a música e a *opy* são elementos culturais Guarani centrais no fortalecimento do processo de construção do modo de ser Guarani em uma situação de constante contato inter-étnico na modernidade:

Nós estamos já morando nesse lugar há oito anos. Nós somos naturais de Tenente Portela, que é no interior do Estado. Lá a gente vivia com os Kaingang, só que em terras Kaingang. Então nós não podíamos cultivar a nossa cultura, a nossa música, construir a nossa opy. Isso foi o motivo da saída da terra deles. E depois fomos pro Votouro, que tinha uma aldeia de Guarani, lá... Só que tinha uns Guarani que moravam lá que eram casados

³³ O cacique Juarez era de família Kaingangue, tendo optado por viver segundo o modo de ser Guarani, casando-se com Talcira Gomes, da etnia Mbyá-Guarani.

com os brancos. Então... Já não deu na química também... Já atrapalhou um pouco prá gente cultivar também a nossa religião. Então esse foi um dos motivos que nos trouxe aqui. Então acho que aqui nós estamos podendo mostrar a nossa cultura, dar continuidade depois que parou, durante esse tempo... Pra uma forma de recomeçar uma nova vida [...] Já faz parte, também, a música, a opy, pra nós... É uma coisa sagrada. Então nunca deixarão de fazer parte essas duas coisas, a opy e as músicas indígenas, que são próprias nossas, né. Isso nos ajudará a alcançar a Terra sem Males, que é o Nhanderú [lit. “nosso pai”, principal divindade Guarani]. (12/12/06).

Com esta mensagem de apresentação dos Mbyá-Guarani da Estiva para os não-indígenas, Zico Verá narra um processo coletivo de afirmação do modo de ser Guarani diferenciada de outros grupos indígenas (como os Kaingang) e não-índios (como os brancos). Neste processo, a música é colocada em lugar central, como expressão estético-sonora que faz parte da construção da identidade destes Guaranis e, como tal, se insere em uma pauta de argumentos políticos e cosmológicos na luta pelos direitos territoriais de seu grupo, sobre o que trato mais detidamente no capítulo 4.

Imagem 2 - Aldeia da Estiva



A aldeia é de fácil acesso, a poucos metros da RS-040, onde passa mais de uma linha de ônibus intermunicipais. Em meus deslocamentos frequentes para a aldeia, de ônibus, descia na parada 116, localidade de Chico Serafim, e muitas vezes já via a movimentação de pessoas da *tekoá*. Crianças atravessando a faixa para visitar vizinhos amigos; jovens indo para a parada de ônibus a fim de seguir até a cidade e resolver assuntos bancários e burocráticos ou para visitar parentes em outras aldeias; pequenos

grupos de moradores da aldeia alguns metros adiante, à beira da estrada, expondo à venda peças de artesanato.

Quando fui à Estiva pela primeira vez, as pessoas da aldeia que vi inicialmente foram duas crianças na beira da estrada, vindo em minha direção, de mãos dadas. Um menino de mais ou menos 10 anos e uma criança menor, talvez quatro anos. Quando cruzamos, cumprimentei-as e me retribuíram o cumprimento com algumas palavras e um olhar interessado. Perguntei a elas pela aldeia e me confirmaram que estava indo na direção certa, apontando em direção oposta à estrada.

Além disso, nas muitas idas à aldeia, geralmente eram as *kyringüé* (crianças) que me recebiam, por estarem brincando no pátio, na entrada da aldeia, ou passando por ali, caminhando ou correndo. Assim que me viam, comunicavam umas às outras suas impressões a este respeito, inicialmente tímidas e mais silenciosas. Com o tempo, já me conhecendo um pouco, gritavam meu nome e algumas se aproximavam, cumprimentando-me e mostrando seus brinquedos.

Em meio às conversas com os adultos, em que por vezes concentrava minha atenção, a visão e audição das crianças era um verdadeiro espetáculo de vitalidade, risos, choros, palavras Guaraní, que muitas vezes não entendi, sons agudos, gritos, interjeições e movimentos que me chamavam àquele mundo que tangenciava e penetrava o dos adultos com muita liberdade. Em cima de árvores, embaixo de caixas, nos colos, agarrados em pernas, pendurados a janelas, roçando o fogo de chão, lascando objetos com facas, deitados de barriga para baixo no chão de terra batida, brincando com carrinhos, caminhões, celulares plásticos, bolas, galhos, folhas, insetos, observavam e viviam o mundo por diferentes perspectivas.³⁴

³⁴ Vherá Poty explicou-me que os Guaraní, por assumirem responsabilidades - como casar e ter filhos - muito jovens, amadurecem mais cedo e assim adquirem sabedoria (03/10/2008). Pode ser feita uma analogia ao processo de aprendizagem das crianças, que circulam com muita autonomia, não só no interior da aldeia, mas também na beira da faixa, nas casas dos vizinhos, com quem criam laços de compadrio, e nos centros urbanos. Este exercício de circular pelos espaços com grande liberdade, entre cuidados e riscos, possibilita que as crianças aprendam fazendo e é considerado pelos Mbyá necessário para o amadurecimento integral da pessoa.



Imagens 3 e 4 – Meninos jogando bola na aldeia da Estiva

No centro da *tekoá* localiza-se a *opy* (casa cerimonial)³⁵, com as cerca de 12 casas formando um semi-círculo ao seu redor. As moradias são predominantemente de madeira, com rede elétrica e sem rede de esgoto. Desde 2006, as famílias contam com um poço d'água e torneiras em frente às suas casas, onde freqüentemente vi *kyringüé* tomando banho em grandes bacias e mulheres lavando roupas, louças e alimentos. Não há mato nem rio neste terreno, porém os moradores locais estabeleceram boas relações com os vizinhos não-indígenas, que os permitem circular em suas propriedades, onde buscam periodicamente madeiras, folhas, frutos e peixes. Junto às casas há roças das famílias locais. Próximo a um campo de futebol, usado diariamente pelos *kyringüé* ou jovens da Estiva, foi construída uma horta comunitária, com verba da Associação Guarani local, no final de 2006. Com a mesma verba ergueram um salão e uma cozinha de madeira também de uso coletivo.

³⁵ Os significados sociais e cosmológicos desta centralidade serão discutidos no capítulo 4.



Imagem 5 – Moradores Mbyá entre o salão e a cozinha coletiva na Estiva

A *tekoá Nhundy* possui pouco mais de seis hectares de um terreno arenoso, onde, porém, os moradores têm conseguido plantar algumas qualidades de milho, mandioca, cana-de-açúcar, árvores frutíferas e outras para dar sombra. A horta comunitária possibilitou o aumento e a diversificação da produção dos alimentos locais, entre eles legumes, verduras e feijões. As famílias recebem esporadicamente cestas básicas do Governo Federal e doações de roupas, alimentos e outros utensílios através de entidades privadas ou de pessoas físicas, por vezes em troca de apresentações de um dos grupos de cantos e danças locais e/ou de palestras sobre a cultura Mbyá-Guarani. Fontes de renda são geradas pela comercialização de artesanato produzido localmente e pelo emprego de membros adultos da comunidade como professores e agentes comunitários, atuantes na própria *tekoá*.³⁶

³⁶ Apesar das mudanças nas dinâmicas de territorialidade e de produção e consumo entre os Mbyá, parecem fundamentalmente perpetuar características descritas por Souza (2002), com base na etnoarqueologia Guarani. A partir deste estudo, o autor sugere que, no período imediatamente anterior à colonização européia, a economia Guarani seria como um campo não-emancipado do campo social, com uma produção “voltada principalmente ao abastecimento alimentar do núcleo doméstico, fundada sobre tecnologia simples, sem complexa divisão do trabalho e com relativa liberdade na utilização dos recursos” (p. 211-212). A terra seria vista como um bem coletivo, todos tendo direito de utilizar os recursos naturais, por meio da caça, pesca, coleta e agricultura. Estes são princípios que parecem nortear as relações sociais entre os moradores da Estiva.

Há um posto de saúde e uma escola estadual na aldeia, de Ensino Fundamental Indígena, *Karai'Nhe'é Katu*³⁷, em que estudam as *kyringüé* e lecionam quatro adultos moradores locais, entre eles Eloir de Oliveira Verá e Agostinho Verá Moreira, que, na época de meu trabalho de campo, estavam fazendo formação como educadores em Santa Catarina, no curso Guarani *Kuaá Mbo'e*³⁸.

³⁷ Segundo Bergamaschi (2005, p.43), esta escola funciona formalmente desde 1999, sendo a mais antiga das aldeias Guarani das regiões central e litorânea do RS. É a única escola Guarani do RS com Ensino Fundamental completo e, desde meados de 2007, a escola passou a oferecer também aulas do Ensino Médio para os Guarani interessados residentes na aldeia e em outras localidades próximas. Quanto à educação indígena, o artigo 210 da Constituição Federal de 1988 reafirma a língua portuguesa como obrigatória, mas assegura às comunidades indígenas a possibilidade de também utilizar nas escolas suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem. A LDB/96 possui dois capítulos (78 e 79) dedicados ao ensino voltado para os índios (educação escolar bilíngüe e intercultural), cujo objetivo é proporcionar a recuperação de memórias históricas, a reafirmação de suas identidades étnicas e a valorização de suas línguas e conhecimentos tradicionais. Até 1999 as escolas indígenas eram indiferenciadas das “escolas rurais”. A partir de então, as escolas indígenas possuem diretrizes específicas. Em 2000, o Plano Nacional de Educação tornou a “escola indígena” uma categoria oficial, visando a assegurar as especificidades do modelo de educação intercultural e bilíngüe às sociedades indígenas. Os moradores da Estiva optaram pelo ensino das duas línguas na escola – Guarani e Português. Por um lado, a aprendizagem do Português parecia estar associado a um instrumento de luta por direitos na sociedade envolvente/brasileira (como o direito pela terra). Por outro lado, o valor desta aprendizagem só era reconhecido na medida da manutenção da aprendizagem da língua Guarani, pois ela é um signo que identifica o grupo que fala Guarani como sujeito coletivo de direitos diferenciados na sociedade brasileira. Essa interculturalidade no âmbito da linguagem também é questão-chave no âmbito das práticas musicais indígenas performatizadas publicamente à sociedade envolvente. Em que língua cantar, o que traduzir, como traduzir, são questões com que os músicos Guarani se preocupam nos diferentes contextos de performance e permeou constantemente os diálogos que tive com os *kyringüé ruvixá* sobre o conhecimento sonoro-musical.

³⁸ Trata-se de um curso de formação inicial de educadores Guarani com períodos intercalados de aulas presenciais e trabalhos na aldeia (todos participantes já são professores). Este empreendimento é compartilhado pelas Secretarias de Estado da Educação do RS, SC, PR, RJ e ES, com participação do MEC e algumas instituições que apóiam as causas indígenas (Bergamaschi 2005, p.58).

Imagem 6 – Moradores da Estiva em tarefas cotidianas



Imagem 7 – Mulheres e crianças Mbyá visitantes da aldeia de Itapuã, na Estiva

Meu contato com a comunidade da Estiva foi através da diretora da escola, Marlise, que conheci em um evento estadual sobre educação indígena, desenvolvido em Porto Alegre, quando falou sobre as atividades de música que as crianças estavam realizando na escola com Marcelo Kuaray. Não-indígena e moradora de Capão da Porteira (a cerca de 10km da aldeia da Estiva), Marlise mediou minha aproximação com o cacique Zico Verá, também professor da escola indígena, e com os outros professores bilíngües Agostinho Verá, Eloir Oliveira e Ivanilde da Silva, esposa de Marcelo Kuaray. Antes de circular na aldeia, circulei pelos corredores e salas da escola.

No intervalo entre aulas, sentamos na sala de professores, à mesa redonda próxima a uma janela de onde se via a entrada da aldeia e a casa que ficava nesta parte do terreno, que Zico Verá chamou de “o cartão de visitas” da aldeia. Tratava-se da casa de Talcira Gomes - filha de Laurinda Kerexú e Turíbio Karaí e mãe de Zico Verá -, de madeira e com aproximadamente 40m³ de área, onde co-habitavam 18 pessoas naquele momento (06/2006).

Participavam da conversa, naquela ocasião, Talcira, Agostinho Verá, Marlise e Claudia Gomes. Estranhei um assunto que predominou em boa parte do tempo, a morte de crianças, que me soou como uma ladainha assustadora. Talcira ficara viúva há menos de um ano de Juarez, que era cacique da aldeia. Ela parecia ainda muito abatida com a perda do marido por pancreatite, aos 47 anos. Mesmo desgostosa, entra no tema da morte, lembrando o falecimento de uma neta de menos de um ano de idade havia cinco meses, filha de Zico Verá, que tinha outras duas filhas, mais velhas do que o bebê falecido. Neste mesmo dia soube que Claudia, sua irmã, também perdera um filho com cinco anos de idade. Além de perceber com o tempo o quanto era significativa aquela conversa em um primeiro encontro³⁹, foi também só com o convívio que percebi o sentido de naquele momento se reunirem as pessoas que estavam ali presentes. Não estavam neste dia nem o cacique Zico Verá (que me chamara para conversar sobre minhas intenções com este estudo, respondendo a um pedido meu de desenvolvê-lo entre as crianças na Estiva, mas que havia precisado ir a Porto Alegre, em função de atividades ligadas ao curso de Enfermagem que fazia nesta cidade, em uma universidade privada), nem Marcelo Kuaray. Mesmo sem me ter sido dito, compreendi depois que Talcira, como viúva do antigo cacique, mãe do atual e sogra de Marcelo

³⁹ No desenvolvimento da etnografia, vim a saber de outros casos de crianças Mbyá na Grande Porto Alegre mortas por desidratação nos primeiros anos de vida, assim como muitos casos de doenças respiratórias graves entre as crianças, tratadas pelos pajés e médicos em hospitais próximos às aldeias.

Kuaray, de certa maneira estava representando as lideranças masculinas locais, avaliando-me na minha chegada.

Além de Talcira, Agostinho Verá e Claudia também eram representantes de uma parte da aldeia, que, por sua vez, se fazia visível e audível no coral *Nhë'ë Ambá*, dirigido por Marcelo Kuaray. Se em um primeiro momento Marcelo tentara integrar todas as crianças que estudavam pela manhã na escola na atividade de canto coletivo (prática musical que me fora descrita pela diretora Marlise e me levava à Estiva), isto, com o tempo, se tornou inviável, e o argumento de algumas mães era que não deveriam ocupar com o ensaio de cantos um horário de aula em que precisavam aprender outras coisas, demonstrando preocupação com a formação intercultural de seus filhos. Por outro lado, entendo hoje que a resistência destas mães também apontava para a necessidade de manter a atividade musical como um espaço de negociações sociopolíticas locais e que deveria se processar fora do ambiente escolar. Alzira Gomes e Genira Gomes, por exemplo, que foram contrárias à atividade de Marcelo Kuaray em horário de aula, mantiveram por algum tempo seus filhos no coral coordenado por ele, mesmo as crianças participando também do outro grupo que já estava organizado na aldeia, o *Nhamandú Mirim*. Mas, por acharem que o *kyringüé ruvíxá* (guia musical das crianças) tinha pouca paciência com as crianças e não conversava suficientemente com as mães sobre as apresentações musicais e o fluxo de verbas e doações, optaram por, depois de várias desistências e novas tentativas de engajamento, manter seus filhos fora do grupo. Assim, a aldeia mantinha atividades de música em dois corais paralelos. Esta separação refletia alianças baseadas em relações familiares de maior afinidade, ou, como diria Zico Verá (05/2007), de “intimidade”.

O grupo *Nhë'ë Ambá* pode ser pensado também como um espaço social expressivo da condição dinâmica das presenças masculinas na organização social Mbyá. Alguns meninos ainda não casados tocavam no grupo, em determinado momento deixando-o em função de irem a outras aldeias, visitar a família ou em busca de cônjuge. Outros homens, casados com mulheres da Estiva, estabeleciam-se com isso por mais tempo na aldeia, nesta condição de parentes afins, alguns deles vindo a dedicar grande parte de seu tempo à rotina do coral. Cláudio Benites Silveira, que tocava *mba'epú* (violão de cinco cordas) e *ravé* (violino de três cordas) no *Nhë'ë Ambá*, viera de São Paulo de visita e ficara, casando-se com Sandra, filha mais velha da Cláudia. Lúcio Carvalho, tocador de *mba'epú* (instrumentos musicais) no grupo (vi-o tocando *mba'epú* [violão de cinco cordas], *ravé* e *hy'akuá parã* [chocalho de porongo]), já

morara em uma aldeia Guarani no Espírito Santo e em outra em Santa Catarina, tendo procurado a aldeia da Estiva também com intenção de conhecer outros lugares e buscar cônjuge. Namorou por algum tempo uma jovem Mbyá, mas, segundo Marcelo Kuaray, “não deu certo”, e eles então se separaram. Mesmo assim, Lúcio permanecia na aldeia e participando do grupo de cantos e danças, até final de 2008, quando foi para Santa Catarina ficar por um tempo com sua mãe, que estava doente.

Durante meu trabalho de campo percebi o predomínio de lideranças masculinas entre os Mbyá das aldeias da Grande Porto Alegre. Eram geralmente homens que tomavam a frente nas conversações, nas relações de contato inter-étnico. As mulheres, em contraste, nos ambientes sociais exteriores à aldeia, adotavam posturas mais discretas, ocupando espaços físicos mais periféricos, enquanto na aldeia pareciam representar justamente seu eixo central, reunindo-se com frequência em volta do fogo de chão em conversas e atividades de trabalho entre os familiares. Ancoradas na atitude que os homens Guarani interpretavam para mim como “vergonha”⁴⁰, muitas mulheres Guarani, em ambientes estranhos ao seu cotidiano, evitavam o olhar das pessoas desconhecidas e falar com elas, e quando o faziam, era em geral em volume bem baixo.

Quando me aproximei da *tekoá Nhundy*, no entanto, percebi como as mulheres com quem interagi ali fugiam de um modelo de organização social indígena Mbyá considerado por eles “tradicional”, ao mesmo tempo correspondendo a ele de diferentes maneiras. Acredito que o fato de ser pesquisadora mulher e mãe tenha facilitado minha interação com as mulheres e crianças daquela comunidade, permitindo que tivesse acesso a contextos cotidianos de relacionamento das mulheres entre si e com as *kyringüé*, que ficavam com muita frequência entre os grupos de mulheres enquanto estas desempenhavam suas tarefas cotidianas e usufruíam do convívio mútuo. Desta

⁴⁰ Geertz, a partir da descrição densa da Briga de Galos, em Bali (1989), reflete sobre os parâmetros culturais que balizam a atitude balinesa da “vergonha”, analisada por M. Covarrubias como manter-se “de fora” e que Bateson e Mead interpretam como “ausência de clímax” (conforme Geertz 1989). Acredito que esta postura traduzida como “vergonha” possa ser entendida através de códigos éticos e afetivos próprios dos Guarani. Na comunicação com os não-indígenas, os homens Guarani costumam referir por este termo um conjunto de atitudes que são respostas sociais e de gênero utilizadas pelas mulheres Mbyá na evitação do contato interétnico - que acarreta a intensificação de trocas culturais em muitos sentidos assimétricas -, como forma de proteger a descendência contra exemplos modelares não-indígenas, reforçando princípios do modo de ser específico Mbyá. A “vergonha” feminina representaria, em última análise, a busca da manutenção de uma esfera protegida da cultura Guarani para além do espaço da aldeia e das rezas na *opy*.

maneira, revelou-se como é complexa a constituição do feminino entre aquele grupo Mbyá, processado entre as dinâmicas intra-grupo e as das relações inter-étnicas.

Compreendo que as relações de gênero ocorriam de modo singular na Estiva por dois motivos, pelo menos. O primeiro, de cunho epistemológico, consiste em que na convivência com os Mbyá da Estiva pela etnografia ficava evidente que nenhum modelo de organização social é estático no momento em que se projeta na realidade, que conjuga perspectivas de ação de muitos sujeitos de pesquisa e de, neste caso, uma pesquisadora mulher não-indígena. Mesmo que eu pudesse observar em campo os espaços sociais mais procurados por mulheres ou por homens Mbyá, e constituídos também por estes grupos especificamente, por identificação, expectativa social, socialização para pertencer e ser competente e interessado na atividade do artesanato, na organização do coral, na confecção de alimentos, no futebol, nas reuniões de planejamento do projeto de gravação do CD de cantos tradicionais, etc., eram perceptíveis também importantes fluxos entre estes espaços, que se relacionavam a iniciativas pessoais, desejos de diferenciar-se, circunstâncias, necessidades econômicas, etc. O segundo motivo para que a estrutura organizacional que vivenciei na Estiva fosse de certa forma surpreendente em termos de relações de gênero, liga-se ao perfil sociocultural e étnico desenhado na aldeia. Esta comunidade era muito nova, tendo sido criada há cerca de dez anos. Nela viviam famílias Mbyá-Guarani e uma família Kaingangue, sendo que o antigo cacique era da etnia Kaingangue, considerado, no entanto, líder Guarani. Havia também, entre os moradores, um não-indígena, Antônio, casado com Alzira.

Desta configuração multi-étnica podem-se esperar possíveis especificidades nas mudanças culturais do grupo local, formuladas na convivência negociada de práticas oriundas de experiências culturais de cada pessoa em seus pertencimentos etno-históricos. Soma-se a isso, o padrão territorial que desafiava e em certo sentido criava dificuldades para viverem o modo de ser Mbyá em sua plenitude, mesmo que fosse entendido como um modo compartilhado com outras etnias ou com não-indígenas. A terra, além de pouca (pouco mais de seis hectares para um coletivo indígena de cerca de 100 pessoas), era de difícil plantio e não havia nela mata virgem. Havia apenas árvores nativas e/ou frutíferas recentemente plantadas, em pequena quantidade ainda. Esta escassez de recursos naturais era um dos motivos que impelia algumas pessoas do grupo a por vezes buscarem trabalhos provisórios em áreas não-indígenas, como foi o caso de Alzira, que trabalhou por três anos, como empregada doméstica, em uma casa

residencial em Viamão. A filha menor, Iara Pará, na época era pequena, sendo cuidada pelas tias em sua ausência. Porém a necessidade de tratar sérios problemas de saúde que a filha teve com poucos meses de vida, em função da picada de uma aranha venenosa, levou Alzira a desistir deste emprego na cidade, voltando a priorizar as formas de sustentabilidade local, entre as quais, atualmente, o comércio de artesanato entre os *jurua* (não-indígenas) tem aumentado sua importância.

As novas profissões indígenas criadas na estrutura administrativa dos Governos Estadual e Federal junto às aldeias também vêm gerando espaço e demanda de representações indígenas, muitas vezes ocupadas por mulheres. Ivanilde é professora na escola estadual local. Claudia, sua tia, é agente comunitária, tendo feito o curso para esta função em 2005. Alzira já trabalhara como merendeira na escola, paga por uma organização não-governamental. Apesar de serem trabalhos com alguma interface junto a não-indígenas (outros funcionários do governo que trabalham na aldeia ou nos órgãos públicos em Viamão, Porto Alegre e outras cidades próximas), trata-se do desenvolvimento de atividades pedagógicas, de acompanhamento familiar, de prevenção de doenças, de preparação de alimentos, em sua maioria entre os afins no contexto da aldeia.

Talcira demonstrava em sua rotina de viagens pelo Rio Grande do Sul e por outros Estados, que existia também entre mulheres Mbyá a prática da circulação inter-aldeias, mesmo que em menor escala do que entre os homens. Nestes anos de convívio, muitas vezes soube de suas viagens, para se tratar com determinado pajé (em busca da cura para uma dor de cabeça crônica), para visitar um tio doente que veio a falecer, participando então do seu funeral, e para representar sua etnia em encontros nacionais.

O contra-exemplo (aos homens) de mobilidade feminina mais importante era o das *kunhã karái* (xamã mulher), como Laurinda Kerexú. Costumava vir à Estiva toda semana, para realizar rituais de prevenção e cura espiritual na *opy*. Sua vinda era sempre esperada com grande entusiasmo, assim como os rituais que orientava.⁴¹ Junto com seu marido, Turíbio Karái Nheengatu, viajava também a outras cidades do Rio Grande do Sul e de outros estados brasileiros, como São Paulo e Acre, e a países vizinhos, onde possuíam parentes. A *kunhã karái* contou que seu pai “*mora lá pela Argentina. Ele tá vivo, ainda. Tem 29 anos que não fui mais lá. Não vejo mais ele, meu pai, tá velhinho. E*

⁴¹ Ver a respeito das *kunhã karái* como líderes espirituais que não só exercem a mobilidade como modo de vida como também conduzem consigo grupos Mbyá inteiros, em busca da terra ideal, de conotação profética, o trabalho de Ciccarone (2001).

a minha mãe tá aqui, no Brasil, é.” Sua mãe, Florentina Pará, foi casada com o pai de Laurinda Kerexú, mas não quis ficar na Argentina, nem ele no Brasil, e por isso se separaram. É também viúva e, em 2008, aos 92 anos, com seu atual marido, Marcolino da Silva, foi morar na aldeia do Cantagalo, vinda do Salto do Jacuí, RS.

Por outro lado, na Estiva os homens Mbyá-Guarani em muitas situações cuidavam seus filhos, brincando, fazendo-os dormir, ficando com os bebês ou crianças pequenas em suas atividades na aldeia. Marcelo Kuaray desde a primeira vez que o vi sempre estava acompanhado de Bruno Benites, na época com três anos. Um ano depois, era Lucas Karáí Benites que, recém-nascido, sempre estava junto a seu pai, enquanto Bruno já ficava mais entre as outras crianças, mas muitas vezes ainda demandava atenção de seu pai. Isso acontecia com muita frequência porque Ivanilde, sendo professora da escola, solicitava a ajuda do marido. Na feitura de artesanatos também havia colaboração dos homens nas tarefas tradicionalmente femininas, como fazer cestos e colares. Um dia, vendo Agostinho Verá fazendo *ajaká* (cesto tradicional), perguntei-lhe sobre quem costumava fazê-lo, homens ou mulheres. Respondeu que todos podiam fazer.

Apesar de eu não ter visto rapazes fazendo colares na Estiva, Alzira, que com muita frequência se reunia em sua cozinha com irmãs e outros parentes para fazer artesanatos, disse que os colares eram feitos mais pelas mulheres, mas os jovens estavam aprendendo a fazê-los. Mas seu filho Eloir Verá, afirmou, rindo da minha dúvida, que ele não fazia colar, que eram as mulheres que faziam. Já os *vixurangá* (animais esculpidos em madeira) seriam feitos exclusivamente pelos homens.

Em outra ocasião, em que um grupo de mulheres estava desenhando imagens abstratas nas superfícies dos porongos preparados para se tornarem chocalhos, elas riem muito quando um homem diz, evidentemente constrangido pelos risos femininos, que ajuda sua mulher a fazer os chocalhos. Ele explica que queima os desenhos para ela. Os risos parecem indicar que, apesar da prática declarada pelo marido, se trata de um domínio marcado como feminino.

Uma vez que Ivanilde estava lavando roupa nos fundos da casa perguntei ao Marcelo Kuaray se ele também o fazia. Ele disse que era melhor que Ivanilde lavasse, porque ela sabia fazer isso muito bem, e ele não. A divisão de certos trabalhos entre homens e mulheres parecia ser encarada como produtiva, por requerer que nem todos desenvolvessem todas as habilidades para todos os serviços domésticos ou aldeãos. O vazamento desta divisão de trabalho por gênero, por outro lado, vinha-se mostrando um

desejo e uma necessidade das famílias na Estiva, como maneira de reorganizar as formas de subsistência, sobrevivência e cuidado e educação das futuras gerações.

Musicalmente, entre os Mbyá colaboradores desta pesquisa, observei ou fui informada sobre o uso exclusivo de alguns instrumentos musicais por gênero nas práticas xamânicas, conforme apresentarei ao longo da tese. Dos dados que construí em campo, no entanto, restrições de ver e/ou ouvir determinados instrumentos musicais ou sons baseadas no gênero sexual não caracterizam as práticas musicais entre os Mbyá da Estiva, como, por exemplo, apresenta Chamorro entre os Kaiová de Panambizinho (MS), no contexto dos rituais de iniciação masculina. Eu não ter constituído dados neste sentido, marcadamente relacionados a contextos rituais, pode ser creditado a três fatores. Em primeiro lugar, ao meu trabalho de campo itinerante, não me favorecendo a interlocução aprofundada sobre rituais de iniciação masculinos e femininos, por exemplo. Em segundo lugar, à conhecida atitude resguardada dos Mbyá do Rio Grande do Sul, que não costumam autorizar a não-indígenas o ingresso na *opy* em situações rituais. E finalmente, em terceiro lugar, à situação sociocultural e territorial da Estiva, pelo que os moradores parecem não se sentir motivados para realizar rituais de nominação e iniciação. A ausência de mato, de água de rio e de terra fértil, que possibilite uma boa colheita de milho na qualidade apropriada para o *nhemongarai* (ritual de nominação), por exemplo, são alguns dos constrangimentos ecológicos apresentados por meus interlocutores quando os questioneei sobre se realizariam tais rituais em algum momento na Estiva e me responderam negativamente.

Não pretendi abordar a questão de gênero como tema central neste estudo. Mas, ao não conseguir me furtar de comentários nesta esfera, busco apresentar como é complexo e fluido este mapa das relações sociais entre os Mbyá. Menezes Bastos (1999, p.232) trouxe esta questão introdutoriamente em sua pesquisa, interpretando as relações específicas de homens e mulheres Kamayurá com seus instrumentos e seus lugares rituais como desejo de reunião, mais do que pelo viés das assimetrias de poder (menstruação – criatividade). Piedade aborda este tema na etnografia do ritual das flautas *kawoká* entre os índios Wauja do Alto Xingu (2004). Já o trabalho de Mello (2005) aprofunda a discussão de gênero a partir do ritual de *iamurikuma* entre o mesmo grupo indígena xinguano. Seeger e Feld também elaboram alguns aspectos da sonoridade, respectivamente Suyá e Kaluli, pelo viés das relações de gênero. Entre os Guarani, Montardo e Ruiz desenvolveram este tema, Montardo discutindo o protagonismo feminino nas pesquisas sobre xamanismo Guarani (2008), e Ruiz

destacando o papel simbólico dos instrumentos tradicionais Guarani (2005). No âmbito da Antropologia, o xamanismo feminino Mbyá foi pesquisado no Brasil por Ciccarone (2001), Ladeira (2007b[1992]), Mello (2006) e Prates (2009). Ao lado deste tema, talvez em certa medida alimentando-se um do outro, tem crescido o interesse da Etnomusicologia e da Antropologia pelo tema das emoções e, neste sentido, destaca-se o volume coletivo organizado por Overing e Passes (2000), dedicado à “estética da convivialidade na Amazônia Nativa”.

* * *

No final de minha primeira incursão em campo na Estiva (23/06/2006), quando ia sair da escola e me dirigir à parada de ônibus, encontrei-me no corredor com Marcelo Kuaray, a quem Marlise me apresentou, e a partir do que conversamos rapidamente. Jovem Guarani de 20 anos, havia se mudado de uma aldeia em Santa Catarina para a Estiva por causa da esposa que era desta aldeia, uma jovem professora, na época grávida de sete meses, do segundo filho. O mais velho, Bruno Karaí, de cerca de 2 anos, que estava no colo de um tio – irmão da mãe -, próximo a nós, quando me viu, desatou a chorar, apontando para mim. Quanto mais eu queria me comunicar com ele, mais ele chorava, até que desisti, afastando-me dele. Com o passar do tempo, fomos nos conhecendo e adquirindo confiança mútua, por vezes nos cumprimentando com um beijo e divertindo-nos com brincadeiras compartilhadas.

Perguntei a Marcelo Kuaray se ele me autorizaria (caso o cacique permitisse, complemento) a assistir e filmar o trabalho dele com as crianças, que depois vim a saber se tratar de ensaios e apresentações de cantos sagrados do grupo de cantos e danças tradicionais Guarani *Nhë'ë Ambá*, criado cerca de um ano antes. Mostrou-se muito receptivo à minha presença e à idéia de desenvolver uma pesquisa musical entre as crianças da aldeia. Narrou-me alguns aspectos de sua biografia e, aparentando muita determinação e, naquele momento, empolgação com o que poderia advir de nosso contato, disse que estava esperando convite para levar o grupo a se apresentar e que fazer música com as crianças era sua maior motivação. Além disso, expressou que gostaria muito de fazer um DVD com a sua história, teria muito que contar. Explicou-me que gostava de trabalhar com os pequenos, que eram mais receptivos às suas idéias do que os grandes. Ao mesmo tempo em que valoriza a sua trajetória individual, como músico, compositor, coordenador, punha em destaque o coletivo sócio-musical que

representava o coral. Em muitos momentos da minha experiência de campo voltariam a aparecer estas duas perspectivas no discurso de Marcelo Kuaray.

Contrapus que poderia fazer algumas gravações do processo do grupo, mas não me sentia com competência técnica para produzir um vídeo nos moldes que me parecia ele estar querendo. Dispus-me a auxiliá-lo a buscar recursos e mais aliados neste sentido,⁴² enquanto que, durante a pesquisa, os registros em áudio, vídeo e fotografia que viesse a fazer seriam repassados para ele e seus familiares, na medida de seu interesse.

Marcelo Kuaray nasceu em 1986 na Argentina, de onde era sua mãe e onde moravam alguns tios. Foi para Santa Catarina aos sete anos, onde sua mãe e seu pai moravam agora, assim como seus irmãos. Antes de ir morar na Estiva, morou em várias localidades, entre outras na aldeia do Cantagalo. Em Santa Catarina, Marcelo Kuaray tocava violino. Se não fosse ali, na Estiva, onde quer que estivesse, explica, sempre iria buscar este tipo de atividade, era o que gostava de fazer. Era de família de músicos, sempre fizera música.

Na verdade o meu pai que é nosso mestre. De tocar violão, violino. Mas sempre não convidou pra fazer ensaio. Eu aprendi vendo. Vendo pra tocar. (...) Ele fazia música, ele tocava violino, violão... Ele tá fazendo trabalho pra ser pajé. (...) Vai consegui. Então ele sempre ia na opy... Que tem uma música de cantar [no coral] e uma música pra orar na opy. Tem uma música diferente. Que meu pai ia tocar e cantar. Orava na opy. Orava pelos Anjos das Crianças, pro jovem, pro velhos. Tudo, tudo, né. Tá pedindo uma proteção. Uma música diferente dos cantos [do coral]. Daí ele tocava. Eu ia... acompanhava, e acompanhava tocar, acompanhava fumar. (Marcelo Kuaray, 30/11/2006).

O jovem músico contou sobre sua aprendizagem musical desde criança, em um processo de socialização, vendo, ouvindo, imitando, participando das orações na opy.⁴³ Na lógica da educação indígena, não era convidado, aprendia observando e

⁴² Pouco tempo depois conheci João Maurício Farias, cientista social e amigo de Marcelo Kuaray, que colaborava sistematicamente na elaboração e no desenvolvimento de projetos para a comunidade da Estiva. Eu não chegava em um campo social em que negociar projetos acadêmicos e comunitários eram novidade, pelo contrário. Entendi que as pessoas da Estiva e os cientistas sociais e antropólogos envolvidos com etnologia indígena no Rio Grande do Sul que conheci durante o doutorado mantinham relações de colaboração mútua e alto grau de reflexividade em seus pensamentos e ações derivados do diálogo interétnico.

⁴³ Marcelo Kuaray “acompanhar” tocando e fumando revelava que, quando criança, acumulava experiência nas rezas xamânicas como *yvyra'ijá*, auxiliar do pajé, função ritual frequentemente desempenhada por crianças entre os Mbyá. Esta cena aponta para o processo de “aprender fazendo”, princípio educacional encontrado entre diversos grupos indígenas brasileiros, a exemplo dos Tupinambá (Fernandes 2006[1952], p. 204), Kayapó-Xikrin (Cohn 2000) e Xavante (Pereira 2003).

“acompanhando”, agenciando suas escolhas de onde e quando participar daquela prática musical em que seu pai era mestre, na medida de seu interesse.

No final de 2007, Marcelo Kuaray visitou seus pais na aldeia da Canelinha, em Rio da Dona, SC, onde então seu pai era cacique. Luciano, seu irmão (nascido em 1992), coordenador do coral da aldeia da Canelinha, era o vice-cacique. Em 2008, Marcelo Kuaray voltou a estudar no Ensino Médio em Capão da Porteira, pensando no futuro cursar o Ensino Superior, apesar de dizer com frequência que o seu “*negócio*” era a “*música*”, referindo-se à sua prática fora do ambiente institucional.

O vice-coordenador do coral *Nhë’ë Ambá*, Agostinho Verá, nascido em 1958, em Santa Catarina, também era filho de um cacique e pajé de Santa Catarina, da aldeia de M’Biguaçu, Alcindo Moreira. Planejava visitar os pais, que não via há dois ou três anos. Explicou-me que vira seu pai há menos tempo, há dois anos, mais ou menos, porque ele viajava muito, era “*um pajé muito requisitado na Europa e nos Estados Unidos*”. Agostinho Verá conta ainda sobre seus pais:

Olha, meus pais... Primeiro nós andava junto, eu com meus pais. Aí nós se apartemo quando nós andáva em Cacique Doble. Quando eles moravam lá eu fui estudar em Guarita. Eles ficaram lá. Daí depois de uns tempos que eles saíram de lá. Daí saíram e eu não sabia pra onde é que eles foram, né. Daí eu fiquei estudando. Daí foi uns tempo que me deu uma saudade da mãe e do pai, né, aí saí pra procurar por Santa Catarina. Até que encontrei eles. Eles tavam na beirada da BR 101, naquela época eles não tinham aldeia ainda. Daí de lá que eles conseguiram, né, essa aldeia M’Biguaçu.” (23/08/2007).

Agostinho Verá fez sua formação, como professor Guarani, de 1977 a 80 na aldeia da Guarita, em Tenente Portela, tornando-se o primeiro professor Guarani do Rio Grande do Sul.⁴⁴ Conforme Marlise, Agostinho Verá tem muitos materiais escritos sobre a cultura Guarani. Casou-se com uma das filhas de Laurinda Kerexú e Turíbio Karáí Nheengatu e acompanhou o cacique Juarez, morando em Votouro durante cinco anos e depois indo com ele para a Estiva, onde enviuvou. Foi coordenador do grupo de cantos e danças Mbyá-Guarani *Nhamandú Mirim* (Nosso Irmão Sol) na época de sua criação, por volta do ano 2000, quando seus filhos participavam como instrumentistas.

⁴⁴ Bergamaschi desenvolveu uma pesquisa sobre escolarização e educação indígena entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul, que contou com Agostinho Verá Moreira como um de seus principais colaboradores (2005, especialmente p.183-194).

Parou de trabalhar com o grupo, porém, porque achou cansativo acumular os encargos de dar aulas na escola e trabalhar com o coral.

* * *

Os *kyringüé ruvixá* Guilherme Werá Mirim Benites da Silva e Vherá Poty Benites da Silva, que são irmãos, foram importantes colaboradores desta pesquisa, principalmente no ano de 2008, quando estivemos juntos em todas as etapas do desenvolvimento do projeto de gravação do CD “*Yvy Poty, Yva’á*” (2009). São filhos de Valdomiro e Lídia, filha caçula de Florentina Pará e de seu segundo marido, já falecido.⁴⁵ Florentina Pará casara-se pela terceira vez com Marcelino, o pai do pai de Guilherme Werá Mirim e Vherá Poty. Marcolino, por sua vez, era separado da irmã mais nova de Florentina Pará.

Guilherme Werá Mirim (24 anos) veio morar na aldeia de Itapuã⁴⁶ no início de 2007, tendo antes vivido em aldeias Mbyá em Santa Catarina e São Paulo, onde participou de um coral Guarani em Ubatuba. Nos primeiros meses de 2008 começou a coordenar o grupo de cantos e danças *Nhamandú Nhemopu’ã*, de Itapuã. Conta que, quando estava na aldeia, ensaiava o grupo 2as, 5as e 6as feiras no final da tarde. Com os integrantes mais velhos do coral, jogava bola. Às vezes fazia a roça em volta da *opy* com os meninos do grupo, atividade entendida como própria do modo de ser Guarani, estando na base da sustentabilidade do grupo. No final de 2008 foi visitar uma filha doente em São Paulo e em 2009 mudou-se para Santa Catarina, onde está vivendo com sua nova mulher.

Vherá Poty, além de *kyringüé ruvixá* do coral *Nhanderú Pápá Tenondé* e professor da escola estadual da *tekoá Jataity*, no segundo semestre de 2008 tornou-se cacique da aldeia do Cantagalo⁴⁷, na divisa entre Porto Alegre e Viamão. Nascido em Chapecó, SC, em 1987, já morou em Votouro e Guarita, RS, e na aldeia de Mbiguaçú, SC, tendo participado do coral de Massiambú, SC. Tem uma filha e é professor de Guarani, dialeto Mbyá, na forma de cursos de extensão universitária, na Universidade

⁴⁵ Enquanto Laurinda Kerexú é filha do primeiro marido de Florentina Pará.

⁴⁶ Esta aldeia foi criada em 2000, e atualmente moram ali cerca de 37 pessoas na área de pouco mais de 24 hectares cedida pelo Estado do RS (Gehlen; Silva 2008, p.52).

⁴⁷ A aldeia é legalmente considerada reserva indígena desde 1998 e sua área é de 246 hectares desde 2005 (Gehlen; Silva 2008, p.50).

Federal do Rio Grande do Sul, desde 2007, e na Universidade de Santa Cruz do Sul, desde 2008.

Nesta primeira parte do capítulo, descrevi por ângulos parciais a constituição física e social da aldeia da Estiva e apresentei alguns de seus moradores, extendendo a descrição aos *kyringüé ruvixá* de Itapuã e do Cantagalo, por sua interlocução central neste trabalho. Focalizo a seguir uma situação ritual entre os Mbyá pela qual reflito sobre a concepção Mbyá de pessoa.

A agentividade das *kyringüé* em relação à morte

Retornando àquela cena inicial, na escola da Estiva conversando com Talcira, em minha primeira ida a campo, em que muito se falava sobre mortes de crianças, penso que naquele momento entendi aquilo como um tema circunstancial, sem cogitar trazê-lo para meu foco de pesquisa. À época racionalizei que eu estava entrando em um campo de estudo que envolvia grupos populares que viviam em situação social de graves carências físicas e, portanto, onde a desnutrição e a mortalidade infantil expressavam-se em alto índice. Também pensei como aquelas narrativas tinham uma conotação política de reivindicação de melhorias para a aldeia, dirigidas a uma estranha, não-indígena, ligada a uma instituição de Ensino Superior, que, portanto, provavelmente pudesse de alguma maneira colaborar para o bem-estar dos moradores da Estiva.

Dois anos depois, vivendo intensamente outra morte de criança na Estiva, do pequeno Lucas Karaí, revivo os argumentos sociológicos, as carências físicas e alimentares desta coletividade, a ausência de atendimento no posto de saúde local nos fins de semana – não por coincidência, período da semana quando ocorreram de pelo menos três das quatro mortes de crianças citadas acima. Mas agora não posso fugir de outro olhar/escutar estas mortes, que de início só com a razão e com certa parcimônia levava em conta. A morte de Lucas representou um desafio à minha pessoa, pois eu já o conhecia, com ele desenvolvia relações bem próximas. Às vezes ele chorava ao me ver, “*Ele acha que tu és uma juruá da saúde*”, me explicava rindo, Ivanilde, sua mãe. Outras vezes, ria, balbuciava cantos enquanto eu e Marcelo, que com frequência o cuidava, conversávamos sobre música ou registrávamos alguma performance do grupo de cantos e danças *Nhë’ë Ambá* em seus ensaios na aldeia.

Quando Lucas Karaí morreu (06/07/2008), eu estava a caminho da Estiva para a terceira sessão de gravação do CD de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani,

resultado de um projeto colaborativo realizado graças à persistente idéia de Marcelo Kuaray, que desde nosso primeiro encontro cogitava em registrar os cantos que compunha e me pedia colaboração para conseguir, como ele dizia, “*realizar este sonho*”.

* * *

Participei das primeiras horas do ritual funerário (*teté kué’i*) de Lucas Karáí na Estiva⁴⁸. Enquanto o velório ocorria na *opy*, Laurinda Kerexú e Marcolino cantavam com suas vozes metálicas e doces que lembravam o choro, agudas, profundas e lamentosas, mas com absoluto controle sobre timbre e melodia, em que predominavam sons marcados seguidos por melodias descendentes que se estabilizavam em notas prolongadas e levemente vibradas. Ocupavam o espaço com seus corpos sonoros, dinâmicos, leves e um pouco curvos percorrendo o fundo da *opy*, junto ao caixão. Dançavam com movimentos discretos, produzindo pequenos avanços e recuos, os joelhos flexionados, olhares acima e abaixo do plano médio do olhar. Alguns *takuapú* (taquaras instrumentais) se faziam ouvir, com baixa intensidade, um pulso constante, seguro, que batia e soava a terra, atendendo à crescente previsibilidade sentida ou imaginada pelos ouvintes. Eu sentia aqueles sons tão estruturados e persistentes com certo incômodo, talvez por não conseguir me conceber naquele momento de confusão emocional imprimindo qualquer som organizado no espaço acústico. Era como se cada som arrancasse de mim sentimentos e lembranças que resistia a reencontrar. Ao mesmo tempo, o *takuapú* persistente inspirava-me a idéia de um estado positivo de insegurança e fluidez emocional, como que um prenúncio, uma tensão crescente, colaborando na disposição coletiva de compartilhamento de que uma expectativa comum fora frustrada, de que uma criança morrera. Sua morte era lembrada, sentida, mas ao mesmo tempo tinha um sentido, era de certa forma esperada e ritualmente celebrada, o ambiente sonoro colaborando decisivamente para este ritual.

Os choros, de Ivanilde, de muitas outras mulheres que o cuidaram, meu, trocavam sintonias e colidiam entre si e com os sons do *takuapú*, das vozes cantadas/lamentadas dos *karáí*, do *mba’epú* e da *ravé*, também produzidos neste momento ritual. Os *karáí* circulavam e por vezes paravam próximos a alguma pessoa do

⁴⁸ Prates (2009) fez a etnografia deste mesmo evento como parte de sua pesquisa sobre “dualidade, transformação e pessoa”, realizada nas aldeias Mbyá-Guarani da Estiva, do Cantagalo e de Itapuã, RS.

grupo, espargindo a fumaça do *petyngúá* (cachimbo ritual) sobre seu corpo. O mesmo faziam de tempos em tempos no corpo da *mitã* (criança) inerte no pequeno caixão branco na parte central ao fundo da *opy*. Outros adultos e jovens se aproximavam alternadamente do cadáver, tocavam seu corpo frio, enfumaçavam-no, potencializando que, na compreensão Mbyá, seu *nhë'ë*, espírito-palavra, insatisfeito com o mundo terreno, tomasse seu rumo e seu corpo se desfizesse⁴⁹.

A morte de Lucas Karaí foi um acontecimento que me abalou profundamente. Estar “afetada”, segundo Jeanne Favret-Saada, é ser “atingida pelas ‘sensações, percepções e pelos pensamentos’” daqueles com quem pesquisamos (2005, p.159). Deixei-me afetar por esta experiência intensa, abrindo uma comunicação que, nas palavras de Favret-Saada, é sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não. Chorei no velório de Lucas Karaí e, durante muito tempo depois, no convívio com Marcelo Kuaray, Ivanilde, Bruno, Alzira, Talcira e Laurinda Kerexú, entre outros parentes seus, lembrei com tristeza sua morte, em meio a pensamentos incômodos sobre a prática etnográfica e o drama social frequentemente vivido no encontro etnográfico. Eu, que queria tanto etnografar *mitã mongueá* (acalantos), brincadeiras, o riso, a comunicabilidade, a vitalidade, a criatividade, o corpo e a voz das *kyringüé* Guarani na Estiva, tinha sido surpreendida pela experiência de velar o corpo de uma *mitã* Guarani de um ano, 10 meses e 24 dias.

Participei apenas do primeiro dia de velório, que durou mais de três dias, uma reação de fraqueza e simultaneamente de forte desejo de estar com os meus filhos, um deles nascido apenas oito dias antes de Lucas Karaí, durante o trabalho de campo. Uma atitude quase instintiva, defensiva. Fiz também uma escolha, que já se configurava havia seis meses, de continuar priorizando o trabalho de campo entre as crianças, mas junto aos *kyringüé ruvíxá*, com quem produzia colaborativamente um CD de cantos e danças Guarani. Se esta postura em campo, de não participar dos outros dias do velório, tem um significado de intensa defesa contra o desconforto que me acompanhava naquela situação, ao mesmo tempo me permitia ser eu mesma, e seguir na relação com meus colaboradores de pesquisa, seguir pesquisando e sendo mãe e mulher *juruaá*.

Já no velório a evidente mobilização de estar afetada que se estampava em meu corpo fez de mim uma participante do ritual fúnebre, sendo que em nenhuma outra

⁴⁹ O estado de putrefação é considerado crítico pelos Mbyá, devendo ser superado pelo alcance da condição de esqueleto.

situação ritual me foi permitida a presença na *opy*. Constrangida em participar de uma ocasião tão importante para a família de Lucas Karaí, tão íntima, entrei na *opy* no momento em que Marcelo Kuaray me convidou. Passei por Ivanilde e cumprimentei-a, afagando sua mão e lhe dando um abraço breve. Ela parecia um pouco espantada em me ver. Estava com um aspecto cansado. A barriga de nove meses transbordava de seu ser. Vinha tendo cólicas. A agente de saúde a olharia mais tarde, para ver as condições do bebê que estava por nascer. Fiquei primeiro de cócoras em um cantinho da casa cerimonial. Ouvi alguém falar meu nome, e em seguida Araci, irmã de Ivanilde, me ofereceria um banco para que eu sentasse. Nele fiquei, dividindo-o com diferentes pessoas que se revezam no uso do assento.

Fui convidada a me aproximar do caixão, produzindo eu também gestos e expressões que, na interação com o morto, decerto colaborariam para a partida de seus espíritos, assim como me aliviavam de um estado de suspensão – despedir-se significava deixar partir e deixar-se ficar. Olhei seu corpo ainda com o aspecto que sempre o marcara, dentro da roupa clara escolhida para esta hora. Toquei suas mãos frias, rezei palavras da religião que me é mais familiar, palavras que me aqueceram o peito. Deixei as lágrimas correrem discretamente pelo rosto sem cortar seu caminho e voltei a me sentar no mesmo banco. Os cantos, choros e a densidade da fumaça dentro da *opy* me confundiam a consciência, fazendo-me, a certa altura, não saber mais se chorava por Lucas Karaí, ou pelos outros que choravam, ou pelos que não choravam, ou se lacrimejava pelo que me parecia excesso de fumaça, tudo isso me provocando uma forte dor de cabeça.

Sentia a presença de uma sobrecarga de signos que me remetiam a dores mal curadas, a receios futuros, a desafios presentes que independiam da vida de Lucas Karaí. Com o tempo, foi possível integrar os estados emocionais conflitantes que emergiram nesta experiência à reflexão sobre o trabalho de campo, sobre as crianças e suas forças agentivas e sobre as práticas cosmo-sônicas Guarani.

Nesta experiência compartilhada entre os Mbyá na Estiva percebi com intensidade camadas entremeadas de valores do grupo. As jovens primas, tantas vezes observadas como cuidadoras dos bebês de suas mães e tias, choravam muito a morte de Lucas Karaí, ficando longamente ao lado do seu caixão, indicando as redes familiares de cuidado e afinidades/laços afetivos. A *kunhã karaí* e o *karaí* ocupavam o lugar de rezadores produtivos, fortes, encabeçando o ritual ao concretizar canto, dança, fumaça, palavra, olhar. As crianças pequenas, na *opy* ou fora dela, viviam aquela experiência

inter-geracional ao mesmo tempo observando e brincando. E os jovens, homens e mulheres, participavam consternados; as mulheres chorando mais expressivamente e os homens, mais contidos, os rostos sombrios, também com todos os sentidos voltados para o ritual.

Nas falas de parentes de Lucas Karaí neste dia se concentraram sentidos sobre concepção, nominação, convivência, premonição, sonho, saúde e relações de gênero, em uma intensidade que poucas outras situações de campo me haviam proporcionado. Como afirma Favret-Saada (2005, p.160), entre pessoas igualmente afetadas “acontecem coisas às quais jamais é dado a um etnógrafo assistir, fala-se de coisas que os etnógrafos não falam, ou então as pessoas se calam, mas trata-se também de comunicação”.

Tarcísio Gomes conversou comigo, me contando de outra criança que corria risco de morte. *“Achei que era lá, com a que foi pro hospital. Mas não, era aqui, entre a gente, né? Porque aquela tá bem ruim, no hospital, pensei que era aquela que ia, né? Mas era aqui, foi bem aqui que aconteceu.”* Também perdeu um filho quando este tinha três anos, há 20 anos, da mesma doença que tivera Lucas – desidratação por vômito e diarreia. Era mais velho que seu filho Leandro, que hoje tem 18 anos. Da mesma forma, há alguns anos, a filhinha de Graciela e Zico Verá ficou doente. Morreu dia 13 de janeiro e dia 21 ia fazer um ano de idade, conta a mãe. Passou mal no fim de semana, quando não havia ninguém *“da saúde”* na aldeia⁵⁰, e em um dia estava morta. Graciela diz que gostariam que houvesse plantão da saúde no fim de semana na aldeia, mas até hoje não conseguiram isso junto ao governo.⁵¹

Enquanto esperávamos o corpo de Lucas Karaí ser liberado no hospital de Viamão para retornar com ele à aldeia da Estiva, Graciela contou que, quando viram que o menino estava com vômito e diarreia, deram chá forte, que para muitas crianças resolve este tipo de sintoma, mas para Lucas Karaí não adiantou. Chamaram também os *karaí* de Itapuã de madrugada para rezarem para ele. Mas no sábado à noite já sabiam

⁵⁰ Graciela referia-se aos profissionais da área da saúde da FUNASA que atendem no posto de saúde local.

⁵¹ Estes dados confirmam o alto índice de mortalidade infantil por desidratação entre os grupos indígenas no Brasil. Segundo relatório da UNICEF (2008), entre 1990 e 2006 o Brasil reduziu pela metade a taxa de mortalidade infantil, de 46 crianças mortas para 24 por mil nascidas vivas, mas entre indígenas e negros, o índice manteve-se alto, sendo que a taxa de mortalidade para a população indígena é 138% maior do que para a população branca. (<http://www.radioagencianp.com.br> – acessado em 27/05/2009). Segundo o relatório, no período de 2006 a 2007 foram registradas 51 mortes de crianças indígenas. As principais causas de mortes são inanição, disenteria, hepatite, gripe, meningite, desidratação, pneumonia e tuberculose.

que não iria viver. Morreu domingo às 8h, ainda na aldeia. Quando de manhã chamaram a ambulância pra levar seu corpo, ela não veio. Precisaram chamar um táxi com o qual a FUNASA tem convênio, que o levou ao hospital em Viamão, a partir de onde seguiram os procedimentos de confirmação e registro do óbito.

Havendo chegado com o grupo de cantos e danças de Itapuã para a sessão final de gravação do CD, que foi suspensa em função da morte de Lucas Karaí, Guilherme Werá Mirim me contou, muito sério, que havia tido um sonho premonitório. Estava em um galho de uma árvore, e uma enorme serpente preparava-se para dar o bote. Na hora em que ela pulou para atacá-lo mortalmente, ele desviara e a cobra mordera uma criança que estava ao seu lado. Guilherme acordara apreensivo, a morte daquela criança era a comprovação de que seu sentimento ruim se justificava, concretizando a visão.

Pará Reté, na época com dois anos e meio, filha de Vherá Poty, conta ele, também presente no velório, naquela manhã na aldeia do Cantagalo acordara chorosa, não queria brincar. *“Olhava pro céu, apontava pra cima com o dedo e dizia: ‘Olha o karaí lá no céu!’ As crianças sabem tudo, sabem mais que nós.”* Vherá entendia que sua filha tinha tido uma premonição sobre o que iria acontecer com o pequeno Karaí da Estiva.

No cartório, onde estamos aguardando a confecção da certidão de óbito, Marcelo Kuaray sentado, o corpo levemente inclinado para frente, rosto sério, braços inertes, ombros pesados, disse, com olhos marejados, voz trêmula, grave: *“Ele tinha que ir, se não, se ficasse aqui na Terra, ele ia sofrer muito.”*

Durante a sessão de gravação que se realizou no lugar da que fora suspensa pela morte de Lucas Karaí, Laurinda Kerexú conta que, quando seu netinho foi para perto de *Nhanderú*, ela rezou, acompanhada pelo marido de sua mãe, Marcolino (31/08/2008). Ela também lembra o *nhemongaraí*, ritual de nominação, cujos cantos aprendeu com sua mãe, e como já era prenunciado o destino de Lucas Karaí, conforme apresento na conversa que tivemos:

- *Quando eu tenho as crianças que eu tô batizando elas, pra botar o nome, Verá, Verá Mirim, Kuaray, Karaí.*
- *Daí a senhora tem um canto, né?*
- *É Deus que me conta pra mim pra eu botar nome, daí eu sei tudo. Daquele finadinho, do netinho da Talcira, botei pra não viver, assim, botei tudo. É, eu sei, acho que não vai viver aqui.*
- *A senhora já sabia?*
- *É, já sabia, também. Por isso que foi embora, o gurizinho.*
- *Era Karaí, né?*

- É, Karaí, *o nome dele*.

Estas reflexões dos parentes de Lucas Karaí evidenciam alguns aspectos da concepção de mundo Guarani, principalmente em relação à aquisição de saberes e capacidades agentivas das crianças. A *mitã* é considerada como um ser social autônomo, até o caso extremo da morte. As crianças já nascem com o destino traçado. Por isso, não há culpa e deve-se aceitar e respeitar a fatalidade, no caso, da morte de uma criança, como a vontade dos deuses e da própria criança, de sua alma divina. “Por ocasião do nascimento, aliás, já está determinado o dia da morte. Cada qual vem ao mundo trazendo o seu destino.” (Schaden 1962, p.120). Reconhecer este destino não significa que a morte de um filho não cause sofrimento, como Marcelo expressa, alguns meses depois do falecimento de Lucas Karaí. Tê-lo conhecido fazia com que a experiência da perda fosse elaborada com melancolia e como tristeza e saudade. Mesmo assim, aceitar a partida do filho e esquecer, “*não sonhar*” eram desafios que precisava enfrentar: “*Se tivesse ido ainda na barriga... mas, mas não... eu já tinha convivido com ele... Pra Ivanilde é mais difícil. Mas agora não tá chorando muito.*” No mês anterior, Claudia me dissera que a sobrinha Ivanilde não estava sofrendo mais tanto por estar com o bebê Marcel Karaí, nascido poucos dias após a morte de Lucas. Bruno aos poucos também estava elaborando a perda do irmão. No entanto, quando foi tomar vacina, comentou que o Karaí (referindo-se a Lucas através de seu nome Guarani) ainda não havia sido vacinado. A negação da morte do irmão indicava uma forma de lidar com sua ausência, reação a que provavelmente se somariam inúmeras aprendizagens (alternativas ou contrárias à negação) no âmbito da sociocosmologia Mbyá-Guarani sobre este tópico no decorrer de sua vida.

* * *

Guiei-me no campo em muitas ocasiões pelas perguntas “O que faz de alguém uma pessoa?” e “Que agenciamentos sociais das crianças podem ser descritos nesta etnografia?”. Pois quando tentava amadurecer estas compreensões, focalizando-as no contexto das práticas musicais, sonoras dos Mbyá, precisei ponderar pela perspectiva daquela vivência fúnebre. Uma pessoa é feita por três espíritos - uma *nhë’ë*, uma *angüé* e uma *agã* – e por seu corpo. *Nhë’ë* é o espírito-palavra, segundo Vherá Poty; a alma-palavra, segundo tradução dominante na etnologia ameríndia, que porém tem sido posta

em cheque por implicar em uma concepção eurocêntrica que vincula a *nhë'ë* com preceitos religiosos do cristianismo. Ainda por Vherá Poty, *angüé* é o espírito-sombra, que na morte da pessoa vira assombração; *agã*, finalmente, é como a pessoa se vê no sonho, o simbolizador das coisas que vão acontecer. Conforme Schaden (1962, p.118-119), *nhë'ë* para os Mbyá seria o “espírito protetor”, parte integrante do eu que dá segurança, vigia, tendo sido a primeira alma enviada por *Nhanderú*, núcleo inicial da personalidade. As outras duas almas, uma boa e uma ruim, referem-se à pessoa em relação com outros seres humanos.

O nome da criança é a confirmação da aldeia divina de onde veio sua *nhë'ë*. Indica suas capacidades e, em certa medida, seu destino. Antes de receber o nome, a criança depende dos espíritos de seus genitores. Depois de sua nomeação, passa a ter maior autonomia, pois seu corpo é protegido ou guiado por este espírito-palavra. Os muitos tratamentos corporais praticados pelos Mbyá também colaboram no fortalecimento da pessoa, de seu corpo e de seu espírito-palavra. Lucas havia recebido um nome, um *nhë'ë* que indicava seu destino, consideravam seus parentes. Tratava-se de um espírito-palavra que não estava satisfeito com o mundo terreno, não queria mais habitar aquele corpo, preferindo regressar para sua aldeia divina de origem. Presságios, rezas, sonhos, sensações indicativas de sua morte eram a confirmação desta postura existencial. Eram as *nhë'ë* das pessoas se comunicando entre si e preparando a partida de Lucas.

A delicadeza deste período inicial de vida se supera com os rituais de evitação e de fortalecimento, desde a mais tenra idade. Bebês participam da vida dos adultos, ensinam e aprendem o grupo, no grupo. Nas rezas xamânicas, nas rodas de conversação. Apesar da ênfase intergeracional das atividades rituais Mbyá, há importantes tratamentos, disposições esperadas e mesmo cantos específicos para determinadas idades, indicando que etapas de vida orientam a construção da pessoa. Segundo Ivanilde (29/11/2007), *kyringüé'i* são crianças até cinco anos de idade, mas genericamente são chamadas de *kyringüé* (criança), entre zero e 11 ou 12 anos. Entre 11 e 19 anos, são adultos jovens, *mbyá tudjágüe* e a partir daí são também *mbyá tudjágüe* (*avá* são os homens e *kunhã*, as mulheres). *Mitã'i* são chamados os bebês pequenos e *tudjá'í* os anciãos.⁵² Quando as meninas têm a primeira menstruação, as mães lhes ensinam

⁵² Litaiff (1996, p.61) apresenta a seguinte classificação, conforme colaboradores da aldeia Mbyá de Bracuí, Angra dos Reis, RJ: *karinguá* (0-7 anos); *kunumy* (conforme Fernandes 1978, p.73: 7-15 anos/mulher -17 anos/homem); *tujá* (acima de 15 ou 17 anos até velhice). Santana de Oliveira (2005,

“coisas de mulher” e a menina deixa de ser criança. Os meninos passam a ser considerados *tudjá* quando a voz engrossa, e devem então usar o *tembé kuaá*. Alguns cantos de brincar que conheci através de meus interlocutores Mbyá são classificáveis por faixa etária e gênero, havendo indícios de que pelo menos um deles esteja ligado a aprendizagens iniciáticas femininas, como apresentarei nos capítulos 2, 5 e 6. Porém uma hipótese inicial, de que houvesse um amplo repertório de músicas exclusivas das crianças, não se confirmou em meu trabalho de campo. Parece-me mais consistente afirmar que os Mbyá constituem suas práticas musicais prioritariamente de forma intergeracional.

Na precursora pesquisa etnomusicológica entre as crianças Venda (1990[1967]), Blacking propôs-se a encontrar nexos entre o repertório musical das crianças com a música Venda adulta, aparentemente escassos, o que lhe pareceu ser possível a partir da análise dos contextos de produção musical e das dimensões sonoras tomadas em perspectiva funcionalmente. De certa forma também busco estes nexos; porém, sugiro que não há um repertório musical muito vasto de cantos feitos somente pelas *kyringüé* Mbyá-Guarani da Estiva. A grande interação entre as *kyringüé* e os adultos desta comunidade, declarada nas falas dos colaboradores e observadas nas mais variadas atividades cotidianas na *tekoá* e nas práticas musicais na intersecção entre o mundo sonoro-musical de *kyringüé* e adultos, parece estar no cerne dos valores intra-grupo. Na presença deste cenário, caberia perguntar: Como os diferentes grupos etários, ao realizarem música conjuntamente – como nos corais – ou compartilharem do espaço social em que a música é central – como nos rituais xamanísticos -, negociam a participação das *kyringüé* na performance coletiva e percebem a constituição das *kyringüé* a partir da prática musical?

Sugiro que a resposta indica duas formas de agenciamento das crianças nos contextos musicais Mbyá, que fortalecem a cosmo-sônica Mbyá. Por um lado, sua presença representa a satisfação das divindades – que expressam este estado de ânimo enviando-nas das aldeias divinas - e a alegria entre os humanos – que entendem a procriação como um sinal divino positivo e, ao serem pais, recebem mais cantos em

p.77), propõe outra divisão de categorias de idade, a partir de seus interlocutores na aldeia Xiripá de M'Biguaçu, Grande Florianópolis, SC: *myntai* (0-3 anos); *Ava í* (menino) e *kunhái* (meninas) (3-13 anos); *kunumy* (moço) e *kunhãtã í* (moça) (13-18 anos); *tudjá* (homem adulto) e *vaivi* (mulher adulta) (20-50 anos); *tudjá í* (velhinho) e *vaivi í* (velhinha) (a partir dos 60 anos). Apresento estas classificações para mostrar justamente como ela é variável e ao mesmo tempo apresenta constâncias, mesmo entre parcialidades diferentes.

sonhos e ampliam várias capacidades humanas valorizadas no modo de ser Mbyá, entre as quais a de amar com plenitude (*mborayú*, reciprocidade). Os Mbyá expressam seu contentamento em ter filhos e sua preocupação com cuidar e aconselhar a nova geração através de *mitã mongueá* (acalantos), de *nheovangá mborái* (cantos de brincar) de cunho iniciático, de orações e cantos xamânicos – os diferentes gêneros de *mborái*. Por outro lado, os *mborái* realizados pelas crianças no coral, nas rezas ou ainda nas *nheovangá* (brincadeiras cantadas) movem emoções, colaborando em muitas conexões, entre gerações, aldeias, humanos e extra-humanos, entre os Mbyá e outras etnias, entre passado e futuro. Se a dimensão sonora é central para a manutenção da vida na Terra e do modo de ser Mbyá, as crianças têm grande responsabilidade na efetivação desta cosmo-sônica Mbyá.

O consentimento e a etnografia entre crianças indígenas

Desde as primeiras incursões em campo, minhas interações aconteceram mais com os adultos, entre quem expus o trabalho que intencionava fazer e busquei o consentimento para fazer a pesquisa entre as crianças da aldeia. Com o tempo passei a ser uma figura menos estranha às crianças, convivendo também entre elas, na aldeia e nas apresentações do grupo *Nhë'ë Ambá*, ou ainda criando situações de conversação sobre filmagens de suas práticas lúdico-musicais que eu vinha observando e registrando. Falei às crianças sobre meu interesse de pesquisar as músicas e brincadeiras de que elas participavam, questionei-as sobre o consentimento (visto que estavam sendo pensadas como interlocutoras em todas as etapas do trabalho) e recebi também delas a concordância com esta pesquisa. No último ano de trabalho de campo vi as crianças da aldeia da Estiva mais esporadicamente, em função de ter ingressado em uma etapa intensa de produção do já referido CD de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Este projeto me exigiu que ficasse mais em Porto Alegre (em reuniões de planejamento e avaliação do projeto) e São Leopoldo (onde foram realizadas as sessões de edição), assim como me deslocasse até três outras aldeias Mbyá, na fase inicial de implantação do projeto. Apesar da interlocução intensificada com os adultos, via as crianças nas aldeias e ouvia-as cantar nos diferentes espaços de produção do CD.

Antes desta fase de obter o consentimento de pesquisa entre pais, responsáveis e crianças, tive de negociar a aprovação da pesquisa junto ao cacique da *tekoá Nhundy*, Zico Verá. A princípio, manifestou-se contrário à entrada de uma pessoa desconhecida e

não-Mbyá ou indígena na Estiva, estratégia político-cultural que interpreto como um enfrentamento cuidadoso das relações interétnicas historicamente estabelecidas, de exploração e desrespeito aos direitos dos grupos indígenas brasileiros. Mesmo depois de já ter recebido sua autorização para freqüentar regularmente a *tekoá*, Zico ainda negociaria limites de que práticas musicais das *kyringüé* eu poderia pesquisar e quais não poderia.

Permitiu-me observar o coral local coordenado por Marcelo Kuaray, constituído majoritariamente por *kyringüé*, e suas performances nas apresentações públicas. Mas, por motivos políticos e cosmológicos, tornava-se interdita minha participação nas rezas noturnas na *opy*, que envolviam também as *kyringüé* e seu universo sonoro-musical. Pelas preocupações expressas em seu discurso, na perspectiva desta liderança Mbyá-Guarani estes eram os dois domínios sonoro-musicais predominantes e que envolviam *kyringüé* na comunidade. Ambos contextos – apresentações públicas e ensaios do coral e rituais xamanísticos coletivos Mbyá –, cada um situado em um extremo de um *continuum* de interação com os não-indígenas, eram inter-geracionais. A concepção de que não existiria um universo sonoro-musical “exclusivo” das *kyringüé* parecia ser compartilhada na comunidade. De fato, na continuidade da pesquisa, vim a conhecer canções de brincar e de ninar, mas estes gêneros musicais das crianças também eram descritos como práticas musicais que envolviam crianças e adultos no compartilhamento de afetos e na transmissão de ensinamentos.

Estabelecido o consentimento da pesquisa pelas *kyringüé*, por adultos e pela liderança da *tekoá Nhundy*, na medida em que o tempo transcorria procurei estar mais com as *kyringüé* e deixar que conduzissem as interações e assim aprender sobre elas, também sobre sua língua, o Guarani. Algumas mostraram interesse em se comunicar comigo, através de risos, olhares, falas em Guarani (às vezes com tradução de alguma criança mais velha), demonstrando confiança no gesto de pedir colo, sentar ao meu lado ou brincar em volta. Solicitações de fotos ou filmagens foram freqüentes, devido à prática de registro audiovisual que associavam comigo, que fiz com intenção de que fosse um meio de dialogar, escolhendo com as crianças o que filmar e conversando sobre as filmagens realizadas. Foi me propondo uma filmagem que um grupo de crianças expressou seu interesse em contar sobre si e cantar cantos de diferentes experiências de vida: do xamanismo, do cuidado aos irmãos, dos corais, do brincar entre irmãos e primos (04/04/2007), situação que depois pude aproveitar para junto com elas compreender melhor estas sonoridades e práticas sociais.

Neste capítulo, narrei alguns aspectos de minha entrada em campo. Passo, no próximo capítulo, a descrever os corais Mbyá, os quais, conforme já mencionei, foram o primeiro cenário musical entre as *kyringüé* que tive oportunidade de conhecer. Ao tratar de suas performances, dou continuidade à elaboração na tese do modo de ser Mbyá conforme minha experiência em campo, assim como abordo conceitos ênicos Mbyá ligados ao campo sonoro, explorando argumentos que indicam o som e a agentividade das crianças como centrais na sociocosmologia Mbyá.

Capítulo 2

Grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá: o mundo sonoro na performance das *kyringüé* – entre lógicas êmicas e acadêmicas

Sonoridades variadas compõem o cotidiano dos Mbyá-Guarani da Estiva, a exemplo de outras aldeias do Rio Grande do Sul. Algumas delas eram ditas Mbyá-Guarani, e foram estas que me interessaram, em função deste discurso de elaboração de conexões entre signo sonoro-performático e identidade. Por que uma música é reconhecida como do grupo? O que há de “Mbyá-Guarani” em um *mboraí* (canto), que o diferencia de outros cantos, sertanejos, por exemplo, tão apreciados pelos moradores da Estiva, mas de outras formas, por outros motivos, e que são considerados música de *juruá* (não-indígenas)?

Tendo feito uma opção prévia, pré-campo, de etnografar entre crianças suas práticas musicais, este era um recorte nas sonoridades Mbyá que procurei compreender quando iniciei minha etnografia. Como já afirmei anteriormente, essa classificação geracional do repertório musical não encontrou eco nas categorias sociais e musicais Mbyá. Diferentes práticas musicais - diziam-me as crianças, seus pais e professores freqüentemente - eram vividas entre adultos e crianças concomitantemente. A intergeracionalidade se mostrou um aspecto importante do modo de ser Mbyá refletido em sua musicalidade.

Mesmo as crianças participando do contexto ritual em que os *mboraí*, cantos xamânicos, são realizados, estes não foram focados neste estudo, e as referências que faço a eles advêm muito mais da literatura etnomusicológica e antropológica do que pela minha vivência entre os Mbyá-Guarani no trabalho de campo, exceto raras situações em que presenciei alguns cantos que remetiam a este gênero musical Guarani: o funeral descrito no capítulo anterior e uma “mística Guarani”, cena que apresento no capítulo 4. Chamou-me a atenção, no entanto, como as outras práticas musicais Mbyá remetiam à dimensão do sagrado.

Os *mboraí* realizados pelos corais Guarani e os *nheovangá mborái*, cantos de brincar de meninas e meninos, algumas exclusivamente de um ou de outro gênero, soavam no registro do xamanismo, ensinando às crianças disposições a cumprirem seus papéis como homens e mulheres participantes dos rituais que estão na base do modo de ser Guarani. Fiquei particularmente interessada na perspectiva de pensar a música Mbyá como estabelecadora e expressiva da organização social, dimensão geralmente

sobrepujada pelas interpretações da constituição cósmica e da pessoa na literatura etnológica Guarani.

Já as *nheovangá* (brincadeiras cantadas), por causa de seu enquadre lúdico, pareciam ser as únicas práticas performáticas que, através de textos, melodias e dinâmicas corporais, em enquadre específico, destoavam da pauta ética Mbyá, não seguindo à risca os ensinamentos referentes à concentração, à evocação das divindades ou ao caminhar em direção ao *aguyjé* (estado de perfeição almejado pelos Guarani). Ao brincar entre seus pares, as crianças enfrentavam ofensivamente seres malignos, gritavam, riam, atuando na esfera da provocação e do humor.⁵³ A improvisação de gestos, deslocamentos e sons falados e cantados é intenso neste contexto. Acredito que este universo de cantos e brincadeiras que autorizam a inversão das regras sociais deve ser bem mais amplo do que o que conheci, um campo que poderia ser explorado em futuros trabalhos entre os Guarani.

Outro repertório investigado, os *mitã mongueá*, cantos de fazer adormecer, foram lembrados pelos Mbyá, crianças e adultos, como cantos individuais de uma esfera muito íntima, de forte intensidade emocional, em que a criação de sonoridades é muito valorizada, possibilitando aos pais e outros responsáveis, inclusive, o uso de *juruá mborai* (cantos não-indígenas) como *mitã mongueá*. Um destes cantos de fazer dormir, no entanto, “*Toke na mitã*”, parece ter-se divulgado amplamente entre os Mbyá do Sul do Brasil, tendo sido cantado com pequenas variações por colaboradores desta pesquisa de diferentes idades. Se o texto não parece relacionado aos caminhos sagrados almeçados pelos Mbyá-Guarani, sua melodia, no entanto, apresenta muitas semelhanças, na combinação de ritmos e alturas, aos *mborai* dos grupos de cantos e danças Guarani, o que provavelmente configure um elo icônico de identidade.

Busquei analisar estes gêneros musicais em seus contextos de realização, interpretando os significados que lhes eram atribuídos pelos performers, sistematizados como categorias êmicas ligadas ao campo social, cosmológico e sonoro do modo de ser Mbyá. Os conceitos de performance, agenciamento e contexto foram fundamentais na elaboração de uma classificação de gêneros musicais Mbyá. Neste e no próximo capítulo aludo mais às performances dos *mborai* dos grupos de cantos e danças Guarani,

⁵³ Cabe observar que os adultos Guarani também vivem intensamente o riso, a brincadeira, nas conversas em volta do fogo de chão, nas festas ou nos jogos de futebol. Há, por exemplo, fábulas Guarani que versam de forma jocosa sobre o encontro entre a desajeitada jaguatirica e o esperto macaco, que sempre lhe prega peças. Em duas fábulas que me foram narradas por crianças e adultos na Estiva (maio/2007), em uma história a jaguatirica perdia os órgãos genitais, na outra era devorada por cães ferozes, situações dramáticas tratadas no registro do humor.

enquanto nos capítulos 5 e 6 aprofundo a análise do que chamo aqui dos *kyringüé mborái*, englobando os gêneros *nheovangá mborái*, *nheovangá* e *mitã mongueá*.

Neste capítulo, discorro sobre o tema da performance em Etnomusicologia e trato por um lado das sonoridades Mbyá como um todo, buscando a exegese de alguns conceitos êmicos; por outro lado, apresento os grupos de cantos e danças Mbyá através de minha experiência em campo, inicialmente acompanhando suas apresentações públicas, e, no final, envolvendo-me na produção colaborativa de um CD de cantos e danças Mbyá-Guarani.

Etnomusicologia e performance

Para pensar os diferentes gêneros e estilos de cantos Mbyá baseei-me em perguntas etnomusicológicas sobre o contexto das performances. Seeger (1988, p.83) considera importante discutir que tipos de performances ocorrem em cada sociedade. Conforme o autor, “o estilo de performance está relacionado à intenção e ao contexto espacial, temporal e sônico no qual a performance é parte”⁵⁴ (p.85), assim como ao grau de avaliação pública.

Uma forma de se aproximar do contexto de eventos musicais seria dissecá-los arbitrariamente em respostas a questões jornalísticas básicas: o que, onde, como, por quem, para quem e por quê (Seeger 1988, p.83). Porém, diz o autor, ao contrário das perguntas que parecem fragmentar a performance, as respostas tenderão a estar inter-relacionadas.

De acordo com este pensamento de Seeger, Turino (2008) propõe a classificação dos campos de performance musical em quatro estilos: estilo participatório, performance pública, gravação de alta fidelidade e arte de estúdio de gravação. Esta sistematização baseia-se em suas experiências entre músicos no Peru (1993), em Zimbábue (2000) e nos Estados Unidos (2008). Cada um destes campos corresponde a contextos performáticos e discursivos diferentes, em que os músicos se dirigem a distintas “platéias” e com diferentes objetivos, e a sonoridades que se configuram da seguinte maneira:

⁵⁴ “*The performance style is related to the intention, and to the spatial, temporal, and sonic context of which the performance is a part.*”

As práticas musicais participatórias baseiam-se no “*flow*”⁵⁵ (“fluxo” ou “fluir”), que seriam potencialidades sociais e sonoras que garantem interesse e a incorporação de condições técnico-musicais variadas na realização musical. As formas destas músicas baseiam-se em um pequeno conjunto de padrões sonoros melódicos ou rítmicos, em geral de curta extensão e semelhantes entre si, que se repetem muitas vezes, gerando o que Turino chamou de “segurança na constância”, que inspira dançarinos de todos os níveis de expertise e ajuda as pessoas a atingir e permanecer em sincronia uns com os outros (Turino 2008)⁵⁶.

Na performance participatória, não são acentuados os contrastes de dinâmica ou de outras dimensões do som, privilegiando-se a densidade sonora, os timbres ruidosos e as “franjas” heterofônicas, resultando em uma massa sonora que torna as partes individuais indistinguíveis (Turino 2008). Neste contexto, improvisos e variações são intensivos e não destacados solisticamente. Trata-se de uma prática musical que envolve interações sociais entre os participantes, que devem reagir sonoramente e cineticamente ao que os outros estão fazendo, e que requer, principalmente, o grupo manter o balanço de desafios de habilidades, que é a chave para a experiência do *flow*. Todos, cada um em suas capacidades e experiências de diferentes graus e qualidades, devem-se sentir suficientemente confortáveis para desempenhar sua participação, e ao mesmo tempo bastante estimulados pelo desafio de se superar, aprendendo novas habilidades, criando novas ou mais elaboradas possibilidades de interação pelo som e pelo movimento. As práticas musicais participatórias costumam ser formas abertas, sem início, meio e fim pré-estabelecidos. Em geral, acredito que cantos xamânicos (*mboraí*) e os cantos de brincar coletivos (*nheovangá mboraí*) sejam desenvolvidos neste estilo.

Na performance pública, por sua vez, o grupo de executantes tem a responsabilidade de preparar músicas para mostrar a um público que não está envolvido diretamente da performance no sentido que Turino aponta – cantando e dançando como performer -, o que não quer dizer que não estejam participando enquanto audiência, e

⁵⁵ Termo cunhado pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi e utilizado por Turino na base de seu estudo comparativo entre os diferentes campos de práticas musicais.

⁵⁶ A repetição de padrões sonoros, própria das performances de caráter participatório remete a uma analogia possível com as artes visuais Mbyá e Nhandeva estudadas por Silva (2005). Assim como na música Mbyá padrões rítmicos, timbrísticos e melódicos se repetem, os sons reiterativos sendo impressos em um suporte ambiental natural, que é a paisagem sonora, os padrões gráficos também são repetidos extensamente em diferentes suportes materiais feitos de recursos da natureza (cerâmicas, madeiras, porongos). Analogias entre estruturas sonoro-musicais e grafismos foram propostas pioneiramente na Etnomusicologia por Charles Keil na sua etnografia entre os Tiv, na Nigéria (1979).

mesmo respondendo à performance com gestos e sons relativos à música executada por outrem. Nestes casos, geralmente há uma preocupação com arranjar as músicas, promovendo uma variedade de timbres, distribuídos, mais do que na simultaneidade da performance, na sua seqüência. É característico deste estilo, por exemplo, criarem-se contrastes entre as partes.

A qualidade da textura sonora neste estilo de performance tende a ser menos densa e ruidosa do que no estilo participatório. As vozes soam mais transparentes e uniformes, mais controladas pelo esquema de arranjo ensaiado e menos ornamentadas. Não há muito espaço para impulsos vocais, alterações de andamento, variação nas durações dos sons em relação à repetição do contorno geral da melodia, portamentos e outros improvisos individuais.

Conforme Turino (2008), as frases musicais no estilo de performance pública costumam ser mais longas do que no participatório. Nas performances de apresentação, inícios e finais da música costumam ser pré-planejados em detalhe, através de um arranjo. Há solos, que tendem a ser destacados, para criar interesse na audiência e para a auto-realização do performer. Os corais Guarani costumam se apresentar neste estilo. No estilo participatório e no apresentacional, a qualidade da interação social é central para a concepção de “música” e “boa música” (p.90)⁵⁷.

Turino chama de “gravações de alta fidelidade” às performances gravadas, cujos registros pretendem indexar ou representar performances ao vivo. Independentemente de o registro ter sido feito como “gravação de campo” em um festival ou ritual ou como gravação de um concerto, ou em estúdio, ele requer técnicas de gravação especiais, seleção, mixagem e edição para representar o contexto “ao vivo” do som e para atender à expectativa de recepção constituída pelo meio da gravação (Turino 2008, p.67). Além dos performers, este campo de prática musical envolve gravadores, editores, produtores e engenheiros de som. Gravações são diferentemente concebidas conforme o estilo de música e o grupo que a realiza; porém, há algumas características em comum. Uma delas é a preocupação em manter a clareza da distinção entre as partes vocais e/ou instrumentais que executam a performance musical. Isto pode ser conseguido através do uso de microfones que captem as vozes em canais diferentes para futuras manipulações eletrônicas, que permitem a elaboração de timbres e volumes, ou mesmo a omissão de uma parte gravada em um canal, como forma de eliminar algum ruído indesejado.

⁵⁷ Este critério de julgamento da “boa música” está presente nos estudos de Turino (2008) e Montardo (2002).

Esta capacidade de controle da sonoridade está presente nas gravações etnomusicológicas, ainda que o senso comum as relacione a um ideal de autenticidade da sonoridade, como se um “realismo perdido” das etnografias fosse resgatado pelo registro dos sons em performance (seja participatória, seja apresentacional). Turino exemplifica o modelo etnomusicológico de registro com decisões que tomou em relação à gravação da música de um festival coniminho (sul do Peru), que apresentou no CD “*Mountain Music of Peru, vol. 2*”⁵⁸. Uma música que tinha duração de 30 minutos, em que se repetia sem grande variação uma melodia de dois minutos de duração, foi por ele editada, encurtando seu tempo total. Também alterou a seqüência das músicas tocadas no festival (que durava três dias), alternando timbres e gêneros, buscando prover a gravação de interesse e variedade para o ouvinte.

O autor fala mesmo de uma disposição antagônica do etnomusicólogo em relação aos produtores de estúdios de gravação, quanto às maneiras como lidar com a sonoridade das músicas e seus contextos de captura de som, ambos com intenções opostas de comunicação ao ouvinte:

Ao mesmo tempo em que a apresentação de gravações de campo etnográficas freqüentemente envolve cortar da edição parte do “ao vivo” (instrumentos excessivamente altos, conversas, momentos embaraçosos, performances longas), a manipulação sonora de estúdios de gravação freqüentemente envolve o esforço de criar signos de ser ao vivo. (Turino 2008, p.70).⁵⁹

Acredito, no entanto, que este debate não é tão simples, e talvez estas perspectivas opostas encontrem outras soluções técnico-musicais conforme o tipo de interação colaborativa em que se articulem as intenções dos pesquisadores, dos produtores e dos indígenas. Digo isto pensando no projeto colaborativo que desenvolvemos, três corais Mbyá e o coletivo GEM de pesquisa etnomusicológica da UFRGS, para gravação de músicas Mbyá, durante o ano de 2008. As discussões em torno da sonoridade resultante eram negociadas, privilegiando-se as intenções musicais e sociais dos Mbyá. Ao mesmo tempo não se prescindiu de uma série de princípios técnicos de gravação, como o uso de equipamentos de “alta fidelidade” e a captação do som em oito canais através de microfones de última geração. Mas, na negociação de

⁵⁸ “*Mountain Music of Peru*” (Smithsonian Folkways Series), Albums *Mountain Music of Peru*, Vol. 2, February 22, 1994 (apud Turino 2008).

⁵⁹ “*While the presentation of ethnographic field recordings often involves editing out some of the ‘liveness’ (overly loud instruments, talking, awkward moments, long performances), studio sound manipulation often involves effort to create signs of liveness.*”

sons que comporiam o CD, alguns sons ambientais durante um canto gravado foram valorizados e mantidos na versão final, como um galo cantando e a reafinação de um instrumento musical. Por outro lado, de fato uma série de sonoridades foram descartadas: o motor de um caminhão que passava na estrada próxima à aldeia, a tosse de um menino cantor, a batida de alguém com o corpo no microfone.

O quarto estilo de performance apresentado por Turino é a “arte de estúdio de gravação” (“*studio audio art*”), o qual não encontra reflexo no recorte etnográfico deste trabalho. Apesar disso, reconheço a existência de parcerias entre músicos indígenas e não-indígenas, assim como de não-indígenas com trabalhos solo inspirados na música indígena, que realizam projetos deste tipo. Trata-se da criação e/ou manipulação de sons para fazer um objeto de arte enquanto “escultura sonora”, na forma de uma gravação que não tem intenção de representar a performance do tempo-real, a exemplo da música eletroacústica (2008, p.27).

***Mbyá mba'epú nhendú* – sonoridades musicais Mbyá**

Com base na Etnomusicologia da performance, os signos⁶⁰ sonoros Mbyá foram analisados como importantes mediadores de subjetividades. Os cantos materializam concepções de mundo e agenciam interações e transformações. De forma não exclusiva, mas sim privilegiada, a dimensão sonora expressa as especificidades do modo de ser Mbyá. Na perspectiva da cosmo-sônica Mbyá-Guarani, a musicalidade do grupo se compõe pela narrativa de agentes múltiplos (pessoas e coletivos, humanos e extra-humanos) e articula passado, presente e futuro, construindo temporalidades, espacialidades, corporalidades e pessoalidades, em tempos e espaços datados e em fluxo.

⁶⁰ A partir da teoria Semiótica, Turino (2008) propõe que os signos musicais têm caráter icônico (intrínseco) quando, ao serem comparados analiticamente em diferentes contextos, indicam semelhanças, como, por exemplo, um motivo melódico que se repete em duas frases de uma mesma música, ou em dois movimentos de uma mesma sonata, ou em duas músicas de mesmo estilo. Neste caso, a reiteração de um signo musical semelhante (ou um conjunto de signos), independentemente de seu significado social, poderia neste primeiro momento apontar para uma identidade musical compartilhada (por exemplo, o pertencimento a um grupo pela prática musical de um mesmo estilo ou gênero musical). Os signos revelam iconicidade extrínseca, por outro lado, no caso, por exemplo, de sons ou movimentos que imitam algo, como, por exemplo, a dança do *xondáro*, cuja coreografia realizada pelos jovens Guarani lembra movimentos de pássaros. No entanto, este reconhecimento icônico não avança na esfera das significações, para tanto precisariam ser pensadas as capacidades indiciais destes signos (os significados que lhe são atribuídos por diferentes sujeitos em diferentes contextos).

A dimensão sonora e musical, além de não ser objetificável, envolve outros elementos expressivos além do estritamente sonoro, como aspectos cinestésicos (dança, movimento), visuais (adereços, coreografias), táteis, olfativos, etc., que se vinculam incondicionalmente aos auditivos. No caso dos Mbyá do Rio Grande do Sul, isto é muito evidente. As imbricações entre visualidade, cheiro, tato, gosto e som são diretamente exigidas na experiência de ouvir - os corais, as crianças brincando, os pais embalando seus filhos ou as rezas xamânicas.

Seeger, que percebeu este transbordamento dos limites do som na vivência da musicalidade entre os Suyá, do tronco lingüístico Jê, habitantes do Parque Nacional do Xingu, desconstrói a definição ocidental de música na seguinte descrição:

[m]úsica é muito mais que somente os sons capturados em um gravador. Música é uma intenção de fazer algo chamado de música (ou estruturado similarmente àquilo que *nós* chamamos música), em oposição a outros tipos de sons. É uma habilidade para formular séries de sons aceitos por membros de uma determinada sociedade como música (ou como eles a chamarem). Música é a construção e uso de instrumentos produtores de som. Ela é o uso do corpo para produzir e acompanhar os sons. Música é uma emoção que acompanha a produção da, a apreciação da e a participação na performance. Música é também, claro, os sons propriamente ditos depois de terem sido produzidos. Porém, ela é intenção tanto quanto realização; ela é emoção e valor tanto quanto estrutura e forma. (Seeger 1988, p. xiv).⁶¹

O gesto interpretativo sugerido por Minks (2006), em seu recente estudo sobre práticas expressivas de crianças indígenas Miskitu, na costa caribenha da Nicarágua, reforça este âmbito de abrangência dos estudos etnomusicais. Minks propõe que se passe, no campo dos estudos etnomusicológicos entre crianças, da abordagem da “canção infantil” para a das “práticas expressivas musicais, poéticas e cinéticas”, o que significaria abandonar o modelo metodológico dos estudos baseados na coleção de textos musicais/verbais e dirigir-se aos estudos baseados na interação comunicativa. Trata-se de um exemplo de como, ao reconhecimento da inadequação do conceito

⁶¹ “*Music is much more than just the sound captured on a tape recorder. Music is an intention to make something called music (or structured similarly to what we call music) as opposed to other kinds of sounds. It is an ability to formulate strings of sounds accepted by members of a given society as music (or whatever they call it). Music is the construction and use of sound-producing instruments. It is the use of the body to produce and accompany the sounds. Music is an emotion that accompanies the production of, the appreciation of, and the participation in a performance. Music is also, of course, the sounds themselves after they are produced. Yet it is intention as well as realization; it is emotion and value as well as structure and form.*”

ocidental de “música” para muitos contextos de estudo etnomusicológico, corresponde um constante cuidado na escolha de termos (entre os êmicos e os éticos, apriorísticos) para os fenômenos sonoros organizados culturalmente (conforme Blacking 1990[1967]). O campo de observação da Etnomusicologia se estende, assim, da paisagem sonora às teorias êmicas sobre a organização social e expressiva de sons.

Partir do conceito ampliado, não-essencializado de “música” me ajudou a pensar o contexto não-ocidental desta pesquisa. Nem sempre consegui evitar a pré-conceituação das performances das crianças Mbyá, mas o exercício de continuar convivendo e conversando com meus colaboradores, e também lendo e escrevendo (os diários de campo) me oportunizou perceber estes processos éticos e desconstruir meu ponto de vista musical para reelaborar o que eu conseguia compreender a partir da interlocução com os Mbyá. Assim, busquei mapear algumas dimensões das concepções nativas sobre música e estruturar nessa dialogia um vocabulário e uma gramática sonora própria dos Mbyá-Guarani, a exemplo de Feld (1990[1982]), entre os Kaluli da Nova Guiné; Menezes Bastos (1999[1979]), entre os Kamayurá do Parque Nacional do Xingu, Brasil; Montardo (2002), entre os Kaiová do Mato Grosso do Sul, Brasil; e Seeger (1988), entre os Suyá.⁶²

As sonoridades Mbyá são chamadas de *mba'epú nhendú* (*mba'e* se traduz por “o que”, “aquilo que”; *pú* é o “som”, “voz da música”; *nhendú* também se refere ao “som”). Elas se dividem entre as cantadas – *mboraí* –, os cantos, e as tocadas – *xondáro* ou *tangará* ou *vy'á okáreguá* –, danças que ensinam habilidades e disposições corporais para a luta. A dança - *jerojy* - costuma ser desempenhada junto com a realização tanto de *mboraí* quanto de *xondáro*. Tocar instrumentos musicais - *mba'epú* – também faz parte da performance de *mboraí* pelos corais e pelas comunidades Mbyá nos rituais xamanísticos nas aldeias. O contrário não acontece: nos *xondáro* não se canta, exatamente. Mas ouvem-se sons gritados, de estímulo aos aprendizes da dança, no caso das performances que observei⁶³. Conforme Vherá Poty, também se pode traduzir “*amboputa*” e “*nhemboputa*” por “tocar”. Em Dooley (2006, p.105), “música” está traduzido como “*mba'epú*”. “*Mba'epú*” também pode ser entendido como instrumento musical, som musical, violão.

⁶² Aponto aqui estes estudos etnomusicológicos baseados nas etnoteorias musicais entre outros igualmente importantes, alguns dos quais serão nomeados durante a tese. Estes, porém, me ajudaram especialmente a balizar este trabalho.

⁶³ Não tive oportunidade de observar o *xondáro* sendo realizado como preparação ao ritual xamanístico, que é um dos contextos em que ocorre. Como expliquei anteriormente, foi negociado que não acompanharia os rituais noturnos Mbyá e isto definiu o recorte de minha etnografia entre os Mbyá.

Vherá Poty, Souza et al. (2007) e os colaboradores de pesquisa de Dallanhol (2002, p.105) diferenciam “*mba’e pú*”, que seria o violão de cinco cordas tradicional Mbyá, de “*mbaraká*”, que seria o termo paraguaio para o instrumento. Vherá Poty chama assim também o violão dos *juruá*. Em Dooley, “*mbaraká*” é o termo genérico para instrumento musical. Em Montardo (2002), o mesmo termo é traduzido por “tocar o instrumento” e por dois tipos de instrumentos musicais: os Kaiová e os Nhandeva chamam o chocalho de porongo de “*mbaraká*”, enquanto os Mbyá de muitas aldeias do continente americano chamam por este termo o violão de cinco cordas tradicional Mbyá. Os Mbyá do litoral de São Paulo, conforme Setti (1994/95) chamam este cordofone semelhante ao violão, que usam em suas músicas tradicionais, de *mbaraká-guaxú*.

O complexo xamânico Mbyá chama-se *nhemboé Nhanderú pe*, que literalmente Vherá Poty me traduziu como “crença em Nhanderú”. Nesta forma de denominar o ritual, fica claro como os Mbyá não o pensam exclusivamente como som e nem mesmo apenas como um agrupamento de expressões humanas coletivas de diferentes dimensões sensoriais – sons, cheiros, movimentos, imagens. Mais do que isso, o ritual xamanístico Mbyá é concebido como um espaço de fortalecimento, celebração e constante reelaboração de sentimentos e idéias coletivas, e que têm como pivô e agente social principal a divindade “*Nhanderú*” (lit. “nosso pai”), o principal dos deuses Mbyá, o pai. Em Cadogan (1997) e Dooley (2006), “orar” corresponde ao termo *nhembo’e*, sendo que para Dooley também se pode traduzir este termo Guaraní por “estudar” (2006, p.125).

Onhendú é traduzido pelos jovens Mbyá como “se fazer ouvir” ou “soar”, ou ainda “escutar”. Montardo (2002, p.125) traduz, com base em seus colaboradores de pesquisa Mbyá de Santa Catarina, *oñendu* por “escutar” ou “rezas”, as quais também podem ser chamadas de *Mbyá purahéi* ou *porai*⁶⁴. Segundo Pissolato (2008, p.43), “*japyxaka*” significa “ouvir atentamente”. Entre meus interlocutores, este termo pode ser traduzido com “concentrar-se”.

Muitas vezes *mborai* é pensado como “música”, provavelmente pela centralidade da música vocal entre os Mbyá. Enquanto *mborai* (canto) representa fazer

⁶⁴ Entre os subgrupos Guaraní com quem Montardo estudou (Kaiová, Nhandeva e Mbyá), os rituais xamanísticos cotidianos (nos quais a autora identificou dois gêneros musicais principais ligados um à prece e o outro, à luta) eram conhecidos como *jeroky*, *purahéi* ou *ñe’engará* entre os Kaiová (MS); como *jeroky* ou *takua* entre os Nhandeva (MS); e principalmente como *porai*, entre os Mbyá (Sul e Sudeste).

música cantando, tocando e dançando, *porái* (cantar) refere-se exclusivamente à expressão vocal, assim como *nhë'ë* (cantar), que contém outros sentidos, como alma-palavra ou espírito-palavra (tradução preferencial entre meus colaboradores de pesquisa), falar e som produzido pelos animais (Cadogan, 1997) ou objetos, voz, música. “*Ayvú*” divide alguns significados com “*nhë'ë*”. Assim como este termo, “*ayvú*” é a “alma espiritual” (Cadogan 1997), “palavra” ou “fala”. Vherá Poty diz que o termo Mbyá deve ser escrito “*ayú*”, indicando que a escrita “*ayvú*” é “paraguaia”, em Chiripá ou Nhandeva.

Mesmo não sendo sua língua vernácula, os *kyringüé ruvíxá* (guias musicais, os coordenadores dos corais) têm domínio de um extenso vocabulário na língua Portuguesa e de práticas musicais da sociedade envolvente, como a composição e realização de cantos sertanejos, a apresentação e dança de forrós e cúmbias, assim como a gravação de *mborái* em CDs, que tornam a descrição de sua musicalidade complexa e não generalizável. Pude observar que as novas gerações Guarani apreciam música romântica, sertaneja, forró e cúmbia.

No entanto, mesmo assim Vherá Poty chama as músicas com temas românticos de *jurúa mborái* (“cantos não-indígenas”), demonstrando uma preocupação em manter os limites entre práticas musicais indígenas e não-indígenas. Entendo que isto 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 classifica 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 *jurúa*, mesmo que apreciada, deve ser evitada em excesso, pois seus índices remetem ao romantismo, ao descontrolo 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.

A lógica Mbyá de preconizar a construção da pessoa, em detrimento da produção e consumo de bens materiais, pareceu-me preponderante durante o processo de gravação do CD “*Yvy Poty, Yva'á*” (2009), na seleção das músicas gravadas, nas mensagens divulgadas nas letras dos cantos, nos arranjos seguindo protocolos timbrísticos e estruturais cosmo-sônicos Mbyá, na variabilidade nos cantos se fazendo dentro do respeito a regras culturais/musicais estritas.

Estas observações expressam como é complexo e fluido o processo de categorização musical Mbyá, marcado pelas diferenças geográficas, temporais e por influências variadas que constituem as histórias pessoais de diferentes músicos e líderes Mbyá que colaboram nas pesquisas. Passo agora a refletir como, frente a esta musicalidade Mbyá de tradição oral, se insere o uso da notação musical neste trabalho.

Música Mbyá no papel? Um dilema na Etnomusicologia

“A nossa música não cabe no papel”, me disse Vherá Poty, quando conversávamos sobre o que eu estava escrevendo na tese e sobre as “partituras” (que eu havia feito com fins de análise, sem saber ainda se iria usá-las no trabalho final). O dilema do pesquisador em Etnomusicologia, entre sua formação musical nos moldes ocidentais e o desejo de apreender musicalidades também no papel e a voz nativa refletindo sobre a impropriedade deste ato (que em última instância inclui apropriação e violência simbólica), não são de hoje.

Menezes Bastos trata do dilema, segundo ele, de difícil dissolução, entre os domínios fonológico-gramatical e semântico, da música como sistema: “De um lado, o plano da expressão, a ‘música’; do outro, o do conteúdo, a ‘cultura musical’, esta última sendo entendida como a ‘música’ referida à ‘cultura’, isto é, basicamente, à organização social e parentesco, política e economia.” (1999, p.42) O autor encontra três tendências de abordagem deste dilema. Na primeira tendência, localiza a tradição etnomusicológica ocidental desde o final do século XIX (por ex., Hood 1960; Hornbostel; Sachs 1961). Quanto aos registros musicais escritos elaborados sob este paradigma, as dimensões destacadas eram a melodia, o ritmo e a agógica, em detrimento de timbres e dinâmicas. Privilegiava-se, arbitrariamente ao contexto compreensivo das categorias sonoras emicamente significativas, a análise de dimensões sonoras ligadas a estes parâmetros – padrões rítmicos, escalas, formas estruturais.

Alan Lomax seria o representante principal da segunda direção, o estudo da “música” como “cultura musical”, os registros musicais atendendo apenas a um lugar de análise secundário. A comparação em larga escala geográfica pretende evidenciar transculturalmente a correlação “música (vocal)” e “cultura”, e limita a “música” aos sentidos projetados sobre ela a partir da “cultura” (Menezes Bastos 1999, p.44-45).

A terceira tendência foi desenvolvida principalmente por Alan Merriam (1964), tentativa de superação do dilema por amalgamação de música e cultura, propondo a

música na cultura. Se até a época da dissertação de Menezes Bastos este era o estado do dilema aparentemente insuperável da Etnomusicologia, processam-se, no entanto, mudanças no pensamento de Merriam nos anos seguintes, a partir do que chegou ao até hoje não esgotado conceito de “música como cultura” (Merriam 1977).

Menezes Bastos conclui que esta dificuldade de superar o dilema advém da tentativa de entender a música nas bases da língua falada:

A instalação, portanto, do dilema enotmusicológico se deu exatamente devido à transposição do modelo verbal-cognitivo para o campo da música, o que só se pôde mostrar relativamente válido pela metade, pois se, por um lado, a fonologia e a gramática musicais se estabelecem também cognitivamente, isto não ocorre com a semântica, redundando, tudo, na incompatibilização entre os dois planos. (1999, p.50).

Menezes Bastos defende, a partir daí, o estudo “da música” ou “da comunicação”, e é nestes pólos que o autor ancorará sua pesquisa, principalmente sobre o segundo, interessado na meta-linguagem musical a partir da compreensão lingüística das categorias Kamayurá sobre música.

Neste trabalho, procedi ao uso de notação musical (capítulos 5 e 6) para ampliar minha compreensão pessoal de aspectos do fenômeno sonoro que muitas vezes escapam em escutas, mesmo que concentradas na análise do som, mesmo que em diálogo com os interlocutores Mbyá. Escrever uma partitura, lutar contra a permanência em um estado melorrítmico, interpretar as dimensões performático-sonoras e buscar uma notação que a expresse, perceber detalhes de variações tonais e agógicas, todos esses foram processos que julguei importantes na transcrição e análise musical. Reconheço que um distanciamento do modo de ser Mbyá se procede na imagem da partitura, e espero que os ganhos teóricos e éticos entre os pesquisadores da área compensem este movimento. O CD com as sonoridades Mbyá que acompanha a tese pretende ser um dos contrapontos a este afastamento, assim como as perspectivas êmicas implicadas em minhas reflexões escritas e as ações colaborativas que se produziram neste tempo de etnografar entre os Mbyá.

Sem prescindir da abordagem dos outros campos de expressão da “música” – dança, movimento corporal – nem da interpretação das sonoridades Mbyá como semeadoras e espelho do social, penso que as partituras e tabelas derivadas deste processo de análise, em diálogo com os campos da performance e do social, foram produtivas para as considerações que fiz nos capítulos 5 e 6 da tese. Acredito que tais

recursos éticos poderão gerar outros debates entre os Mbyá e os etnomusicólogos (cujo encontro de identidades, acredito, precisa se potencializar cada vez mais), para sua “desconstrução” e busca de alternativas documentais cogitadas pelos Mbyá e no âmbito acadêmico. No próximo sub-item, abordarei, à luz das considerações até aqui desenvolvidas no capítulo, a performance sonora e visual dos grupos de cantos e danças tradicionais Guarani.

Um encontro com o coral *Nhë’ë Ambá*

Comecei o trabalho de campo indo à aldeia da Estiva algumas vezes entre junho e julho de 2006 e interrompi-o por três meses em função do nascimento de meu segundo filho, no início de agosto. Com intenção de retomá-lo em novembro, telefonei para Marlise, diretora da escola estadual da Estiva, pensando em ir até a aldeia, onde ainda precisava conversar com o cacique Zico Verá para ver se seria possível continuar minha pesquisa na aldeia. Mudei, no entanto, meus planos, porque o grupo *Nhë’ë Ambá* viria cantar na Feira do Livro de Porto Alegre. Esta apresentação, em função de documentos que precisavam ser encaminhados, da quarta-feira em que eu iria até a aldeia, foi transferida para sábado dia 11.

Sábado, 12h30. Havia combinado com a colega Janaína Lobo de nos encontrarmos junto ao balcão de informações da Feira do Livro às 12h40. Esperei um pouco, circulei ali por perto e reconheci Marcelo Kuaray, coordenador do coral Guarani, transitando pelo pavilhão onde se apresentariam, localizado atrás do balcão de informações. Cumprimentou-me com bastante entusiasmo, parecendo me reconhecer, apesar de nos termos visto uma única vez. Conversamos um pouco. Logo pedi para filmar a apresentação do coral, ele não se opôs. Falou sobre o início do grupo e sobre o nome do grupo, que na época traduziu como “Altar dos Anjos”⁶⁵. Marcelo Kuaray precisava buscar as crianças, que estavam alguns pavilhões adiante. Fez-me um sinal para segui-lo, e percorremos um trecho da Feira, entre as bancas de livros, até onde estavam as crianças.

⁶⁵ Algum tempo depois, em conversas com os coordenadores dos corais de Itapuã e do Cantagalo, repensou esta tradução, optando por “Lugar sagrado” ou “Morada dos anjos” em vez de “Altar dos anjos”. Esta mudança foi feita em função da discussão em que refletiam sobre a intenção que defendiam de que os termos de tradução – sempre um desafio cultural, na compreensão deles – se desencontrassem o máximo possível de símbolos do cristianismo, ao qual o termo “altar” estaria muito vinculado. Ainda assim, Marcelo considerava adequado manter o termo “anjo”, em tradução que seguiu gerando discussões e reflexões no grupo.

Chegamos ao lugar onde algumas crianças estavam lanchando, outras tocavam livremente os instrumentos musicais do grupo, outras ainda exploravam os espaços amplos do pavilhão, pertencente ao cais do porto da cidade, correndo, movimentando-se, rindo e falando Mbyá-Guarani entre si. Era um grupo de cerca de seis meninos e seis meninas, entre cinco e 12 anos de idade. Senti-me feliz de ver as crianças em sua dinâmica. Algumas eu lembrava ter encontrado meses antes, na aldeia da Estiva. Outros rostos eram novos. Naquele momento, diferentes línguas maternas e o nosso pouco contato social marcavam nossa distância. Olhávamo-nos, mas pouco nos comunicávamos. À medida que caminhavam até o auditório, alguns meninos e meninas se sentiram mais encorajados para sorrir e dizer palavras que eu não compreendia para a filmadora que acompanhava seu caminhar. Finalmente dentro do pavilhão destinado à apresentação, concentrando-se no que iam realizar, entraram, por orientação de Marcelo Kuaray, em uma sala lateral ao palco para colocar vestimentas e adornos de apresentação. Quatro variações da mesma vestimenta eram distinguíveis no grupo. As crianças menores usavam roupas um pouco diferentes das maiores, e também meninos e meninas usavam roupas diferentes. Uma calça crua com detalhes de cores diferentes entre meninos mais velhos e mais novos, pés descalços e dorso nu. Saia e blusa também de tecido cru com detalhes de cores diferentes entre meninas mais velhas e mais moças.⁶⁶ Encontro Janaína, que assumiu a filmagem da apresentação.

Depois de se prepararem, ocuparam o palco, delimitado por placas de acrílico posicionadas em forma de concha acústica em frente às arquibancadas. Além das crianças e de Marcelo Kuaray, três rapazes entre 15 e 18 anos compunham o grupo. Carregavam instrumentos musicais e se posicionaram em uma das extremidades da meia-lua formada pelo coral, voltada ao público. Chamavam a atenção nestes jovens os cabelos curtos produzidos com gel, e como, além de pulseiras e colares, dois deles portavam *tembetá*⁶⁷, um adorno semelhante a uma fina taquara que lhes perfurava os queixos.

⁶⁶ Na continuidade da etnografia busquei saber com os coordenadores de alguns corais Mbyá do Sul do Brasil se haveria a intenção de expressar alguma mensagem específica através destas vestimentas e suas variações, mas a resposta foi negativa. Segundo Agostinho Verá e Marcelo Kuaray, imitam-se modelos de roupas de outros grupos de cantos e danças Guarani do Brasil, ao mesmo tempo em que cada aldeia buscava imprimir alguns traços de originalidade próprios dos coordenadores. Marcelo Kuaray, quando se confeccionou nova roupa em função do projeto de gravação do CD “*Yvy Poty, Yva’á*” (2009), escolheu cores fortes e contrastantes para a vestimenta, e diferentes cores para homens e mulheres. Já Guilherme Werá Mirim optou por fazer todos os uniformes em verde, e disse que fazia essa escolha em função de ser uma cor muito presente na natureza.

⁶⁷ Também chamado de *tembé kuaá* (adorno labial), meninos Mbyá em torno de 12 anos de idade usam-no para adquirir boa conduta e falar bem.

Próximo às arquibancadas, familiares haviam montado uma banca improvisada sobre uma mesa e sobre um pano no chão para vender artesanato – adornos corporais, chocalhos, animais feitos de madeira. O público, que era pequeno até o momento em que iniciaram a apresentação, composto em sua maioria por outros Guarani e não-indígenas conhecidos do grupo, aumentava na medida em que as crianças cantavam, chegando a perfazer cerca de 35 pessoas durante a performance dos cantos. Talcira Gomes estava bem no centro, cercada de crianças familiares.

Quando o coral da Estiva começou a tocar, dançar e cantar, fiquei emocionada com aquele som tão diferente de tudo que já ouvira, impressionada principalmente com a força da projeção vocal do canto das crianças. Suas vozes soavam uma oitava acima das dos participantes mais velhos e se ouviam em primeiro plano em relação às vozes destes e aos instrumentos que acompanhavam o canto.

O timbre forte e metálico dos cantores, em contraste com seus corpos miúdos; e a sonoridade contínua e reiterativa dos instrumentos musicais sublinhando o texto dos cantos naquela língua para mim até então desconhecida como que me transportavam para outros planos existenciais, sem que eu tivesse nenhuma clareza sobre estes movimentos interiores, muito menos sobre os sentidos daquela performance para as pessoas que a realizavam – eu não entendia o que estava acontecendo! Sentia-me, ainda assim, convidada a partilhar daquela experiência performática. Por outro lado, imaginei que os olhares que me pareciam interrogativos das crianças estivessem também querendo entender aquele lugar, aquele público.

A performance das crianças agrupadas por gênero e em seqüência de alturas, no grupo pequeno, colocava em destaque cada pessoa e ao mesmo tempo ressaltava a concentrada adesão de todos ao resultado sonoro e visual coletivo. Uma mão passada para afastar o cabelo do rosto, uma tosse em meio às frases cantadas, uma entrada na música um pouco antecipada ao resto do grupo chamavam a atenção no todo muito sincronizado em sons, movimentos e atitudes. Ao mesmo tempo, não quebravam a magia que parecia se instaurar no espaço-tempo. A música mantinha sua fluência, sua força. Com o tempo fui entender que os Mbyá consideram as crianças pessoas que concentram capacidades de emocionar e alegrar, por serem desprovidas de intenção de se exhibir individualmente. Acho que os Mbyá têm razão, era a experiência bem-sucedida do canto coletivo que me tocava o espírito. É o que gera uma intensidade sonora que, segundo os Mbyá, também agrada as divindades.



Imagem 8 e 9 – Grupo de cantos e danças Mbyá *Nhë'ë Ambá* em apresentação no Parque Harmonia, Porto Alegre, abril/2007

As crianças cantaram e dançaram durante aproximadamente 30 minutos, imprimindo nos corpos um movimento constante, centrado nas pernas e pés. Em coreografias distintas, os meninos marcavam com os pés o pulsar da canção, permanecendo lado a lado, sem encostar seus corpos; e as meninas realizavam com os pés a subdivisão do pulso da música, de mãos dadas durante todo o canto. Os jovens acompanharam as músicas com um *angu'á pú* (tambor) de produção industrial e dois *hy'akuá parã* (chocalhos de porongo), confeccionados pelos pares na Estiva, enquanto Marcelo Kuaray tocava um *mba'epú* (violão Guarani de cinco cordas) e cantava sozinho partes das músicas, na função de “chamar” o canto das crianças em estilo responsorial.

Os seis *mborái* (cantos) executados pelo coral foram cantados em Mbyá-Guarani e acompanhados pelos instrumentos de percussão, que marcavam fortemente um pulso, e pelo *mba'epú* rasqueado, que soava como um bordão. Quanto às melodias entoadas, naquele momento, fui remetida a poucos referenciais musicais que pudesse associar a elas. Senti estranhamento por isso e, provavelmente, por serem melodias que, mesmo que se pudesse dizer que soavam dentro do espectro de uma escala maior ocidental, tinham comportamentos melódicos de uso dos graus funcionais divergentes dos tradicionalmente utilizados na música ocidental. Por exemplo, nas melodias cantadas se ouviam reiteradamente os 2º e 4º graus (de uma escala pensada como diatônica), e com muito maior frequência do que os 1º, 3º e 5º graus. O 7º grau era usado raramente, criando uma ambigüidade de interpretação da percepção do tipo modal/tonal no ouvinte educado musicalmente no sistema ocidental-europeu. Quando incidente, o 7º grau não tinha um sentido de tensão/resolução, ou seja, de dirigir-se para a conclusão no 1º grau, dentro da lógica funcional “sensível-tônica”. Talvez resultasse daí, entre outros aspectos qualitativos destas melodias, a sensação de som frio e anguloso daquela música e que se misturava ao calor das vozes e dos movimentos das crianças e dos jovens.

Pela primeira vez vendo e ouvindo estas crianças e estes jovens indígenas Mbyá-Guarani em uma apresentação pública, o estranhamento que me provocava o som do grupo foi revelador de minha condição de *outsider* desta prática cultural indígena. Tratava-se de uma estética que, como que em ondas, às vezes batia com meus padrões conhecidos de canto e dança e outras vezes se harmonizava no alcance de uma sintonia das vibrações dos corpos – o meu, de expectadora, e os deles, de músicos dançarinos.

A formação e a performance do coral continham desafios etnográficos à compreensão do modo de ser Mbyá-Guarani e do circuito de significados, convergentes neste modo de ser, através da música e das crianças. Naquela ocasião, a apresentação

pública do *Nhë'ë Ambá* me pareceu exemplar da improcedência de se tentar essencializar sua musicalidade, que se compunha com outras dimensões estético-sensoriais do grupo. Os *mboraí*, cantos Mbyá que nas palavras de Marcelo Kuaray são “tradicionais” e “sagrados”, concretizavam-se nas situações de apresentação pública cantando, tocando e dançando, vestindo-se com roupas especialmente produzidas para estas ocasiões, portando adornos e, por vezes, pinturas corporais. Nas cerimônias rituais na *opy*, pelas narrativas de meus interlocutores Guarani, é importante a preparação do espaço físico – a *opy* (casa cerimonial), o pátio em frente à *opy* -, e a distribuição e o tratamento de móveis - como o *apyká* (banco ritual) -, instrumentos musicais - como o *takuapú* (taquaras instrumentais tradicionais Guarani), o *mba'epú*, a *ravé* (espécie de violino de três cordas) e o *popyguá* (claves rituais) - e utensílios – como o *petyngúá* (cachimbo ritual).

Muitas perguntas me intrigavam naquele momento da apresentação do coral Guarani na Feira do Livro de Porto Alegre: Por que as crianças são expostas, ou se expõem publicamente através da música neste grupo? Qual o lugar das crianças e os sentidos projetados sobre elas (por si próprias, inclusive) na cultura Mbyá-Guarani? Quais os referenciais sonoros, sociais e cosmológicos que norteiam a escolha dos materiais sonoros e os sentidos desta música executada na performance pública? Qual a relação do coral e de seu repertório com a vida cotidiana de seus performers, coordenadores e produtores e com as crianças e adultos desta comunidade?

A partir deste grupo musical, as perguntas se ampliaram para tentar entender a vida cotidiana destas *kyringüé* (crianças) Mbyá-Guarani. O que mais constitui suas práticas sonoro-musicais? Como as *kyringüé* se relacionam com diferentes repertórios musicais, indígenas e não-indígenas? Em que medida as práticas sonoras e musicais cotidianas destas *kyringüé* nos dizem sonoramente, musicalmente, performaticamente do “antigo” e do “novo” no modo de ser Mbyá; do secreto e do aberto; da cosmologia e das relações sociais Mbyá?

As performances dos corais Mbyá em relação ao xamanismo Guarani

O grupo musical *Nhë'ë Ambá* é formado por *kyringüé* e jovens pertencentes a seis das 18 famílias da *tekoá Nhundy*. Assim como o grupo mais antigo da Estiva, *Nhamandú Mirim*, envolve um grande número de pessoas da aldeia – entre crianças, familiares e jovens músicos - em atividades de ensaio e apresentações externas à aldeia, que em algumas épocas do ano se realizam com grande frequência, em outras épocas se tornando mais esporádicas. Conforme Marcelo Kuaray,

O coral não é só canto. É um lugar pra aprender, tem que dançar também, para receber a força, a energia pra voz. E tem que deixar tudo que tá preocupando fora do ensaio. Por exemplo, se eu briguei com minha mulher, não posso levar isso pro coral, tenho que deixar isso lá fora. (30/11/2006). [...] O coral é 'pra tudo'. [Os integrantes] Conversam, se preocupam com cada um do grupo. (10/10/2008).

Além de significar um espaço de aprendizagem, de sociabilidade e de expressão individual e coletiva, os corais representam politicamente as famílias de seus participantes e a aldeia como um todo - e, em um sentido mais amplo, a cultura Guarani – nesses espaços fora da aldeia. Nesta prática musical os Guarani reafirmam conhecimentos tradicionais, assim como incorporam na tradição elementos novos (composições, instrumentos musicais, coreografias, recursos de amplificação e registro sonoro), advindos das relações interpessoais nas aldeias e das interações entre diferentes comunidades indígenas e no âmbito intercultural. Assim como o artesanato, a venda de CDs e as apresentações musicais têm, nos últimos anos, colaborado na sustentabilidade das comunidades. Os corais se apresentam em troca de cachês, alimentos ou roupas e possibilitam, também, a exposição e comercialização de artesanato Guarani nos locais de suas apresentações.

O repertório musical destes coletivos é geralmente constituído por *mboraí* (cantos sagrados), que remetem a temas da cosmologia Guarani, como a comunicação com as divindades, a busca da *Yvy Marãey* (Terra sem Males) e a preparação de guerreiros e guerreiras para as lutas diárias. Estes cantos são considerados sagrados, mas, em geral, não são os mesmos realizados nos rituais noturnos na *opy*, os *nhemboé Nhanderú pe*. Quando há um canto que se realiza nos dois espaços – apresentação pública no palco e ritual xamanístico na *opy*, o é de outra maneira espaço-temporal e corporal e através de sonoridades diferentes – ou seja, interações e intenções específicas de cada contexto constituem diferentes sonoridades, mesmo que elementos tais como “melodia” e “texto”

sejam os mesmos. Nos termos de Turino (2008), no palco, o estilo da performance é de apresentação pública; nas rezas na *opy*, o estilo é participatório⁶⁸.

A performance dos *mboraí* pelo coral, como nas rezas, inclui *jerojy* (dança) e é acompanhada por instrumentos musicais - o *hy'akuá parã*, o *mba'epú*, a *ravé*, o *angu'á pú* e às vezes também o *popyguá*. Porém os instrumentos não são os mesmos exemplares usados nas rezas noturnas na *opy*, onde também se toca o *takuapú*⁶⁹, interdito nas situações inter-étnicas de apresentação musical. Nas vozes, como descreverei a seguir, o repertório coral também soa de forma diferente em relação aos cantos xamânicos. Porém nos dois contextos, como formulei anteriormente, trata-se de cantos sagrados e algumas similaridades que constituem esta sacralidade foram apontadas pelos Mbyá que colaboraram com esta pesquisa e serão descritas no decorrer do capítulo.



Imagem 10 - Grupo *Nhẽ'ë Ambá*, abril/2007

⁶⁸ Aprendi na aula de Guarani, em 2007, um canto Guarani (*Nhanderú Nhamandú Tupã, Oreru*), que, segundo Vherá Poty, foi gravado por grupos Guarani de São Paulo. Ouvi este mesmo canto entre as rezas etnografadas por Montardo (2002). Não é o foco principal deste trabalho tecer comparações específicas entre estes dois contextos (coral / rezas), mas cabe registrar que identifiquei esta permeabilidade na musicalidade Guarani. Há cantos que, com outras roupagens (arranjos e qualidades sonoras) ou pela citação parcial de suas melodias, são realizados em diferentes contextos.

⁶⁹ O *takuapú*, bastão de ritmo feito de taquaras ocas medindo aproximadamente um metro e tocado exclusivamente por mulheres, tem sua execução interdita na presença de não-indígenas, especialmente nas aldeias Mbyá no Rio Grande do Sul. Tal como o *popyguá*, está associado a mitos originários dos Mbyá.

***Mborái* – a performance dos cantos sagrados**

Meus sentimentos de surpresa e admiração ao ouvir e ver pela primeira vez o *Nhë'ë Ambá* revelavam em espelho outra estética, ausente, aquela que tenho incorporado na minha socialização musical. O timbre forte e metálico das vozes das crianças Mbyá-Guarani contrapunha-se à minha experiência com a técnica vocal ocidental européia (alemã e italiana). Esta muitas vezes se afirma na literatura e nas experiências de ensino e performance musical como única possibilidade de “boa técnica” para a obtenção de uma voz “saudável”, sem que pesquisadores, professores ou regentes considerem que está servindo para contextos de performance e repertórios específicos. A técnica de canto alemã e italiana, ao proporem respectivamente uma voz “arredondada e aveludada” ou “brilhante e vibrante”, fazem referência a ressonadores preferenciais. É comum o uso de expressões como “projetar o som na máscara”, “usar voz de cabeça”, em alguns casos considerando-se adequado também agregar a “ressonância de peito” para buscar como resultado vocal uma sonoridade de acordo com o canto lírico.⁷⁰

A técnica vocal nestes moldes, que se pode pensar como hegemônica no meio acadêmico em que fiz minha formação, de influência européia e norte-americana, resiste frente à possibilidade de se usar em qualquer circunstância a voz de projeção “reta” (que possivelmente exija uma conformação do palato mais baixa), chamada de “voz de garganta” pelo senso comum. Ouvia pistas nas vozes Guarani e tinha certeza de apenas uma coisa: exploravam outros ressonadores que não os convencionados pela técnica vocal ocidental européia. Buscando a superação dos meus referenciais vocais restritos, fui desafiada a me questionar: Como será que as crianças se sentem cantando com essa voz? A mim e outras pessoas com quem falei as vozes soavam confortáveis e extremamente emocionantes, expressivas (de que exatamente eu ainda não sabia e não tenho a pretensão de sabê-lo, só interpretá-lo em algumas situações vividas), apesar de projetadas de forma tão diferente da técnica ocidental européia. E, concretamente, essas vozes adquiriam grande intensidade naquele espaço acústico, o que pensei na ocasião

⁷⁰ Não desejo incorrer em generalizações indevidas. Refiro-me aqui a minhas experiências de vivência e leituras, sem um completo amparo na bibliografia atualizada. Através destas referências exponho meus próprios modelos vocais incorporados enquanto regente e cantora em grupos vocais para enfatizar meus estranhamentos frente ao som vocal Guarani.

que poderia representar um valor entre os Mbyá-Guarani, o que se confirmou na experiência do convívio⁷¹.

A voz ocupa um lugar central nas performances Mbyá-Guarani dos *mboraí*, nos rituais xamanísticos na *opy*, nas apresentações dos grupos de canto e dança Guarani e nas relações cotidianas entre parentes crianças e adultos na aldeia⁷², a exemplo do que descrevem outros trabalhos etnomusicológicos entre grupos indígenas brasileiros (Menezes Bastos 1999; Seeger 1988). Desconstituir a hegemonia da eficácia da estética vocal mais próxima às minhas práticas musicais foi importante para compreender em seus próprios termos e fluxos de valor e agenciamento a estética vocal Mbyá. A forma de projeção vocal dos cantores remete a um valor Guarani que associa força e estridência vocais com impacto emocional, que, por sua vez, parece indicar conceitos cosmológicos fundamentais aos Guarani, em que alegria e tristeza são vividos de forma dialógica na busca da Terra sem Males (Montardo 2002; 2006).

Marcelo Kuaray referia-se à *opy* como um lugar diferenciado em que, ao cantar, as vozes femininas desencadeiam uma forte emoção:

O som da oração dos Guarani é totalmente diferente do coral. É uma forma, uma relação de fortalecer o corpo. É uma música bem... bem emoção, mesmo, pra tu te sentir essa música. E fora do coral, assim, tu entra na opy, uma pessoa cantando, orando ali... Se tu quer, uma pessoa fraca, de corpo fraca, na hora tu chora, tu fica emocionado, tu fica... Pá! Tu sente aquela música. Porque as meninas, a maioria das menina é que canta mais, pra tu sentir, lembrar do passado. É uma emoção forte, assim. De cantos, de oração dos Guarani. (30/11/2006).

O “som da oração” na *opy* seria diferente do som das *mboraí* nas apresentações públicas do coral. A narrativa do *kyringüé ruvíxá* parece indicar que os timbres vocais

⁷¹ Conforme Gell (1998), a dimensão técnica de produção dos objetos de arte - neste caso, como se cantam as músicas no coral - revela as concepções de mundo de seus criadores e relações dos objetos de arte com outros sistemas simbólicos, concepções e relações estas que busquei descrever neste trabalho.

⁷² A oratória Guarani também é muito valorizada no grupo, como discursos políticos Mbyá que são feitos pelos *karáí*, caciques, professores e outros representantes da comunidade, em diferentes esferas de interlocução étnica, ou como falas inspiradas entre parentes ou entre os Guarani e alguns *juruaí*. Eu tive muitas vezes a sensação, em conversas aparentemente informais com Marcelo Kuaray, Guilherme Verá Mirim, Zico Verá, Agostinho Verá, Eloir Verá, Alzira, de que, repentinamente, quando o tema da conversa entrava em algum âmbito fortemente afetivo ou descritivo da lembrança de um momento de vida importante, ou de um argumento político crucial, alterava-se o tom de voz, as palavras eram pronunciadas mais lentamente, o volume era levemente intensificado, o âmbito melódico da voz se ampliava, expressões e palavras eram usadas de forma reiterada, tornava-se mais freqüente o uso de metáforas. E isto ocorria mesmo no Português, língua de uso menos freqüente pelos Guarani, que mesmo assim demonstravam domínio técnico e poético no uso diferenciado da linguagem, conforme as intenções da mensagem.

mais estridentes, como o *japukaí* (grito), e lamentosos, como o *jaeó* (choro), a bruma do *petyngué* e muitos outros gestos culturais seriam revelados somente entre o grupo, na casa cerimonial da aldeia, sob o cuidado da *kunhã karáí* (xamã mulher). Neste contexto, as vozes femininas cantando com muita intensidade, com timbre metálico e em uma região aguda, emocionariam e fariam “lembrar o passado”. Cumpririam, assim, as duas condições que promovem a eficácia do fazer artístico, segundo Gell (1998): virtuosidade e encantamento.

A reativação pelo canto e pelo choro ritual de uma lembrança considerada triste está presente como um dos mecanismos centrais de movência coletiva dos afetos em contextos de xamanismo Guarani no Mato Grosso do Sul, nas etnografias de Chamorro (1995) e Montardo (2002). Ambas as autoras tratam da dialogia entre alegria (*vy'a*) e tristeza (*mbyasy*) nos rituais Guarani. A primeira autora descreve, em etnografia realizada no final da década de 1980, o *kunumi pepy* (“festa dos meninos adolescentes”), um ritual de iniciação dos meninos na fase adulta (também conhecido como *mitã ka'ú*) entre os Kaiová de Panambizinho. Enquanto meninos se preparam ritualmente para a furação do lábio e colocação do *tembetá* (adorno labial masculino) na casa de reclusão (ritual chamado de *mitã kutu*), suas mães realizam o choro ritual (*ohapirõ omemby*), entendido pelos Kaiová como mecanismo de proteção aos filhos, que de outra maneira poderiam morrer (1995, p.110).

Também em outras situações de *jerosy* (rezas), como, por exemplo, na festa de batismo da colheita do milho, *avatikyry* (*avatiky* é milho verde; *avatikyry* também é o nome da bebida feita do milho verde na ocasião da festa homônima), os dois sentimentos aparecem ao mesmo tempo. Por um lado, a lembrança da história de infortúnios dos ancestrais Guarani ocasionada pelos cantos gera tristeza. Por outro, a festa, o adornar-se (comparado à chuva que traz boa fortuna e boa colheita) e a espuma (*ryjúi*) da *avatikyry* (chamada por um interlocutor de Chamorro de “o brotinho terno da espumante alegria”), são signos de alegria. A alegria é, acima de tudo, sinal da presença de *Ñandejára* (“a flor do Nosso Dono”, o mesmo que *Paï Poty*, “a flor dos Kaiová”; o girassol) entre os Kaiová. “A invocação caminha pelo caminho dos *yvyra'i*. É o próprio milho que caminha, chamando por seu princípio, seu começo. Sua voz é ouvida e *Ñandejára* vem dançar. Com sua dança ela adorna as pessoas e as plantas.” (Chamorro 1995, p.96-97).

A autora reconhece simultaneamente dois gêneros musicais Kaiová em que esta dialogia se aplica: *guahu* e *kotyhu*. Ambos são cantos e danças. O primeiro é sério,

de início exclusivamente masculino, incluindo em seu andamento mulheres adultas, sempre executado na casa de rezas e em movimentos circulares. Seus participantes dependem sempre de alguém que conheça o canto. O *kotyhu*, por sua vez, é lúdico e inclusivo, podendo ser dançado em qualquer lugar, e seus estribilhos devem ser inventados no momento. Em geral, coexistem várias rodas de diferentes *kotyhu* simultaneamente (Chamorro 1995, p.85-87).

Montardo, por sua vez, explora lingüisticamente as similaridades entre os termos Guaraní Nhandeva *guahu* e *jahé'o* para os cantos do ritual xamanístico que no Português podem ser traduzidos respectivamente como “uivar” e “chorar”. O silêncio (*kyryry*) é investido de sentido negativo, como significando a não-realização dos rituais, sendo responsabilidade dos seres humanos realizá-los, para contentar o criador e para que neste humor mantenha o mundo (2002, p.204-205).

Os colaboradores Mbyá desta pesquisa reforçam que os *mboraí* cantados e dançados pelos grupos musicais são tão tradicionais quanto as realizadas em rituais interditos aos não-índios. No entanto, no espaço do contato com não-indígenas, o comprometimento emocional parece não ser tão autorizado, logo, as vozes se projetam em estilo diferente, apesar de privilegiarem a intensidade sonora e o timbre metálico, que aludem ao contexto de prece ritual, valorizando a performance que lembra o choro e a exclamação, próxima ao grito. Se nas poucas vezes em que escutei rezas Mbyá me pareceu que as vozes soavam mais claras, vibrantes, metálicas, heterogêneas, ornamentadas, nas performances dos corais as vozes eram emitidas de forma um pouco mais contida, soando menos vibrantes e um pouco mais escuras, menos ornamentadas e mais homogêneas, o que encontra eco nas classificações de Turino 2008 entre os estilos de performance participatória e pública. A ressonância das vozes no coral parecia privilegiar os seios da face e as partes inferiores do rosto, expandindo-se moderadamente para a parte superior do crânio; enquanto nas rezas, parecia se projetar também nestes espaços de ressonância, mas principalmente nas cavidades superiores do crânio e incluindo ainda a ressonância do peito.

Quando interroguei sobre onde sentia o som vibrar no corpo, e especificamente em que partes do crânio e cabeça, Vherá Poty me corrigiu a linha de pensamento: “*O principal é a barriga, a boca não é tão importante.*”⁷³ Dando seqüência à explicação,

⁷³ Esta concepção do som que nasce da barriga é próxima ao que se preconiza na música vocal ocidental, em que se fala que a projeção da voz deve se embasar no “apoio diafragmático”. O diafragma é um músculo involuntário que se sustenta pela musculatura abdominal e intercostal, indicando uma região de

diz que os Mbyá não ficam pensando onde o som vai vibrar no corpo quando cantam e que o importante seria “*soltar a voz*”. Mas que é a barriga que é o mais importante para o canto sair bonito, é de onde vem o som, sua potência e a partir de onde o cantor poderia desenvolver resistência vocal.

Sugiro que se possam ler estas ressonâncias em relação a dados construídos por Schaden (1962) sobre a “morada das almas”. Segundo seus interlocutores Guarani, a *ayvú* (alma de origem divina) se localiza no peito, enquanto a *atsýyguá* (alma de origem animal, responsável por reações instintivas das pessoas) habita maxilar e boca, as partes mais baixas do rosto. Uma ressonância mais ampla, que se expande para além da boca, para as regiões do peito e da cabeça, como aquela que suponho ser utilizada pelas rezadoras Mbyá, poderia ocasionar emoções fortes por mobilizar de forma mais integral os espíritos das pessoas, na medida em que faz vibrar os espíritos da própria cantora. A apresentação de um grupo de *karáí* e *kunhã karáí* com a participação de mulheres Guarani tocando *takuapú* e cantando, em um evento no Parque Harmonia, Porto Alegre (04/2007) – o qual descrevo no próximo capítulo -, é um caso em que se ouviu esta sonoridade intensa, que me pareceu com alto espectro de ressonância, lembrando o choro ritual⁷⁴.

Talvez o controle do timbre, volume e dos ornamentos da voz na performance dos grupos de cantos e danças tradicionais Guarani tenha a intenção de não expor totalmente os caminhos da relação com as divindades e as emoções aí envolvidas?⁷⁵ Parece se criar um estado liminar, “como se” (Schechner 1985) o grupo estivesse em um ritual xamanístico. O ritual é ritualizado.

Ainda assim, a voz, no palco ou na *opy*, “toca” o coração do ouvinte e remete a conceitos cosmológicos Mbyá. Força e estridência vocal são associadas a impacto emocional. *Pyaguaxú*, a emoção, a coragem, o “coração grande”, é atingido pela voz dos performers, principalmente pelas vozes femininas, e em especial esta estética parece qualificar-se no timbre resultante da imaturidade física do corpo/da voz das *kyringüé*.

“importância” para a emissão da voz correspondente à da “barriga”, indicada por Vherá Poty entre os Mbyá. Já para os Suyá, conforme Seeger (1988, p.100), a principal região de importância para o canto é a garganta.

⁷⁴ Cadogan descreve a performance da *endecha* nos cultos xamânicos dos Xiripá/Nhandéva no Paraguai (*Itakiry*), como um canto triste em tom lamentoso ou *poráí*. Há um gênero musical paraguaio cujo nome é *purahéi jahe’o*, “choro cantado”.

⁷⁵ A diferença entre estilo participatório e de apresentação pública parece marcar muitos grupos culturais, porém os motivos que levam à realização desta distinção estilística devem ser interpretados através das categorias musicais específicas de cada grupo no contexto analisado.

A sensação corpórea, palpável da voz estridente também se concretiza pelos sons persistentes, reiterativos do *mba'epú*, do *hy'akuá parã* e do *angu'á pú*. Expectadores e intérpretes são levados por estes sons em uma viagem de verticalidade – subir à copa das árvores - e horizontalidade – chegar às aldeias das divindades - como descreve Montardo (2002 e 2006) a partir de narrativas sobre o contexto do xamanismo Guarani de seus colaboradores de pesquisa. O caminho de vinda das divindades é o caminho de ida dos humanos, representa a possibilidade de comunicação entre seres de esferas interpenetráveis.

A música co-move – emociona e transporta coletivamente. O *angu'á pú*, em geral portador do som mais pesado entre os instrumentos musicais usados nos grupos de canto e dança Guarani, pulsa lentamente em frequências graves – faz tremer a Terra. Em outros momentos rituais, no cotidiano da aldeia, o *takuapú* representa também um som grave que faz a Terra estremecer, acordar, ao mesmo tempo ajuda a concentrar os participantes do ritual, constante, duradouro. Um “abalo sísmico” (Dawsey 2005, p. 29) é provocado pelos sons que rasgam o ar, estridentes, ou que sacodem o peito, persistentes. Impacto a que se somam as figuras delicadas e simultaneamente densas das *kyringüé*, alteridades que me provocaram musicalmente, desde as primeiras vezes que as vi dançar e cantar, sobre os caminhos complexos da construção da pessoa Mbyá.

* * *

Conversamos sobre o valor da força na voz. “*O canto deve soar forte e terminar mais baixinho*”, disse Vherá Poty. Na seqüência da conversa entendi que se referia a dois aspectos do som – intensidade e altura. Os cantos costumam terminar com um movimento melódico descendente em que a redução da frequência das ondas sonoras coincide com a diminuição da amplitude das ondas, definindo som mais grave e ao mesmo tempo mais suave. No canto coletivo, durante as rezas xamânicas e nas apresentações dos corais, é demandada grande intensidade vocal. Já nos *mitã mongueá*, a qualidade que deve predominar no canto é o “*sentimento carinhoso pela criança*”, sem preocupação de dar intensidade ao som, já que se trata de um “*canto individual*”.

Na performance dos *mboraí* dos corais, além de conseguir cantar forte, é esperado que as meninas consigam cantar toda a música. A resistência física é apontada como uma qualidade fundamental para se cantar bem. Conforme Vherá Poty, a maioria das meninas consegue evitar o cansaço vocal. Só algumas têm dificuldade de “*cantar*

com voz bonita". Exemplifica com o caso de uma menina que sempre se cansava ao cantar, e a voz a partir de então não saía bonita. Como ela já tinha 14 anos, com treinamento, poderia melhorar, mas não resolver o problema. O amadurecimento físico está associado à conclusão de uma etapa de possibilidades de tratamento corporal de habilidades psicofísicas. As crianças pequenas estão aptas ao aprendizado intenso e à transformação do corpo e da pessoa. Com o tempo, esta abertura diminui, mas não termina completamente. E a busca do *aguyjé* se mantém, como indicam os rituais Mbyá, para além da vida.

Perguntei a Vherá Poty se o som forte teria relação com *mbará eté* (força, fortaleza), termo central como qualidade almejada e trabalhada na pessoa Mbyá. Ele diz que não, que não lembrava de algum termo específico para som forte ou fraco, que *"cantar mais forte ou mais fraco acontece no contexto, é difícil traduzir"*. A resposta do *kyringüé ruvíxá* me parece muito significativa da relação dos Mbyá com o canto como uma forma de técnica corporal (Mauss 2003)⁷⁶. O canto entre os Mbyá é tratado como uma prática iniciática, em que as pessoas adquirem competências nas ações que desenvolvem em determinada situação – no caso, no ritual xamanístico, na apresentação pública do coral ou nas dinâmicas familiares de brincar e acalantar - na medida em que as realizam. Assim, o encontro inter-geracional das rezas noturnas, identificável com a performance participatória central na cosmo-sônica Mbyá-Guarani, produz conhecimento através do canto, das falas, dos gestos e danças, dos objetos rituais e da fumaça do *petyngüá*, ensina sem que seja necessário se descrever oralmente que qualidades o som deve produzir e a partir de quais técnicas. Nomeiam-se os objetivos transcendentais e sociais que reúnem o grupo, e as qualidades da performance são aprendidas por observação e imitação, na participação, que, por suas características, admite que cada participante desenvolva habilidades em relação ao seu grau de dificuldades, interesses e possibilidades psicofísicas e sócio-afetivas.

"Para a voz soar bonita", continuou Vherá Poty, *"tu precisas dominar de onde vem a voz. Tem que ser lá de dentro. Não pode segurar, tem que soltar a voz. Não dá pra se preocupar tanto com afinação. Mas tem que estar junto com o mba'epú."* O *kyringüé ruvíxá* expressa que a intensidade é mais importante do que a afinação, que

⁷⁶ Para Mauss (2003), nas técnicas corporais um tríplice ponto de vista é cogitado na constituição do "homem total" - o anatômico/fisiológico, o psicológico e o social -, indicando a aprendizagem de técnicas corporais como "imitação prestigiosa" (p.405) de um ato tradicional eficaz, simultaneamente técnico, físico e mágico, um "sistema de montagens simbólicas" "sentido pelo autor como um ato de ordem mecânica" (p.407-408).

também deve ser observada, cantando “junto com o *mba’epú*”, ou seja, fazendo a melodia coincidir com o centro tonal promovido no cordofone.

Imagem 11 – *Kyringüé ruvíxá* do *Nhë’ë Ambá* em apresentação do grupo, abril/2007



Pra ser Guarani, tem que saber tocar violão

A procedência da afirmação destacada acima, ouvida de uma liderança Guarani por ocasião de um encontro de formação de professores de escolas indígenas, promovido pela Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (03/2006), pode ser confirmada exaustivamente no trabalho de campo. Os Mbyá têm no *mba’epú* seu instrumento mais sagrado, indispensável no ritual xamanístico na *opy*, tocado pelo *mba’epú já* (“dono do *mba’epú*”, auxiliar ritual do pajé responsável por tocar o *mba’epú*), e central na performance dos corais, como instrumento que orienta algumas das qualidades das vozes e dos outros instrumentos musicais – como concentração, registro vocal, afinação e andamento dos *mborái*.

O *mba’epú* - *mba’e* é “objeto” e *pú* é “som”, assim *mba’epú* é “o que soa” ou ainda “som musical” - também conhecido como *mbaraká*, é um violão Guarani de cinco cordas, instrumento guia do conjunto instrumental.⁷⁷ A afinação é variável, costumando

⁷⁷ Montardo mostra como distintivamente os Kaiová e os Nhandeva costumam realizar uma introdução dos cantos rituais no chocalho e os Mbyá e os Chiripá, no violão; todos, no entanto, tendendo a chamar este instrumento introdutório - e símbolo portado pelo xamã -, de *mbaraká*. De meus interlocutores

soar na tonalidade de “sol maior”, ou até um tom acima ou meio tom abaixo⁷⁸. As cordas 2 e 4 geralmente recebem mesma afinação e o baixo sustenta um bordão da 5ª do acorde. Cada uma das cinco cordas representa uma das divindades Mbyá: *Tupã*, *Kuaray*, *Karaí*, *Jakairá* e *Tupã Mirim*. Como base física para o *mba'epú*, os Mbyá-Guarani usam a estrutura de madeira e metal do violão ocidental, e preferencialmente cordas de náilon.

No início de cada *mborai* realizado pelo *Nhë'ë Ambá*, na apresentação do dia 11 de novembro de 2006, Marcelo Kuaray tocou sozinho um bordão de sons rasqueados no *mba'epú*⁷⁹. Depois de muitos segundos, os outros instrumentos musicais se juntaram a ele, para finalmente entrarem as vozes – primeiro a dele próprio, depois as das crianças. Neste dia, os outros instrumentos que tocavam eram o *hy'akuá parã*⁸⁰ e o *angu'á pú*⁸¹. Os corais também costumam se apresentar com tocadores de ravé⁸² e, mais raramente, com *popyguá*⁸³

entendi que o violão atualmente é o instrumento musical principal nos rituais xamanísticos, através do qual o *karaí* exerce sua função xamânica. Nos grupos musicais esta também parece ser a tendência. No entanto, em vários cantos gravados observa-se a opção nos arranjos de iniciar a música pelo som farfalhado do *hy'akuá parã*, o que talvez indique uma interação destes *kyringüé ruvixá* com estilos musicais sagrados procedentes de outros lugares geográficos ou de outros tempos, explorados por diálogos intencionalmente estreitados com os velhos de suas e de outras aldeias Guarani, como é o caso do que faz Vherá Poty. Dallanhol (2002, p.105) observa que entre os Mbyá no Morro dos Cavalos (SC) não estão afixados *maraka miri* entre os instrumentos rituais dentro da *opy*, o que a levou à conclusão de que o chocalho teria sido substituído pelo violão nos rituais. É o que acontece entre os grupos Mbyá das aldeias da região de Porto Alegre e Viamão, RS.

⁷⁸ Perguntei a Vherá Poty (2009) como escolhia o primeiro som para afinar o violão. Ele respondeu que ouvia e sabia qual era o som certo. A referência a tonalidades e alturas de som específicas denominadas por notas musicais (dó, ré, etc.) são formulações éticas sobre o tema. Desenvolvo principalmente no capítulo 6 a idéia de “centro tonal” na música Mbyá, baseada em outros estudos etnomusicológicos entre grupos ameríndios (Mello 2005; Menezes Bastos 1990; Montardo 2002; e Piedade 2004).

⁷⁹ Setti acredita que seja possível influência da viola européia de cinco cordas no uso de instrumento semelhante pelos Mbyá, em função da presença jesuítica e da popularidade da guitarra barroca de cinco cordas duplas no séc. XVI (trazida para a América do Sul durante o séc. XVII), na prática da qual predominava o rasqueado sobre o ponteadado (1994/95, p.122), até sua substituição no séc. XIX pelo violão de seis cordas simples.

⁸⁰ Conforme os coordenadores dos corais com quem pesquisei, *hy'akuá* é “porongo” e *parã*, “ruído”. *Hy'akuá parã* significa “ruído de porongo” e faz parte de um vocabulário mais antigo de nomear este instrumento musical. Também é chamado pelos Guarani de *mbaraká mirim* ou *mbaraká*. Trata-se de um idiofone do tipo chocalho globular feito de porongo e com cabo de madeira. Dentro são contidas sementes. Instrumento musical central na cosmologia Guarani, principalmente entre os Kaiová, Mato Grosso do Sul, é associado a mitos originários, assim como o *takuapú* e o *popyguá*. O *hy'akuá parã* no Rio Grande do Sul é tocado somente por homens e, apesar de ser considerado um instrumento ritual, foi substituído nas rezas xamânicas pelo *mba'epú*, considerado mais antigo e tradicional do que o *hy'akuá parã* pelos jovens *kyringüé ruvixá* entre quem pesquisei. Nas performances dos grupos de cantos e danças, costuma fazer uma batida constante, geralmente a mesma do *angu'á pú*, acompanhando o som grave da célula rítmica rasqueada pelo *mba'epú*, mas pode tanto produzir ritmos variados, como deslocar-se do som grave do rasqueado do cordofone, fazendo-lhe oposição (marcando seu contratempo). O soar contínuo, tremulado do *hy'akuá parã* é recurso musical bastante usado para iniciar e/ou terminar a execução de um canto.

⁸¹ Trata-se de um membranofone de variados tamanhos, por vezes confeccionado por artesãos locais, mas também incorporado pelos grupos em versões industrializadas ou manufaturadas por pessoas

Ainda que os instrumentos musicais se assemelhem a outros dos *juruá*, as sonoridades resultantes da performance destes cordofones, as suas técnicas de preparação e afinação, os seus significados simbólicos, revelam as especificidades da cosmo-sônica Mbyá, pois, como entes que interagem com os humanos cuja existência se liga à de seu tocador, precisam ser confeccionados e preparados, de forma análoga aos cuidados despendidos na preparação do corpo para a constituição da pessoa Mbyá desde os anos iniciais de vida.

O som repetido pelo *mba'epú* no início de uma performance, seja ensaio ou apresentação, é para Marcelo Kuaray o que prepara o grupo para cantar melhor, ao conduzir todos a uma concentração dirigida ao mesmo objetivo – realizar o canto coletivo. Trazer cada cantor, dançarino ou tocador para o mesmo estado de performance dos outros e produzir *edjapitchaká* (concentração), é muito valorizado entre os Mbyá-Guarani em situações cotidianas e especialmente em momentos rituais, criando um estado mental e corporal coletivo favorável à comunicação com as divindades. O bordão rítmico cria a ambiência inicial e assim orienta os presentes sobre o andamento ao qual devem se sincronizar o canto, as coreografias e os outros instrumentos musicais. A

desconhecidas aos Mbyá. Este tambor artesanal costuma ser executado com a mão ou com uma baqueta de madeira e na maioria das vezes marca um pulso constante nas melodias cantadas, acompanhando o som grave do rasqueado do *mba'epú*, junto com o *hy'akuá parã*. A sonoridade almejada na sua execução seria de volume moderado, não devendo se sobressair demais em relação ao resto do conjunto de instrumentos musicais e vozes. Conforme os coordenadores dos grupos de cantos e danças colaboradores desta pesquisa, *angu* significa “pilão” e *pú*, “som”. *Angu'á pú* seria um “som de pilão”.

⁸² Rabeca artesanal tradicionalmente construída por especialistas Mbyá-Guarani. Trata-se de um cordofone de três cordas, friccionadas por um arco, cuja afinação do grave para o agudo corresponderia aos sons *dó3 – fá3 – sol3*, quando o *mba'epú* está com as cordas afinadas na tonalidade de sol M. As cordas costumam soar por vezes entre esta afinação e cerca de um tom acima ou meio tom abaixo conforme as variações de afinação do *mba'epú*. A *ravé* é muito usada na música Mbyá como instrumento que toca melodia, bordão e improvisa nos cantos, guiando a direção de prelúdios, interlúdios e, por vezes, pós-lúdios instrumentais, que geralmente terminam com uma diminuição do andamento.

⁸³ Termo Guarani traduzido por Dallanhol (2002) e Montardo (2002) como “vara insígnia” e por Setti (1994/95) como “clava”, o *popyguá* possui em *yvyra'í* seu equivalente, segundo Cadogan (1997, p.62). Espécie de claves rituais, compõe-se de duas varas de madeira que soam percutidas uma na outra e de uso restrito em público. Representa um instrumento musical e de cura sagrado, que apenas alguns Guaranis de prestígio possuem. Pode acompanhar os cantos, fazendo a mesma batida do *hy'akuá parã*, mas costuma ter um lugar especial nas performances musicais, como, por exemplo, sinalizando o seu início, em substituição ao som do *hy'akuá parã*, ou pontuando algumas frases cantadas, com batidas irregulares e muito rápidas, que parecem querer reforçar a importância do que está sendo cantado. Observa-se o uso do *popyguá* em momentos rituais e de discurso político, com este mesmo intuito, de enfatizar o valor do que está sendo dito, rezado e cantado. Entre meus interlocutores de pesquisa, o termo certo para indicar as varas sagradas é *popyguá*, e não fazem uso do termo *yvyra'í*, a não ser acrescido do *-já*. *Yvyra'ijá* é como chamam os auxiliares do xamã nos rituais Mbyá. Segundo Setti, o *yvyraí* é feito de madeira *ysy* ou *guadjayvi* (1994/95, p.122). Como o *mbaraká* (chocalho ou violão), é símbolo de masculinidade. Sobre a apropriação do *yvyra'í* bastão-insígnia, como símbolo ritual Mbyá, ver observações de Wilde (apud Fausto 2005, p.410). Extensa exegese do termo, baseada em etnografia, é encontrada em Ruiz (2005) e Montardo (2002).

afinação dos sons do *mba'epú* localiza melodicamente os cantores e o tocador da *ravé*. O *mba'epú* prossegue por toda a performance de um canto com eventuais e sutis quedas ou acelerações de andamento, entendidos como aspectos expressivos da dinâmica da música e freqüentemente é o instrumento que conduz a música para seu final, ralentando o andamento, gesto sonoro que deve ser acompanhado pelos outros instrumentos e pelas vozes.⁸⁴

Apesar de não ter recebido explicação de meus colaboradores de pesquisa Mbyá sobre o motivo das cordas do *mba'epú* serem identificadas com as divindades, suponho que tocar as cordas poderia representar tocar os sons das divindades e assim dialogar com elas, entrando em sintonia com suas freqüências sonoras. Em alguns cantos são realizados movimentos melódicos no bordão, não se perdendo o caráter de acompanhamento do *mba'epú*.

Na cena em que baseei a presente descrição, as coreografias dançadas por jovens e crianças acompanhavam o fluxo sonoro do *mba'epú*, favorecendo uma relação estreita destes corpos com a terra. Os pés batiam na terra durante todos os *mboraí*, e isso, conforme Marcelo Kuaray, teria como objetivo a comunicação com os deuses e despertar os músicos, concentrá-los, fortalecê-los. Exploro esta relação entre o movimento corporal na musicalidade Mbyá e concepções sobre territorialidade e sociocosmologia no capítulo 4.

A partir daquela primeira performance do grupo a que assisti, tive a oportunidade de ver muitos ensaios e apresentações públicas do *Nhë'ë Ambá*, assim como também dos corais de Itapuã, do Cantagalo e de alguns grupos de Santa Catarina (do Morro dos Cavalos, na Estiva, e de Massiambú, no Parque Harmonia, Porto Alegre), durante os anos de 2007 e 2008. Ouvi também muitos CDs de corais Guarani de diversos estados das regiões Sul e Sudeste do Brasil. A partir destas experiências, deduzi elementos musicais comuns que são respeitados como tradicionais, e que se expressam como traços diacríticos de identidade entre os diversos grupos. Ao mesmo tempo, chamavam minha atenção, à medida que me familiarizava com a sonoridade dos corais, as criações musicais diferenciais propostas entre eles. Principalmente durante o processo de gravação do CD “*Yvy Poty, Yva'á*”, estas diferenças foram se destacando no trabalho. A equipe de pesquisadores e músicos Guarani que colaborou no projeto

⁸⁴ Montardo aponta que, enquanto entre os Mbyá os cantos rituais costumam terminar com ralentando, entre os Nhandeva é feito um murmúrio final “*hummm*”; e entre os Kaiová realiza-se nos finais um glissando descendente “*haaa!*”, como se fosse uma chegada, aterrissagem (2002).

buscou respeitar e valorizar estas diferentes formas que as expressões musicais coletivas de cada aldeia assumiam, apoiando a divulgação da tradição inovada que cada grupo propunha através de seus sons.

Dos aspectos sonoro-musicais recorrentes nas criações e performances musicais dos corais, destaca-se a instrumentação (voz – instrumentos de cordas – instrumentos de percussão), conforme descritos anteriormente⁸⁵, e a projeção vocal em registro agudo, com timbre metálico e enfatizando a articulação do texto em Mbyá-Guarani, de modo a promover seu claro entendimento. A organização formal dos *mboraí* baseia-se na alternância entre partes instrumentais e partes vocais, desenhando-se uma estrutura geral simétrica: prelúdio – canto – interlúdio 1 - canto – interlúdio 2 – canto – pós-lúdio. Porém isso só ocorre quando a *ravé* é utilizada nos arranjos. Por vezes este cordofone não está presente nas apresentações ao vivo, quando então a estrutura formal é simplificada: introdução do *mba'epú*, canto 1, 2, 3 e *coda* (finalização) instrumental.



Imagem 12 – Grupo *Nhanderú Papá Tenondé*, da aldeia do Cantagalo, em apresentação no Parque Harmonia, abril/2007

⁸⁵ Em suma, nas performances musicais dos corais Guarani o *hy'akuá parã*, *angu'á pú* e o *popyguá* costumam marcar o pulso regular e constante no desenvolvimento da música, sendo que o *hy'akuá parã* e o *popyguá* também freqüentemente criam uma vinheta timbrística, um conteúdo sonoro que ora anuncia algo que se constitui (o início do canto), ora algo que se desconstitui (o seu final). O *mba'epú* geralmente realiza um bordão rasqueado, como que conduzindo o fluxo musical (andamento, afinação, concentração). Já a *ravé* é nestes grupos musicais o instrumento com maior liberdade improvisatória, movendo-se entre o ecoar da melodia cantada e variações desta.

Nos corais Guarani o canto baseia-se na técnica responsorial entre cantores e guia musical: o *kyringüé ruvixá* canta uma parte do canto e os cantores repetem em conjunto esta melodia ou cantam sua continuação, em resposta musical ao primeiro trecho cantado como solo. Esta responsorialidade, no entanto, não segue regras únicas, produzindo-se uma ampla gama de variantes contrastivas entre os trechos que serão cantados apenas pelo guia do grupo e os trechos cantados por ele junto com crianças e outros jovens, homens e mulheres. Consideradas bonitas e emocionantes quando fortes, agudas e altissonantes, é convergente nos grupos a concepção de que as vozes das crianças devem soar em primeiro plano, seja em relação às outras vozes, seja em relação aos instrumentos musicais que acompanham o canto.⁸⁶

Setti (1995/94), após analisar uma série de cantos rituais Mbyá de diferentes aldeias localizadas no Brasil e na Argentina, considera que é possível afirmar que exista uma “unidade da música Mbyá”, constituída a partir de matrizes musicais que circulam entre as aldeias (p.106). Poderia expandir sua conclusão para o repertório musical dos corais que parecem, de forma semelhante, enraizar-se em fluxos simbólicos compartilhados pelos Mbyá de diferentes aldeias. Este compartilhamento dos repertórios e das sonoridades Mbyá ocorre a partir da circulação dos Mbyá e dos CDs Mbyá entre as aldeias, dentro da lógica de mobilidade e territorialidade expandida deste grupo.

Técnicas de ajustes dos sons

Várias vezes observei os *kyringüé ruvixá* ajustando os sons do *mba'epú* e da *ravé*. Perguntando sobre como escolhia o primeiro som, que o orientava na seqüência de estabelecimento dos outros sons nas cordas do instrumento, Vherá Poty me disse que ele não tinha resposta para esta pergunta, simplesmente sabia se o som que soava era o adequado. Parecia ter incorporada a memória de uma sensação físico-acústica, uma espécie de “ouvido absoluto”, como observado entre os Wauja e os Kamayurá (Piedade 2004, p.79). Sugiro que o ouvido absoluto é ao mesmo tempo uma “voz absoluta” ou “corpo absoluto”. Conforme Marcelo Kuaray, o violão é afinado “alto, médio ou baixo”, isto depende da música que vai ser executada. Para saber qual a melhor região tonal em

⁸⁶ Foi pelo que optaram os *kyringüé ruvixá* no CD já referido, produzido em 2008. Porém, ouvindo outros CDs, há diferentes concepções de equalização entre vozes das crianças, dos adultos e dos instrumentos musicais, e não há, pelo *design* desta etnografia, como saber se e como os músicos Guarani envolvidos nos diferentes projetos de CD avaliaram estes diferentes equilíbrios entre as vozes.

que devem soar as cordas, Marcelo Kuaray “vai testando onde a voz fica bem”. Os *kyringüé ruvixá* não só percebem a adequação do som que deve ser produzido, como buscam no efeito corporal da produção vocal os termos adequados da sonoridade Mbyá.

Vherá Poty diz que as vozes das crianças estão bem no conjunto quando o som faz a gente se sentir grande por dentro. Faz um gesto com as mãos, que mantêm de frente ao peito, os dedos semi-flexionados, arredondados, como se as mãos contivessem uma esfera na altura do plexo solar. A referência a esta parte do corpo e à sensação de grandeza pode ser relacionada ao sentimento humano de amor, *mborayú*, o peito humano como um componente que contém a emoção provocada pela sincronia/sintonia dos sons, como um sol que irradia. Neste sentido, na concepção musical Mbyá a beleza sonora se associa mais à idéia de reciprocidade, interação e troca social, do que a uma exigência técnica de correspondência exata pelo indivíduo às frequências sonoras (alturas e durações) emitidas pelos outros participantes do coletivo, habilidade esta suposta como fundamental a uma boa execução na perspectiva da música ocidental e que costuma se traduzir como “afinação” e “precisão rítmica”.

Esta valorização social da sonoridade, ou avaliação da qualidade de uma execução musical pelo critério participatório, é um dos pontos principais do estudo de Turino entre os *mestizos* de Conima, Peru (1993), também presente entre os tocadores de música *shona*, no Zimbábue (Turino 2000). De forma semelhante entre os Guarani, Montardo narra que um interlocutor seu, Kaiová de Amambaí, MS, ao ouvir uma gravação da pesquisadora entre Mbyá e Chiripá do Sul do Brasil, teria dito que as mulheres da gravação cantavam juntas todas as noites, “por isto cantam assim e toca fundo na gente”, percebendo performance e vida social como valores colados e que se alimentam mutuamente (Montardo 2002, p.196).

No próximo sub-item abordo o projeto colaborativo de gravação do CD de cantos e danças Mbyá-Guarani “*Yvy Poty, Yva’á*”, que me mobilizou no ano de 2008 e início de 2009 em torno destes repertórios, mas também me possibilitou outras interlocuções e escutas de cantos de brincar e adormecer dos Mbyá.

Imagem 13 – Meninas do grupo *Nhamandú Nhemopu'ã* durante as gravações do CD, na aldeia da Estiva



Imagem 14 – Crianças na *opy* da Estiva durante as gravações do CD

Yvy Poty, Yva'á – Flores e Frutos da Terra: a cosmo-sônica Mbyá em registro

Registros musicais entre grupos tradicionais

A metodologia de pesquisa em Etnomusicologia, acompanhando as discussões sobre ética na etnografia em paralelo com a Antropologia, sofreu muitas críticas e transformações nas últimas décadas. Neste sentido, os registros musicais tradicionais, sobre o que verso neste sub-item, de objetos estáticos e exóticos pertencentes a coleções pessoais ou arquivísticas de europeus, passaram a ser concebidos como patrimônio de direitos reservados a seus agentes criadores tradicionais.⁸⁷ Assim, a música registrada se fixa somente enquanto substrato de negociação de relações de poder – político, principalmente nas relações interétnicas; criativo e educativo, em especial dentro do grupo a quem a música representa. Gravações de música indígena em estúdio ou em campo, por etnomusicólogos ou outros profissionais envolvidos com produção de som, extrapolam o binômio tradição/modernidade, mediando diálogos e negociações entre indígenas e diversos setores da sociedade envolvente.⁸⁸

Neste cenário, novas tecnologias audiovisuais têm sido apropriadas entre agentes da cultura Mbyá-Guarani, possibilitando-lhes a criação de produtos culturais como CDs, filmes, exposições fotográficas e de artesanatos, colaborando com a afirmação de sua identidade étnica⁸⁹. Gravações de CDs de *mboraí* (cantos e danças

⁸⁷ Já nos anos 1970/80, Anthony Seeger (1988) entre os Suyá, no Parque do Xingú, Brasil, assim como Steven Feld (1990[1982]), entre os Kaluli, Papua Nova Guiné - ao realizarem estudos etnomusicais de cunho estruturalista e ao mesmo tempo hermenêutico-performativo, almejando apreender a “etnoteoria musical” e a relação de estabilidade e simetria entre música e sociedade em simultâneo à heteroglossia do mundo sonoro vivido coletivamente - elaboram registros musicais sob intensa reflexão sobre as condições de registro, os direitos de propriedade e difusão e as diferentes naturezas entre a prática musical observada e a gravada.

⁸⁸ Como é o caso da Constituição Brasileira de 1988, as políticas públicas do final do século XX e do século XXI de muitos países têm buscado, com base no reconhecimento e no respeito à diversidade cultural, o desenvolvimento de leis sobre os direitos envolvidos nos registros, usos e apropriações de expressões musicais de grupos tradicionais. No Brasil, diferentes ações de cunho patrimonialista vêm sendo implementadas, com o objetivo de valorizar e estimular a continuidade de práticas musicais de comunidades tradicionais, como foi o caso do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC/Iphan) sobre os modos de ser dos Mbyá-Guarani na região de São Miguel das Missões, executado por equipe de antropólogos (Souza et al. 2007). Junto à descrição de seu “modos de estar”, a musicalidade Mbyá-Guarani de São Miguel foi registrada em CD - que acompanha o livro do Inventário, contendo textos e fotos, letras dos cantos e traduções - por Mônica Arnt, mestrandia em Antropologia Social e integrante do GEM desde 2003. As músicas falam das terras que os Mbyá habitam e almejam habitar e expressam sua cosmologia, reforçando a identidade do grupo e tornando audíveis suas reivindicações territoriais e patrimoniais.

⁸⁹ No CD produzido por Feld (1991), as sonoridades e músicas Kaluli e o encarte tecem uma argumentação política a favor da defesa territorial Kaluli. No encarte, Feld descreve o choque vivido ao constatar, retornando a Nova Guiné muitos anos depois do trabalho de campo, a ameaça de extinção da

tradicionais Guarani) pelos grupos musicais Guarani, no Brasil, desde o final da década de 1990, são um exemplo desta apropriação tecnológica. A partir da realização do primeiro projeto deste tipo — o CD “*Ñande Rekó Arandu — Memória Viva Guarani*” (1998), gravado por corais de aldeias Guarani de São Paulo -, muitos grupos de cantos e danças Guarani de todo o Brasil gravaram seus cantos e danças tradicionais, com a finalidade de divulgá-los e de afirmar as especificidades da sonoridade Guarani em relação à de outros grupos indígenas e em relação à música não-indígena. Expressando sua sociocosmologia através dos sinais sonoro-musicais diacríticos de sua cultura, também divulgam a centralidade da musicalidade em suas vidas, a cosmo-sônica Guarani.

O registro musical, tal como o propusemos no desenvolvimento do projeto “Salvaguarda do patrimônio musical indígena: registro etnográfico multimídia da cultura musical em comunidades Mbyá-Guarani da Grande Porto Alegre, RS”, representa neste sentido a afirmação de uma etnia, a Mbyá, e a busca de valorização musical e do modo de ser de um grupo social à margem do poder sócio-econômico. Ao fundamentar sonoramente reivindicações de direitos territoriais e patrimoniais, o CD *Yvy Poty, Yva'á* (2009) tornou-se mediador de um protagonismo historicamente invisibilizado e emudecido. Estes sentidos mais gerais foram percebidos no caso do CD, mas também variados interesses e intencionalidades estiveram em jogo na construção colaborativa do CD, como o fortalecimento dos coordenadores como lideranças em suas aldeias, conferindo-lhes prestígio e maior confiabilidade na relação com parte das famílias locais (principalmente aquelas que possuíam membros cantando ou tocando nos corais).

A grande produção, nos últimos anos, no Sul e Sudeste do Brasil, de CDs de música Guarani cantada e executada por crianças e jovens, incita a reflexão sobre as práticas musicais atribuídas a crianças/jovens e adultos nestes grupos indígenas. Por que são as crianças que cantam? Que tipo de interação as crianças e os adultos indígenas estabelecem com os registros musicais produzidos por eles? Os CD representam um instrumento de transmissão de conhecimento aos jovens e às crianças das comunidades indígenas?

cultura Kaluli em função do desmatamento, que significava perda para os Kaluli de sua paisagem sonora sobre a qual eles costumavam compor a cultura musical e o modo de ser Kaluli. A primeira faixa do CD retrata esta paisagem sonora que Feld receia que se termine.

Sobre a primeira questão – os significados das crianças cantarem e serem valorizadas no seu cantar entre os Mbyá - pude me debruçar em muitos momentos nestes escritos. Já as formas de interação dos Mbyá com os CDs Guarani são um tema o qual deverá ser ainda melhor estudado. Parece-me que os CDs são em parte percebidos principalmente como forma de visibilidade do grupo entre os não-indígenas, mas também há um fluxo importante de CDs entre as aldeias. Por vezes observei membros de algumas das famílias da *tekoá Nhundy* ouvindo CDs de música Mbyá, que ao conversarmos diziam gostar muito, enquanto outros familiares declaravam ter outros CDs Guarani e conhecer seus *mboraí*. As atitudes atentas dos adultos indicavam ser muito apreciado, também, que as crianças cantem ao vivo nas aldeias, ensaiando, ou nas grandes festas Guarani, que costumam reunir, em uma aldeia, vários corais de diferentes aldeias.

A circulação do repertório musical destes CDs parece ser importante fonte de referências sonoras entre os diferentes grupos de cantos e danças tradicionais Guarani. Os *kyringüé ruvixá* ouvem as músicas dos CDs, aprendendo-as e por vezes criando novas músicas a partir das já existentes⁹⁰. Através destes artistas-mestres, as crianças aprendem este repertório e colocam também seus familiares em contato com estes cantos, concebidos à imagem das músicas sagradas realizadas nos rituais xamanísticos dentro da *opy*.

Gravando colaborativamente um CD de cantos Mbyá

A pesquisa colaborativa é uma metodologia participativa que busca descentrar o pesquisador de um lugar privilegiado no processo investigativo, que sai de sua cadeira no gabinete e se põe em posição de diálogo, negociação no trabalho de campo. A crise de identidade resultante deste processo é também uma crise de autoria – Quem faz a etnografia? Quem a escreve? Para quem? Quem registra os repertórios musicais em diferentes mídias? Por quê? Para quê?

A experiência colaborativa de gravar um CD entre meus interlocutores Guarani partiu de meu encontro com o *kyringüé ruvixá* Marcelo Kuaray. Conheci-o no primeiro dia em que fui à aldeia da Estiva, e, ao nos cumprimentarmos, sabendo-me pesquisadora interessada nos cantos das crianças, ele já indicava uma aliança para uma tarefa comum.

⁹⁰ Estes temas da aprendizagem e da criação musical pelos *kyringüé ruvixá* serão aprofundados no próximo capítulo.

Queria gravar um CD de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani e fazer um DVD do grupo *Nhë'ë Ambá*. Pelo firme aperto de mão, percebi que tinha uma determinação, um desejo muito forte, talvez há muito tempo, como depois deste dia muitas vezes ele viria a reiterar. Para mim, aquele encontro representava uma porta para conhecer o grupo, as crianças, as músicas cantadas e dançadas por eles. Mas também estava atenta àquela fala, sabia que minha entrada em campo alteraria a rotina local, representaria demandas em relação à minha presença e atuação naquele espaço.

Solicitada a ajudar na realização de um CD, dispus-me a fazê-lo, entendendo isto como um gesto de reciprocidade em relação aos meus colaboradores de pesquisa. Também seria uma oportunidade de acompanhar suas idéias sobre uma série de tópicos em música/sonoridade Mbyá, do processo de gravação, edição e organização das músicas à feitura e às escolhas das fotos e dos textos sobre as músicas. O projeto do CD, que pudemos realizar, enriqueceu muito minha experiência junto aos Mbyá com quem pesquisei e permitiu-me manter o convívio, mesmo que mais esporádico, com as crianças, embora tenha mudado o rumo de minha pesquisa, pelo grande investimento no diálogo com os *kyringüé ruvíxá*.



Imagem 15 – Agostinho Verá Moreira e Marcelo Kuaray Benites



Imagem 16 – Colaboradores Mbyá do projeto de gravação do CD, moradores da Estiva, de Itapuã e do Cantagalo, em reunião na Estiva

Discutido exaustivamente entre a equipe indígena e não-indígena e elaborado pelo GEM/UFRGS para concurso em edital, o projeto teve sua proposta de financiamento aprovada pelo Iphan, quando outras comunidades Mbyá da Grande Porto Alegre se engajaram no projeto, a aldeia de Itapuã com o coral *Nhamandú Nhemopu'ã* e a aldeia do Cantagalo com o grupo *Nhanderú Papá Tenondé*. O trabalho de produção do CD de *mboraí* dos corais Guarani resultou do encontro colaborativo entre estas três comunidades Mbyá, seus grupos de cantos e danças e o grupo de etnomusicologia GEM⁹¹.



Imagens 17 e 18 – Sessão de gravação do CD, na *opy* da Estiva, 2008

Neste projeto foram fundamentais as participações das crianças e dos jovens Mbyá dos corais, além de seus familiares, que os acompanhavam nas gravações, assim como muitas vezes estão nos eventos fora das aldeias em que os corais se apresentam.

⁹¹ Sob a coordenação da professora Maria Elizabeth Lucas, vários integrantes do GEM colaboraram no projeto. Participando de todas as etapas do projeto, estivemos Janaína Lobo, mestranda do PPGAS/UFRGS, e eu, responsável pela execução do mesmo.

Porém, acima de tudo, meu diálogo em campo se estreitou com os *kyringüé ruvixá* Marcelo Kuaray (com quem já tinha maior convívio em função de meu trabalho de campo na Estiva e junto às apresentações do coral *Nhë'ë Ambá* no final de 2006 e todo o ano de 2007), Guilherme Werá Mirim e Vherá Poty.

Realizamos três sessões de gravação entre maio e agosto de 2008, em estúdio móvel instalado na *opy* da *tekoá Nhundy*, intercaladas com reuniões semanais de avaliação e planejamento do projeto, momentos de escuta das gravações já feitas, discussão sobre o processo dos encontros e sobre a qualidade dos registros, com duas sessões de avaliação das gravações em estúdio. Depois de terminadas as gravações, foram realizadas três sessões de edição e mixagem do material gravado, cada sessão exclusivamente dedicada ao trabalho sobre os cantos de um dos grupos participantes. A partir daí, o calibramento da sonoridade de cada faixa do CD continuou sendo negociado entre os especialistas do projeto, até sua conclusão, no início de 2009.



Imagem 19 – Marcelo Kuaray no estúdio de som, sessão de edição do CD, 2008

Este projeto envolveu os *kyringüé ruvixá*, as crianças e os jovens dos corais e extensa rede de familiares das três aldeias, um engenheiro de som na captação de som, integrantes do GEM/UFRGS e muitos outros profissionais ou colaboradores, conforme consta no encarte do CD (Lucas; Stein 2009). As decisões referentes ao projeto foram sempre tomadas em conjunto, da escolha inicial do repertório musical para gravação à definição da *opy* como espaço privilegiado para captação dos sons dos grupos corais, da seqüência das faixas no CD até a concepção de incorporar sonoridades que criariam ambiências significativas para os Mbyá produtores e ouvintes do CD – como o som dos

pássaros⁹² e uma narrativa sobre os cantos das crianças feita por uma anciã considerada pelos *kyringüé ruvixá* portadora de grande saber, Florentina Pará, avó de Vherá Poty e Guilherme Werá Mirim.⁹³

Quanto ao repertório musical registrado no CD, foram intensas as negociações. No projeto original propúnhamos gravar cantos de brincar e acalantos entre crianças e adultos no cotidiano das aldeias. Isto atraía minha curiosidade etnográfica e também ia ao encontro do discurso preservacionista parcialmente vigente nos documentos do Iphan, além de ter sido considerado viável por Marcelo Kuaray, que participou da concepção do projeto. Parecia-me que o interesse expresso dos *kyringüé ruvixá* Mbyá pelas antigas tradições Mbyá, particularmente aquelas relacionadas aos cantos dos “velhos”, chamados como os xamãs de *karái*, e considerados pessoas de maior sabedoria nas aldeias, garantia apoio a esta pesquisa de cantos das crianças Mbyá. O tema do repertório musical – entre a liberdade de os *kyringüé ruvixá* escolherem o que gravar e a possibilidade/demanda de inclusão de músicas que não só as dos grupos musicais – foi retomado em muitas conversas entre nós, tornadas freqüentes graças à metodologia colaborativa do projeto. Porém, frente ao seu grande e amadurecido interesse em gravar os cantos que eles haviam criado para os corais de suas respectivas aldeias, foram estes os cantos registrados no CD.

No quadro a seguir apresento uma análise do panorama sonoro dos *mborái* incluídos no CD “*Yvy Poty, Yva’á*”. Nele são perceptíveis semelhanças e diferenças entre as criações musicais de cada *kyringüé ruvixá*, que foram descritas parcialmente no encarte do CD (Lucas; Stein 2009, p.29-37).⁹⁴

⁹² Os pássaros denotam tradição, pois são considerados pelos Mbyá seres exemplares, por viverem em harmonia com os ciclos da natureza e com os recursos do meio ambiente. Habitam a mata, possuem um chefe maior e transmitem os sentimentos de seus espíritos através de seus cantos.

⁹³ Esta gravação foi feita por Vherá Poty em gravador digital M-Áudio emprestado pelo GEM. Após se sentir bem familiarizado com a tecnologia de gravação, ele levou o equipamento para a aldeia do Cantagalo, onde ele e Florentina Pará residem, para que conversassem e ela se sentisse à vontade para falar sobre os cantos das crianças e sua importância para os Mbyá, sem interferência de nenhum *juruaí*, que Vherá Poty garantia que iria constranger sua avó. Esta longa conversa foi toda registrada por Vherá Poty, e posteriormente editada por ele e por Marcelo Kuaray; nela a *kunhã karái* sublinha como os cantos das crianças são uma importante dimensão dos saberes tradicionais Mbyá que devem continuar a ser transmitidos. Seu testemunho, no dizer dos *kyringüé ruvixá*, conferia ao CD legitimidade cultural e política junto às lutas pela preservação dos saberes tradicionais Guarani e da transmissão cultural intergeracional.

⁹⁴ Não tendo sido objetivo deste trabalho realizar a análise minuciosa dos cantos registrados neste e em outros CDs Guarani, penso que futuras pesquisas poderiam se dedicar a ela, partindo de um mapeamento dos CDs de cantos e danças Guarani gravados até hoje no Brasil.

Análise dos *mboraí* do CD “Yvy Poty, Yva’á” – criação/realização, centro tonal, andamento, arranjo voco-instrumental

<i>MBORAÍ</i>	Criação/Realização	Centro Tonal	Andamento ⁹⁵	Obs. sobre <i>angu’á pú</i> , <i>popyguá</i> , <i>vozes ou ravé</i>	<i>Mba’epú</i>	<i>Hy’akuá parã</i>
1. <i>Nhë’ë</i>	Marcelo Kuaray Benites (MK)/ <i>Nhë’ë Ambá</i> (NA)	Fá#	72			No “tempo” ⁹⁶
2. <i>Opy</i>	Vherá Poty Benites da Silva(VP)/ <i>Nhanderú Papá Tenondé</i> (NPT)	Sol	82	<i>Ravé</i> realiza melodia contrastante ao canto na parte instrumental		No tempo ou em ritmo variado (na parte instrumental)
3. <i>Nhamandú</i>	Guilherme Werá Mirim Benites da Silva (GWM)/ <i>Nhamandú Nhemopu’ã</i> (NN)	Láb	69			No contratempo
4. <i>Kyringüé Nhë’ë</i>	MK/NA	Fá#	78			No tempo
5. <i>Kyringüé peju katu</i>	VP e Arlindo Nhamandú Benites/NPT	Lá	82			No contratempo
6. <i>Nhande jary’i Mbará ete’á</i>	GWM/NN	Sol	102		<i>Tupã mba’epú</i> (Ritmo de <i>Tupã</i>)	No tempo
7. <i>Nhamandú ovare</i>	MK/NA	Fá#	80			No tempo
8. <i>Xondáro ruvixá</i>	VP/NPT	Sol	84	<i>Angu’á pú</i> como <i>hy’akuá parã</i>	Batida quaternária (<i>xondáro</i>)	1º tempo sem batida (/)-(X)-(X)-(X)
9. <i>Ka’aguy</i>	GWM/NN	Sol	64			No tempo
10. <i>Mba’epú</i>	MK/NA	Fá#	78			No tempo
11. <i>Nhanderú, Nhamandú, Tupã Kuéry</i>	VP/NPT	Sol	123	Uso do <i>popyguá</i> . Contraste das partes cantadas pelo <i>kyringüé ruvixá</i> e pelas crianças.	<i>Tupã mba’epú</i> (Ritmo de <i>Tupã</i>). Alterações sutis nas alturas dos sons no bordão.	No tempo
12. <i>Mbará eté</i>	GWM/NN	Láb	64			No contratempo
13. <i>Nhanderú toexá</i>	VP/NPT; NA; NN	Sol#	163	Único canto ternário		1º tempo sem batida (/)-(X)-(X)

⁹⁵ Estes andamentos são uma média aproximada dos andamentos em que o canto é realizado na execução gravada. Há mudanças de andamento durante um canto, quase sempre no sentido de sua redução, recurso considerado próprio da sonoridade das *mboraí* Mbyá.

⁹⁶ Conforme Vherá Poty me explicou, a referência de batida dos instrumentos de percussão é o som grave do *mba’epú*. Geralmente o *hy’akuá parã* é percutido simultaneamente a este som. Mas em situações variadas seu som se desloca para outros tempos, desencontrando do som grave do *mba’epú*. Estou, por isso, chamando de “tempo” o momento de ocorrência do som grave do *mba’epú*.

Buscando compreender esta decisão dos coordenadores, acredito que achassem os *mitã mongueá* (acalantos) e os *nheovangá mboráí* (cantos de brincar) um repertório musical muito difuso (pouco praticado? um tanto esquecido?) e talvez muito marcado entre as práticas cotidianas femininas, que não lhes diziam tanto respeito.⁹⁷ Acordamos, ainda assim, que na terceira sessão dedicaríamos uma grande parte do dia para a gravação livre de sonoridades de seu interesse. Sugerimos que Laurinda Kerexú – ou outras mulheres que se dispusessem a fazê-lo – falasse às crianças e cantasse cantos de brincar e fazer adormecer. Seriam registros que, se não fossem incluídos no CD, permaneceriam ainda assim em um acervo multimídia previsto de se produzir, também pelo projeto colaborativo, nas três aldeias. Além da *kunhã karaí* Laurinda, um grupo de mulheres cantou alguns cantos de crianças. Estas gravações exploratórias foram importantes para minha pesquisa, dando-me ânimo para avançar mais um pouco na compreensão das sonoridades das crianças que não exclusivamente as dos corais.

Reflexões Mbyá: os juruá e a imagem

Além dos encontros de gravação, avaliação das gravações e edição, nos reunimos freqüentemente para definir os rumos e avaliar as ações do projeto. Paramos o mês de julho de 2008 em função da morte de Lucas, e retomamos as atividades em agosto. A partir deste momento, as reuniões foram feitas majoritariamente em Porto Alegre a pedido dos coordenadores. Provavelmente esta solicitação agrupava várias intenções: encontrar-se em local de fácil acesso através de transporte público; descentrar as ações do projeto da aldeia da Estiva, escolhendo um “lugar neutro” para discutir e encaminhar as decisões do projeto entre as jovens lideranças; liberar as famílias da Estiva da movimentação de pessoas de fora da aldeia; aproveitar os deslocamentos a Porto Alegre para cumprir também outros compromissos que extrapolavam o projeto “do Iphan”.

Encontramo-nos em reunião os coordenadores dos corais, lideranças das aldeias, familiares das crianças dos corais e alguns integrantes do GEM, no centro de Porto Alegre (14/08/2008), para tratar da prestação parcial de contas do projeto, avaliar o andamento e planejar a terceira sessão de gravação do CD, que seria realizada em duas

⁹⁷ Isto é a descrição de um momento específico de conversação durante o projeto, mas que marcou nossas negociações sonoras por muitos meses. Porém, depois das gravações encerradas, Marcelo Kuaray acenou com a possibilidade de se engajar futuramente em outro projeto e então investir na gravação destes cantos que “*as mães sabem melhor*”, conforme narrou.

semanas na Estiva. A fim de provocar a reflexão coletiva sobre os objetivos dos registros audiovisuais que estavam sendo e ainda poderiam ser feitos nas aldeias Mbyá envolvidas no projeto, para constituição de um acervo multimídia em cada aldeia, vimos algumas imagens produzidas através do projeto Vídeo nas Aldeias⁹⁸ por cineastas indígenas Kuikuro⁹⁹.

Chamaram-me a atenção os diferentes argumentos sobre a importância dos registros sonoros e visuais (e suas diferenças) nos discursos de cada participante da reunião. Vherá Poty e Zico Verá afirmaram que se deveria não só gravar as músicas, mas também mostrar imagens. O primeiro argumentou que para os Guarani as músicas são muito importantes, mas que os *juruá* muitas vezes não entendem, e as imagens ajudam sua compreensão da cultura dos Guarani. Porque o homem branco é muito voltado para o que vê. Destacou também como era importante o processo de tradução das letras das músicas¹⁰⁰, o texto descritivo sendo de certa forma outra expressão imagética da musicalidade, das performances que, por si só, não comunicariam tanto ao exterior, por serem práticas culturais que reúnem elementos estéticos estranhos à cultura dos *juruá*.

Zico Verá expressou também estar de acordo com a captação de imagens como documento da cultura Guarani. Acreditava que mostrar estas imagens para outros grupos na sociedade é uma forma de se adquirir mais respeito. As pessoas, conhecendo um pouco da cultura, poderiam valorizar mais o modo de ser Guarani. A partir da visão dos “extras” do DVD dos Kuikuro - em que eles se apresentam, mostram o manuseio da câmera pelos seus cineastas e alguns fragmentos de performances rituais -, estas reflexões foram reforçadas, e os participantes Guarani da reunião passaram a conversar entre eles por algum tempo, em Guarani. Em uma rápida tradução do que discutiam, a meu pedido, depois de cerca de 20 minutos conversando entre eles, Zico Verá explicou que estavam falando mais uma vez sobre a importância de eles registrarem sua cultura, mas não tudo, pois há coisas que não deviam ser mostradas, e isso era preciso respeitar.

⁹⁸ O projeto Vídeo nas Aldeias, nascido em 1987, no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), é uma ONG que propõe a formação de cineastas indígenas, ao mesmo tempo que produz filmes-documentários em temáticas ligadas aos indígenas brasileiros.

⁹⁹ Grupo indígena do Alto Xingú, de língua Karib.

¹⁰⁰ Para o CD, as “traduções culturais” dos textos das canções em Mbyá-Guarani para o Português, bem como os comentários sobre a cosmo-sônica Guarani, os textos e seus contextos de performance foram co-orientadas por Marcelo Kuaray, Vherá Poty e Guilherme Werá Mirim conforme seus conhecimentos, aprendizagens junto a outras pessoas, consultas a obras impressas e conforme a construção poética julgada mais adequada segundo os valores estéticos de cada um que colaborou com parte do conjunto de traduções ou na revisão das traduções.

O argumento predominante entre eles era dos registros audiovisuais como instrumentos de mediação intercultural. Indicavam ter consciência da diferença de entendimento sobre musicalidade entre Mbyá e *jurua*. Expressavam também que na perspectiva *jurua*, a imagem era dimensão sensorial dominante, e que, por isso, fotos, vídeos e textos escritos poderiam ser importantes mediadores para aproximar os não-indígenas da compreensão das sonoridades Mbyá. No outro lado desta afirmação, poder-se-ia ler o esforço destes agentes culturais em traduzirem a cosmo-sônica Mbyá-Guarani para os não-indígenas.



Imagem 20 – Menina Mbyá com CD recém pronto, 2009

* * *

O grupo *Nhë'ë Ambá* foi uma ponte importante para conhecer melhor o cotidiano das crianças na comunidade da Estiva. A atuação pública freqüente do coral, na aldeia ou em cidades próximas, me possibilitou a observação do grupo e conhecer melhor as *kyringüé*, os jovens e seus familiares, o coordenador do grupo, os repertórios musicais do gênero *mboraí* dos corais, filmar, gravar, conversar sobre conceitos musicais ênicos e sobre o modo de ser Guarani.

O projeto de gravação de *mboraí* dos corais *Nhë'ë Ambá*, *Nhanderú Papá Tendondé* e *Nhamandú Nhemopu'ã*, que realizamos durante o ano de 2008, representou mais uma vez o encontro com a prática musical destes grupos. Mais chances de ampliar contato com seu repertório musical e também dialogar longamente sobre as decisões

musicais e sociais envolvidas em um projeto colaborativo deste tipo. Foi neste contexto que ouvi também outros cantos: assisti brincadeiras das crianças, ouvi *mitã mongueá*, *nheovangá mborái* e conheci um pouco das sonoridades da dimensão ritual Mbyá.

Com certeza a forma como ocorreu esta etnografia foge muito do modo tradicional de proceder ao trabalho de campo. Nunca pernoitei na Estiva ou em qualquer outra aldeia; a frequência do convívio com os Mbyá no contexto das aldeias talvez tenha sido apenas um pouco maior em relação aos nossos encontros em Porto Alegre, Viamão e São Leopoldo, assim como em trajetos de “trensurb” (metrô de superfície que liga Porto Alegre a várias cidades próximas) ou de carro entre uma cidade e outra. Compreendi este estado de investigação, em constante trânsito e permanências intensas e freqüentes, mas não contínuas, como tendo sido requisitado por meu campo. O questionamento do conceito de trabalho de campo e a ampliação de suas possibilidades na perspectiva de autores como Gupta e Ferguson (1997) me aliviou de certa culpa de não cumprir o protocolo esperado e espelhado em antigas etnografias desde Malinowsky. A natureza dinâmica de circulação dos Mbyá entre cidade e aldeia, entre as próprias aldeias; dos corais, entre aldeias e seus locais de apresentação; dos participantes do projeto de gravação do CD de cantos Mbyá, entre os diversos espaços de sua produção (estúdio móvel na *opy* da Estiva, estúdio de som em Porto Alegre para avaliação dos *takes*, estúdio de som em São Leopoldo, para a edição, além de incontáveis reuniões, com um ou todos os *kyringüé ruvíxá*, com finalidades variadas de encaminhamentos de ações do projeto, em diferentes aldeias ou em Porto Alegre), foram algumas das razões de me encaminhar para este perfil “multi-situado” (Marcus 1995) de pesquisa de campo.

Um desenho de pesquisa nesses moldes faz pensar sobre os desafios de se lidar com o contexto em mudança do trabalho etnográfico. Referindo-se ao campo da Antropologia, Gupta e Ferguson (1997, p.4) identificam uma contradição:

De um lado, a antropologia parece determinada a desistir de suas antigas idéias de comunidades fixadas territorialmente e culturas estáveis e localizadas e a apreender um mundo interconectado no qual pessoas, objetos e idéias mudam rapidamente e se recusam a se manter no lugar. Ao mesmo tempo, no entanto, em uma resposta defensiva a desafios em seu “*turf*” em relação a outras disciplinas, a antropologia tem se apoiado mais pesadamente do que nunca em um compromisso metodológico em dispensar longos períodos de tempo em um cenário localizado. O que temos a ver com uma disciplina que rejeita intensamente idéias recebidas de “o local”,

mesmo quando cada vez mais firmemente insiste em um método que o toma por dado?¹⁰¹

Os autores sugerem que a Antropologia repense o próprio conceito de “campo”, assim como os processos de sua elaboração. Esta reflexão avança para a questão do tipo de pesquisa hegemônico, do “centro” (Estados Unidos e Europa) em detrimento de outras formas de pesquisa, em países “periféricos” (entre os quais se pode situar o Brasil), em que, por exemplo, as demandas de colaboração, retorno, os cuidados, enfim, para que o estudo não tenha mão única, parecem ser redobrados, pela própria situação socioeconômica das pessoas que o habitam e pelas maneiras como as agências financiadoras lidam com o âmbito acadêmico da pesquisa. Nesta discussão sobre o “lugar” da etnografia, trata-se, como propõem Gupta e Ferguson (1997), de reconhecer que “posições políticas” estão em jogo, não apenas espaços geográficos. Nesta etnografia, foi indispensável ouvir e participar das tentativas de pedido de financiamento de projetos que eram fortemente solicitadas por diversos agentes indígenas. E, ao conseguir esses recursos, o caminho possível era incorporar esta experiência na reflexão e narrativa etnográfica sobre a cosmo-sônica Mbyá-Guarani, conceito pelo qual refiro a intensa capacidade dos Mbyá de articularem seu modo de ser e conceber o mundo com os sons que nele ouvem e nele produzem.

¹⁰¹ “On the one hand, anthropology appears determined to give up its old ideas of territorially fixed communities and stable, localized cultures, and to apprehend an interconnected world in which people, objects, and ideas are rapidly shifting and refuse to stay in place. At the same time, though, in a defensive response to challenges to its turf from other disciplines, anthropology has come to learn more heavily than ever on a methodological commitment to spend long periods in one localized setting. What are we to do with a discipline that loudly rejects received ideas of ‘the local’, even while ever more firmly insisting on a method that takes it for granted?”

Capítulo 3

A cosmo-sônica Mbyá-Guarani

Neste capítulo desenvolvo a noção de cosmo-sônica, a partir da imbricação entre música, sociocosmologia e modo de ser Mbyá. Procurei destacar em especial a presença agentiva das crianças e as lógicas de construção da pessoa a partir das sonoridades Mbyá (*mba'epú nhendú*). Discuto a noção de “perspectivismo sonoro”, ou seja, a concepção da sonoridade Mbyá como constituída por e constituinte de uma paisagem simultaneamente ambiental e simbólica, em que diferentes poderes interagem para além da esfera humana.

Cosmo-sônica Mbyá: Etnomusicologia e Etnologia Indígena

As maneiras de dinamizar e expressar através de sons, danças e músicas os modos de ser, as cosmologias, a organização social, identidades e valores de diferentes grupos indígenas brasileiros têm sido objeto de estudo da Etnomusicologia e da Antropologia brasileira dedicada à pesquisa da dimensão ritual e sonoro-musical dos grupos indígenas das Terras Baixas da América do Sul (TBAS), gerando análises socioculturais de gêneros musicais e de categorizações êmicas associadas à performance musical. Tais pesquisas exploram a teoria musical nativa e as qualidades plurisensoriais e polissêmicas da vida musical de populações indígenas, em sua articulação com a organização da vida comunitária e com a cosmologia destas populações. Estudos de cunho estrutural-funcionalista, que interpretam as culturas indígenas como sociedades frias cujas mudanças culturais seriam pouco importantes como reflexão científica, predominantes na etnologia indígena brasileira na primeira metade do século XX, dialogam hoje com pesquisas baseadas mais nas dinâmicas sociais e nas negociações simbólicas, destacando as transformações sociais pelas quais passam também as populações indígenas no Brasil, protagonistas dos processos inter e intraétnicos e ativamente participantes das criações culturais, transterritorializadas e híbridas, possibilitadas pela atual configuração material e simbólica do mundo globalizado.¹⁰²

¹⁰² Uma cuidadosa revisão de literatura sobre estudos etnomusicológicos nas TBAS foi empreendida por Menezes Bastos (2006). Especificamente sobre a música Tupi-Guarani, ver Menezes Bastos e Piedade (1999). E uma revisão etnomusicológica com especial atenção aos estudos sobre música Guarani se encontra em Montardo (2002).

Muitos etnomusicólogos e antropólogos reconhecem a “musicalidade” como um recurso social e expressivo central ao modo de ser de diversos grupos indígenas das TBAS, tratando-se, portanto, de uma perspectiva privilegiada para a abordagem destas sociedades (por exemplo, entre grupos Tupi-Guarani: Menezes Bastos 1999[1979], entre os Kamayurá; Beaudet 1997, entre os Wayãpi; e Dallanhol 2002; e Montardo 2002, entre os Guarani; e entre grupos Jê: Seeger 1980, 1988, entre os Suyá). A musicalidade e a artisticidade são também alavanca de sensibilização e solidariedade dos não-indígenas “no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania” (Menezes Bastos 2006, p.9).

Em seu estudo em Antropologia da Música entre os Suyá, Seeger (1980) elabora como os adornos corporais materializam normas sociais a respeito dos sentidos humanos da visão e, principalmente, da audição. Este autor interpreta o significado simbólico do órgão da audição e seu papel social no todo sistêmico. Os discos auriculares, usados por homens e mulheres, co-participam na construção do corpo socializado. Assim como estes brincos simbolizam a audição, valor central na cultura Suyá, cujo emprego de acordo com as normas sociais demonstra que uma pessoa está integrada à sociedade, os discos auriculares (e os labiais também, que marcam a fala – faculdade complementar à audição) e o estilo particular de cantar dos homens Suyá nos gêneros *akia* e *ngere* fundamentam os traços culturais distintivos desta em relação a outras culturas. Seeger conclui que provavelmente estes ornamentos corporais sejam usados como ícones que traduzem de forma tangível e visível a dimensão intangível dos traços simbólicos da sociedade.

Entre os Kamayurá, estudados por Menezes Bastos nos anos 1970, povo Tupi-Guarani, assim como entre outros grupos indígenas do Xingu (Suyá, conforme Seeger 1980; Wauja, em Mello 2005; e Piedade 2004), não se faz o “dilema sonoro-não-sonoro (Menezes Bastos, 1999, p.20). O cerimonial (que o autor aborda como constituindo uma suíte, mito – música – dança) é linguagem franca xinguana, insubstituível pela fala. Menezes Bastos aborda “o metassistema verbal-cognitivo como indicador do sistema musical” (Idem) e neste caminho teórico reconhece a relevância da audição entre os Kamayurá. Junto com os sistemas matrimonial e comercial, o cerimonial seria um dos sistemas de troca de mensagens na área do *uliri* (mundo xinguano), ou seja, de comunicação intertribal (1999, p.33).

Menezes Bastos trata, de forma semelhante à proposição que trago de uma cosmo-sônica complementar a uma cosmovisão, a cosmologia Kamayurá como

“expressão cosmográfica e/ou cosmoacústica” (Menezes Bastos 1999, p.68), destacando a centralidade das “cosmoacusias” em seu modo de ser, menos discutidas em pesquisas antropológicas do que as cosmografias (igualmente importantes). O autor observou que “o conhecimento desses índios estava largamente apoiado na acústica.” (p.103) Na base de seu argumento está a verificação de um léxico acústico Kamayurá muito extenso, “proporcional à enorme profusão de temas de conversação com esta base: barulhos na mata, nas águas, vozes de animais, de *mama’ë*, vento nas árvores, pessoas falando, cantando, rezando, etc.” (p.104).

Especificamente entre os Guarani, estudos antropológicos clássicos (Cadogan 1997 [1959]; H. Clastres 1978 [1975]; P. Clastres 1990 [1974]; Nimuendaju 1987 [1914]; Schaden 1962 [1954]) e mais recentes (Assis 2006; Ciccarone 2001; Ferreira 2001; Garlet 1997; Ladeira 2007a; 2007b; 2008; Litaiff 1996; Mello 2006; Pissolato 2006; 2008; Prates 2009), ressaltam a centralidade referencial do corpo como constitutivo da pessoa, objeto de pensamento e matriz de símbolos, a exemplo da sociocosmologia dominante entre outros grupos indígenas da Amazônia (Seeger; Da Matta; Viveiros de Castro 1979). O corpo que soa e se move, se pinta e adorna, torna audíveis e visíveis valores do grupo e os fixa na pessoa. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social de muitas sociedades ameríndias.

A necessidade de conferir ao corpo de cada indivíduo sinais diacríticos de identidade social, que lhe possibilitem o pertencimento a um grupo específico, advém da premissa cultural do perspectivismo (Lima 2005), segundo o qual todos os seres humanos e extra-humanos – deuses, ancestrais, animais - possuem naturezas e pontos de vista diferentes, partilhando de uma mesma cultura. Haveria uma relação de interpenetrabilidade entre estas dimensões cosmológicas. Realizar cantos específicos ou vestir-se com ornamentos possibilita, nesta lógica, uma distinção, sonora ou visual, em relação aos seus convivas de outras naturezas.

Pesquisas etnomusicológicas entre os diferentes subgrupos Guarani, no Brasil, no Paraguai e na Argentina (Chamorro 1995; Coelho 1999; 2004; Dallanhol 2002; Montardo 2002; 2006a; 2006b; 2008; Ruiz e Huseby 1986; Ruiz 2005; Setti 1988; 1992/93; 1994/95) reforçam esta co-relação entre corpo, ritual e construção da pessoa indígena, e destacam o que já aparece com relevância na maioria dos estudos acima referidos, mesmo entre os não especializados na dimensão sônica: indicam que o campo sonoro-performático – as sonoridades e suas fontes (instrumentos musicais, natureza) -

é central na constituição da cosmologia e do modo de ser Guarani, o que pode ser pensado em dois sentidos, interligados. Por um lado, o som está estreitamente vinculado à contínua produção da pessoa Guarani, iniciado antes do nascimento e que jamais se termina. Por outro lado, a música e as sonoridades expressas no cosmos – como o som dos pássaros, trovões, palavras, balbucios – são de grande relevância na comunicação entre os Mbyá, as divindades e outros humanos e extra-humanos - na perpetuação destas relações e do próprio cosmos. Assim, o corpo/a pessoa Guarani é constituído/a sonoramente para se dispor e ter habilidades de travar comunicação com os seres de outras ontologias.

Nesta pesquisa, meu fôlego em abarcar o diálogo com monografias e teorias advindas do conhecimento etnográfico produzido entre outros grupos Tupi-Guarani que não os Guarani limitou-se àqueles que me auxiliaram na compreensão do perspectivismo ameríndio (Lima 2005, entre os Yudjá, do Parque do Xingu, MT; e Viveiros de Castro 1986; 2002; 2007, entre os Araweté, PA) e de processos relativos à predação familiarizante (Fausto 2001, entre os Parakanã, nas bacias do Tocantins e do Xingu, PA; 2005).

No processo de exegese do modo de ser-estar Mbyá, busquei concentrar meu foco sensorial na dimensão sônica, a fim de acompanhar como e com que intensidade os Mbyá investem socialmente em ouvir e produzir sons e movimentos, em compreender e expressar sonoramente o mundo. Chamei esta dimensão da vida sociocosmológica Mbyá de cosmo-sônica, termo que surgiu da necessidade que senti de sintetizar idéias que perpassavam as conversas com os interlocutores Mbyá em torno de música, dança, mito, ritual e sociocosmologia, assim como os debates antropológicos e etnomusicológicos de que tenho participado e as leituras de etnografias entre grupos ameríndios¹⁰³.

A noção de cosmo-sônica entre os Mbyá pode ser discutida a partir da noção de cosmovisão, que significa, genericamente, uma forma de apreensão do mundo-cosmos. Metáfora que não exclui da interpretação sobre os processos mediadores de compreensão do mundo os sentidos do tato, olfato, paladar e audição, no entanto, na interpretação etnológica, cosmovisão costuma ser uma noção associada concretamente ao sentido da visão. Ver em sonho, ter visões durante as sessões de xamanismo, ver

¹⁰³ A análise da cosmo-sônica Mbyá-Guarani, que aponta para o som como constituinte do cosmos, foi inspirada principalmente nos trabalhos de Feld (1990), Menezes Bastos (1999), Montardo (2002) e Seeger (1988).

através das brumas do *petynguá*, narrar a origem do mundo como o lugar da névoa, de onde advêm imagens/seres que são descritos como os primeiros componentes do cosmos. Entre os Mbyá, por exemplo, este seria o modo de percepção dos *karái* por excelência, associado ao *kuaá* (saber), *mba'ekuaá* (entendimento, inteligência, conforme Assis 2008, p.212). Desde os escritos precursores de Cadogan (1997) sobre os mitos Mbyá de Guairá (Paraguai) até as novas etnografias entre Mbyá em SC ou MT (Montardo 2002; Mello 2006), exemplos da visualidade estão marcadamente presentes.

Podemos observar, no entanto, que o som e símbolos míticos altamente providos de sonoridade – como o *popyguá*, o *hy'akuá parã*, as *ayvu rapyta* e as *nhë'ë* – concorrem na construção de sentidos entre os Mbyá com a visão, impondo sua (i)materialidade na produção dos corpos, espaços, do cosmos, da Terra, dos Mbyá e de suas alteridades divinas ou telúricas. Conforme a exegese que se privilegia da leitura de mundo dos Mbyá, será uma *escuta* de mundo que se tornará central. Meu interlocutor Vherá Poty, por exemplo, liga *kuaá* a um escutar profundo, com sabedoria (2008). Observei que os Mbyá ouvem o mundo, expressam sonoramente seu mundo, negociam e partilham deste mundo cósmico com outros seres através de sons - musicais, falados, trovejados, cantados.¹⁰⁴

A partir da convivência com diversos subgrupos Guarani do Mato Grosso do Sul e de Santa Catarina durante sua pesquisa pioneira, sobre “rituais xamanísticos cotidianos”, Montardo identifica a manutenção da centralidade da música para os Guarani, apesar dos mais de cinco séculos de contato com o ocidente, que ocasionaram mudanças ecológicas e sócio-econômicas tais como o desmatamento e a monocultura, a expulsão das populações de seus territórios e aldeamento indígena em reservas (Montardo, 2002).

A autora aponta que a música está na base dos mitos de criação Guarani. Mesmo que se reconheça como especificidade Nhandeva a origem da criação do mundo relacionada ao som (do som do *takuapu*, *hyapu*, tocado por *Ñande Sy*), enquanto entre os Mbyá e Kaiová o começo de tudo parece estar primeiramente relacionado à água e à neblina (conforme Montardo 2002, p.229), isto não diminui a intensidade da dimensão sonora como co-responsável pela existência do cosmos entre os diferentes sub-grupos Guarani.

¹⁰⁴ Piedade (2004 p.80), entre os Wauja (Alto Xingu), interpretou uma estreita relação entre o ouvir e o entender, associando o significado ontológico de ouvir como estar no mundo com a perspectiva elaborada na fenomenologia do filósofo Martin Heidegger.

Os Mbyá e os Kaiová descrevem um fluido vital, *jasuka*¹⁰⁵, princípio ativo do universo e antecedente feminino aos primeiros deuses, com mesmo referente *jasuka* da água que sai do cedro (árvore sagrada, cuja madeira é usada preferivelmente para criação de objetos rituais Guarani), ou que é contida em recipiente de cedro. Este líquido deve ser bebido pelos xamãs durante os rituais, para que cantem bem, com qualidades sonoras denotativas de competência – cantem alto, cantem palavras belas -, e com ele devem ser batizadas as crianças (Montardo 2002, p.229). Neste exemplo, uma água especialmente tratada resulta em capacidades de sonorizar e de tornar-se pessoa (ao receber seu nome no batismo), valorizadas entre os Guarani.

Em outro exemplo, água e som são correspondentes em suas capacidades de resfriamento das pessoas e da Terra. Assim como os homens devem evitar a raiva através da ascese e da prática da generosidade, diariamente reencaminhadas as forças para tanto, através das rezas, cantos e danças Guarani, a Terra também precisa manter-se fresca, não esquentar, sendo os cantos Guarani a forma de fazê-la manter-se assim. A chuva que refresca a Terra é realizada simbolicamente via música-ritual. A água e o som são elementos originários e de manutenção da vida na Terra.

Ñande Ru Papa Tenonde criou-se das brumas, conforme mito de origem do mundo narrado por interlocutores Mbyá de Guairá (Paraguai) a Cadogan (1997, p.25). Selecionei apenas uma estrofe (n.3), para exemplificar a riqueza de símbolos que podem ser associados à sonoridade cosmológica Mbyá, ou seja, à sua cosmo-sônica:

3. *Yvára jechaka mba'ekuaa,*
Yvára rendupa,
Yvára popyte, yvyraí,
Yvára popyte rakã poty,
Aguerojera Ñamanduï
Pytü yma mbytére.

(Cadogan 1997, p.24-25)

3. O reflexo da sabedoria divina,
O divino que tudo ouve
As divinas palmas das mãos com a vara-insígnia,
As divinas palmas das mãos com as ramas floridas,
As criou Ñamanduï, no curso de sua evolução,
Em meio das brumas primevas.¹⁰⁶

No processo de sua criação, *Ñande Ru Papa Tenonde* constitui-se nas brumas a partir de quatro elementos divinos: *jechaka mba'ekuaa* (sabedoria), *rendupa* (que tudo

¹⁰⁵ O termo não aparece no dicionário de Dooley (2006). Em Assis (2008, p.106), *jasukávy* é indicado como o princípio vital de emanção, origem, criação.

¹⁰⁶ “*El reflejo de la divina sabiduría, / el divino oye-lo-todo / las divinas palmas de la mano con la vara-insígnia, / las divinas palmas de las manos con las ramas floridas, / las creó Ñamanduï, en el curso de su evolución, / en medio de las tinieblas primigenias.*”

ouve), *popyte*, *yvyraí* (palmas das mãos com a vara-insígnia), *popyte rakã poty* (palmas das mãos com as ramas floridas). De diferentes maneiras, estes elementos estão relacionados à dimensão sônica. *Jechaka mba'ekuaa*, Cadogan interpreta como “O reflexo de seu conhecimento das coisas, de sua sabedoria, nome do órgão da visão dos deuses e também do sol” (1997, p.31). Que faz lembrar a estreita relação entre o sol e os Mbyá: quando o sol se põe os Mbyá o substituem produzindo sons rituais para manter o mundo. *Rendupa* destaca o sentido da audição. *Yvyraí* é o *popyguá*, duas claves instrumentais rituais de cedro, que têm seus poderes relacionados aos sons que produz. A expressão *popyte rakã poty* pode ser associada aos raios de sol ou ainda ao *hy'akuá parã* nas mãos da divindade. Neste caso, o sol é relacionado à produção de sonoridades, em uma relação icônica, assim como em outras situações o som ultrapassa esta esfera figurativa e representa um índice de ampliação da fortaleza e da sabedoria. O som adquire o poder de divindade e, o que se pode atribuir à esfera cosmo-sônica, produz transformações importantes à criação e manutenção da vida na Terra.

A visualidade da cena talvez seja buscada nas sonoridades xamânicas entre os Mbyá? Pergunto-me se os sons repetitivos no *mba'epú*, o farfalhar no *hy'akuá parã* e no *popyguá* poderiam ser pensados como uma tradução sonora desta cena mítica? O farfalhar como a bruma primeva ou como o brilho do sol? Quando a Terra foi criada, contam os Mbyá que o primeiro canto que se ouviu foi da *yrypa*, pequena cigarra vermelha, que soava como uma lamentação (Cadogan 1997, p.51)¹⁰⁷. Ou seria o som do lamento o que é reproduzido pelos instrumentos Mbyá¹⁰⁸?

Conforme segue a narrativa mitológica apresentada por Cadogan, logo após ter criado homens e mulheres, *Ñande Ru* “inspirou o canto sagrado do homem aos verdadeiros primeiros pais de seus filhos, / inspirou o canto sagrado da mulher às primeiras mães de suas filhas, / para que depois disso, verdadeiramente, / prosperassem / aqueles que se ergueriam em grande número na terra.¹⁰⁹” (Cadogan 1997, p.59).

¹⁰⁷ No entanto, quem primeiro cantou nos campos criados por *Ñande Ru*, celebrando sua aparição, foi a *inambu pytã*, perdiz vermelha (Cadogan 1997, p.52).

¹⁰⁸ Músicos Mbyá do litoral de São Paulo afirmam que buscam imitar o canto dos pássaros na *ravé* (Setti, 1994/95, p.128). Considerando os diferentes cantos de pássaros que são referidos nos mitos, nos *mboraí* e fazem parte do cotidiano dos Mbyá, caberia estudá-los mais aprofundadamente para compreender os diferentes significados atribuídos a seus cantos e buscados nos processos de imitação na esfera ritual.

¹⁰⁹ “...*ombojeguaka vyapu gua'y Ru Ete tenondeguápe, / ombojeguaka vyapu gua'y Chy Ete tenondeguápe, / va'e rakykuégui ae / yvyre opu'ã rei va'erã / oiko porá i anguã.*” (Cadogan 1997, p.58). “...*inspiró el canto sagrado del hombre a los verdaderos primeros padres de sus hijos, / inspiro el canto sagrado de la mujer a las primeras madres de sus hijas, / para que después de esto, en verdad, / prosperaran / quienes se erguirían em gran número em la tierra.*”

Nestas cenas míticas Mbyá revela-se a importância do som e dos cantos para este sub-grupo Guarani.

Muitos relatos do *mbaraká* ou *mbaraká mirim* (“chocalho”) indicam ser este um instrumento de “indispensável uso religioso” entre os Tupi. Seu uso de caráter sagrado é exclusivo por homens (SP), como no Rio Grande do Sul, e possui importância até hoje entre os indígenas da América, conforme postula Kilza Setti, que estudou o que chamou de “sistema musical” Mbyá-Guarani entre grupos indígenas situados no Sudeste e Sul do Brasil nos anos 1980 e 1990 (1994/95, p.121)¹¹⁰. Além do chocalho feito de porongo, o termo *mbaraká* pode indicar um instrumento musical semelhante ao violão, de cinco cordas. *Hy’akuá parã* é outra forma de designar o chocalho de porongo, uma forma menos corrente, associada à fala dos antigos. Entre os Guarani de diferentes partes do Brasil, estes dois instrumentos são tocados em momentos rituais xamanísticos e em performances públicas.

O chocalho, na mitologia Kaiová (MS), é responsável pela criação do mundo. Conforme pesquisa etno-arqueológica de Silva (2005), no *hy’akuá parã* muitas vezes se desenha o sol, ao mesmo tempo que ele o simboliza, pelo formato, pelo som e por este grafismo impresso sobre seu corpo. A divindade solar, *Nhamandú*, assim como o chocalho a que sua imagem é associada, é o criador, o criativo. Também no chocalho se imprime frequentemente o desenho de uma flor¹¹¹ (*poty*), metáfora associada igualmente ao sol e ao próprio *hy’akuá parã* (Montardo 2002, p.p11; Silva 2005, p.19).

Os grafismos

estabelecem uma ponte de comunicação com *Ñanderuvuçu*, constituindo-se em uma “aproximação desejada e controlada pela comunidade com o mundo sobrenatural” (Gallois 1992, p.228, referindo-se aos Waiãpi), uma vez que representam os elementos primevos do cosmos, criados pelos heróis míticos, e eles próprios. (Silva 2005, p.20)

Assim como os grafismos, as músicas também evocam estes elementos primevos e divindades, assim como os representam. O som do *mbaraká* (em Montardo,

¹¹⁰ Neste artigo refere-se especificamente a suas pesquisas desenvolvidas no período de 1985 a 1994. Aldeias Jaraguá, Krukutú, Morro da Saudade, na Grande São Paulo, e aldeias Boa Vista (Ubatuba), Rio Silveira e Boracéia (São Sebastião), litoral de São Paulo. Também usou material sobre as práticas musicais Mbyá cedidos pela antropóloga Maria Inês Ladeira e pela etnomusicóloga Irma Ruiz.

¹¹¹ Fausto (2005, p.389) indica o uso do termo na expressão “*kurusú poty*”, a flor da cruz pelos Guarani-Itatim, séc. XVIII, símbolo associado também em outros grupos Guarani ao xamanismo. Entre os Mbyá que colaboraram nesta pesquisa, a cruz não é reconhecida como central em relação ao xamanismo.

2002) ou *hy'akuá parã* (por tradução que segue a orientação de interlocutores nesta etnografia) poderia ser ouvido como a encarnação, a (per)“sonificação” da divindade, *Kuaray*, o Sol¹¹².

Os Nhandeva, no Brasil, e os Kaiová, no Mato Grosso do Sul, mantêm o uso do *mbaraká* (chocalho) como instrumento ritual principal. Conforme Montardo, entre os Kaiová este instrumento é também usado por mulheres xamãs. Apesar de o chocalho corresponder na memória coletiva a um instrumento musical sagrado, com o qual o xamã conduz o ritual na casa cerimonial e que é considerado o instrumento tocado pelos deuses, há estudos que indicam a substituição do *mbaraká* pelo *mbaraká-guaxú* (violão), entre os Kaiová, MS (Schaden 1962), e entre os Mbyá de Misiones, Argentina (Ruiz 2005), do litoral de São Paulo e do Rio de Janeiro (Setti 1994/95) e da região Sul do Brasil (Montardo 2002; Dallanhol 2002). Entre os Mbyá, o *mbaraká miri* é tocado na grande maioria dos casos por homens e o *mbaraká*, exclusivamente por homens. Mesmo assim, o *popyguá* (*yvyra'í*) é apontado muitas vezes como o símbolo principal de masculinidade entre os Mbyá.¹¹³

No entanto, seriam necessários maior número de dados etnohistóricos para se construir hipóteses sobre quando houve este processo de substituição (Setti 1994/95, p.123)¹¹⁴. Vindo de encontro a esta formulação (que se faz sobre uma pretensa certeza de que o *mbaraká* (chocalho de porongo) foi substituído pelo *mba'epú*, portanto, pré-

¹¹² Conforme Montardo, o Sol guarani é sonoro, havendo uma expressão Kaiová que designa tanto o nascer do sol quanto a execução do chocalho – *opyryry* (2002, p.200).

¹¹³ Ruiz (2005) problematiza esta simbologia, indicando: o *takuapu* (taquaras instrumentais femininas) e o *yvyra'í* (ou *popygua'í* [vara-insígnia]) como símbolos, respectivamente, de feminilidade e masculinidade entre os Mbyá; o *mbaraká* (violão de cinco cordas) tomando o lugar do *mbaraká* (chocalho de porongo) como instrumento central do xamanismo entre os Mbyá; o *mbaraká miri* como instrumento ritual que “formou parte da cultura, apesar da sua negação por um bom número de *mbyá*” (“*ha formado parte de su cultura, a pesar de la negación de ello por un buen número de mbyá*”); a aparição do uso ritual de *mbaraka miri* em pesquisas entre Mbyá em regiões de alta presença *Nhandeva* (*chiripa*), como em Setti (1997), Ladeira (1992) e Ciccarone (2001); nesta última autora, inclusive a descrição da execução de *mbaraká miri* por uma mulher xamã. (Ruiz 2005, p.3).

¹¹⁴ Ainda assim, Ruiz buscou explorar os poucos dados que há na pesquisa entológica Mbyá, tendo partido para esta investigação do mito de origem do *mbaraka miri* e do *takuapu* documentado por Cadogan (apud Ruiz 2005, p.11). “O relato ao ciclo do herói solar *Kuaray* e seu rival *Charia* e conclui quando se molha a terra com orvalho de *Yvy Mbyté* (Centro da Terra) e surge uma planta de *Lagenaria* e outra de *Guadua*, ‘das quais – diz Cadogan – se criou a humanidade’. E agrega: ‘Sintetizando, no relato *mbyá* [...], do orvalho primevo [...] nasce a *Lagenaria*, da qual se fabrica o soador ritual, *mbaraka*, e o bambu ou *guadua*, do qual se fabrica o *takuapu*. Isto ocorre para que o criador possa ‘inspirar o canto sagrado do homem aos pais de seus futuros filhos, e o canto sagrado da mulher para as mães de suas futuras filhas’.” (Ruiz 2005, p.11) (“*El relato pertenece al ciclo del héroe solar Kuaray y su rival Charia y concluye cuando se moja la tierra con rocío de Yvy Mbyté [Centro de la Tierra] y surge una planta de Lagenaria y otra de Guadua, ‘de las que – dice Cadogan – se creó la humanidad’. Y agrega: ‘Sintetizando, em el relato mbyá [...], del rocío primigenio [...] nace la Lagenaria, de la que se fabrica la sonajera ritual, mbaraka, y el bambu o guadua, del que se fabrica el takuapu. Esto ocurre para que el Creador pueda ‘inspirar el canto sagrado del hombre a los padres de sus futuros hijos, y el canto sagrado de la mujer a las madres de sus futuras hijas’.*”).

estabelecendo uma seqüência temporal), Vherá Poty afirma que o uso do chocalho em rituais Mbyá é novo. Tocava-se fora da *opy*, brincava-se com as crianças, mas na *opy* sempre o tradicional foi o “violão” e o “violino”. Na argumentação, contemporiza que cada etnia tem seu jeito (se referindo aos Kaiová do Mato Grosso do Sul, entre quem comentávamos que o chocalho é o instrumento xamânico mais importante) e sobre o fato de lá também ser tocado por mulheres, o que no Rio Grande do Sul não acontece.

O *mbaraká* (“chocalho” ou “violão” ritual) expressa o domínio da exterioridade, do masculino e do criativo entre os Mbyá no Rio Grande do Sul. “*Pra ser Guarani tem que saber tocar violão*” foi afirmado por uma liderança masculina Mbyá em um encontro de educadores indígenas, em Porto Alegre (2006). Nesta fala, a performance do instrumento é declarada em sua função distintiva de uma etnicidade Mbyá. Em outros contextos, esta sonoridade também marcará a concepção de territorialidade Mbyá, os sinais diacríticos entre as músicas Mbyá de diferentes aldeias no Brasil e países vizinhos reforçando a presença tradicional do grupo em diferentes espaços territoriais e mediando processos reivindicatórios de território com argumentos simbólicos e indiciais, no plano das emoções.

O *takuapú*¹¹⁵, por sua vez, é um instrumento feito de taquara e tocado exclusivamente por mulheres Guarani.¹¹⁶ Entre os Guarani situados no Rio Grande do Sul, costuma ser usado somente nas situações xamanísticas, e com isso faz parte dos repertórios e objetos rituais interditos aos *jurua*. Ele é tocado verticalmente, imitando o movimento de socar como o pilão com que são moídos cereais. O som do *takuapú* é seco, grave, abafado e provoca um leve tremor na terra, sentido por quem está próximo, e concebido como comunicação com a terra. Na concretude do contato físico, sonoro, atinge-se a interioridade da terra e da pessoa. A manutenção de um eixo vertical referencial pode também ser associado à reiteração do local: um ponto na terra, a uxorilocalidade, espaço para a exploração do tempo, as lembranças inseridas no presente. Além do *takuapú* representar a dimensão feminina da prática musical ritual Mbyá, oferece espaço para se pensar em analogia o reforço sonoro de atitudes sociais esperadas das mulheres: permanecer na terra, preparar os alimentos (entre estas ações tradicionais estaria socar as sementes com o pilão), lembrar o passado (atualizando a memória do modo de ser Mbyá). As relações e gênero voltarão a ser tratadas em outros

¹¹⁵ Müller indica a ocorrência da substituição do *takuapu* pelo tambor entre alguns grupos Guarani (apud Setti, 1994/95).

¹¹⁶ Cabe observar que há um mito Guarani de origem da mulher ligado ao *ajaká*, cesto feito de fibra de taquara, mesmo material deste instrumento feminino.

pontos da tese, no sentido de que considero ser possível indicar tendências, tensões e mudanças destas relações complementares, associadas ao modo de ser Mbyá-Guarani, às suas formas de ocupação territorial e às suas práticas musicais.

Com variantes dos conjuntos instrumentais e de certos aspectos performáticos entre os sub-grupos Guarani¹¹⁷, cantos e danças são caminhos e o encontro com divindades e ancestrais e viabilizam a continuidade da sobrevivência na Terra. Nas palavras de seus colaboradores Guarani Kaiová:

O Sol, o “Pa’i Kuara”, é um xamã, e ele canta e toca seus instrumentos durante o dia. Durante a noite os homens são os responsáveis por tocar, cantar e dançar, o que têm que fazer para manter o mundo, a vida na Terra. Caso parem de fazê-lo, o Sol cessará de iluminar, e a Terra, que é como um “mbeju-guasú”, “beiju grande”, com a forma de um prato, virará de ponta-cabeça. (Montardo 2002, p. 11).

Assim como o coletivo das pessoas necessita constantemente ser curado pela profilaxia musical, também a Terra precisa do cuidado contínuo para sua sobrevivência física e espiritual, através dos rituais, onde a dimensão sonora ocupa lugar central. Orientados por exegeses identificáveis com esta, descrições de performances coletivas orais, envolvendo narrativas míticas, *mboraí* (cantos sagrados) e *jerojy* (danças sagradas), o cheiro e a bruma do *petyngué* (cachimbo tradicional Guarani), o uso seletivo do *popyguá* e do *takuapú*, em espaços familiares e sagrados, aparece reiteradamente em etnografias com enfoque na territorialidade (Litaiff 1996; Garlet 1997; Ladeira 1997a; 1997b; 1998), saúde (Ferreira 2001), gênero e construção da pessoa (Pissolato 2006; Prates, 2009), xamanismo (Ciccarone 2001; Mello 2006), economia da reciprocidade (Souza 1987; 2002; Assis, 2006), organização social (Gobbi 2008) entre grupos Mbyá-Guarani do Brasil. Na interlocução dos colaboradores de pesquisa indígenas com os acadêmicos, estas cenas são interpretadas como expressão de uma lógica própria de conceber o mundo e as relações entre diferentes domínios cosmológicos, baseada nos mitos de origem Guarani, na busca da *Yvy Mara eý* e no alcance do *aguyjé* (almejado estado de perfeição existencial). Os *mboraí* e as *jerojy* executados neste espaço ritual mediam a comunicação com as divindades e os ancestrais e dinamizam a construção dos corpos, possibilitando a transformação das pessoas de tristes em alegres, de pesadas em leves e ágeis.

¹¹⁷ Parte deste estudo comparativo foi desenvolvido por Montardo (2002), por exemplo, em relação às finalizações dos cantos e à inserção do *xondáro* nos rituais xamanísticos Kaiová, Nhandeva e Mbyá, em aldeias no Brasil.

A cosmo-sônica é, portanto, um recurso conceitual que me permitiu entender como entre os Mbyá se processa a constituição da pessoa em termos sonoros. Cantos de brincar entre crianças e adultos, alguns específicos de meninos e meninas, e de idades delimitadas, brincadeiras (*nheovangá*) costumeiramente feitas entre as crianças, acalantos e cantos fúnebres, além das *mboraí* dos rituais cotidianos na *opy* e dos corais, são práticas musicais dos Mbyá que fazem parte desta cosmo-sônica. Orientam-se pela sociocosmologia do grupo e colaboram na construção da pessoa Mbyá.

O caráter poético das narrativas míticas e mesmo nas performances faladas é fundamental entre os Mbyá com quem convivi. Cadogan (1997, p.115) destaca este tema entre os Mbyá de Guairá (Paraguai)¹¹⁸. Em vários momentos de conversação tive a sensação de que as palavras ditas por meus interlocutores eram importantes, mas não exclusivamente. O que estava em jogo, muito fortemente, eram a melodia, o timbre, a intensidade, o andamento e o ritmo da voz; os gestos e as expressões faciais, compondo uma argumentação política ou uma tensão narrativa. Além da simbologia da linguagem verbal, diversos sentidos eram veiculados pelas dimensões icônicas (representações figurativas) ou indiciais (objetos ou processos expressivos que aludem a outros contextos) dos signos sonoros, dos gestos, das pausas e das entonações.

A cosmo-sônica e a agentividade das crianças

Tive muitas oportunidades de testar esta interpretação da cosmo-sônica Mbyá conversando sobre sonoridade (*mba'epú nhendú*) e sobre o modo de ser Mbyá-Guarani (*nhande rekó*) com três jovens lideranças, Marcelo Kuaray, Vherá Poty e Guilherme Werá Mirim *kyringüé ruvíxá* (guias musicais das crianças) dos grupos de cantos e danças da Estiva, do Cantagalo e de Itapuã – respectivamente. O convívio com estes jovens foi intensificado principalmente durante o desenvolvimento de um projeto de gravação de um CD de cantos e danças Mbyá-Guarani, já referido no capítulo anterior.

Para distribuir em ocasiões de apresentação musical do Grupo de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani *Nhanderú Papá Tenondé*, por ele coordenado, a fim de aproximar os *jurua* (não-indígenas) da compreensão sobre os processos musicais tradicionais Mbyá, Vherá Poty escreveu um texto informativo, reorganizado

¹¹⁸ Seeger explora musicalmente o *continuum* das performances entre a fala e o canto, entre os Suyá, no Parque do Xingu, Brasil (1988); assim como Feld discute o *continuum* choro-canto, entre os Kaluli, Nova Guiné (1990).

posteriormente para constar entre as “mensagens” dos coordenadores musicais Guarani no encarte do CD, em que se lê:

Para nós Mbyá-Guarani, o canto e a palavra são desdobramentos da essência divina de *Nhanderú*, Nosso Primeiro Pai, criador de tudo que existe. Através do canto e da palavra nos comunicamos com nossas divindades. O canto é uma inspiração divina, enviada para nós Mbyá-Guarani através dos sonhos. O canto tem o poder de curar as pessoas e fortalecer a vida comunitária. Todos os cantos são repassados às gerações mais jovens através das cerimônias realizadas na *opy*, casa cerimonial (“a fonte da eterna alegria”).

Os cantos e danças também se constituem em um instrumento de manutenção da nossa língua, atualizando a tradição oral e a memória de nosso povo, sendo parte fundamental na constituição do nosso modo de ser Mbyá-Guarani. Os grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá- Guarani *Nhë’ë Ambá* (Morada dos Anjos), *Nhãmândú Nhëmopu’ã* (Sol Nascente) e *Nhãnderú Pápá Tenõndé* (Nosso Pai Verdadeiro, princípio e fim último de tudo) são ações enraizadas na nossa cultura, através das quais temos levado nossas expressões culturais ao mundo não-índio.

Neste ano produzimos este primeiro CD entre estes três grupos aqui do Sul do Brasil, sendo que outras comunidades do mesmo e de outros estados do Brasil também já têm gravado seus cantos desde uma década atrás. Assim, deixamos registrada nossa sonoridade tradicional.

Nossos grupos são compostos por crianças e jovens de nossa comunidade. Todas as crianças e jovens cantam, tocam nossos instrumentos tradicionais e dançam. Os instrumentos que são tocados nas nossas apresentações são: *mba’epú* (violão de cinco cordas), *ravé* (rabeça artesanal feita por nós), *angu’á pú* (tambor artesanal), *hy’akuá parã* (chocalho feito com porongo) e *popyguá* (claves de ritmo). (2008).

Através deste texto Vherá Poty explicita a importância no modo de ser Mbyá das sonoridades produzidas e dançadas pelos Mbyá, seja no contexto da *opy*, seja nos corais. Ao se dirigir aos *juruá*, Vherá Poty preocupa-se em deixar claro o lugar ocupado pelas crianças e jovens nas ações dos *corais*, entre os quais diz ter muitas vezes ouvido críticas à presença de crianças, compreendida por estes não-indígenas como não-voluntária e exploratória. As crianças estão ali, reforça o *kyringüé* ruvíxá, desempenhando um papel ativo, porque faz parte da cultura Mbyá que crianças participem dos corais, cantando, dançando e tocando instrumentos musicais. A apresentação e o canto das crianças é aprovada pelas próprias crianças e por seus familiares, representando ganhos de ordem simbólica e material para todos os Guarani.

A conexão da cosmo-sônica com a capacidade de agenciamento das crianças, presente neste informativo escrito por Vherá Poty, também é destacada quando Marcelo Kuaray, coordenador do Grupo *Nhë’ë Ambá*, conta que *Nhanderú* (“Nosso Pai”, principal divindade Mbyá-Guarani) lhe revelou um canto em sonho, por já ter filhos

(novembro de 2006). Como criador de cantos (mais precisamente, veículo de sua criação, ao recebê-los de uma divindade), Marcelo Kuaray se legitima crescentemente como liderança Mbyá à medida que tem filhos, que significa amadurecimento e maiores chances de se comunicar com *Nhanderú*. Por outro lado, quando ele e as crianças e jovens do grupo cantam, tocam e dançam o canto sonhado, evocam as divindades, alegrando-as, ao mesmo tempo em que exortam os outros Mbyá a seguirem caminhos considerados éticos, que em última instância levarão ao *aguyje*, almejado pelos Mbyá.

A presença de crianças na aldeia é, portanto, condição agenciadora importante no processo de produção da pessoa Mbyá e na manutenção das relações cósmicas, na medida em que significam a garantia e qualificação da comunicação dos humanos entre si e com as divindades. Vherá Poty, que tem uma filha, Pará Reté, explica-nos que os filhos produzem uma série de transformações nos pais, que se tornam mais maduros e capazes de compreender e expressar *mborayú* (reciprocidade, o amor maior¹¹⁹), *nhembojeroviá* (o respeito profundo, a sabedoria de como se comunicar com a natureza), *pyaguaxú* (coragem) e adquirir *kuaá* (sabedoria). O coordenador do Grupo de cantos e danças *Nhamandú Nhemopu'ã*, Guilherme Werá Mirim, considera que, por sua pureza, pela beleza desprovida de vaidade que lhes é própria, as crianças são capazes de atingir a emoção e gerar contentamento nos ouvintes, humanos e não-humanos, seja na *opy*, seja nas performances dos grupos de cantos e danças (outubro de 2008). Exemplifica a importância do canto das crianças no cotidiano da aldeia contando que, ao cogitar mudar-se para *Iguaporã* (terra indígena da Pacheca), em Camaquã, RS, a fim de criar um grupo de cantos e danças naquela aldeia, sua tia, a *kunhã karai* Laurinda Krexú, residente em Itapuã, dissera ao *kyringüé ruvixá* que deveria ficar mais um tempo em Itapuã, porque o canto das crianças trazia alegria para a aldeia. Se não houvesse o grupo, ficariam tristes. Ao cantar, rir e brincar na aldeia, as crianças alegrariam os adultos e as divindades.

¹¹⁹ Conforme Fausto (2005, p. 411), *mborayu* é um conceito que adquire pelos seguintes autores interpretações datadas: Montoya (séc. XVII): amor de e a Deus; Cadogan (1959): amor (ao próximo); P. Clastres (1974, p.27): solidariedade ritual; e H. Clastres (1975, p.116): reciprocidade.



Imagem 21 – Meninas Mbyá durante gravação do CD, na *opy* da Éstiva, 2008



Imagem 22 – Um *vixura'angá* de um *parakau*

A natureza é expressão da música: cosmo-sônica e perspectivismo sonoro

Muitas vezes meus colaboradores de pesquisa, mesmo na ausência de uma pergunta direta, expressaram a importância da música Guarani em suas vidas, referindo-se principalmente àquela praticada nos rituais xamânicos e pelos corais – as *mboraí* Mbyá. Entendo que em parte isso se deve ao fato de saberem de meu interesse pelo tema, mas também acredito que isto reflita suas concepções e valores Mbyá, muito ligados à musicalidade.

Para Zico Verá, cacique da Estiva, “a cultura vive das músicas” (2007). As “músicas”, conceito ocidental incorporado à linguagem não-indígena usada pelas lideranças Mbyá na mediação com os *juruaá*, são apresentadas como noção vital, das quais a “cultura” (outra expressão escolhida no diálogo com uma não-Mbyá) tira sua sobrevivência. O contexto da fala, um dos primeiros encontros entre nós, no final de 2007, em que eu expressava minha vontade de pesquisar a “música das crianças Mbyá” para um trabalho universitário, demandava do cacique uma abordagem política de afirmação da identidade de seu grupo. A pedido de Marcelo Kuaray, filmamos uma fala de Zico para inserir em uma futura edição de imagens sobre o grupo *Nhë'ë Ambá*. Neste sentido, a dimensão sonora do modo de ser Mbyá foi objeto de reflexão por parte do líder Mbyá, que escolheu abordar “as músicas” como um símbolo de diferenciação e afirmação cultural/étnica.

De forma semelhante, durante a 2ª sessão de gravação do CD “*Yvy Poty, Yva'á*”, durante o ano de 2008, tendo-o como coordenador local, Marcelo Kuaray elaborava que “a natureza é expressão da música”. Era importante os ouvintes do CD entenderem esta relação, que deveria estar expressa no encarte e no próprio som do CD. Talvez Marcelo Kuaray tenha invertido os termos “natureza” e “música”, e quisesse dizer que “a música é expressão da natureza”, como eu já o ouvira fazer em discursos públicos entre a execução dos cantos do grupo musical. Porém, a primeira afirmação leva a pensar esta não-dicotomia entre natureza e cultura, tão própria do pensamento ameríndio, indicada como perspectivismo por etnólogos atuais (Lima 2005; Viveiros de Castro 2002).

Em primeiro lugar, nesta lógica, a natureza exerce uma agência, expressiva, pois é entendida como parte do cosmos, que não é de forma alguma passivo. Animais, vegetais, minerais, ventos, raios, pedras, donos de seres do mundo, são alguns destes agentes “da natureza” que se revestem de diferentes naturezas e agem sobre os Mbyá. Humanos e divindades também constituem este coletivo de naturezas. E todos – humanos, divinos e outros seres do mundo – nos encontramos na comunicação viabilizada pelos sons e movimentos rituais.

Em segundo lugar, as sonoridades são rituais, sagradas e, portanto, como outras essências divinas que se materializam na existência terrena com poder de profilaxia e cura, são responsáveis pela manutenção da saúde espiritual de homens e da Terra. Assim, “a natureza é expressão da música” na medida em que as várias naturezas que compõem o cosmos são expressão do sagrado.

Ao pensar, a partir dessa expressão, as relações e os agenciamentos de humanos e não-humanos mediados por signos sonoros na etnografia, torna-se produtivo verificar como um “perspectivismo sonoro” organiza este cenário de interações. Os Mbyá partilham uma mesma “paisagem sonora” (conceito cunhado por Murray Schafer 1979, compositor e educador musical canadense; e usado pioneiramente na Etnomusicologia entre povos tradicionais por Feld [1990], etnomusicólogo/antropólogo norte-americano) com seres de diferentes registros corporais na medida em que, cada um ressoando e ouvindo o mundo de um lugar, juntos constituem uma paisagem sonora coletiva, uma polifonia onde sonoridades de diferentes naturezas – humanas, instrumentais, climáticas, vegetais, animais, divinas – se expressam, dialogam e se comunicam. Conversas, discursos e rezas de homens e mulheres, cantos de pássaros, sonoridades de instrumentos musicais, balbucios de bebês, cantos sonhados e praticados, comunicados das almas-palavras, risos, choros, gritos e interjeições de espanto ou alegria são alguns signos através dos quais se elabora a ontologia Mbyá.

Esta abordagem é central na cultura musical descrita por Steven Feld entre os Kaluli, em que “as categorias de pássaros refletem as categorias humanas” (1990, p.219). Há no complexo ritual kaluli o pássaro *muni* (*Ptilinopus pilchellus*), que ocupa papel central, muito pequeno, em que transforma-se em um menino do mito central kaluli.

O *muni* canta de duas formas: em uma delas, emite sons muito agudos, rápidos e repetidos, oscilando suavemente as alturas; enquanto o outro canto é produzido com sons bem distintos que descendem lentamente. Ambos representam iconicamente os choros, o primeiro mais histérico, o segundo, mais melódico, da criança do mito, que, ao ser abandonada pela irmã mais velha, morre e se transforma neste pássaro (Feld 1990, p.31). Estes dois cantos correspondem às expressões choradas ritualisticamente pelos kaluli em funerais ou situações que representem grande solidão ou abandono. Os homens geralmente iniciam com a emissão de sons que desenham grandes ondulações melódicas, muito lentas, passando logo ao choro agudo que imita o pássaro no primeiro canto. Parecem entrar rapidamente no clima emocional, mas não sustentam o choro por longos períodos. Depois de algum tempo sentam-se e retornam às ondas de som por vezes, e acrescentam texto em uma altura da melodia descendente de quatro sons. Já as mulheres começam com o choro intenso e rápido e mantêm por muito tempo o nível de grande intensidade de som. Depois lentamente transformam o choro na versão melódica, inserindo texto (primeiramente só na mesma altura que os homens, depois em

todas as alturas), tornando-o definitivamente um canto chorado. É de extrema relevância a iconicidade deste canto (que remete ao choro, ao pássaro, ao mito do menino abandonado que se transforma em pássaro e ao abandono vivido que é motivo do ritual no momento presente), que causa grande impacto emocional nos participantes do ritual.

Para você eles são pássaros” [...] “para mim eles são vozes na floresta”, diz uma colaboradora de pesquisa a Feld, apontando as diferentes concepções de mundo que estão em jogo.

Há muitas maneiras de se pensar sobre pássaros [...], pássaros são ‘vozes’, porque os Kaluli reconhecem e compreendem sua existência primeiramente através dos sons e porque eles são reflexos de espíritos (*ane mama*) de homens e mulheres mortos. Os sons de pássaros têm simultaneamente uma ‘externalidade’, pela qual os Kaluli atribuem uma identificação de pássaro, e uma ‘internalidade’, de onde eles interpretam os significados sublinhados enquanto comunicação dos espíritos. (1990, p.45).

Lift-up-over sounding (“por cima do som”) foi a imagem-chave pela qual Feld designou a paisagem sonora Kaluli, constituída pelas sonoridades rituais Kaluli consideradas como um somatório sobreposto de sons de pássaros, ventos, águas, vozes humanas, ancestrais.

Não é apenas que a floresta seja a morada de espíritos invisíveis; é que todos os sons convidam à contemplação, porque sua justaposição e constante reconfiguração favorecem a interpretação de presenças, medianamente ou intensamente. Sons e texturas “*lift-up-over-sounding*” dispersam, pulsam, rearranjam. Este constante movimento é uma energia, uma “força” que anda junto e “flui”, mantendo-se em alguns como pensamentos e sentimentos. (1990, p.266).

Conforme Feld (1990), o permanente poder evocativo desta “força” provoca a sensação de que sons e sentimentos ficam com as pessoas depois dos cantos Kaluli terem sido ouvidos ou performatizados. A expressão de Marcelo Kuaray, “a natureza é expressão da música” encontra paralelo entre os Kaluli, que pensam a si mesmos como vozes na floresta. Eles cantam com pássaros, insetos, água. E quando os Kaluli cantam com eles, eles cantam como eles. Natureza é música para os ouvidos Kaluli. E música Kaluli é, naturalmente, parte da paisagem sonora do entorno.

Para os Mbyá-Guarani, vários pássaros são concebidos como “externalidade” e “internalidade”, relacionado ao trânsito sagrado entre mundos. O *parakau* (papagaio), na versão divina, é visto apenas por quem atinge o *aguyjé*. No mito dos gêmeos (*Pa’i*

Rete Kuaray), transcrito por Cadogan (1997, p.118-143), o *parakau* resiste às flechas que lhe atiram os irmãos *Kuaray* e *Jachyrã* e lhes fala, revelando quem matou sua mãe – os jaguares, filhos de sua avó (o que causa comoção entre os irmãos, a libertação dos pássaros caçados e o retorno deles à presença da avó sem os alimentos que lhe seriam ofertados). Nas notas explicativas, Cadogan descreve o importante papel deste ser mítico alado quando da “ascensão ao paraíso” de *Kuaray*:

Quando *Pa'i* ascendeu ao paraíso, desterrou o *Parakáo Ñe'engatu*:

*Oómavy Ñande Ru Pa'i ogueraa
Parakáo Ñe'engatu oeja araka'e
Tukombo porá rapytáre oñeangareko
Anguã, Para Guachu rapytápy,
Kurutue reta rovái. A'e va'e ñande,
Ñande poriau porá i va'e, jajou
Va'erã, omombe'u anguã mamópa
Ñande Ru oacha Para Guachu.
Ogueraa'eÿ rire Parakáo omoarandu
PA varãngue jeguakáva, Ñande
Ru Pa'ípe omoarandu a ramive.*

Ao partir Nosso Pai Pa'i, levou consigo O papagaio do discreto falar, deixando-o encarregado da extremidade da marola nas origens do Grande Mar, além do País dos Kuruté. Devemos encontrá-lo, todos que somos verdadeiramente humildes, e ele nos divulgará por onde Nosso Pai cruzou o grande mar. Se não o tivesse levado consigo, teria divulgado aos Jeguakáva, assim como divulgou ao Nosso Pai.¹²⁰

O *parakau* é referido como um ser que indica a passagem do Grande Mar, que corresponde ao alcance da Terra sem Males, o que com os Mbyá que atingiriam o estado divino de perfeição, estado este almejado através das práticas xamânicas e dos regramentos das ações cotidianas. Vherá Poty me contou que sua avó, Florentina Pará, teve a experiência de ver pessoas que, ainda em vida, atingiram o *aguyjé*. Neste momento de revelação, eles viram o *parakau*, que era pura luminosidade, mensageiro “do lado de lá” (abril 2009). No sentido de incorporar suas qualidades, passar suavemente um filhote de *parakau* no pescoço, na região da garganta, favorece a aquisição pela criança de habilidades vocais importantes para ser boa cantora. O mesmo processo pode ser feito com filhote de *kairyri* (periquito), pois ambos são “cantores da natureza”. Abordo mais extensamente o tema dos tratamentos corporais no próximo capítulo (4).

¹²⁰ “Quando *Pa'i* ascendió al paraíso, desterro a *Parakáo Ñe'engatu*: Al irse Nuestro Padre *Pa'i*, llevó consigo al Loro del discreto hablar, dejándole encargada la extremidad de la maroma em los orígenes del Gran Mar, allende el País de los Kurutué. A él le hemos de hallar todos los que somos verdaderamente humildes, y nos divulgará por donde Nuestro Padre cruzó el gran mar. Si no lo hubiera llevado consigo, habría divulgado la sabiduría a los Jeguakáva, asi como a Nuestro Padre la divulgo.” (Cadogan 1997, p.141).

Cadogan, na interpretação de mitos Mbyá, destaca também a internalidade do colibri. O colibri (*maino'i*), pássaro primevo, “lhe refrescava a boca; quem sustentava a *Ñamandui* com produtos do paraíso foi o colibri.” É neste pássaro que o criador se transforma “para descer à morada terrena e engendrar o pai da raça.” (1997, p.28). Aparece como contraponto à coruja (*urukure'a*), a dona das trevas, que, “onde parava para descansar”, “produzia brumas.” (p.27) Um interlocutor de Cadogan fala do colibri como a personificação de um deus, uma *nhe'ë*: “Já no ventre de nossa mãe o Colibri nos assinala, nos bendizendo, para futuros dirigentes dos homens.” (p.28).

Durante a gravação do CD, conforme mencionei no capítulo 2, a decisão de incluir uma faixa de sons de pássaros, por exemplo, indicava o valor que os Mbyá projetam sobre as aves. Neste período, Vherá Poty amadurecia já um novo projeto, de explorar mais as sonoridades da natureza nos arranjos de suas músicas. As crianças também traziam idéias. Experimentaram, por exemplo, imitar o som dos ventos soprando dentro de um porongo.

Entre seus cantos que Vherá Poty estava criando, usava agora alguns pássaros como tema, consultando Florentina Pará, que sabe muitas coisas sobre eles¹²¹. O *kyky pytã* (o cardeal – *paroaria coronata* [Dooley 2006, p.95]), por exemplo, é de quem trata um de seus novos cantos. Ele é o pássaro que primeiro canta na aurora (*ovare*) e no título Vherá Poty pensava em trazer os dois termos em correspondência, *kyky pytã* e *ovare* (aurora). “*Os pássaros são como o relógio dos juruá. Assim como vocês precisam de relógio, nós precisamos dos pássaros para nos localizarmos no tempo.*” (04/2009).

Precisaria construir mais dados etnográficos para afirmar que os Mbyá cantam *como* pássaros, mas tenho subsídios seguros para pensar a aproximação entre a música Guarani e os pássaros. Os Guarani cantam os pássaros, dançam como eles, tratam-se com suas propriedades e atribuem a eles a “interioridade” com a qual se relacionam muitas vezes pelos cantos - as *nhë'ë*, espíritos-palavras, são como pássaros e a comunicação dos Mbyá com eles é potencializada pelos cantos rituais.

Várias das *mborái* gravadas no CD “*Yvy Poty, Yvy'á*” expressam o perspectivismo sonoro na medida em que os cantos indicam a importância que os Mbyá

¹²¹ Parece-me interessante observar que os cantos que conheci entre os corais do Cantagalo, Itapuã e Estiva, não há muitos que versem sobre pássaros. Vherá Poty se refere a esta composição sobre o cardeal como uma novidade a ser incorporada nos cantos dos grupos da Grande Porto Alegre. Em contraste, o coral *Yvýtchi ovÿ*, da aldeia Guarani Nhandeva de Mbiguaçú, realizavam um repertório de muitos cantos sobre pássaros, entre antigos, lembrados pelos velhos de quando era criança, e também novos. Alguns títulos são: *Kavuré mirim* (Coruja Sagrada), *Parakau* (Papagaio) – retomarei este canto no capítulo 5 -, *Tukã djuí* (Tucano amarelo) (Coelho, 1999).

depositam em seus rituais, nos cantos e nas danças sagradas, para a manutenção da vida na Terra e como práticas sociais que mediam a relação dos Mbyá com as divindades. “*Nhamandú ovare*” é exemplar da relação dos Mbyá com o sol, *Nhamandú*. Marcelo Kuaray, criador do *mborai* (é dele também a tradução para o Português), ajuda o ouvinte a entender esta relação e prepara a audição do canto com a seguinte narrativa escrita no encarte do CD:

Nosso único irmão na vida é *Nhãmãndú*, o Sol. Esta música reflete o Sol, que se levanta feliz. Devemos nos espelhar em seu exemplo e também acordar com a felicidade. Hoje, os poucos que vivem na aldeia celebram o Sol, que não tem preguiça de vir todo o dia. Nós também temos de levantar, não de mau-humor, mas felizes, com alegria. (2008).

***Nhãmãndú ovare* — Ao nascer do sol (faixa 1 – CD)**

Nhãmãndú ovare javy porã
Nhãmãndú oare javyá porã
xondáro'í, xondaria'í
jajerojy'í, japorai'í
japorai'í

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.



Imagem 23 – A *opy* da aldeia da Estiva

Interações e transformações culturais na musicalidade Mbyá-Guarani

Tratarei a seguir das transformações culturais da musicalidade Mbyá-Guarani. Questões sobre “influências”, “apropriações” e “origens” musicais foram exploradas, por exemplo, por pesquisadoras como Ruiz (1986; 2005) e Setti (1992/92; 1994/95). Esforçam-se por traçar processos históricos de apropriação de instrumentos musicais europeus pelos Guarani e buscar reconhecer o que das formas rituais ou da intensa religiosidade Guarani seria anterior à fase colonial na América do Sul. Apesar deste viés identificado com a tradição organológica de classificação dos instrumentos musicais, iniciada na Europa no início do século XX, e nisso destacando-se o interesse pelas “origens” e “influências” musicais, tais estudos não se detêm neste âmbito de questões nem diminuem o valor da musicalidade Guarani por advir deste processo de criações e incorporações a partir de uma história de sucessivas situações de isolamento e contato. Em vez disso, as autoras exploram as formas particulares dos Mbyá – no Brasil e na Argentina - se apropriarem de instrumentos musicais e sonoridades de suas alteridades (entre as quais se destaca o aparato cultural imposto/disponibilizado pelas missões/reduções jesuíticas), assim como as negociações sonoras e cosmológicas entre indígenas e jesuítas elaboradas no contexto colonial.

Penso que os processos culturais são permanentemente elaborados, apropriados, ressignificados a partir de signos que estão no mundo, mas disputando espaços e sentidos nas relações de poder, portanto, as sonoridades e musicalidades Mbyá dos dias atuais possuem valor social/musical pelo discurso que as significa e conecta de diferentes maneiras com passado, presente e futuro. Não pretendo discutir a história social das influências e apropriações mútuas entre Mbyá e europeus em relação aos sons, instrumentos musicais e repertórios. Em busca de subsídios argumentativos para expor isto que penso e pretendo, busco a seguir retomar sinteticamente algumas idéias-chave de Carlos Fausto, em artigo sobre as transformações culturais vividas pelos Guarani no contato com o cristianismo e a “desjaguarificação” (conceito criado pelo autor que exponho a seguir) de suas concepções cosmológicas.

Fausto problematiza a relação do contato intercultural Guarani e de sua cosmologia com a doutrina cristã vigente entre jesuítas e difundida entre parte da população autóctone no Brasil, Argentina e Paraguai a partir da missão implantada no século XVI. Afasta-se da concepção essencialista da “sobrevivência proto-histórica” de uma cosmologia Guarani “intocada pelo processo colonial”, assim como da idéia de

uma estratégia de criptopaganismo – a adoção de signos exteriores cristãos para continuarem sendo interiormente Guarani (Fausto 2005, p.390) -, concepções estas que se apóiam na idéia de uma “identidade impermeável à mudança e à alteridade”, e explora a noção de transformação como categoria nativa, partindo da hipótese de que entre os Guarani “o cristianismo missionário e a experiência colonial conduziram a uma crescente negação do canibalismo como fundamento do poder xamânico e da reprodução social, processo a que chama de ‘desjaguarificação’” (p.386-7). O autor ainda sugere que este processo vivido pelos Guarani abriu espaço para a idéia-chave do amor.

Nesta análise, Fausto destaca “a diversidade da experiência histórica” dos Guarani *monteses* (índios não participantes da experiência das reduções, chamados de “habitantes da mata”) (p.389) e reduzidos, que (grupos não classificáveis em categorias estanques) em diferentes momentos tiveram contatos variados com os jesuítas. Traz à tona a definição anti-identitária das sociocosmologias ameríndias, contemporânea e de inspiração estruturalista, que, pondo de lado conceitos como tradição e cultura, se debruça sobre o plano da alteridade (p.392-393), ressaltando os processos de apropriação e reelaboração de signos e idéias cristãos por parte de caciques e xamãs Guarani:

O problema central para os índios não era, pois, como retornar a uma identidade perdida, mas sim como apropriar-se dos poderes extraordinários que os europeus, e em particular os padres, pareciam possuir. [...] Não se tratava de representação no sentido dramático, mas de transformação, de apropriação de capacidades, algo que os missionários reforçavam, pois eles mesmos acreditavam no poder místico do hábito para além de sua função institucional. (Fausto 2005, p.394).

Em concordância com este pensamento, não procurei neste trabalho as origens da atual musicalidade Mbyá, e sim discutir, entre as diferentes, mas interconectadas, claves de análise que surgiram dos dados de campo, as formas e os sentidos das apropriações pelos Guarani de signos relacionados à religiosidade cristã e à musicalidade européia.

Conforme o autor, não “é preciso negar a transformação para afirmar a identidade de uma cultura e, portanto, sua distintividade.” Dois pontos de vista são cogitados para se pensar a transformação: o estruturalista, para quem “permanecer no tempo e no espaço é transformar-se” (até um limite que significa a troca de estrutura); e

o fenomenológico, que se pergunta “como é possível ser outro e continuar a pensar-se como si mesmo?” (Fausto 2005, p.395-6).

Do ponto de vista estrutural, teria ocorrido entre os Guarani a “desjaguarificação”, uma disjunção e mesmo a construção de relações de oposição entre signos estreitamente articulados em outros sistemas tupi-guarani: sangue e tabaco e guerreiro e xamã. No processo de construção da pessoa Guarani, esta disjunção se expressa na separação dicotômica entre uma “alma divina” (*ayvu* ou *nhë’ë*), a “alma-palavra”, de origem divina, cuja fonte é determinada pelo xamã durante a cerimônia de nomeação, e uma “alma animal” (*acyguá*), associada à dor e ao vigor, responsável pelas pulsões sexuais, violentas, pelo desejo de comer carne crua, e que seria o destino daquele que não age conforme a ética Guarani do sagrado e a generosidade. Para impor a alma-palavra sobre a alma-animal, uma série de regras devem ser seguidas pelo Guarani: a mansidão, a generosidade, a ética alimentar anti-venatória, os cantos provenientes das divindades, a participação nos rituais (2005, p.397). Após a morte, a ex-alma-palavra (*ayvu-kue*) retorna ao céu e o *acyguá* se transforma em um espectro perigoso, o *anguéry*¹²².

Ao apontar a importante permutação que ocorre neste pensamento Guarani em relação a outros grupos Tupi-Guarani, o apagamento da função-canibal associada à morte e ao xamanismo, Fausto compara a ontologia Guarani com a dos Araweté – na morte, os “deuses-jaguares” devoram e immortalizam o espírito que vai para o céu, tendo o xamã como mediador da relação dos humanos com estas divindades -, e os Asurini – para quem, após a morte, o espírito terrestre se torna um espírito-canibal, auxiliar dos sonhadores e da mediação feita pelos pajés com o jaguar celeste, fonte do poder xamânico. Entre os Guarani, o xamã é um anti-canibal e os espíritos que fornecem os cantos são almas-palavras ou divindades com características não-predatórias. A relação com a alteridade, em vez de mediada pela predação, passa a ser mediada pelo amor (*mborayhu*). A pessoa ideal é identificada não com um guerreiro, mas com o xamã à imagem de um deus que não é um jaguar (2005, p.397-8).

Os cantos sagrados, nesta perspectiva, estão associados a esta constituição divina “desjaguarizada” da pessoa, são advindos das *nhë’ë* ou das divindades e com elas se comunicam. Os cantos não-Guarani, por outro lado, *jeroky* ou os cantos *jurua*, remetem

¹²²Conforme Cadogan, quem ouve o grito agudo de um *añgue* ou *mbogua* (fantasma de origem humana, segunda alma ou “alma animal” que permanece da Terra depois de morrer o ser humano) é alguém que está ameaçado por alguma desgraça (1997, p. 173).

à aproximação aos espectros temidos, os *acyguá*, a experiências ligadas ao infortúnio (*teko achy*), que impedem o alcance do *aguyje* e da *Ywy marã'ey*¹²³. Somente a boa palavra tem poder, só a reza pode esfriar a violência (*ñembo'emante omboro'y mba'e pochy*) (Chamorro 1995, p.72). A rivalidade canibal está presente em episódios míticos. Por exemplo, na saga dos gêmeos, *Kuarahy* – o Sol, filho de *Ñanderú Guazú* (Nosso Grande Pai), tentava criar animais, mas *Añang* (o “demônio” Tupi-Guarani) sempre os caçava¹²⁴.

Por outro lado, o *ethos* guerreiro, o valor-jaguar, ainda perdura nas práticas expressivas Guarani. Os Mbyá chamam seus jovens de *xondáro e xondária* – guerreiros e guerreiras, termos hoje em dia aparentemente desprovidos do sentido predatório da atitude guerreira, mas que ainda assim evocam pela metáfora a experiência guerreira dos antepassados Guarani. A dança do *xondáro* também remete à guerra, conforme dizem Marcelo Kuaray e outros Guarani, mas hoje em dia prepara a pessoa para outras lutas, em que o jaguar agora é o inimigo, a alteridade; em que as armas não são mais as que levam à morte e ao canibalismo, e sim às disputas e conquistas políticas dentro do aparelho do estado, a partir de estratégias legais que na sua base articulam afinidades e empoderamentos (ao modo Guarani). As armas *juruá* - o papel, a caneta, os documentos, os argumentos jurídicos -, têm sido objeto de interesse e de apropriação por parte dos Guarani.

Também pensados como instrumentos de luta, expressões artísticas trazidas à arena inter-étnica, como o *xondáro* e os cantos dos *corais*, cumprem objetivos de persuasão emocional, diálogo inter-cultural e afirmação étnica. “*Nós sono bem mansinho. Nós não matemo, nós não comemo, nós sono bem amansado*”, dizia um senhor Guarani presente em uma festa inter-aldeã na Estiva promovida por Marcelo com o intuito de festejar o aniversário de seus filhos (09/2007). E seria o som Guarani

¹²³ Como já observei anteriormente, alcançar a Terra sem Males é um princípio cosmológico fundamental na cultura Guarani, presente nos mitos e cantos (junto com o culto solar) e nas narrativas cotidianas do seu modo de ser, tema abordado por Nimuendaju (1987) e Cadogan (1997), seguidos por Schaden (1962), H. Clastres (1978) e P. Clastres (1990), entre outros antropólogos. O discurso dos Mbyá sobre a busca da Terra sem Males tem sido analisado como uma mescla da previsão de um espaço ideal onde viver plenamente o modo de ser Guarani, na segurança da imortalidade, com a procura real de um lugar onde se estabelecerem regras éticas, rituais, um *habitat*, agricultura, vida social e política almejados pelos Mbyá. Tratar-se-ia da superação em vida da imperfeição do espírito telúrico, alcance de *aguyjé* e da condição de *kandire* (ossos frescos, que não apodrecem – nesta condição as palavras circulam no esqueleto, mantendo-o ereto e “sustentando erguido o fluir do seu dizer, o nome divino”) (Ferreira 2001, p.96). Desenvolvo mais sobre este tema no próximo capítulo.

¹²⁴ No capítulo 5 discuto esta rivalidade presente nos enredos das *nheovangá*, brincadeiras entre as crianças Mbyá da Estiva.

também amansado? Como discutirei mais adiante, a “predação” (simbólica) é mantida pelos Guarani, em processos de criação musical, em tratamentos corporais e nas relações sociais inter-étnicas.

Esquivar-se, manter-se ereto e leve são atitudes de aproximação às divindades, tanto pela direcionalidade física ao mundo celeste, quanto pelo aspecto metafórico de estar conforme à ética preconizada como boa e bela (*porã*) pelos Guarani. Para isso, o *avati* (milho) deve ser consumido, e a carne deve ser evitada. O cauim, bebida fermentada do milho, porém, em outros grupos Tupi-Guarani associado a rituais canibais e à predação (Tupinambá, Parakanã), não transforma os Guarani em predadores ágeis e vorazes, e sim os torna mais leves para aproximá-los das divindades (Fausto 2005, p.399). Descrevendo o *xondáro* Marcelo diz que é preciso aprender a “desviar-se, cair e reerguer-se”. Esta agilidade como qualidade, reiterada entre meus interlocutores como necessária aos Guarani e conquistada através da dança do *xondáro*, terá ela somente caráter defensivo?

Ao discutir pelo viés fenomenológico o “universo religioso Guarani”, Fausto se pergunta “como os Guarani fizeram plenamente seu um discurso religioso que traz as marcas de um discurso-outro?” (2005, p.401). *Nhanderú* (Nosso Pai), seu adorno de coroa de flores, de onde emerge o pássaro primevo (o colibri), que voltará como mensageiro dos deuses, são apontados pelo autor entre outros tantos signos em comum dos Guarani e do cristianismo. No entanto, estas similaridades são tratadas por Fausto, de acordo com a interpretação de Lévi-Strauss sobre o mito dos gêmeos, presente em muitas das cosmologias ameríndias, como uma abertura para o outro, mas que não significa pensarem-se outros e sim a incorporação da alteridade como sua. Envolve um esquecimento do processo de apropriação e de transformação de uma alteridade que os transformou; uma forma de neutralizar “assimetrias relacionais por meio da apropriação do poder do outro como se este fosse desde sempre próprio” (Fausto 2005, p.402). Ou, conforme Viveiros de Castro, trata-se do desejo de ser outro, mas segundo os próprios termos (2006, p.17).

A dialogia, apontada centralmente no trabalho de Montardo (2002) e indicada no artigo de Fausto (2005) talvez seja produto desta reflexividade, acionada nos fluxos e refluxos das relações no processo colonial, de atração e repulsa das populações nativas, de avanços e recuos dos colonizadores sobre os territórios indígenas (p.403). Das apropriações e reapropriações de conteúdos que circulavam nestas relações interétnicas descontínuas, e apesar do contexto de crise sócio-demográfica desta população

atualmente, pode-se dizer que segue existindo uma estrutura Guarani em transformação, na qual alguns aspectos do cristianismo traduziram-se com grande produtividade no modo de ser Guarani, como é o caso do amor (*mborayu*) (p.405).

Por outro lado, como referi anteriormente, a representação das relações de predação persiste; porém, os Guarani parecem ter passado a ocupar o pólo oposto ao do predador, identificando-se cada vez mais com a “presa familiarizável”. O autor sugere que este mecanismo de transformação estaria relacionado à redução dos espaços de predação, que teria ameaçado as relações sociais entre parentes, baseadas na reciprocidade e na generosidade, com a projeção da predação, normalmente associada com mecanismos de reprodução social acionados nas relações com o exterior (Fausto 2005, p.405). O amor e a ascese “cristã” substituíram a predação no seio das reconfigurações demográficas, sociocsmológicas e políticas Guarani, fruto de um complexo de interações inter-étnicas (mas entre o qual a repressão ao xamanismo-jaguar é intenso desde o século XVI). Ainda assim, ambigüidades (o xamã como figura que pode também ser associado à feitiçaria, por exemplo) e mecanismos de predação familiarizante em diferentes esferas simbólicas disputam espaço com a reciprocidade e a generosidade. Por exemplo, os princípios predatórios que orientam os tratamentos corporais dispositivados na construção da pessoa Guarani – mesmo que tais tratamentos sejam também regrados pela evitação de elementos relacionados ao jaguar.

O mesmo fluxo das relações no processo colonial é comentado por Setti (1994/95), que indica uma tendência dos estudiosos a associarem os Mbyá com grupos indígenas que, mesmo com a presença jesuítica pressionando sua conversão, em grande parte da história colonial refugiaram-se nas matas, o que indica que a “religiosidade” seria um aspecto já presente no modo de ser Mbyá, provavelmente encontrando reflexos e trocas – quando em seus fluxos se encontravam com estes, como bem indica Fausto - facilitadas com os europeus católicos em função de processos de identificação que parecem ter ocorrido parcialmente. Mesmo assim, e apesar de não se terem registros de descrições de como seria a música Guarani antes da colonização, Setti aponta que “seu sistema musical sagrado sinaliza traços da música ocidental” (Setti 1994/95, p.88-9), analisados pela autora. Reuniu uma série de argumentos sobre a “dialética da catequese”, a qual ilustra com o fato de que, na época da constituição das reduções jesuíticas no sul do Brasil, os jesuítas usavam a língua, cantos e instrumentos vernáculos, como forma de interessar os indígenas no aprendizado do catolicismo.

Por outro lado, a autora também observa que o nexos entre “religiosidade, compreensão do cosmo, sistema de mitos e música” entre os Mbyá criou uma atividade musical intensa e um elenco de formas musicais religiosas, caros aos Guarani: os *porái* de todas as noites, ou dos *nhemongaraí* anuais, os *xondáro*, que precedem as cerimônias (1994/95, p.83), ao qual se poderia chamar de um “sistema musical Mbyá-Guarani”.

A “filosofia e teologia próprias dos Mbyá” se fundam em uma cosmologia centrada na palavra sagrada (*ñe’eng porã*) e que se expressa pelo canto, pela dança e pela palavra profética, como formas de relação com o divino (Setti 1994/95, p.80). As migrações históricas dos *karaí* (profetas), o messianismo, a crença nos cataclismas e as contínuas andanças a leste acompanham uma lógica de mobilidade que pensa a terra como espaço de uso provisório, coletivo e de pertencimento expandido em um território não-contíguo e que, junto com a música e a dança, dirigem a busca Mbyá do *aguyjé* e do *Yvy Marãey*.

As lógicas de apropriação de elementos do cristianismo pelos Guarani na época da colonização e as trocas culturais entre indígenas e não-indígenas se expressam na incorporação de aspectos desta religiosidade nas sonoridades praticadas pelas crianças Guarani, a exemplo do canto de brincar “*Mamõ pá Maria’í*”, que Laurinda Kerexú dizia ter aprendido com sua mãe, e que cantava quando pequena, ao brincar com seus irmãos (31/08/2008). O mesmo versa sobre personagens do cristianismo e a cena da crucificação de Jesus, porém estes temas são tratados de formas muito próprias. Os colaboradores desta pesquisa, no entanto, não parecem identificados com esta forma de religiosidade, e parte deles não se reconhece como etnia na musicalidade deste canto. Parece ser este o motivo pelo qual Marcelo Kuaray considera que esta música é “*um pouco misturada pela fala da Argentina*”, conhecida da *kunhã karaí* em razão de ter nascido naquele país. “*Hoje, a população indígena mais ou menos que estão pra cá, os mais velhos, os mais antigos, são descendentes da Argentina*”, explica Marcelo Kuaray (31/10/2008).¹²⁵

No estudo de Litaiff (1996, p.67), o cacique Verá Mirim descreve brincadeiras e cantigas infantis Guarani que lembrava, do tempo de criança. “*Vovó e vovô ensinaram cantar assim. Essa é nossa brincadeira. Mas é meio sério porque fala de Ñanderú,*

¹²⁵ A população Guarani, especialmente a Mbyá, além-fronteiras, ocupa o que hoje se nomeiam os territórios nacionais de Paraguai, Argentina, Uruguai, Bolívia e Brasil. Marcelo e vários outros colaboradores de pesquisa têm parentes que nasceram ou vivem na Argentina. Além dos cantos sagrados da tradição Guarani, os Mbyá da Estiva também apreciam outros repertórios disseminados nestas fronteiras – como a guarânia, advinda de práticas musicais paraguaias e largamente adotado na sociabilidade Argentina.

nosso deus e Anangá, que é meio diabo.” Indica o conteúdo do texto de um canto que provavelmente seja “*Mamõ pá Maria’í*”:

Tem uma outra brincadeira, que é sério também, fala da estrada, é para criança saber qual o caminho certo, porque estrada do branco é muito larga, mas a de Guarani e do Deus é bem estreitinha. Essa fala da mãe de Jesus, Maria, que veio procurar ele. [...] É pra criança brincar e cantar, pra não esquecer do Deus, também. (Verá Mirim apud Litaiff 1996, p.67).

Sua fala reforça o caráter de ensinamento (*nhemboê*) do canto, em que o uso de termos do cristianismo se faz na lógica Guarani de andar pelo “*caminho certo*”. Marcelo Kuaray considerava o texto deste canto “forte”, por tratar da morte de Jesus. “*Pra nós, a gente pensa que é fácil, né, é bonito, mas pra traduzi é um pouco... é forte, assim. O tema da fala é forte... Mas cantar é bonito...*” (31/10/2008). Verá Mirim julga o canto “sério”, ambos concordando com diversos outros colaboradores desta pesquisa, que os cantos de brincar são ensinamentos que evitam o esquecimento, representando aconselhamentos (*mongetá*) no modo de ser Mbyá-Guarani.

Criação e aprendizagem musical: ser/tornar-se *kyringüé ruvixá*

A partir de sua dinâmica e de conversas com meus principais interlocutores Guarani sobre os princípios de criação das *mboraí* para os grupos musicais, entendi que as *kyringüé* ocupam um lugar de destaque nas suas vidas, por serem pais, *kyringüé ruvixá* e Mbyá.

Além de cantarem, dançarem e tocarem os instrumentos nos corais (função dividida com músicos mais velhos), a existência de *kyringüé* na família, isto é, “já ter filhos”, legitima a potencialidade de compor músicas. As próprias *kyringüé* podem receber os *mboraí* em sonho (Dallanol 2002; Santana de Oliveira 2004; e Agostinho Verá 23/08/2007), processo tradicional de criação de novos *mboraí* entre os Guarani¹²⁶.

¹²⁶ O sonho foi referido pelos colaboradores Guarani desta pesquisa como uma ocasião propícia de comunicação com as divindades, que ensinam novos *mboraí* ao “artista”. O conceito de “artista” precisa ser compreendido na lógica Mbyá, consonante com a que prevalece também entre outros grupos indígenas brasileiros. Apesar de terem “especialistas” em determinadas áreas do saber humano, não concebem a especialização e a habilidade técnica para um ofício como a concebemos no mundo ocidental, como profissionalização, e sim como uma capacidade de um coletivo, que pode ser expressa e avaliada por vários membros da comunidade, respeitando normas sociais e cosmológicas e ao mesmo tempo propondo inovações que revigoram a tradição. A agência do artista não é auto-suficiente e a criação artística não é simplesmente produto da ação, mas mais precisamente a “extensão distribuída” de um agente. O artista também é veículo da agência de outros (Gell 1998; Layton 1991).

As *kyringüé* aparecem como tema reincidente nas mensagens contidas nos textos das canções, compondo com outros coletivos – outros parentes, divindades, elementos da natureza - valores da cosmologia Mbyá-Guarani, conforme expressa Marcelo Kuaray nesta fala:

E várias músicas tudo que vêm falam do planeta, digamos assim... Uma parte do sol, lua, terra, as plantas, matos, isso a gente cria tudo pra colocar numa música. E sempre tem do Jesus, Deus, tudo isso a gente coloca. E pai, mãe, também a gente coloca... E as crianças, a gente sempre tá... não dá pra esquecer nas músicas. (30/11/2006).

Conforme Vherá Poty, as músicas que faz muitas vezes recebe em sonho, mas não todas. No final de 2008 criou um *mboraí* que fala sobre o cardeal, o *kyky pytã*, que é o primeiro que canta quando amanhece o dia, às 4h30. Mesmo no inverno, canta sempre no mesmo horário, quando já muitos adultos se acordam, assim que o ouvem. As crianças estavam lhe ajudando a criar sonoridades para integrar neste e em outros *mboraí*, como o sopro da voz no interior de um porongo, que parecia som de vento ou tempestade, conforme a intensidade do sopro. Queria integrar estas pesquisas sonoras das crianças nas apresentações públicas e nas próximas gravações de seus cantos.

Por sua vez, Marcelo Kuaray dizia que gostava de ficar próximo às crianças para fazer as músicas, como se as crianças o ajudassem a criar músicas e se sentir bem, ao que ele retribuía com sua música. Na seguinte narrativa falou sobre como cria suas músicas, processo que ocorre em sonho, contando com o agenciamento do *petyanguá*, a comunicação com *Nhanderú* e a presença em sua vida dos filhos:

*Eu vim [em 2003, de uma aldeia de Santa Catarina para a Estiva] porque eu gostava de ensaiar, criar música, inventar, fazer todo tipo de... Pra não perder a cultura, a dança, a música, assim, dos Guarani. E lá já tinha o meu irmão que tava coordenando esse coral que foi antigo, uns 12 anos, já. (...) Aí um dia chegou o “Anjo das Crianças”, que é Nhẽ’ẽ Kyringüé Nhẽ’ẽ. Foi a oitava música que eu pedi pro Deus pra dá assim umas músicas pra mim, pra fazer música. Aí sempre eu pego o *petyanguá*, que é o cachimbo da paz. E eu peguei, e eu fumei, e pedi pro Nhanderú pra dar, assim, uma música pra cantar bem legalzinho, pedi assim. Pô, essa noite eu vou dormir, pra poder sonhar, pra amanhã fazer outra música. Aí chegou esse Kyringüé Nhẽ’ẽ. Foi legal, foi grande, as crianças, todo mundo da comunidade já*

sabe que é pra cantar. Quando vêm cantar, já vem todo mundo, assim. [...] Aí chegou do último – que o Nhanderú... sempre... que eu acredito em Deus, né... Ele me deu essa música, que é o Xondáro'í, Xondária'í, que é guardiões e guardiãs, significa em português. [...] Sempre tenho o sonho de gravar CD, divulgar meu trabalho. E essas 16 músicas que eu tenho, tudo foi a minha criação. Não foi sozinho, também. Eu orei por... já tenho filho. (30/11/2006).

Para este jovem pai Guarani, seus projetos e ações de divulgar o coral, criar cantos e gravar um CD eram entendidos simultaneamente como iniciativas de um coletivo, da aldeia da Estiva e dos Guarani, concebidos por ele, uma liderança local, mas cujos ganhos materiais e simbólicos deveriam reverter para “*todo mundo da comunidade*”.

Pela lógica da interpenetrabilidade das dimensões cosmológicas presentes no perspectivismo ameríndio, suas iniciativas musicais representavam tanto trocas com coletivos humanos – família, esposa, filhos, os filhos dos outros – como com coletivos não-humanos - como *Nhanderú* e os espíritos-palavras (*nhë'ë*), que traduzia por “anjo”. “*Na verdade quem tá me ajudando é minha família é minha esposa... Tenho meus filhos, os filhos dos outros... É anjo, né, que tá me ajudando. É anjo dos povos dos Guarani. Então o trabalho tá ficando bonito.*” (Marcelo Kuaray 30/11/2006).

Os desafios de ser um líder

Ser *kyringüé ruvixá* exigia negociações permanentes com estes coletivos, porém era também considerada uma capacidade herdada, um “dom” com o qual se nasce.

Cada pessoa já nasceu com um dom, né, pra sê... Não é fácil de tu coordená o grupo, não é fácil tu sê um líder de uma comunidade ou de qualquer sociedade. Você já nasceu pra sê isso, tu já nasceu... Mesmo que tu tá fazendo errado pros outros, mas pra ti tu tá fazendo pra ajudá, né. Então eu... eu, eu, eu sô assim, né. (Marcelo Kuaray 31/10/2009).

Esta declaração está de acordo com a concepção ontológica Guarani de que cada pessoa ao nascer traz consigo características da própria personalidade (Schaden 1962). Portanto, as intervenções educativas deveriam agir mais no nível do corpo/pessoa – tratamentos corporais – e dos aconselhamentos – orientações éticas. Ter disposição à raiva, por exemplo, seria algo da pessoa, e sobre atitudes impulsivas, egoístas, inadequadas ao modo de ser Guarani, levadas por este sentimento, não recai culpa, por

serem inerentes à pessoa. Por outro lado, a pessoa deve buscar constantemente trabalhar estes sentimentos desqualificados, através do fortalecimento do corpo e do diálogo junto a pessoas sábias (aqui podemos pensar, além de divindades e pessoas mais velhas, as crianças). Os *monguetá* (conselhos) dos mais velhos são muito valorizados, assim como de seres divinos com que se faz a comunicação em sonho ou durante estados intensos de concentração – rezas e caminhadas pela mata, por exemplo. A valorização do contato com as crianças, através dos corais ou da geração de filhos ou cuidado de crianças aparentadas, pode ser pensado também neste sentido do crescimento pessoal em diálogo com seres sábios, a sabedoria das *nhë'ë* das crianças. Uma das formas de compreender este saber e considerando que elas “sabem muito, mas não falam tudo”, é observar os sinais corporais da criança e tentar entender os significados premonitórios que geralmente estão indicados em seus comportamentos (Vherá Poty, 2009).

Trabalhar para o coletivo também orienta as ações de Vherá Poty com o coral Guarani. Percebendo em outros grupos o conflito nos coordenadores entre trabalhar para a comunidade ou para “aparecer” individualmente, Vherá Poty pondera que a responsabilidade é grande, no caso do grupo do Cantagalo envolve mais de dez famílias. Reflete que, para coordenar um grupo tem que saber ouvir as famílias e não responder ofendido, agressivo, se alguém cobra algum comportamento diferente do que pelo qual o coordenador procedeu. Vherá Poty já teve de ouvir “coisas” das famílias, mas ficava calmo, não respondia, refletindo sobre as razões de cada um e a melhor maneira de continuar o grupo. Enfatiza muito a necessidade de ser calmo, evitando que se expresse a parcela da alma de origem telúrica.

Ser um *kyringüé ruvíxá*, coordenador de um grupo de cantos e danças Guarani, representava por um lado um desafio, pois, como meus principais interlocutores Mbyá me contavam, ouviram inúmeras opiniões sobre como agir com o grupo, enfrentavam desconfiança dos pais das crianças cantoras e dançarinas quanto às formas de ensino das músicas e regras do grupo, ou quanto à correção do repasse de valores em dinheiro ou alimentos e roupas ganhos em apresentações. Também lidavam ali, na interação com as crianças e seus afins, com seu próprio controle emocional, social. Por outro lado, para tudo isso, a compensação era a música, e o desafio - ao mesmo tempo cansativo, exigindo concentração e paciência, e gratificante -, de lidar com as crianças. Cantar, compor e tocar com as *kyringüé* representava caminhar em direção a *Nhanderú*, encontrar alegria, construir-se mais nos moldes da ascese, da leveza e da sabedoria Guarani.

O caminho certo

Um dos líderes referidos, refletindo sobre suas apreensões e lutas para seguir um caminho correto, ponderou que não importava a roupa que a pessoa usasse, como a pessoa aparecesse aos olhos dos outros, o importante era ser correto por dentro. Nesta ocasião, pedia desculpas por um telefonema em que usara palavras e tom de voz reconhecidos por ele como agressivos, em relação a encaminhamentos do projeto de gravação do CD em que trabalhávamos juntos. No momento em que admitia ter tido aquela postura que considerava inadequada, refletia sobre o valor de não ser agressivo. Quando não conseguia dominar esse sentimento, disse ele, era como se tivesse “uma bola no peito”.

Em outra ocasião, outro deles confidenciou que *Nhanderú* e *Anhã* (uma espécie de “demônio”) estavam sempre chamando por ele. Duas semanas atrás havia ficado mal, sentindo-se chamado pelo “mal”. Frente a esta ameaça, fumara o *petynguá* (cachimbo) e pedira a *Nhanderú* para melhorar, o que de fato considerava ter acontecido (12/12/2006). A música também representava uma prática propiciatória à “*consagração do espírito*”. “*Quando a alma tá mal, eu volto pra a música e fico bem.*” (Marcelo Kuaray 2007).

Falas como estas, indicando o receio de ser tomado por *Anhã*, de ser conduzido para um caminho de ações inadequadas aos padrões Mbyá, consideradas do “mal”, pareciam expressar conflitos masculinos relacionadas à dualidade dos seres extra-humanos e das almas Guarani, presentes na base da mitologia e filosofia deste grupo. Sofrer o descontrole de sentimentos negativos, como a raiva, *mbochy*, emoção repudiada entre as pautas comportamentais/emocionais Mbyá, representaria a aproximação ao comportamento de certos animais ferozes, que, durante este estado crítico, poderiam tomar conta da pessoa, tornando-se seu dono, *ojepotá*. Seguir o caminho certo, por outro lado, resultaria na paulatina aproximação ao *agujé*, e se fundamenta na ética da solidariedade, *mborayú*.

Muitas vozes masculinas Mbyá convergiam com o seguinte pensamento expresso pelo cacique Zico Verá. Localizava a ética aprendida em família, que o orientava nas escolas não-indígenas em que fizera sua formação posterior às quatro primeiras séries do ensino fundamental, estas realizadas em escola indígena. A adaptação ao modo de ser na escola *juruá* lhe havia exigido, como ele me disse, “*esforço e batalha*”:

E a adaptação foi difícil, também, porque sofri preconceito, mas eu aprendi uma coisa com meu pai, que ele me ensinou, assim: nunca deixe de ser quem você é. Seja o que tu é. O que eles têm, eles têm, é deles, porque eles têm condições de comprar. Mesmo tu não tendo, não faz mal, porque tu tá no caminho certo pra buscar os objetivos pra ti e pra comunidade. (12/12/2006).

Aprender e criar cantos

Marcelo Kuaray e Agostinho Verá diziam que a principal forma de aprenderem novas músicas era ouvindo CDs de outros corais Guarani. Quando viajavam para outras aldeias (principalmente os que são professores e faziam freqüentemente cursos de capacitação em outras cidades e estados brasileiros), traziam CDs e emprestavam para os *kyirngüé ruvíxá*. Nestas oportunidades, entre outras, Marcelo Kuaray ouvia bastante as músicas, reproduzindo-as e criando outras.

No primeiro momento em que eu comecei com o coral eu não sabia o que é que a gente ia cantar. Eu ensaiava as músicas dos outros, dos antigos, dos nossos avós, bisavós, eu pegava essas músicas. E a primeira música que em meu sonho veio, que Nhanderú, que é o Deus, que me deu esse valor pra mim, foi do “Mar Azul”, que é o Grande Mar, que tem o oceano, ali. Que a gente procurou uma idéia de criar as músicas dos outros. Cada parte dos outros a gente colocava ali. Só escrevia num caderno, assim... Na letra em Guarani... Aí eu comecei a tocar violão. E aí eu descobri uma forma de cantar. Que sem violão eu não ia cantar, né, uma melodia, assim. Aí eu peguei o violão e comecei a cantar. Cantando sozinho, foi um mês. Um mês que ensaiamos 16 músicas. (30/11/2006).

Conversando com Agostinho Verá sobre as *mboraí* do coral *Nhamandú Mirim*, que ele coordenou na época da gravação do CD “*Yvy Ju*” (2002), ele fala sobre como eram criadas:

- *Olha, essas músicas que a gente tinha no coral Nhamandú Mirim a gente criou aqui mesmo, né, a gente criou.*
- *E quem cria, quem criou, seu Agostinho?*
- *Olha, tem meu filho, que um toca violão e o outro violino. E foram ensaiando, até que eles criaram a música, o canto. Daí foi indo, até que conseguiram montar bem o esquema, de que forma eles iam cantar.*
- *Tá... Porque tem, por exemplo, aquela música, “Nhamandú Mirim”, que é uma música que é conhecida também por outras aldeias, né. [Eu canto a primeira frase da *mboraí* “Nhamandú Mirim”, que foi gravada pelo grupo homônimo da Estiva.]*

- *Sim, essas músicas, esses cantos que eles... naquela época, acho que foi 2002, por aí. Meu filho teve na aldeia Mbiguaçú. Então ele diz que de lá eles criaram essa música, esse canto, né. Então ele ouviu. Naquela época ele não tocava violão. Então ele veio e ouviu essa música e aquilo ele começou a tocar violão. Ele aprendeu, daí começou a cantar essa música. Se lembrou dessa música que ele ouviu.*

- *E assim com as outras músicas também? Ele ouviu em algum lugar e trouxe? Ou eles também receberam, por exemplo, em sonho?*

- *Não, eles tiveram em sonho pra fazer essas músicas, também. Primeiro ele ouviu essa música, aquela música que ouviu lá em Mbiguaçú. Veio aqui, escreveu aquela música no caderno, daí eles foram criando outros cantos. Aprenderam cantando. (23/08/2007)*

Tanto Marcelo Kuaray quanto os filhos de Agostinho Verá aprenderam a executar os *mba'epú* sozinhos, ouvindo as gravações de outros corais. A partir de quando começaram a tocar violão, descobriram a “forma de cantar”, cantaram as músicas ouvidas, escrevendo-as no caderno (suas letras).

Esta aprendizagem do repertório de *mboraí* sedimentada nas escutas das músicas de outros corais Guarani e na execução do *mba'epú*, que sustenta a forma certa de cantar, parece preparar as condições básicas para a criação de novos cantos, com uso dos recursos sonoros daquela musicalidade. Como diz Marcelo Kuaray, “a gente procurou uma idéia de criar as músicas dos outros. Cada parte dos outros a gente colocava ali”. E Agostinho Verá sintetiza: “(...) eles foram criando outros cantos. Aprenderam cantando.”

Tradicionalmente, um canto é recebido de *Nhanderú* pelo criador em sonho¹²⁷, assim como em caminhadas pela mata, outro contexto com grande potencial de concentrar e manter a comunicação com as divindades, como observou Guilherme Werá Mirim. Mas na esfera das práticas musicais dos corais Guarani, há uma inovação neste processo de criação, introduzido em grande medida pela divulgação dos cantos em CDs. Como se apreende das falas acima, a criação entre estes *kyringüé ruvíxá* é processada em sonho na comunicação com o divino, porém, em grande medida, a capacidade criativa se prepara pela escuta de CDs e pela reprodução de *mboraí* de outros corais no *mba'epú* e na voz.

Assim, o processo composicional é vivido como experiência de autoria coletiva em que se revitalizam relações sociais pelo compartilhamento de sonoridades. Predam-se cantos, oferecem-se novos cantos para serem também predados. Partindo destes

¹²⁷O que acontece em inúmeras populações indígenas para além do continente americano.

padrões musicais compartilhados em suas práticas sociais cotidianas, cada criador produz afastamentos mais ou menos significativos em relação às sonoridades já existentes.

As sonoridades dos corais, escritas nos cadernos dos *kyringüé ruvíxá*, delimitadas em arranjos pré-estabelecidos com fins de apresentação pública, contrastam com a grande plasticidade dos cantos rituais, que se reinventam a cada nova performance no contexto do grupo de participantes, que muda conforme o dia, e na oralidade, que também privilegia a mudança à fixidez formal. Frente à elaboração formalista do repertório dos corais, em que é considerada imprescindível a colaboração do coletivo, mas em que, ao mesmo tempo, se destaca um agente social com responsabilidade quase autoral, Vherá Poty, por exemplo, valorizava pesquisar e aprender com os “velhos” Mbyá sobre os saberes tradicionais, assim como incorporava frequentemente hábitos e a linguagem dos antigos em muitas de suas práticas sociais, nas aulas para não-indígenas, no convívio com as crianças na aldeia, nas apresentações musicais, nos textos dos cantos. Ao mesmo tempo, alegava que seu amadurecimento por sua longa trajetória de experiências musicais¹²⁸ fazia com que tivesse idéias novas para os cantos. Buscava simultaneamente desenvolver habilidades da tradição – utilizando, por exemplo, termos em “fala ancestral” (*myamyri nhe’ë*), língua de maior prestígio, usada por todas as faixas de idade com propósitos religiosos (Silva 2005, p.10), em detrimento da “fala indígena” (*te’yi nhe’ë*) e da “fala paraguaia” (*paragwai nhe’ë*) -, que define as capacidades humanas prescritas no modo ideal de ser Mbyá-Guarani (*nhande rekó*, “nosso costume”) (Silva 2005, p.1), e o ganho social de inovar na tradição, incorporando elementos menos padronizados na sonoridade das músicas cantadas pelos grupos.

¹²⁸Não me deterei sobre este aspecto da biografia de Vherá Poty, que me disse isso aos 21 anos. Cabe entender esta fala como seu auto-reconhecimento como alguém que vinha se dedicando intensivamente a fazer música - primeiro, quando criança, cantando e tocando em corais (em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul) e, depois de adulto, coordenando o coral do Cantagalo, criando cantos, cantando e tocando *mborái*. A intensidade de sua dedicação parece não só se refletir em sua grande capacidade criativa em música, como também no desenvolvimento de outras habilidades de liderança, como indica o fato de em 2008, ainda muito jovem, ter sido escolhido como cacique da aldeia do Cantagalo.

Capítulo 4

A música e os movimentos da terra: constituição da pessoa, identidade e território

Neste capítulo desenvolvo a imbricação entre música e construção da identidade étnica e da pessoa Mbyá, destacando os movimentos complementares entre centralidade do xamanismo/*opy* e mobilidade Mbyá, os processos de concepção de territorialidade mediados pela música e as articulações entre a cosmo-sônica e tratamentos corporais. Elaboro a idéia de que a (socio)cosmo-sônica Mbyá-Guarani se baseia na concepção sociopolítica e cosmológica de território ao mesmo tempo que colabora na sua geração. Pessoas, etnia e sonoridades (*mba'epú nhendú*) se constituem neste espaço, que preferencialmente é de mata, que é simultaneamente ambiental e simbólico, de poderes que interagem para além da esfera humana.

A *opy* e o xamanismo entre os Mbyá

Realizei boa parte do trabalho de campo no espaço da aldeia, entre homens, mulheres, crianças. Minha presença foi consentida pelo cacique no convívio com as pessoas da comunidade, entre quem me senti sempre bem acolhida em variados momentos cotidianos e festivos. Estava interdita a minha presença nas rezas noturnas na *opy* (casa cerimonial), conforme atitude de resguardo dos Mbyá no Rio Grande do Sul, que costumam manter este espaço em segredo dos *jurua* (não-indígenas). Definir os rituais sagrados vividos na *opy* como um ambiente social de não compartilhamento interétnico é uma forma de calibrar as transformações da tradição sem a intervenção direta de pesquisadores e simpatizantes *brancos*, o que não significa que trocas, diálogos e apropriações culturais não sejam traduzidos ritualisticamente. O segredo também representa a manutenção e o acréscimo de um valor aos rituais xamânicos Mbyá, na medida em que menos pessoas dominam os conhecimentos e as técnicas promovidos na *opy*.¹²⁹

Compreendi, apesar disso (e talvez o segredo reforce em parte minha compreensão), que a *opy* é um lugar central na aldeia, tanto em termos físico-

¹²⁹ No âmbito da Antropologia da Arte, Gell (1998), tratando do Kula de Gawa, Papua Nova Guiné, e da Casa Comunal Maori, North Islad, Nova Zelândia, e Layton (1991), entre os *inuit* do Alasca e grupos aborígenes na África (Lega, Benin, Yoruba) e Austrália, indicam a mesma relação entre segredo e valor simbólico.

geográficos quanto pela dimensão simbólica que abarca. A música sagrada Mbyá que ali se desenvolve é freqüentemente mencionada nas conversas, talvez por sua importância dentro do grupo e diante das relações interétnicas, na continuidade do modo de vida e da cosmologia Mbyá-Guarani.

Para a construção da *opy* é escolhido um espaço de compartilhamento, mas ao mesmo tempo protegido da aldeia. A matéria-prima de que se faz a *opy* é tradicional, buscada, quando não existe na própria aldeia, em terras de parentes, o que reflete a dimensão expandida e em rede da territorialidade Mbyá-Guarani. Suas paredes são de madeira, cobertas com barro; o teto, de palha de santa-fé ou de taquara (*takuá*). Assim como este espaço delimita o contexto de momentos rituais importantes¹³⁰, por outro lado é um ambiente de grande permeabilidade com o exterior. Há frestas nas paredes e no teto e uma porta que não se fecha hermeticamente, desafiando as lógicas arquitetônicas ocidentais.

A escolha para sua construção de materiais que permitem esta permeabilidade e que se desfazem com o tempo e as intempéries, modificando a estrutura da casa e exigindo a reposição do barro, da palha, da madeira, da taquara indicam uma clara intencionalidade de que o dentro e o fora sejam mantidos em relação, princípios arquitetônicos que me parecem coerentes com a lógica do perspectivismo ameríndio. As dimensões de existência (humanas e extra-humanas) são pensadas pelos Mbyá como interpenetráveis, esferas ontológicas que partilham da vida social, o que requer cuidados para que os seres não sejam isolados e impedidos desta necessária comunicabilidade (mesmo que, por outro lado, muitas vezes os Mbyá considerem importante adotar atitudes que evitem o encontro com seres indesejáveis, como os *mboguá*). A permeabilidade parece também importante na definição da propagação dos sons na *opy*. Pela lógica do perspectivismo sonoro, é importante que os sons de dentro soem para fora, assim como os de fora partilhem dos rituais xamânicos Mbyá. Vherá Poty cita a importância do som dos grilos no momento das rezas. Não pude compreender o significado destes sons, mas, nesta lógica, devem constituir índices sonoros que preparam o momento ritual e são percebidos como agentes sonoros que comunicam algo aos Mbyá-Guarani.

O som na *opy* é diferente de quando se está fora dela. Reduzem-se um pouco os sons da aldeia, da estrada próxima. O ambiente acústico parece convidar à meditação ou

¹³⁰ Nem todos os momentos rituais são realizados na *opy*. A dança do *xondáro*, por exemplo, é feita antes da entrada na *opy*, com intenção de preparar fisicamente os participantes do ritual e concentrar o grupo.

à realização dos *mboraí*, que ali ocupam um lugar privilegiado, que devem vibrar bastante pela madeira, ao mesmo tempo em que ser contidos pelo barro e pela palha. Imaginava as pessoas cantando as rezas noturnas naquele espaço: o som devia ficar, por um lado, muito intenso, pela forma como me parece que projetam as vozes quando realizam cantos xamânicos (segundo Marcelo Kuaray, com mais intensidade do que quando as mulheres cantam no coral). Por outro lado, a sonoridade resultante devia ser um pouco contida pelo barro, pela palha e pelos corpos das pessoas, que também absorvem o som.

Em diferentes situações durante o trabalho de campo fui convidada a entrar na *opy*, e ao mesmo tempo as pessoas silenciavam frente a minhas perguntas curiosas sobre o que havia ocorrido ali na véspera. Às vezes, ainda se sentiam vestígios do evento noturno pelo cheiro da fumaça, pela visão das cinzas concentradas indicando o fogo de chão, pelos comentários de algumas pessoas, em que o sorriso discreto no rosto ou a expressão sóbria e respeitosa indicavam cautela sobre o que dizer à *jurua*, ao mesmo tempo que satisfação pela lembrança da presença da *kunhã karai* Laurinda Kerexú na aldeia naquela ocasião.

A primeira conversa filmada com Marcelo Kuaray, no final de 2006, foi feita a pedido dele dentro da *opy*, depois do que se seguiu o ensaio do grupo *Nhë'ë Ambá*, que na época se realizava nesta casa. Alguns meses depois, foi ali que as crianças me convidaram a ir para gravar imagens suas. Conhecendo-me já um pouco e tendo certa confiança em mim, solicitaram que fôssemos à *opy*, onde queriam ser filmadas, gravadas e também queriam elas filmar umas às outras. Finalmente, mais de uma vez Rudi e outros moços me acompanharam até a *opy*, entendendo que eu fazia um trabalho sobre a música Mbyá. Queriam que eu filmasse e que divulgasse estes registros das tradições Mbyá, musicais, rituais e sociais, entre os *jurua*. Reiteradamente ouvi de homens Mbyá, em tom crítico e reivindicativo, que não se sentem respeitados pelos homens brancos. Documentos, registros, desde que mantidos os limites indicados por seus líderes e que tenham caráter dialógico (dando lugar ao protagonismo indígena), são valorizados por dar visibilidade ao modo de ser Mbyá. Uma vez que pedi - como diversificação às filmagens que fazíamos na *opy*, na horta, no pomar, em diferentes espaços da aldeia -, para filmar a aparelhagem de som de Rudi, jovem morador da Estiva, *kyringüé ruvixá* (guia musical das crianças) do outro grupo local, o *Nhamandú Mirim*, e DJ profissional com vasto repertório musical atualizado entre vários gêneros musicais de dança e da mídia (rap, forró, rock, sertaneja), negou-me esta solicitação,

argumentando que isso não era música Guarani, que eu tinha de filmar as músicas deles, os cantos, os *mboraí*, que esta música, sim, era importante ser registrada e mostrada aos *juruaá* como representativa dos Mbyá.

A gravação dos *mboraí* para o CD produzido entre os Mbyá e a equipe do GEM/UFRGS foi feita na *opy*, por decisão que Agostinho Verá atribuía ao antigo cacique, o falecido Juarez. Segundo o vice-coordenador do coral *Nhë'ë Ambá*, Juarez diria que se deveria gravar na *opy*, como havia aconselhado quando foi gravado o primeiro CD na Estiva, em 2002 (produzido pelo *Nhamandú Mirim*) (23/06/2007), pelo embelezamento do som que seria produzido nos cantos gravados.¹³¹ O que se percebe, portanto, é que a *opy*, em sua relação indicial com o ritual noturno que ali é feito, é fundamental na elaboração do modo de ser Mbyá e que o resguardo de seu espaço se recorta em um tempo ritual. Nos outros tempos, diurnos, não rituais, pode ser permitida a entrada de *juruaá* na *opy*, o que ocorreu conforme havia confiança e interesse por parte dos diferentes moradores da Estiva com quem convivia.



Imagem 24 – A *opy* da Estiva

¹³¹ Ao coletivo GEM parecia também adequado em termos acústicos trazer um estúdio móvel e gravar as vozes das crianças na *opy* - um espaço conhecido do grupo e contexto freqüente de realização de seus cantos - mas nos preocupávamos que a negociação do espaço sagrado como estúdio de gravação não entrasse em atrito com os princípios sociocosmológicos dos moradores e das lideranças locais ou de outras aldeias. Muitas vezes ainda perguntei se realmente queriam ou poderiam gravar lá. Até que um dia o *kyringüé ruvíxá* do *Nhë'ë Ambá* me disse: “*Tá decidido, e não pergunta mais isso, a gente vai gravar na opy.*” Havia, para esta abertura da *opy* aos *juruaá*, dois aspectos facilitadores. O primeiro, que a outra gravação fora feita lá por anuência de um cacique lembrado por todos como grande liderança, por sua capacidade de ouvir, aconselhar e reivindicar as necessidades do grupo no âmbito interétnico. O segundo aspecto que desimpedia a gravação na *opy* era que não se tratava de gravar músicas rituais Guarani, e por isso não deveria ser considerado tão impróprio ter os *juruaá* transitando e ouvindo os *mboraí* na *opy*.

Neste espaço aberto e sempre inconcluso, nas vezes em que tive a oportunidade de entrar na *opy*, senti a proteção de suas paredes e o aconchego da maciez do chão batido. Uma “paz” sempre parecia tomar conta de mim ali dentro. Concordava com Rudi que ali era um lugar muito bom de se estar. Mas sabia que os meus motivos e os dele resultavam de experiências vividas e significados construídos muito diferentes. Dentro daquele lugar que era distante do meu mundo (dominado por construções e objetos de cimento e plástico), a beleza dos raios de sol entrando pelas frestas, a intensidade da presença de índices ligados à “natureza”, junto com o pensamento de estar em um lugar sagrado e secreto em muitos momentos, me dispunham a uma inspiração de cunho romântico, que com certeza nada tinha a ver com o bem-estar que Rudi aludia, ou a “vontade de chorar” que Marcelo Kuaray explicava sentir, ambos referindo-se às suas vivências musicais, sociais e emocionais naquele lugar, concentradas em torno do xamanismo e com base na sociocosmologia Mbyá. Na etnografia busquei me aproximar desta forma própria dos Mbyá lerem nos raios de sol, nas sonoridades dos pássaros, no barro que constitui a *opy* significados específicos ligados ao seu modo de ser.

Desde que as famílias de muitos de seus filhos vieram de Tenente Portela para Viamão e ocuparam o que hoje nomeiam como *tekoá Nhundy*, em terreno doado pela Prefeitura de Viamão, há cerca de 10 anos, a *kunhã karái* Laurinda Kerexú e seu marido Turíbio Karái costumam vir semanalmente da aldeia de Itapuã, onde moram atualmente, para dirigir na *opy* da aldeia da Estiva os *mboraí* (rezas e cantos sagrados acompanhados pelas *jerojy*, danças sagradas) dedicados a curas e prevenções rituais. Através deste complexo cerimonial coletivo, os Mbyá promovem o aprendizado intenso de gestos, adornamentos corporais, palavras e sonoridades vocais e instrumentais percussivas e melódicas. Pelos sons e movimentos rituais, junto com a aspiração do tabaco do *petyngué* (cachimbo ritual), o uso dos objetos cerimoniais, como o *apyká* (banco ritual), e o fogo de chão, buscam a comunicação com as divindades e a atualização das relações de troca com os *Nhanderú kuéry* (coletivo de deuses)¹³². O ritual possibilita a manutenção da ligação dos Mbyá com os respectivos espíritos de origem divina de cada um, e desta maneira, conseqüentemente, com *Nhãnderú Ete* (Nosso Pai Verdadeiro).

¹³² Os *Nhanderú kuéry* são a base principal da vida e a partir deles se nasce, devendo-se cumprir, desde então, o dever de compartilhar (Vherá Poty 2008).



Imagem 25 – A *opy* da Estiva

De acordo com sua cosmologia, até o advento da aurora, são os Guarani os responsáveis por produzir sons e movimentos rituais que asseguram a perpetuação da vida na Terra. No ritual almejam fortalecer o corpo e o sentimento coletivo de *mborayú* (amor maior, na tradução de Vherá Poty; reciprocidade, conforme Assis 2006) e prevenir e curar doenças do espírito. Quando o sol nasce, cabe a ele, a divindade *Nhamandú*, a função de manter a vida terrena.

Quando entrei em campo, perguntei a Eloir Verá, professor da escola, presidente da Associação Indígena e morador da Estiva, sobre quais as situações em que se fazia música na aldeia. Primeiro disse-me que nas rodas cotidianas de sociabilidade se podia fazer a música Guarani a qualquer hora do dia – ele mesmo, tocava *mba'epú* e, quando tinha vontade, pegava o instrumento e cantava música Guarani entre os familiares. Descreveu-me, além disso, que na *tekoá Nhundy* havia celebrações sazonais, ligadas às estações de colheita, e que também eram feitos “batizados” na *opy*, os rituais de nomeação denominados em Guarani de *nhemongaraí*, sempre de várias crianças ao mesmo tempo (07/07/2006, Estiva), indicando a intensa associação da musicalidade Guarani com o contexto ritual, sagrado.

Nos momentos rituais, os instrumentistas e cantores se posicionam de frente para o sol nascente. Conforme descrição de Setti (1994/95, p.123), para os Mbyá do Sudeste do Brasil, os *oporaívas*, músicos auxiliares no ritual Mbyá, ficam sentados do lado direito da parte frontal da *opy*, com o *mbaraká-guaxú* (violão de cinco cordas) violão apoiado sobre os joelhos, junto aos *yvyraijá* (que percutem as clavvas) e ao tocador de *ravé*¹³³. O pajé também pode usar o *mbaraká-guaxú*, mas em pé, como se fosse um estandarte. Na aldeias em que realizei a pesquisa, os *karaí* não tocam o *mba'epú* (violão

¹³³ Foi desta maneira que foram feitas as gravações do CD “*Yvy Poty, Yva'á*”.

de cinco cordas, na tradução de meus interlocutores). Nos rituais as mulheres tocam os *takuapú* (taquaras rituais) e cantam com os homens. Pelo que pude compreender entre meus interlocutores, o ritual mobiliza intensos estados emocionais através dos sons e dos movimentos produzidos por seus participantes, envoltos na bruma da fumaça do fogo de chão e do *petynguá*, como que aludindo ao mito originário Mbyá. Na *opy*, o *takuapú* é descrito como o som que “*movimenta o espiritual*” (Agostinho Verá 2007), e o canto, principalmente nas vozes femininas, que atingem tessituras agudas e produzem os sons mais metálicos, assemelhando-se ao choro, como uma expressão vocal que “*faz lembrar o passado*” (Marcelo Kuaray 2006).

A presença das *kyringüé* é valorizada enquanto participantes destes rituais noturnos, em que estão sendo socializadas na estética e na ética Mbyá-Guarani. Entre as pessoas mais velhas da comunidade, muitas crianças e jovens atuam como cantores, tocadores, dançarinos ou auxiliares do *xamã*, os *yvyra'ijá*. Conforme me relataram alguns adultos da Estiva, as *kyringüé* neste espaço recebem a fumaça densa do *petynguá* no rosto e no corpo, como forma de evitar os maus espíritos e dormir melhor. Pouco se conhece no RS sobre as formas de interação das *kyringüé* no contexto ritual na *opy*, já que esta é a dimensão sonoro-musical Mbyá-Guarani mais mantida em segredo em relação à sociedade não-indígena.¹³⁴

Nas palavras de Agostinho Verá:

A opy é a mesma coisa que hospital, é educação, também. [...] A casa de rezas é onde o pajé faz o ritual do espiritual, a cura. Então tudo isso acontece aqui. Por exemplo, a educação Guarani vem dessa casa aqui. Então é isso que acontece. Nunca nós deixamos a nossa casa de rezas de lado. A nossa educação vem daqui. Por exemplo, eu, que sou educador, eu to trazendo pra educação da pessoa, da criança, e da escrita, to trazendo dessa casa aqui. (04/04/2007)

No canto “*Opy*”, de Vherá Poty Benites da Silva (© e tradução) (gravado no CD “*Yvy Poty, Yva'á*” [2009] e que consta no CD em anexo), à concepção de cura e fortalecimento soma-se a idéia de que a alegria é promovida na *opy*. Em outra situação, Vherá Poty usaria outra metáfora (da planta em lugar da água) para referir semelhante significado: “*A opy é o lugar onde a alegria floresce.*” (2008).

¹³⁴ Tendo acesso aos rituais xamanísticos de um grupo Guarani Xiripá (Nhandeva), na aldeia de M'Biguaçu (SC), Santana de Oliveira (2004) pesquisou a atuação das crianças neste contexto, além de ter descrito suas performances do coral e na educação escolar.

***Opy* — A fonte da eterna alegria (faixa 2 – CD)**

*Xondáro'í Xondária'í javy'á haguã
jajerojý jajoaxá haxá
Pavẽ'ĩ pe nhãmbovy'á haguã opý roká re
nhã tãngará jajoaxá haxá*

Pequeninos e pequeninas
para manter e fortalecer o que nos cura,
o contentamento em nossos corações,
dancemos na fonte da eterna alegria.



Imagem 26 – Grupo Nhamandú Nhemopu'ã em frente à *opy*, na Estiva

A *opy* articula saúde, educação, cultura. A centralidade da *opy* e seus significados no modo de ser Mbyá, convidam a pensar na relação da criação do cosmos com o som do *hy'akuá parã* (chocalho de porongo), instrumento que por sua vez remete ao sol (o formato, o som e os grafismos impressos nele em certos casos) e à flor (metaforicamente associada ao sol; também é por vezes grafada em alguns *hya'akuá parã*) (Montardo 2002, p.11; Silva 2005, p.19), conforme descrito no capítulo 2. Na *opy* a alegria floresce como de uma fonte, indica o canto composto por Vherá. A partir deste ponto central, a *opy*, definidor da cosmologia Mbyá, irradiam-se os limites e as fronteiras étnicas e simbólicas do grupo (Ferreira 2001, p. 91)¹³⁵. À luz da interpretação

¹³⁵ Em seu estudo sobre a concepção cosmológica da doença entre os Mbyá do Rio Grande do Sul, Ferreira (2001) aponta três pilares do sistema médico tradicional Mbyá: o *karaí* (liderança religiosa e especialista de cura tradicional, xamã), a *opy* (casa cerimonial) e a *yvy* (terra), que, juntos, são responsáveis, na perspectiva de quatro *karaí* que foram os principais interlocutores da pesquisa, por equacionar um sentido holístico de saúde, que abarca alegria, paz, mata, terra, equilíbrio e manutenção do cosmos/da cultura. Existem três tipos de *karaí*: *karaí opyguá* (principal ou primeiro *karaí*), *karaí puan're*

de Bachelard, Ferreira explora a idéia da *opy* como uma mãe arquetípica, que acolhe o princípio criativo e masculino do divino, ao mesmo tempo em que orienta e cria o mundo porque é fixo, centro. Representa, neste sentido, expansão e retiro. A verticalidade também compõe esta estrutura, e, como a árvore, conduz a pólos opostos, de luz x irracionalidade, céu x raízes. Os pólos da “profundidade telúrica” e das “altitudes cósmicas” se interligam por uma escada (Ferreira 2001), que Montardo (2002) aborda como um caminho, construído via sons e movimentos.

Considerarei possível propor esta centralidade em três âmbitos da musicalidade Mbyá. O primeiro âmbito cogitado foi o das práticas musicais Mbyá, baseadas em um conjunto instrumental composto por instrumentos musicais melódicos (*ravé*, canto) e rítmicos (*hy'akuá parã*, *popyguá*, *angu'á pú* e *takuapú*) e melódico-rítmico (*mba'epú*), em que ocorre a contraposição entre gestos sonoros melódicos x gestos sonoros rítmicos. Os primeiros, em analogia ao princípio masculino, se deslocam, criam afastamentos, improvisam; em oposição aos seguintes, rítmicos, que sustentam, repetem, fixam sonoridades e concentram os participantes. Podemos pensar nestes instrumentos rítmicos como um princípio associado ao feminino, em analogia com relações sociais tradicionais Mbyá. No entanto, na esfera prática são desempenhados por homens, entre os Mbyá do Rio Grande do Sul, com exceção do *takuapú*, instrumento ritual exclusivamente feminino. Talvez seja por portar esse valor específico – de ser representante de uma sonoridade que convida à intimidade e ao mesmo tempo ser tocada por mulheres – que o *takuapú* não seja usado nos corais Guarani, mantendo suas propriedades simbólicas ativadas exclusivamente entre os Mbyá, protegidas de vulnerabilidades no espaço interétnico.

Quando questionei Vherá Poty sobre a especificidade de gênero na execução dos instrumentos musicais, ponderou que é assim que é no modo de ser Mbyá. Completou a

omba'apovaré (conhecedor dos remédios tradicionais) e *karai mba'e peá'a* (responsável por curar doenças desencadeadas por feitiçaria) (Ferreira 2001, p.84). A figura do *karai* apresenta a ambigüidade de poder curar ou enfeitiçar (quando teria sido mandado por *Aña* e é chamado de *mbaekuaá*). Segundo a autora, a capacidade do *karai* de prevenir (aconselhando e orientando e liderando, se necessário, deslocamentos migratórios), diagnosticar e curar doenças vem pela faculdade de receber mensagens espirituais manifestas em sonhos, pensamentos inspirados (idéias) e visões. Por um lado, a visão aparece destacada como forma do *karai* acessar mensagens, assim como as formas cognitivas ligadas ao corpo/espírito - aparecimento de “idéias na cabeça”, “lembrança do espírito” (Ferreira 2001, p.86). Por outro lado, para acionar estas capacidades, é necessária a realização de *porai*, em forma de cânticos (baseados em temas míticos) e rezas (invocações – bençãos, para atrair caça, afastar enfermidade, etc.). Através destas práticas vocais, o *karai* estabelece e mantém uma relação espiritual com *Nanderu* e os espíritos que habitam o cosmos (humanos e não-humanos). Conforme Viveiros de Castro (1986), entre os Araweté, “os deuses e os mortos são música [...]. O modo de manifestação essencial destes Outros é o canto, e seu veículo é o xamã” (p.529-530). O xamã seria ao mesmo tempo um “vidente dos deuses” e “o que faz cantar as almas” (p.530).

resposta com uma pergunta: “*Por exemplo, por que a gente não vê um homem juruá andando de tamanco aqui no centro?*” E arrematou: “*É a mesma coisa!*”. Com isso entendi que Vherá propõe esta diferença de gênero nas performances musicais como delimitadas pela tradição. Portanto, se a regra não é “natural”, e sim, “cultural”, provavelmente esteja sujeita aos nexos das transformações culturais, às mudanças que ressignificam as tradições, mais do que se a resposta ligasse instrumentos musicais a processos de restrição física e resguardo, que por sua vez determinam interdição de ações sociais e tabus (por exemplo, se relacionasse o tocar ou não um instrumento ao fato de ser alguém que menstrua, engravida).¹³⁶ Assim como é possível pensar que há homens que podem escolher usar tamancos para andar no centro, ou seja, é um padrão sujeito às mudanças dos costumes (Porto Alegre, 04/2009).

O segundo âmbito de exploração de uma centralidade em termos da musicalidade Mbyá refere-se à internalidade dos gestos sonoros melódicos. Parece possível explorar a noção de “centro melódico”, sustentado pela base rítmico-melódica do *mba’epú* e desenvolvido nos cantos (pela voz e pela *ravé*) de diferentes maneiras. Vherá Poty comenta a este respeito que está compondo um canto (sobre o *kyky pytã*, o cardeal) que termina “pra cima”, que é diferente da maioria dos cantos, que sempre acabam “pra baixo”, indicando que há um “lugar no som” para onde todos os cantos voltam na sua finalização. Explorarei a idéia deste repertório dos cantos como tonais, mas também em sua dimensão motívica no capítulo 5 e, especialmente, no capítulo 6.

A estabilidade melódica do *mba’epú* cria uma sensação de distensão, porque permite ao ouvinte e aos outros participantes executantes da música preverem a continuidade do centro tonal. No entanto, ela também gera tensões sonoras quando a melodia cantada ou executada pela *ravé* desenvolve outros caminhos descentrados da base do *mba’epú*. Se não me foi possível captar os sentidos musicais de estar com o centro (tonal) e não estar com o centro (tonal), localizando a importância desta distensão/tensão em termos êmicos, ao menos foi possível constatar que para os Mbyá é

¹³⁶ Entre os Wayãpi, no mito os homens ganharam o repertório musical *tule* (dos clarinetes) das mulheres, que não podem ver este instrumento musical. Tocar aerofones se opõe a produzir crianças (Beaudet 1997). No sistema simbólico dos ritos Wauja, Alto Xingu, centrado na música das flautas sagradas e nas relações de gênero, a execução dos instrumentos aponta para uma aproximação entre os flautistas e as capacidades femininas de reprodução (fertilidade) e de menstruação (Piedade 2004, p.115). Tratando da convergência da música aruak com a das flautas e trompetes sagrados Jurupari entre os Ye’pâ-masa (grupo de fala Tukano do noroeste amazônico), Piedade “se refere ao mito de que no passado eram os homens que menstruavam, e que a menstruação feminina se deu porque os homens jogaram sangue menstrual nas mulheres. Vê-se que o mito Tukano oriental da posse anterior das flautas pelas mulheres (típico do complexo das flautas sagradas) inverte este mito da menstruação masculina (as flautas eram das mulheres / a menstruação era dos homens)” (p.116-117).

importante produzir gestos melódicos de afastamento da estabilidade regrada pelo *mba'epú* somente na medida em que em outro momento haja o retorno ao centro dirigido pelo *mba'epú*. Penso que, assim como o *mba'epú* estável protege a música de que as criações melódicas não progridam indefinidamente, e sim retornem ao centro (tonal), assim também a presença sagrada da *opy* simboliza os retornos sociais dos Mbyá. Depois de caminhar entre aldeias ou nas relações interétnicas, buscando um criativo mais exterior, voltar-se para a sua própria interioridade no espaço da *opy* é como voltar ao centro (tonal). O som do *mba'epú* e o espaço ritual da *opy* são, ambos, neste sentido, índices de etnicidade, sacralidade e tradição.

Compreender a *opy* a partir do arquétipo da mãe e em sua centralidade, a exemplo de Ferreira (2001), foi produtivo para que eu explorasse o terceiro âmbito da musicalidade Mbyá, a idéia de uma unidade musical Mbyá, conforme já proposto por Setti (1994/95). A partir dos dados de campo, pareceu-me que este estado feminino – assumido por homens e mulheres – poderia ser representado pela presença da melodia prototípica de um *mitã mongueá* (acalanto), “*Toke na mitã*”, em cantos de diferentes aldeias Mbyá da região Sul e Sudeste do Brasil. Esta presença melódica contínua/descontínua se destacou na análise parcial que realizei de cantos Guarani do Sul e Sudeste do Brasil, orientada por meus interlocutores *kyringüé ruvixá* a ouvir certas semelhanças musicais. No entanto, apesar de ser um fato a presença em diferentes territórios Mbyá de variantes melódicas que possuem correspondência em relação a um padrão melódico presente neste mesmo e tradicional acalanto, esta hipótese (uma especulação “ética”) não parece ter valor êmico, ao mesmo tempo em que me possibilitou avançar em três eixos de reflexão relacionados ao tema, que são os seguintes:

1. Se por um lado meus colaboradores de pesquisa reconheceram positivamente que os cantos Mbyá se assemelham entre si, como sendo demonstração de força, coesão, tradição, por outro, não identificaram que esta semelhança esteja vinculada exclusivamente ao acalanto a que me referi. Não consideraram a identificação de um padrão melódico comum a vários cantos relevante. Importante é que muitos cantos se assemelham – e isto não só em termos melódicos, mas também de instrumentação, temática das letras e forma, por exemplo.

A avaliação positiva da regularidade icônica entre os cantos Mbyá convive, no entanto, com a opinião que lhe faz exceção por parte de algumas jovens lideranças – como as a que aqui me refiro -, que expressam muitas vezes seu desejo de inovar parte

dos aspectos das músicas, considerando ser um problema se os cantos tradicionais não apresentarem inovações.

Sobre a criação de cantos novos, Vherá Poty diz que quer ser “original”. Isto é, quer manter a tradição, a “origem”, mas, ao mesmo tempo, como tem experiência, já conhece muitas músicas da tradição, tem idéias para fazer músicas diferentes, “originais” enquanto inovadoras.¹³⁷ Dá dois exemplos. Um canto vai fazer só para “violão”, “violino” e voz, sem “chocalho” ou “tambor”. Mas a batida vai ser bem tradicional (refere-se à afinação e à base rítmica rasqueada no violão). Para outro canto, vai usar o “violão dos *jurua*”, isto é, com seis cordas e afinação ocidental, mas a letra será em Guarani. A justificativa que dá para esta inovação é a de que muitas pessoas não-indígenas que conhece gostariam de aprender um canto em Guarani, e assim terão chance de cantar esta música no seu violão (Vherá Poty, 2009).

2. Em segundo lugar, não cabe, no horizonte deste trabalho, especular sobre uma “origem melódica prototípica”, a menos que isto tivesse sido expresso por meus interlocutores de alguma maneira na referência a mitos ou histórias dos Mbyá, o que não ocorreu. Não há como afirmar que a origem prototípica dos vários cantos dos grupos musicais em que reconheci semelhanças melódicas com o acalanto seja o acalanto. Considero, no entanto, relevante os discursos nativos em torno desta minha especulação, que não reforçam minha hipótese e afirmam outras prioridades Mbyá em termos das suas teorias musicais nativas (por exemplo, as perspectivas complementares, entre tradição e inovação abordadas acima, no item 1). A interlocução mais intensa com mulheres poderia ser explorada etnograficamente em trabalhos futuros.

3. Além de não ter buscado na pesquisa qual é a prática musical mais “originária”, no sentido de ser a mais antiga – se o acalanto em que aparece esta melodia, “*Tokena mitã*”, ou algum outro canto que contém semelhante padrão melódico (conforme item 2), também não foi objetivo no âmbito deste trabalho mapear exaustivamente neste estudo outros padrões melódicos que, como o padrão que reconheci, se assemelham entre os cantos gravados nos muitos CDs Guarani do Brasil. Uma investigação neste sentido poderia ser produtiva para pensar na recorrência de

¹³⁷ Afirmação quase idêntica foi feita por Menezes Bastos (1999), referindo-se aos Kamayurá, que apreciam ser musicalmente “originais” no sentido de manterem uma estreita relação com as “origens”, e também ser diferentes, apropriando-se de novos elementos sonoros (exógenos) e incorporando-os na tradição. Seeger (1988) destaca na musicalidade Suyá o grande interesse por incorporar músicas de outros grupos indígenas (Mundurku, Kamayurá, Waurá, Trumai, Juruna, Kayabi, Txukahamae) e não-indígenas (brasileiros e norte-americanos). Deve-se ter em conta, no entanto, que interessar-se pelas músicas de outros grupos étnicos nem sempre representa uma incorporação cosmológica desta musicalidade.

estilemas entre os Guarani e em formas e circulação destes cantos e padrões melódicos, como dados complementares a futuras etnografias das práticas musicais Guarani.

* * *

A *opy* delimita um espaço sagrado e geralmente sua existência indica que a terra em que se encontra é de fato uma *tekoá*, apesar de outros fatores simbólicos e ambientais também definirem esta qualificação do “lugar bom para realizar o modo de ser Guarani”. A prática da música xamânica na *opy*, por sua vez, reforça os significados identitários compartilhados pelo grupo. É estreito o vínculo destes espaços sonoro (*mboraí*) e físico (*opy*) com a construção do modo de ser Mbyá. Dependente de formas de apropriação do território pelos Mbyá, este processo, por sua vez, pode ser abordado de duas maneiras diferentes, complementares entre si: pela linha interpretativa do processo de constituição dos Mbyá-Guarani enquanto grupo étnico territorializado - análise amparada nas teorias sobre etnicidade, territorialização (Barth 1998 [1969]; Cardoso de Oliveira 1996; e Oliveira 2004 [1999]); e pela linha interpretativa do processo de construção da pessoa Mbyá (Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro 1979). Ambas são abordagens que privilegiam os processos identitários em sua dinâmica (negociados e contingenciais), não exclusivos, não biológicos e sim políticos. Enquanto a primeira abordagem enfatiza as negociações com a sociedade envolvente e outros grupos indígenas, sobre traços distintivos, direitos e conquista de respeito, legitimidade e unidade enquanto comunidade indígena singular; a segunda refere-se principalmente aos processos de organização social intragrupo, ações culturais tais como rituais religiosos, adornos corporais, distribuição de tarefas e participação entre membros da comunidade, que produzem diferenças de status e papéis sociais entre gêneros e grupos de idade.

Os dois paradigmas pressupõem a definição da pessoa em relação a seu grupo e em oposição ao outro/a alteridade, através de traços diacríticos, distintivos, representantes singulares de uma cultura, uma etnia, simbolicamente marcada por origens mítico-territoriais e trajetórias históricas específicas. No entanto, no primeiro, a interlocução é mais distante, é o Estado e seus representantes, ou outras comunidades indígenas. Já no segundo paradigma, o interlocutor é mais próximo, mais interno ao grupo, e privilegia-se olhar/ouvir o que ocorre na socialização intragrupo, nas performances artísticas, no xamanismo, na narração de mitos, experiências e reflexões

cosmológicas, como forma de construir a pessoa de acordo com um projeto coletivo de vida, no caso dos Guarani, baseado na reciprocidade, na mobilidade e na família expandida.

O processo de construção da pessoa garante a continuidade de alianças e valores coletivos, possibilita a manutenção da constante recriação da identidade étnica territorializada, em diálogo com a sociedade envolvente. Passo a apresentar dois sub-capítulos em que desenvolvo cada um destes processos.

Música Mbyá e territorialidade

As perspectivas sobre o indígena vigentes na Antropologia até as primeiras décadas do século XX lhe atribuíam qualidades evolucionistas e românticas (expressas por denominações tais como o “primitivo”, “originário”, “bom-selvagem”, indivíduo estreita e exclusivamente ligado à natureza) que até hoje ecoam no senso comum. No Brasil, esforços de movimentos de minorias étnicas, junto com estudos colaborativos em Direitos Humanos, Antropologia e História, têm produzido mudanças importantes na visão dos não-indígenas sobre os indígenas na contemporaneidade. A ideologia raciológica não possui mais aceitação científica, nem é legitimada no texto da Constituição brasileira (Souza 2004, p.189).

A auto-identificação étnica (Barth 1998) é atualmente um argumento central nas políticas agenciadas pelas minorias étnicas e seus representantes em prol das conquistas de direitos civis (direito à terra e a proteção especial) que levem em conta sua potencial autonomia e também a necessidade de políticas afirmativas frente aos processos históricos de desempoderamento¹³⁸. Como um mecanismo compensatório àqueles que foram os primeiros moradores do território nacional, a legislação assegura aos índios uma assistência especial por parte da União, entre as atribuições salientando-se o reconhecimento e a salvaguarda das terras que se fizerem necessárias para a plena reprodução econômica e cultural destes grupos étnicos. No projeto de lei relativa ao Estatuto das Sociedades Indígenas, em tramitação atualmente no Congresso Nacional,

¹³⁸ O Estatuto do Índio (lei 6.001, de 1973) encontra-se em revisão desde 1991 no Congresso Nacional. O Estatuto das Sociedades Indígenas, criado para substituir o Estatuto do Índio, propõe, entre outras disposições, o estabelecimento da relativa capacidade civil dos índios, e, por conseguinte, supera o instituto jurídico da tutela, em vigor, substituindo-a por uma proteção da União aos direitos e bens coletivos das sociedades e comunidades indígenas. A tutela é uma noção política que deu origem a um instrumento de proteção à pessoa do índio, considerado *relativamente incapaz para o exercício de determinados atos da vida civil* (Art.6), e que tem como política de fundo a intenção de integrar os índios à comunidade nacional (Luz 2004, p.93).

estas são conceituadas como “as coletividades que se distinguem entre si e no conjunto da sociedade em virtude de seus vínculos históricos com populações de origem pré-colombiana”. São índios, sob esta perspectiva, todos os indivíduos reconhecidos – pela coletividade auto-identificada como indígena – como membros deste grupo étnico (Lopes da Silva 2004, p.79).

O fundamento do conceito de etnicidade neste trabalho advém desta idéia da auto-identificação étnica de Frederick Barth, em relação à qual o antropólogo brasileiro João Pacheco de Oliveira compõe o conceito de “índio misturado”, elaborando idéias importantes sobre os processos de territorialização das populações indígenas brasileiras (Oliveira 2004). No sentido de entender processos tanto de emergência de novas identidades étnicas quanto de reinvenção de etnias já reconhecidas, isto é, sua reconstrução cultural e contra a “etnologia das perdas”, Oliveira demonstra que a territorialização de grupos indígenas, ocasionada pela presença colonial nas Américas (via aldeamentos missionários, desde a segunda metade do século XVII, e via políticas indigenistas “antiassimilacionistas” de tutela e demarcação cultural e territorial, desde o início da década de 1920), estabelece “nova relação da sociedade com o território, deflagrando transformações em múltiplos níveis de sua existência sociocultural” (Oliveira 2004, p.22). Entre outros aspectos desta reorganização social de grupos indígenas brasileiros o autor destaca a criação por estes de novas unidades socioculturais mediante o estabelecimento de identidades étnicas diferenciadoras; a constituição de mecanismos políticos especializados; a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; e a reelaboração da cultura e da relação com o passado.

Oliveira amplia o conceito de processo identitário desenvolvido por Barth (1969), propondo que este seja compreendido não apenas em contextos precisos e como atos políticos, mas também através dos contextos intersocietários, em que as interações se realizam dentro de parâmetros dados pelo Estado-nação e com dinamismos influenciados por regulamentações internacionais cada vez mais fortes. A dimensão territorial é estratégica para se pensar a incorporação de populações etnicamente diferenciadas dentro de um Estado-nação. A territorialização configura um ato político constituidor de objetos étnicos através de mecanismos arbitrários e de arbitragem, no sentido de exteriores à população considerada e resultante das relações de força entre os diferentes grupos que integram o Estado. Trata-se de um movimento pelo qual um objeto político-administrativo (etnia; reduções; resguardos; comunidades indígenas) vem se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade

própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação e reestruturando as suas formas culturais, inclusive as que o relacionam com o meio ambiente e com o universo religioso (Oliveira 2004, p.23-24).

O autor afirma que existe uma conexão entre o sentimento de pertencimento étnico e o lugar de origem específico; o indivíduo e seus componentes mágicos se unem e identificam com a própria terra, destino comum. Oliveira exemplifica esta afirmação através de um costume presente em áreas rurais do Nordeste, de as mães enterrarem o umbigo do recém-nascido para que ele se mantenha emocionalmente ligado à sua terra de origem. Conforme Ladeira (2007), que etnografou diferentes grupos Mbyá-Guarani do Brasil, uma criança que nasce marca a tradição de um lugar, reforça a noção de território, de “área sagrada”. A água do primeiro banho deve ser jogada sobre a terra em que se enterrou a placenta. Este “lugar de nascimento”, nas palavras de Ladeira, é um marcador espaço-temporal que impede o esquecimento: visitar o local onde se nasceu, ou onde nasceram filhos, netos, bisnetos, é prática apreciada entre os Guarani. Assim como o nascimento de um bebê potencializa capacidades agentivas de seus pais, como o desenvolvimento de sentimentos profundos – *mborayú*, *nhembojeroviá*, *pyaguaxú* – e a capacidade de comunicação com as divindades e recebimento de novos cantos em sonho, há também o fortalecimento do território nesta ocasião.

Este conceito de etnicidade proposto por Oliveira pressupõe a constante atualização histórica, que não anula o sentimento de referência à origem, e sim o reforça. As contradições são resolvidas simbolicamente e coletivamente, daí a força política e emocional da etnicidade. Entre os Mbyá-Guarani colaboradores desta pesquisa, tenho em vários momentos percebido a elaboração de utopias (religiosas e políticas) através da música, que permite a superação da contradição entre os objetivos históricos e o sentimento de lealdade às origens (2004, p.35).

Na performance de suas sonoridades faladas e cantadas reafirmam uma unidade étnica por metáforas físicas sobre o corpo e o território. Os *mborai* Guarani feitos na *opy* ou executados pelos grupos musicais em espaços da aldeia, nos palcos das cidades ou para gravação nos CDs – alguns *nheovangá mborai* e *mitã mongueá* aí incluídos – são objetos estéticos materializados em ações sonoras, cujos significados servem de argumentos para a elaboração de uma identidade étnica, mas também como instrumento de circulação de sentidos entre grupos indígenas e não-indígenas, entre uma diversidade de culturas heterogêneas e dinâmicas.

A seguir retomo o conceito de mobilidade Guarani, já estabelecido na literatura etnológica entre este grupo, e interpreto algumas associações semânticas entre música, afirmação étnica e territorialidade que surgiram no fluxo desta etnografia.

Mobilidade e gênero

As formas de ocupação territorial e a mobilidade Guarani (Ciccarone 2001; Garlet 1997; Guimarães 2006; Ladeira 2007b e 2008; Litaiff 1999; e Pissolato 2006) são conceitos-chave na compreensão do modo de ser Mbyá. Conhecidos, na literatura do século XIX, como os “índios da mata”, por supostamente descenderem de grupos indígenas que evitaram o contato com os colonizadores europeus, refugiando-se nos montes e nas matas subtropicais do Guairá paraguaio e dos sete povos das Missões¹³⁹, os Mbyá, a partir desta estratégia de evitação do conflito e da subjugação, desenvolveram seu modo de vida intimamente relacionado com os conhecimentos botânicos e processos de manejo das matas. Os componentes deste ambiente foram culturalmente moldados pelos Mbyá, assim como os Mbyá foram se constituindo em relação aos elementos simbólicos e materiais desta paisagem, a mata.

Apesar das devastações ambientais impingidas pela colonização, da expulsão dos Guarani de seus territórios tradicionais, de seu confinamento pelos europeus colonizadores em reservas, os Mbyá-Guarani mantiveram valores desta cultura ligada à floresta, espiritualmente e fisicamente (Ladeira 1994; Litaiff; Darella 2000; e Remorini; Sy 2003). Trabalhos esporádicos como mão-de-obra em colheitas ou como empregada doméstica e confecção de artesanato trazem recursos em dinheiro para as aldeias, mas não substituem necessidades culturais de produção e consumo de determinados alimentos, como milho e mandioca, necessários não só para uma nutrição adequada nos moldes Mbyá, como também importante para os rituais (e práticas musicais envolvidas) de perpetuação e renovação de capacidades e identidades e prevenção de doenças. As demandas políticas dos Mbyá na atualidade objetivam o reconhecimento definitivo pelo Estado brasileiro de seus direitos sobre territórios tradicionais. O processo lento de demarcação e homologação das terras indígenas Mbyá é motivo de grandes apreensões.

¹³⁹ A complexidade dos fluxos de idas e vindas entre aldeias e reduções jesuíticas foi assinalada no capítulo anterior, sugerindo experiências de apropriação e reapropriação entre recursos materiais e simbólicos da mata/da redução.

A mobilidade Mbyá-Guarani é um elemento fundamental do modo de ser deste grupo, que expressa a forma como lida com a territorialidade, e tratamentos corporais (tema abordado no próximo sub-capítulo) investem na qualificação da pessoa para esta atitude de pôr-se em marcha. Conforme Guimarães (2006), a vida social do Mbyá-Guarani contemporâneo organiza-se por uma territorialidade provisória orientada por dois tipos de deslocamentos: o deslocamento ritual, que expande o território Mbyá em busca das moradas dos seres imortais; e as marchas prosaicas, que consistem em caminhar pelas aldeias Mbyá, tecendo redes de reciprocidade. A marcha ritual é empreendida quando a vida em uma aldeia deixa de oferecer condições de acesso à Terra sem Mal, por desgaste dos modos de produção e da ambiência religiosa da aldeia. Na marcha, nova localidade é procurada na direção nascente, à beira do litoral atlântico, em montes com cobertura florestal.

A marcha prosaica, por sua vez, é concretizada principalmente por homens, como forma de se libertarem de “sentimentos opressores”, de “angústia”. As mulheres permanecem na aldeia, que delas depende para sua continuidade e sobrevivência. Os trânsitos atuais dos Mbyá (de uma pessoa, dela com seu cônjuge ou com cônjuge e filhos) representam além da constituição de uma teia de espaço físico, uma teia de espaço social e político (Guimarães 2006).

As práticas sociais e musicais Mbyá evidenciam a divisão social do trabalho e das responsabilidades interacionais entre mulheres e homens na aldeia. Ao observar cenas do cotidiano da Estiva, era comum ver as mulheres cuidando do fogo, cultivando e preparando as refeições, falando em Guarani mesmo na minha presença e algumas pouco falando em Português comigo, fazendo colares, pulseiras e chocalhos artesanais, grávidas e cuidando das crianças, não só de seus filhos, também de filhos de parentes. Os homens também ajudavam a cuidar dos filhos e outras crianças afins, Marcelo sempre estava ou com o Bruno ou com o Lucas, e, nas últimas vezes que fui a campo, depois da morte de Lucas e do nascimento de Marcel, com Marcel. Buscavam peixes em açudes de vizinhos com autorização, coletavam frutos e ervas também em terras próximas à aldeia, assim como também eram co-responsáveis com as mulheres pelas roças e pela horta coletiva. Juntavam gravetos e taquaras para usos diversos, faziam *vixurangá*, circulavam entre aldeia e cidades vizinhas com o único carro da aldeia, lavavam-no ao som de música sertaneja e forró. Homens e mulheres gostavam muito de jogar futebol no campo local. Marcelo, muito concentrado e sério, justifica por que só Ivanilde lavava roupa. Ela sabia fazer isso, e ele, não. Lavar roupas era tarefa dita

feminina, no entanto, às vezes via homens lavando roupas. Mas uma vez que estava com filmadora registrando imagens cotidianas da aldeia, um jovem que lavava roupa constrangeu-se e não quis ser filmado. Outros rapazes, que estavam comigo, riram muito e, à minha pergunta, explicaram que ele não queria ser filmado lavando roupa porque “era coisa de mulher”.

Aos homens, encontrei com mais frequência ou sabia de sua circulação em espaços além da aldeia, no centro de Porto Alegre, em reuniões políticas e em eventos de formação profissional (mesmo em outros estados brasileiros), ou para apresentação dos grupos de cantos e danças e/ou venda de artesanato. Em muitas destas situações, como nos campeonatos de futebol inter-aldeias, em diferentes localidades da região Sul, no entanto, os homens estavam com a família, sua mulher e seus filhos. Só que na aldeia na minha presença e principalmente nestes outros espaços, as mulheres preservavam uma postura discreta, não fazendo questão de falar muito, e comunicando-se entre o grupo exclusivamente em Guarani. Nos homens era geralmente depositada a responsabilidade pelas relações interétnicas, pela compra de alimentos na cidade, pela coordenação dos grupos de cantos e danças, os *kyringüé ruvíxá*, função exclusivamente masculina entre os Mbyá do RS. As mulheres, na atitude discreta, muitas vezes traduzida como “vergonha” por elas ou pelos homens próximos, pareciam abraçar a incumbência de preservar a língua vernácula assim como aspectos do modo de ser ligados a um passado recriado cotidianamente pelo discurso, pela música ritual, pelas ações do cuidado.

Proponho uma comparação por analogia dos princípios feminino e masculino vividos ritualisticamente na *opy* com as formas da mobilidade por marcha prosaica dos homens Mbyá em contraposição à predominante fixidez das mulheres nas aldeias, ambas as atitudes exercendo diferentes funções entre o grupo. O movimento expansivo é observado nos protocolos sociais Mbyá esperados e acionados majoritariamente por homens relacionados à mobilidade entre aldeias e simultaneamente no terreno político interétnico. Os homens costumam viajar entre aldeias, a fim de estabelecer alianças, redes de reciprocidade, rotas de informação, acumular saberes, encontrar cônjuge (ausentam-se da aldeia para se casar e até terem o primeiro filho é costume morarem com o sogro), promover o fluxo da fala, constituir prestígio, exercitar os corpos (Guimarães 2006) e para se relacionar socialmente com os não-indígenas na promoção de trocas produtivas para as aldeias e defesa dos direitos indígenas. Quanto às mulheres, reserva-se a expectativa de que sejam convictas em sua permanência nas aldeias, a

olharem para os cuidados da terra, das crianças, aos objetos artesanais de uso diário e (hoje em dia) feitos também para a comercialização entre não-indígenas.

Foram também experiências de vida orientadas pelas marchas prosaicas que embasaram as seguintes falas de Marcelo Kuaray e Vherá Poty. O primeiro diz que “assim é o certo”: os homens viajam entre as aldeias, as mulheres não viajam tanto, ficam mais em uma só aldeia. Vherá Poty pondera que, no modo de ser Mbyá, quando um casal se casa, o homem em geral vai morar com a mulher junto a seu sogro, por pelo menos 6 meses. Depois de ter o primeiro filho ou em função de estar associado a alguma grande liderança, pode ir para outra aldeia com seu cônjuge e filhos. Mas o jovem líder Guarani não fez isso. Morava com a irmã, de quem diz gostar muito, que tocava flauta Guarani e ajudava com o coral, da parte das meninas, e ainda tinha duas filhas que cantavam no grupo. Quando ela foi morar em Santa Catarina, o irmão ficou na casa que havia sido deles, sozinho. Então - ele conta com um sorriso que mistura orgulho com certo ar desafiador - “se organizou”, e trouxe a esposa, que morava na Argentina.

Se no Rio Grande do Sul as *kunhã karai* não usam os *hy'akuá parã* nos rituais da *opy*, mesmo assim elas se conectam a uma tradição Mbyá de xamãs mulheres atuantes ou mitificadas.¹⁴⁰ No meu trabalho de campo, mesmo sem me debruçar sobre os protagonistas do xamanismo Mbyá na Grande Porto Alegre, reuni informações sobre a existência de várias poderosas *kunhã karai* nesta região. Talvez esta tradição de liderança e marcha ritual feminina, somada ao fato da aldeia da Estiva ser pluri-étnica (lá residem Mbyá, Kaingangue, brancos, Mbyá filhos e netos de Kaingangue e filhos e netos de Kaiová) e sujeita às mudanças resultantes de apropriações culturais ora voluntárias, ora impostas pelas carências materiais, estejam na origem de que na Estiva estes papéis sociais ligados a gênero, ao mesmo tempo em que são vividos e falados, sejam aparentemente também reconfigurados.

Quando estava na Estiva, muitas vezes constatava que Talcira não estava na aldeia, em função de suas muitas viagens para tratamento xamânico (Argentina, 10/2007, durante um mês), acompanhamento a afins doentes (09/2007), participação de velório de parentes (aldeia Água Branca, Camaquã, 12/2007), representação política (Belém, PA, 2007; Brasília, DF, 2007), participação em variados eventos políticos e culturais inter-étnicos, como se assumisse parcialmente a liderança e representatividade

¹⁴⁰ Ver a este respeito Ciccarone (2001).

da aldeia, frente a seu *kuéry* (Gobbi 2008) - família extensa ou coletivo de parentes - e à sociedade envolvente, por conta de ser viúva do antigo cacique (Kaingangue, mas que vivia o modo de ser Guarani) e mãe do atual cacique. Alzira, sua irmã, constituía uma segunda importante liderança na aldeia, frente ao outro *kvéry* que compõe a organização social do lugar. Já esteve por meses separada de seu marido (não-indígena), quando escolheu vir para a Estiva da aldeia da Guarita¹⁴¹ com os filhos, alguns meses depois recebendo seu marido na casa construída na nova aldeia. Trabalhou por alguns anos como empregada doméstica e depois por outros anos como merendeira da escola estadual local. Com menos frequência do que ela, sua irmã também viaja regularmente, para participar de encontros interétnicos para venda de artesanatos, entre outros motivos.

Nesta dinâmica social, as crianças representam um importante papel de quem faz circular informações e possibilita a convivialidade entre os afins na aldeia. Ainda não totalmente constituídas como homens ou mulheres maduros, as *kyringüé* estão entre os diferentes grupos de gênero e circulam, ajudando na comunicação entre homens e mulheres dentro da aldeia e entre pessoas da aldeia e vizinhos *juruá*. É o caso de muitas crianças da Estiva, que são afilhadas de vizinhos, estendendo as alianças dos Mbyá para com as pessoas deste espaço social e geográfico extra-aldeão. Pude observar também a presença de crianças que moravam temporariamente com outros afins em outras aldeias, compondo assim laços na esfera inter-tribal.

A performance musical como instrumento político

A materialidade e a transcendentalidade da busca da terra perfeita é discutida nos estudos Guarani desde a interpretação de Montoya, de *Ywy marane'y* como “solo intacto” ([1639] apud Fausto, 2005, p.409). A expressão *Ywy marane'y* só teria adquirido conotação religiosa no século XIX, à época das migrações estudadas por Nimuendaju (1987), que veio a cunhar *Yvy marãey* como “Terra sem Mal”. Atualmente, parece-me que as duas interpretações, nenhuma de caráter exclusivista, se somam nos discursos e nas ações dos Mbyá. Assim o percebi nas freqüentes situações de campo em que música e discurso sobre a “terra sem males” eram expressos. A partir das etnografias entre os Guarani, antropólogos da atualidade reinscrevem o processo da

¹⁴¹ Reserva Indígena Kaingangue e Guarani em Tenente Portela, RS.

busca da Terra sem Males no campo político-territorial, sem perder a conotação ético-religiosa de *Yvy marãey* como norte motivador da disposição humana de transcendência em vida, a ser alcançado como resultado de uma existência baseada na ascese, generosidade e acúmulo de sabedoria¹⁴². O *tape porã* representa um caminho espiritual a ser percorrido até o alcance do *aguyjé* (estado de perfeição), a partir de escolhas entre ações mais ou menos éticas do ponto de vista do modo de ser Mbyá-Guarani.

No pensamento etnológico contemporâneo, portanto, parece impossível desarticular as duas perspectivas do conceito de *Yvy marãey*. Muitas vezes as práticas musicais expressam esta conjugação de sentidos, entre a busca de um lugar de transcendência (entre as divindades, para aqueles que atingiram a imortalidade) e a argumentação pelos direitos territoriais indígenas no âmbito da vida política (entre os humanos). Foi o que percebi em um evento político em Viamão, no qual o coral *Nhë'ë Ambá* se apresentava (23/03/2007), em que as performances sonoras, entre discursos e música vocal e instrumental dançada, mediavam conflitos na arena das relações inter-étnicas.

Em uma tarde de verão, em um Centro Educacional Profissional de Viamão, cerca de 120 pessoas estavam reunidas, entre educadores, militantes de movimentos sociais, políticos e assessores, líderes comunitários, mais mulheres do que homens, etnias diversificadas – entre negros e brancos, pessoas ligadas à formação e à produção cultural, à articulação e à liderança política, provavelmente muitos “mediadores”. Um senador gaúcho era a figura mais destacada neste encontro em torno do projeto nacional “Cantando as Diferenças”. Dia 21 de março havia sido o Dia Internacional do Combate aos Preconceitos. O senador falava sobre respeito, otimismo e o bem coletivo e anunciava que ia ser criado um carimbo oficial do projeto “Cantando as Diferenças”.

Depois de assinado o convênio dentre Governo Federal e Prefeitura de Viamão, como última apresentação artística daquele evento (depois seguiria, sem a presença dos políticos, uma palestra de uma assistente social de Alvorada, abordando o respeito às diferenças e inclusão social), foi anunciado o coral Guarani. Entraram Marcelo Kuaray e os outros jovens e crianças da Estiva no auditório quente e cheio de gente, passando pelo corredor central, entre o público. Ao se organizarem no palco para a apresentação, solicitaram mais cadeiras, para colocar o tambor e servir de apoio ao violonista.

¹⁴² Ver por exemplo os argumentos neste sentido de Bertho (2007), Ciccarone (2001), Garlet (1997), H. Clastres (1978), Ladeira (2008), Litaiff e Darella (2000) e Vietta (1992).

Vestiam-se alguns de short e camisetas de estampas variadas, as crianças menores com o uniforme do coral, feito de um fio grosso de algodão cru.

Cantaram e dançaram a primeira música, acompanhados por um único exemplar de cada instrumento: *mba'epú*, *hy'akuá parã* e *angu'a pú*. Apesar da potência sonora produzida pelas vozes na elaboração do canto em Guarani, que já não me causava mais muito estranhamento, o som resultante não atingia a mesma intensidade de outras ocasiões, provavelmente pela concorrência dos outros sons na sala – muitas conversas e alto nível de reverberação acústica do espaço físico - e pela presença de muitos tecidos absorventes do som no ambiente da performance. Neste dia, o grupo *Nhë'ë Ambá* não usava a *ravé*.

O canto finalizou com a progressiva diminuição de andamento. O *kyringüé ruvixá* pegou o microfone que já havia solicitado desde o início, que estava deitado sobre uma cadeira, ao alcance de sua mão. Cumprimenta o público e explica que as letras dos cantos Guarani falam sobre *Nhanderú* e são inspiradas nele, assim como expressam mensagens sobre a relação das pessoas com o meio ambiente, como se deve respeitar a natureza, a água e as matas. Havia certa melancolia em sua voz, que soava pouco intensa, frente às vozes que não cessavam completamente durante a apresentação dos cantos e nesta fala Mbyá.

Feita a breve introdução ao repertório Guarani, o *kyringüé ruvixá* alteraria um pouco sua voz, tornando-a mais intensa, grave e lamentosa. Proferiu então a parte a meu ver mais impactante de sua fala, em que, como em outras ocasiões, buscava conquistar aliados - que chamassem o coral a se apresentar, que comprassem artesanato -, mas na qual também criticava duramente os não-indígenas, por sua postura de ignorar a população indígena e suas expressões culturais, e chamava a atenção para as injustiças sociais ocasionadas pela lógica branca da “caneta”.

A música representa a natureza, refletindo o caminho sagrado. [...] Eu sei que a maioria da população branca não apóia o grupo de cantos e danças. A gente pensa em divulgar. Pelo que eu sei, a gente não tá na mídia certa dos brancos. Por isso que a gente fica mais jogado, eu vou dizer a verdade, jogado, principalmente assim jogado pela população branca. É isso que tá acontecendo. Antigamente os brancos já lutavam contra o índio, né, matavam, massacravam os índios. Isso que a gente um pouco deixou de lado. Mas agora o que tão usando é a caneta e o papel. E por isso que a gente hoje já não tem mais direito. Hoje não é a pessoa que vai lá fazer vingança contra o índio. É a caneta que tá tirando o direito do índio.

Enquanto falava, fazia o movimento de escrever com a caneta invisível no ar horizontal, enfático, ia e vinha repetidas vezes, como se quisesse marcar o espaço metafórico com seu gesto e sua voz, seu discurso.

O coral tá aqui, também em Santa Catarina, Paraná, tá em todo o lugar. Com ele a gente vende artesanato, troca por comida, prá sustentar a família. [...] Nós não temos violino, precisamos de um violão novo e de um tambor novo, também. [...] Eu na verdade tô pedindo ajuda pra vocês. [...] Agora eu vou fazer a homenagem ao nosso Paulo Paim, que tá fazendo aniversário. Então a gente queria dar um balaio e mais umas coisas pra você. Espera um pouquinho aí. A gente vai cantar mais uma música e depois vai dar.

Aquela cena me surpreendeu e, pelas expressões e trocas de palavras entre o público, também a outras pessoas. Tratava-se de um paradoxo, uma ambigüidade e um contraste. O paradoxo era que os políticos, todos não-índios, acabavam de assinar um convênio, *assinar* usando obviamente uma ou várias canetas, um documento que simbolizava um projeto qualificado como democrático, inclusivo. Era a caneta se fazendo usar para – segundo aquelas pessoas – o bem comum. Ao mesmo tempo, Marcelo Kuaray criticava justamente aquele instrumento *perigoso*, com o qual os não-índios continuam travando guerras contra os índios, usurpando-os de seus direitos das mais diversas ordens, entre eles os territoriais¹⁴³: a *caneta*. Seu discurso apontava para os antagonismos entre cultura oral e escrita, não-índios e índios, desprovidos e provedores. Desestabilizando a aparente total satisfação dos políticos, que naquela ocasião pareciam não ter dúvida do valor daquele projeto democrático que se prometia e realizava no ato da assinatura.

¹⁴³ Mesmo que não estivesse explícita a referência às disputas pelos direitos territoriais indígenas, entendo que ela está implícita quando Marcelo Kuaray fala da “luta dos brancos contra os índios”. Não há dúvida que é a questão política mais importante entre os indígenas brasileiros, entre eles os Guarani. Lembro que, durante um trajeto de algumas quadras a pé que fazíamos em Porto Alegre com o coral, para chegar a uma escola de educação infantil onde o coral *Nhë’ë Ambá* se apresentaria, Marcelo Kuaray, que carregava o tambor, batia-o com uma baqueta enquanto falava alto, quase gritando, aumentando o volume da voz propositalmente quando passava próximo do ouvido de alguém: “*Queremos nossa terra, queremos nossa terra! Devolvam nossa terra!*” A terra é motivo de luta dos Guarani, que na história colonial foram impedidos de viver conforme sua lógica de ocupação territorial, que prevê uso coletivo (desprovido do conceito e da prática de propriedade), não-contínuo e disposto conforme os processos de ocupação orientados pela mobilidade. A Constituição Federal de 1988 assegurou diversos direitos à população indígena brasileira, o reconhecimento dos direitos sobre terras tradicionalmente ocupadas pelos índios (Art. 231), e a necessidade de respeito à diferença cultural e lingüística e de consulta aos povos indígenas em caso de aproveitamento de recursos hídricos ou de exploração de minerais em suas terras.

A ambigüidade estava em que, ao final de seu discurso bastante crítico aos brancos e suas políticas inter-étnicas colonialistas, o coordenador do coral e o grupo presentaram o senador com um chocalho, um colar, um cesto, todos confeccionados na tradição Guarani, um livro com desenhos e textos feitos pelos alunos da escola estadual indígena da Estiva e outros cartões e catálogos informativos. Havia muita gentileza em suas ações, correspondidas pelo político engajado nos movimentos sociais, com abraços, afagos, beijos, sorrisos.

Sob impacto do discurso do líder do coral e não perdendo a chance de mostrar publicamente a eficácia do projeto, depois de presenteado, o senador prometeu, e em no máximo duas semanas, os instrumentos musicais para o coral da Estiva. Sua voz soava entusiasmada, crescendo à medida que ia falando sobre o que havia conquistado para o coral Guarani através do projeto “Cantando as Diferenças”.

Por fim, pareceram-me na ocasião contrastantes o discurso oral crítico e combativo expresso pelo jovem líder indígena e a performance musical do coral – desde o significado do texto do *mborái* cantado, traduzido pelo *kyringüé ruvíxá* para o público, até a performance musical. O canto das crianças soava com pouca intensidade (provavelmente pela acústica que misturava as vozes das crianças com as do público, aliada à alta temperatura que fazia no salão, causando menos ânimo no grupo), os movimentos coreográficos eram calculados e de baixa expansão, as expressões, observadoras, e Marcelo Kuaray emitia uma voz mais suave do que de costume – parecendo levemente melancólico. Talvez este contraste entre a performance falada e a cantada, dançada e tocada esteja relacionado às escolhas específicas deste grupo de cantos e danças Guarani. Outro grupo Guarani faria um discurso diferente, talvez reforçando semelhanças e alianças possíveis entre indígenas e não-indígenas (como Vherá Poty e grupo do Cantagalo, PUC, 2007, que inicia sua fala com “*Somos todos iguais, todos temos um mesmo deus.*”). Grupos de música Kaingang, por outro lado, costumam performatizar nas situações inter-étnicas cantos de guerra, outra forma de apresentar suas críticas e reivindicações sociais, e de “lutar” com os não-índios¹⁴⁴. Em relação a uma performance guerreira, talvez o discurso crítico não ficasse tão contrastante.

No caso do grupo *Nhë'ë Ambá* em Viamão, ocorriam signos falados e cantados que, ao se contrastarem, se complementam: através da fala (uma performance oral em

¹⁴⁴ Ver a este respeito o trabalho de conclusão de curso de Arnt (2005), sobre os cantos de guerra Kaingangue.

que se matizam timbre, intensidade de voz, andamento, movimentos corporais que reforçam o dito), o representante dos Mbyá da Estiva neste contexto inter-étnico aponta para a condição de invisibilidade dos Guarani e os mecanismos de anulação e injustiça social que sofrem desde o período colonial – e assim, trata da alteridade jaguar representada pelo homem branco¹⁴⁵.

Depois da apresentação, vi um homem cumprimentar Marcelo Kuaray, apresentando-se como um representante da Associação de Moradores de Viamópolis, bairro de Viamão. Disse que, apesar de não saber como, estava disposto a ajudar. Aconselhou Marcelo a “não perder esse jeito”, que tinha dado “uma aula de mídia”. “*Eu mesmo fiquei pensando, vou ficar mais atento...*” Insistiu muitas vezes que o jovem era muito bom orador, que tinha que continuar aproveitando isso. Outro homem também conversou muito com o coordenador do grupo de cantos e danças Mbyá, trocou contatos, pré-combinou uma apresentação do grupo. Negociaram que seria em troca de alimentos.

Esta apresentação do coral, como outras realizadas pelo *Nhë’ë Ambá*, permitiu a sobreposição de argumentos expressos pelo *kyringüé ruvixá* no sentido da afirmação identitária dos Mbyá no campo inter-étnico, que via de regra é percebido pelos Mbyá como um campo de disputas, em que as territoriais são a mais ressaltadas. As pessoas da cidade, os não-indígenas, nestas apresentações públicas são alvo de convencimento e crítica, acredito que pelos Mbyá entenderem que suas opiniões e ações tenham força nas concepções e representações legais sobre políticas territoriais e direitos indígenas e nas relações cotidianas entre cidadãos, Mbyá aldeados, vizinhos e políticos. Ou seja, os

¹⁴⁵ A metáfora da caneta é em outras situações substituída pela do “papel”. Conforme Ferreira, seu interlocutores Mbyá criticam o “sistema de branco” (Vieta 1992), por regularem sua vida pelo “papel” (documentos, leis escritas, livros), um engano criado pelo “povo do meio do caminho” (*Aña*) e pelo qual não se chega à morada dos deuses. Definida por uma temporalidade lenta, a burocracia orienta este modo de ser do branco, em contraposição à temporalidade aldeã, que requer soluções imediatas aos problemas que emergem (Ferreira 2001, p.66). As fontes de saber Mbyá, em vez de localizáveis na leitura/escrita *jurua*, encontram-se no próprio corpo, “na altura do coração” (Ferreira 2001, p. 67). As principais fontes de aprendizagem são *Nhanderú* e os homens e mulheres mais velhos da aldeia. Os espaços que oportunizam estas experiências tradicionais de aprendizagem são a *opy*, por meio dos rituais que ali ocorrem, e o conselho, que se reúne regularmente quando há necessidade de resolver problemas e receber aconselhamentos dos mais velhos. Nestes dois espaços os mais velhos são valorizados por seus saberes tradicionais e suas capacidades de indicarem caminhos para a aprendizagem e superação de dificuldades. É interessante observar como o fluxo de sentidos se faz constantemente, na medida em que variam os contextos: Mais de uma vez durante o trabalho de campo pude observar que os *kyringüé ruvixá* documentam seus *mborái* e também os de outras aldeias em cadernos. No trabalho de Coelho (1999), também há uma descrição deste fato. Não posso afirmar genericamente que isto aconteça em todos os corais Guarani, mas que há uma tendência de incorporar este recurso de escrita contra o esquecimento de um repertório musical que constantemente se renova pelas iniciativas criativas dos músicos Guarani e nem sempre é todo passível de ser gravado em CD.

lugares povoados por não-indígenas em que os corais Guarani se apresentam são tratados como arena política, de lutas e conquistas. Os não-indígenas são tratados, concomitantemente, como inimigos e aliados em potencial, como indicam as falas de lideranças Guarani, que costumam ocorrer, a exemplo do discurso de Marcelo Kuaray naquele momento em Viamão.

Os argumentos sobrepostos de afirmação identitária, a que me referi acima, consistiam, em primeiro lugar, na expressão de signos musicais diacríticos Mbyá, coreográficos e voco-instrumentais. Isto é, o grupo afirmava-se Mbyá ao fazer a música conforme a fazem os Guarani de muitas aldeias do Brasil e veicular através das diferentes qualidades destes sons, dos movimentos corporais, das roupas e dos adornos corporais uma série de significados centrais ao modo de ser Guarani. O grupo de cantos e danças Mbyá remetia a outras alteridades, os aliados divinos, naturais, destacando, desta maneira, não as carências Mbyá, mas sim sua fortaleza, a busca de uma existência de convivialidade respeitosa com seres naturais e divinos. Em grande parte estes significados não eram compartilhados com o público, porém pela reação do público se podia concluir que a performance surtia efeitos emocionais e provavelmente evocavam experiências anteriores dos expectadores, dentre as quais pode-se presumir algumas associadas a interações com o modo de ser indígena.

Em segundo lugar, o discurso verbal de Marcelo Kuaray orientava em parte a compreensão dos ouvintes daquela musicalidade, esclarecendo intenções marcadas no texto e explicando os motivos da existência do coral. Também neste âmbito argumentativo, produziam-se as críticas aos não-indígenas e as reivindicações em nome de sua etnia. Sublinhavam-se as diferentes concepções de cultura e educação e as assimetrias sócio-econômicas presentes nas relações entre indígenas e não-indígenas. A fala política longa (de mesma duração da execução de um dos cantos) e contundente lembrava a oratória Guarani, no sentido de aliar na emissão vocal qualidades como pausas, reiterações, contrastes sonoros no âmbito da altura, intensidade e andamento das palavras. Interpretava não só os significados das letras dos cantos Mbyá, traduzindo-os para os *juruaá*, como também as relações socioculturais e políticas entre indígenas e não-indígenas. A força da palavra Guarani cantada e falada, central na relação com os parentes e com outros seres do cosmos, revelava-se nesta situação interétnica, incorporada na sociocosmo-sônica do grupo.

O terceiro argumento de afirmação identitária se expressou na iniciativa do grupo da Estiva de dar presentes, feitos pelos Guarani ou que tratavam de seu modo de

ser, para um senador como ações políticas estratégicas. Já tendo “oferecido” sua música, o gesto de ofertar muitos objetos artesanais Mbyá e alguns escritos sobre o grupo étnico a um representante político de todos os brasileiros (inclusive dos indígenas) - mas que pertence, em uma classificação própria dos indígenas, ao universo dos *juruá* - implicava em uma abertura para relações de reciprocidade no lugar de inimizade. O exercício da reciprocidade, *mborayú*, foi performatizado como sentimento-guia do líder e seu grupo. Assim as críticas aos não-indígenas se recontextualizavam como críticas a “outros outros”, que não aqueles com quem se falava, a quem se propunham alianças – a quem se reivindica que vejam, ouçam, chamem a se apresentar, respeitem e auxiliem (por exemplo, com instrumentos musicais).

O grupo ter conquistado instrumentos musicais, convites para apresentações e manifestações de apoio à causa indígena, e mesmo à forma de discursar do coordenador Mbyá, e o fato de Marcelo Kuaray solicitar foto com os vários políticos ali presentes no final do evento, podem ser lidos como ações de “predação familiarizante” (Fausto 2001). A incorporação de qualidades das alteridades se faz neste caso em outro contexto que não o da guerra, nem o do xamanismo, refletindo resquícios da lógica vigente no pensamento e nas práticas Tupi-Guarani de outros tempos.

* * *

Nas situações performáticas, como a de Viamão, geralmente os *kyringüé ruvíxá* solicitam parte do tempo da apresentação para falar sobre o modo de ser e a cosmologia Mbyá, indicando a importância da prática musical para o grupo. Cada coordenador tem seu estilo diferente de usar a palavra, e o representante da Estiva muitas vezes iniciava sua fala através destes temas e depois passava para outro registro discursivo, no qual enfatizava a precariedade da situação socioeconômica dos Guarani, em estreita relação com a falta de boa terra para exercer o *tekó* (modo de vida Guarani), chamando a atenção sobre as diferentes práticas sociais pelas quais indígenas e não-indígenas constituem a noção de território.

O usufruto coletivo e descontínuo de terras com matas pelos Mbyá está associado à sustentabilidade do grupo, o qual extrai seus recursos materiais (pela plantação, coleta, caça e pesca) e simbólicos do manejo deste ambiente ecológico, como descrevo adiante, quando me refiro aos processos de construção da pessoa. Esta perspectiva de valorização da mata como espaço simbólico-identitário e de interação

cotidiana dos Mbyá prevalece em alguns textos de seus cantos. “*Ka’aguy*”, gravado no CD *Yvy Poty, Yva’á* (2009) pelo grupo de cantos e danças *Nhamandú Nhemopu’ã* (e que consta no CD em anexo) é um exemplo de *mborái* onde o texto reforça a identificação entre os Mbyá e o mato e subentende uma reivindicação quanto aos direitos territoriais desta população indígena. A contextualização do canto reforça este significado político/poético¹⁴⁶ do canto:

Nesse canto celebra-se *Nhanderú Tupã*, uma das divindades Mbyá, responsável pelas chuvas, ventos, trovões, pela herança que legou ao Mbyá. Através destas suas essências ele exemplarmente ensina aspectos do modo de ser Mbyá: como a chuva — cultivar e preservar as matas; como o relâmpago e o trovão — cantar e por vezes gritar com pungência e beleza para obter alegria e força. (2009, p.60).

***Ka’aguy* — O mato¹⁴⁷ (faixa 3 – CD)**

<i>Ka’aguy ma Nhānderú Tupã oejá vaekué</i>	O mato foi deixado por Nhānderú Tupã
<i>Pavẽ’ĩ pegasus, pavẽ’ĩ pegasus</i>	para nós, para nós.
<i>Ka’aguy ma Nhānderú Tupã oejá vaekué</i>	O mato foi deixado por Nhānderú Tupã
<i>Pavẽ’ĩ pegasus, pavẽ’ĩ pegasus</i>	para nós, para nós.
<i>Oejá rireaema nhande mbará eté pavẽ’ĩ</i>	Porque o mato nos foi deixado, todos
<i>aguy revé</i>	juntos temos força até hoje,
<i>Javy’á, javy’á</i>	com alegria, com alegria.

* * *

Tanto a partir do contexto da performance ao vivo como na gravação em CD (dois estilos de performance propostos por Turino, 2008) interpretei referências ao sentido político-identitário que a música adquire entre os Guarani. Este sentido também me pareceu marcado, conforme descrevo a seguir, nas sonoridades que ajudavam a criar o espaço social em um grande encontro dos Guarani de toda a América do Sul, no

¹⁴⁶ Tomo emprestado esta aproximação de Piedade (2004), que, ao analisar a música Wauja de *kawoká*, interpreta, a partir de seus interlocutores nativos e de autores da filosofia ocidental e da Etnomusicologia, esta música como “canto” (*onaapa*) no sentido de que não se trata só de sons, e sim de “uma idéia [que] é uma possibilidade, uma antecipação do pensamento”. Diz mais adiante o autor: “A poética é uma política.” (p.231).

¹⁴⁷ Guilherme Werá Benites da Silva (©) e Marcelo Kuaray Benites (tradução).

Parque Harmonia, Porto Alegre, RS (12/04/2007)¹⁴⁸. O vínculo intrínseco entre a luta pelos direitos territoriais, a espiritualidade como caminho vivido coletivamente e a musicalidade Guarani evidencia-se neste encontro pela presença intensa de sessões de música Guarani – corais ensaiando e se apresentando nos intervalos dos debates, shows noturnos dos corais em duas noites do encontro em um auditório no Parque, CDs com música xamânica tocando de fundo musical na preparação dos fóruns de discussão. Chamou-me especialmente a atenção uma performance de música xamânica em estilo participatório que um grupo de lideranças realizou na abertura do encontro, assim como um canto entoado por um casal de xamãs durante um ato simbólico de plantar uma muda de erva-mate durante uma caminhada coletiva realizada durante o encontro. Mais adiante descreverei a primeira destas performances.

Sabendo por colaboradores de pesquisa moradores da Estiva - que estavam em grande parte acampados no Parque Harmonia - que “os corais” se apresentariam na abertura do evento, fui com a colega Janaína ao Parque Harmonia às 8h da manhã do primeiro dia do encontro. Assistimos, filmamos e fotografamos as performances da abertura.

Sob um grande toldo vermelho, que refletia sua tonalidade em todos os que neste momento da manhã se integram à abertura do evento como audiência e como apresentadores, os membros da organização do encontro Guarani deram recados ao microfone, principalmente em Guarani, mas também em Português, e recepcionaram os indígenas das diferentes localidades, constatando que ainda havia grupos por chegar. O coordenador Guarani do evento, membro da comissão Sepé Tiarajú, em certo momento chamou as lideranças regionais, para realizar a “mística” Guarani (conforme palavras de um professor Mbyá da aldeia do Cantagalo).

Um a um foram se juntando de pé em frente à audiência vários homens, alguns mais velhos, outros ainda jovens adultos. Portam diferentes estilos de roupas e de

¹⁴⁸ Refiro-me à segunda edição do Encontro Internacional Sepé Tiaraju e o Povo Guarani, que reuniu cerca de quatro mil pessoas em Porto Alegre, entre os dias 11 e 14/04/2007. Da etnia Guarani, havia cerca de mil indígenas (do Paraguai, Bolívia, Argentina e Brasil – dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul) participando da Assembléia Continental Guarani, proposta com a finalidade de se refletir sobre a realidade enfrentada por estes indígenas nestes países, na perspectiva de uma articulação política mais ampla, processo que começou a ocorrer em São Gabriel, dia 07/02/2006, quando houve o primeiro encontro, marcando os 250 anos da morte do líder guarani Sepé Tiaraju. Além dos Guarani, realizaram atividades os indígenas das etnias Kaingangue e Charrua. O encontro também foi um espaço de articulação entre os movimentos indígenas com organizações de trabalhadores urbanos e rurais, como o Movimento dos Trabalhadores Desempregados (MTD) e movimentos camponeses, como a Pastoral da Juventude Rural e a Pastoral Campesina.

adornos. Os representantes Kaiová do MS eram os únicos que usam adornos de penas na cabeça. Dois homens trouxeram seus *mba'epú*, um veio com a *ravé* e outro, com o *popyguá*. Um *mba'epú* e a *ravé* não seriam usados, os outros participariam da performance que se segue. Poucas mulheres vieram a este grupo. A *kunhã karai* Laurinda Kerexú e outra senhora, provavelmente também xamã, eram as exceções, além de três mulheres que portavam grandes *takuapú* (taquaras instrumentais). Elas tinham uma atitude corporal introspectiva, discreta, duas delas olhavam o chão, e depois, ao cantar e tocar o *takuapú*, fecharam os olhos e curvaram-se sobre os ombros. A terceira era bem jovem e trazia um pano na cabeça¹⁴⁹, porém não se curvava tanto nem fechou os olhos durante a reza. Um coral de Santa Catarina (Massiambú), que havia sido chamado antes do pajé fazer o seu discurso, compunha este grupo, de aproximadamente 25 pessoas. São conformadas duas meias-luas. A de trás, pelo coral, e a da frente, pelas lideranças e rezadores.

Um dos homens, aparentando muita idade e ser um líder importante entre os Guarani do Brasil presente ao encontro (depois soube tratar-se do cacique João Antônio da Silva, de Bracuí, RJ) discursa brevemente em Guarani. Em certo momento se dirige às mulheres que vão participar da música e parece apresentar a elas e aos instrumentos tradicionais que portam ao público (identifico alguns nomes de instrumentos musicais Guarani na sua fala, enquanto aponta com a mão para as mulheres).

O *mba'epú* inicia sons rasqueados e a reza começa. O pajé fica um pouco mais para trás do grupo, entre as mulheres e parece dirigir a reza. Canta, faz gestos com as mãos e frequentemente faz genuflexões. As mulheres, atentas a ele, respondem suas evocações, por vezes acompanham sua voz. As três mulheres responsáveis pelos *takuapú* batem-nos contra a terra, marcando um pulsar contínuo. A sonoridade resultante do *takuapú* é grave, abafada, como se fosse o som de um grande coração da terra. O *popyguá* em vários momentos é tocado, enfatizando determinados pontos da reza com suas batidas irregulares, como um farfalhar de asas, porém com o timbre forte da madeira ressoando no ambiente.

Sobre este contraponto de timbres, as vozes executam o canto coletivo. A voz do pajé se destaca como solista, emitindo em uma vogal mutante, entre “a” e “é”, uma melodia lamentosa, que parte de um padrão pequeno, como uma onda, e progride em variações ondulatórias que são seguidas em estilo responsorial pelas mulheres. Por

¹⁴⁹ Trata-se de uma prescrição Guarani às meninas que estão sendo iniciadas na vida adulta, por terem atingido a maturidade corporal através da menarca.

vezes a voz do pajé parece emitir sons entre o canto e a fala (fala cantada). Como se traduzissem a imagem do mar em sons, o padrão melódico cantado pelo pajé e responsorialmente pelas mulheres às vezes é curto, outras vezes é ampliado, e sempre ciclicamente atinge um patamar de repouso (do agudo para o grave), às vezes ultrapassado em direção a um som mais grave, de onde então o som retorna para uma região de som referencial (como uma referência tonal). O canto é melismático, caracterizado por portamentos de voz, ascendentes e descendentes. Microtons são usados fartamente. Os timbres das vozes são claros e metálicos. A sensação, pelo som resultante e pela atitude corporal, é de que todos que estão cantando estão rezando e ao mesmo tempo chorando.

Ao mesmo tempo, a aparente firmeza nos corpos, principalmente nas pernas - cujos joelhos permanecem constantemente flexionados e nas quais se centra a coreografia Guarani (*jerojy*) baseada na alternância constante de movimentos como um caminhar - promove um sentido de força, que posteriormente vim a entender. *Mbaraeté*, a “fortaleza”, é uma conquista físico-espiritual promovida principalmente com o passar dos anos e o acúmulo de experiência de vida, estando na base do respeito às gerações mais velhas e das formas como se estabelecem as relações inter-geracionais que propulsionam a tradição/inação. Conselhos, pajelanças, discursos no início dos eventos políticos e festivos¹⁵⁰ são algumas das práticas performáticas orais Guarani em que os velhos são muito valorizados e respeitados, graças à conquista da *mbaraeté* durante suas vidas. E neste fortalecimento, o andar parece exercer papel fundamental, habilidade treinada nas tarefas cotidianas, na visita a parentes e na dança ritual¹⁵¹.

¹⁵⁰ Inclusive em eventos inovadores, em parte estranhos ao modo de ser dos antigos, no sentido de não dominarem certas tecnologias digitais, por exemplo, os mais velhos são chamados a discursar. Um exemplo é o projeto do CD que realizamos, em que os *kyringüé ruvíxá* solicitaram a duas *kunhã karái* (Laurinda Kerexú e Florinda Pará) discursos sobre os cantos das crianças e sua importância. Outro, me foi contado por Vherá Poty, justamente quando refletia sobre a impressão que os mais velhos tinham sobre as festas dos jovens Guarani. No ano anterior, fora planejada uma festa de “Natal”, para a qual viriam ao Cantagalo muitas famílias Guarani de outras aldeias, em que se fariam torneios de futebol e bailes de danças não-indígenas. Um pajé, mesmo considerando o encontro muito diferente das cerimônias que em outros momentos compunham ritualisticamente os encontros de parentes (*nhemongarái*, por exemplo), discursou na abertura da festa, que aquela era uma festa importante, porque era a maneira que se tinha hoje em dia de se reunir os parentes.

¹⁵¹ O caminhar, *oguatá*, é uma atitude muito valorizada entre os Mbyá. Ela se expressa em ocasiões de deslocamentos de grupos inteiros orientados pelo guia espiritual, o *karái* ou a *kunhã karái*, para realocação da *tekoá* em novo espaço sagrado, mais próximo ao ideal (espiritual e físico, pela fertilidade da terra) da Terra sem Males. E o caminhar também indica a mobilidade, principalmente masculina, entre aldeias para trocas de informações, cônjuges, materiais e serviços, assim como para desfazer tensões sociais e criar novas alianças. *Oguatá* está na base da vida social Mbyá e da construção de corpos leves e resistentes e está constantemente presente nas performances xamanísticas Guarani.

A música, para mim intensamente emocional, transferiu-me para outra dimensão existencial. O contraponto do canto-reza entre o pajé e as três mulheres com os bambus gigantes que batiam o chão e cantavam com vozes extremamente estridentes, acompanhadas pela xamã Laurinda Kerexú, resultava em uma música de uma beleza profundamente exótica para meus ouvidos ocidentais, pelas características que apontei anteriormente. Ao final, foram muito aplaudidos pela platéia majoritariamente Guarani e seguiu-se a apresentação do coral de Massiambu.

Neste caso, a música do coral e dos xamãs agenciava relações principalmente com o interior do grupo, cumprindo seu papel no fortalecimento dos ideais e dos corpos Guarani, na proteção dos indivíduos e do coletivo, na aprendizagem do modo de ser Mbyá¹⁵². Nestas performances, as associações performáticas icônicas e indiciais com elementos da terra são profícuas. Porém o caráter político de defesa e reivindicação territorial é também o norte para as ações do coletivo indígena.

No último dia do encontro, após uma caminhada de mais de mil participantes (a maioria indígena) até em frente ao prédio do poder executivo estadual, uma carta escrita em conjunto por diversas lideranças Guarani reunidas no Parque Harmonia foi entregue a um representante do governo do Estado, pois o governante em exercício não compareceu pessoalmente ao ato político. Em um trecho da carta lia-se:

A falta da terra é o principal problema que atinge nosso povo. Não vivemos sem a terra e a terra não vive sem o nosso povo, formamos um único corpo. A falta de terra não permite que vivamos de acordo com nossa cultura. Nossos jovens são obrigados a buscar trabalho em outros locais não sobrando tempo para aprender com nossos velhos. (Porto Alegre, 14/04/2007)

* * *

Tanto a performance dos *karai* no Parque Harmonia quanto a apresentação do grupo musical tradicional Mbyá *Nhë'ë Ambá* em Viamão, me remeteram a uma relação estreita destes corpos com a terra. Nas coreografias dançadas por velhos, adultos, jovens e crianças, os pés batem na terra todo o tempo de evolução da música, e isso, conforme meus interlocutores Mbyá, objetiva uma comunicação, acordar e interagir com deuses e

¹⁵² O que não significa que na cena anterior, em Viamão, não haja também esta intenção de percorrer um caminho ético, assim como na cena que segue a luta concreta pela terra também está presente.

despertar os performers, concentrá-los, fortalecê-los, fazê-los pulsar com a vitalidade da *yvy*, a terra, ser de existência própria, provido de espírito.

Mais de uma vez ouvi homens Guarani afirmarem que o importante é seguir o caminho certo (*tape porã*), “não há do que se envergonhar”, como que contrapondo a afirmação de uma essência ética à aparência exótica, por vezes motivo de preconceito e desrespeito. “Em busca da terra sem males” é o sub-título do CD da Estiva gravado em 2002. O toque do tambor na avenida porto-alegrense reforça a reivindicação indígena pela terra. O discurso do jovem líder entre os *mboraí* em Viamão enfatiza os direitos pelas terras dos Mbyá, desrespeitados pelos *juruaí*. O Encontro Sepé Tiaraju, marcado intensamente pela presença de apresentações musicais (inclusive com *show* noturno dos grupos em um palco de um auditório do Parque Harmonia) busca o fortalecimento do coletivo e a organização das reivindicações dos Guarani da Amércia do Sul pela terra, encaminhadas por documento escrito ao governo do Estado. A música narra e media um encontro com a terra, a terra sem males, a terra boa para realizar o modo de ser Guarani.

Em movimentos corporais distintos, colaborando nas conexões da música com as divindades, com o público ou entre os performers, os homens costumam marcar com os pés o pulsar da canção, permanecendo lado a lado, sem encostar seus corpos, enquanto as mulheres realizam com os pés a subdivisão do pulso da música, de mãos dadas durante toda a duração de um canto. Esta capacidade de contato com as muitas perspectivas do cosmos através do impacto sonoro e mecânico vertical também é prevista entre as mulheres que tocam os *takuapú* nos momentos rituais.

Para Guilherme Werá Mirim, o movimento dos homens com os pés representa as ondas do mar batendo na areia e o movimento das mulheres, o movimento das ondas do mar (junho de 2008), entendimento que pode ser pensado em relação à concepção de que se canta e dança para atingir o *aguyjé*, que, por sua vez, será encontrado por quem chegar à *Yvy Marãey* (Terra sem Males). Em muitas interpretações etnográficas, atingir esta terra ideal está relacionado a confrontar grandes águas (*pará guaxú*), ultrapassando-as ou vivendo em sua proximidade, como por exemplo o fazem os muitos grupos Mbyá que se deslocam constantemente em direção ao leste, habitado e tirado seus suportes materiais e espirituais de sobrevivência das matas do complexo Serra do Mar/Mata Atlântica, no litoral do Sudeste e Sul do Brasil. Considerada a morada dos antepassados e componente intrínseco da cultura Mbyá, a região de matas é de onde esta população indígena tira componentes fundamentais de sua sustentabilidade simbólica e material.

Nos cantos sagrados Mbyá, freqüentemente se expressa a busca da Terra sem Males. A música narra e ao mesmo tempo media um encontro passado, presente e futuro, com a terra. A dança coletiva realizada junto ao cantar aproxima os performers das mensagens que remetem ao caminhar (*guatá*, que pode ser interpretado como movimento de transformação em direção à perfeição, assim como de comunicação com as divindades), da terra e entre si. A experiência da territorialização e da mobilidade Mbyá-Guarani, os *tape* (caminhos) entre homens e entre homens e deuses, são performatizados através de sons e movimentos.

As letras das *mboraí* sugerem mensagens que são aprendizagens de relações sociais, emoções e valores. Estas *nhë'ë porã* (belas palavras), entre diferentes tipos de performances orais cultivadas pelos Mbyá-Guarani, são associadas à sabedoria dos mais velhos e colaboram na transmissão oral da sociocosmologia Guarani para as novas gerações. Na vivência do ritual entre os *karai* ou entre as crianças do coral, a força simbólica das palavras que ensinam - a língua e a sociocosmologia Mbyá-Guarani - é potencializada pela indicialidade das sonoridades rítmico-melódicas persistentes que de certa forma adornam as palavras, entre sonoridades repetidas e outras improvisadas, remetendo a outros contextos onde sonoridades semelhantes são expressas e o modo de ser Mbyá também se afirma.

Entre os Guarani, música é caminho e o ritual produz transformação (Montardo, 2002; 2006a; e 2006b). A música como aprendizagem corporal e exercício espiritual em direção à transcendência ascética complementa a música como ação coletiva política, que colabora na participação do grupo no sentido do debate, fortalecimento e organização da retomada de terras concretas para nelas viverem, plantarem, de onde buscar sua sustentabilidade.

A música co-move, e é potencialmente agenciadora de mudanças sociais e políticas – assim como corporais, mentais e emocionais. As formas dos Mbyá conectarem as capacidades agentivas do som sobre a construção da pessoa serão tematizadas a seguir.

Sons e imagens na construção da pessoa

Conforme desenvolvi no capítulo anterior, a lógica predominante nas sociedades ameríndias é de produção de pessoas e corpos, e não de bens de consumo. O corpo é

uma tela social que representa valores, um suporte sobre o qual, através de expressões estéticas/práticas, se imprimem aspectos das sociedades e cosmologias.

O grafismo e a ornamentação corporal são aspectos dessa construção dos corpos, que tornam visíveis e permitem o compartilhamento de mensagens em uma sociedade e a análise da arte gráfica ameríndia representa uma das frentes de pesquisa em Antropologia da arte que vem se firmando no Brasil desde os anos 1960/70¹⁵³. A pintura, a arte gráfica e a ornamentação corporal exprimem a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e mensagens referentes à ordem cósmica (Vidal 1992).

Dentre alguns trabalhos importantes na arte imagética indígena no Brasil, Lopes da Silva e Farias (1992) descrevem um estudo sobre a relação entre pintura corporal e sociedade entre os Xerente (de língua Jê, habitantes do norte de Goiás). Demonstram como o grafismo marca as relações políticas, as metades cerimoniais, expressando mensagens conservadoras que se referem a uma lógica binária, em que as metades clânicas *sdakra* e *sip'tato* são compreendidas como complementares. Os motivos básicos na pintura clânica dos Xerente são o traço (*wahirê*) e o círculo (*doí*), que permitem a identificação de suas metades patrilineares exogâmicas tradicionais.

Já a arte iconográfica Waiãpi (do grupo lingüístico Tupi-Guarani), descrita por Gallois (1992), parece não se referir à morfologia desta sociedade, e sim ao mundo “dos outros” – animais, seres sobrenaturais. Os motivos elaborados a partir da sua cosmologia transformam o corpo e se constituem em privilegiado meio de comunicação com o mundo sobrenatural. Assim também, entre os Xavante (da família lingüística Jê, do Brasil Central), pesquisados por Müller (1992), a ornamentação corporal é utilizada prioritariamente no contexto ritual. O corpo é pintado com representações dos seres espirituais, tornando-se veículo da negação do caráter humano do corpo. Trata-se, nestes dois casos, de corpos que se transformam em “veículos” de uma certa eficácia simbólica que deverá trazer benefícios à sociedade também na esfera não-ritual, colaborando, talvez também neste sentido, para a construção cuidadosa dos corpos¹⁵⁴.

¹⁵³ O livro “Grafismo indígena” (organizado por Vidal, 1992) representa um marco nas pesquisas antropológicas brasileiras contemporâneas da cultura material.

¹⁵⁴ Mais recentemente, Lagrou (1998; 2002), a partir do perspectivismo ameríndio e da idéia da transformabilidade sem fim das cosmologias ameríndias, analisa o dualismo Kaxinawá (grupo Pano da Amazônia) como um “dualismo topográfico”, em que os termos estão ligados a uma determinada posicionalidade contingencial e nunca são simétricos, mas sempre hierarquizados.

Semelhante conclusão é apresentada por Silva (2005). Articulando arqueologia e etnografia sobre grafismos Mbyá e Nhandeva, o autor observa que em relação às categorias de sentido dos grafismos Guarani,

os significados [...] enfatizam conceitos de uma ecologia simbólica, isto é, de um esquema cultural de percepção e concepção de meio ambiente que aponta para conceitos cosmológicos. Em outras palavras, a etnoarte mbyá e nhandeva evidencia em seus padrões gráficos os domínios da natureza e da sobrenatureza, através da representação de seres primevos: deuses, animais, vegetais e demais elementos do cosmos. (p.19-20).

Nestes exemplos de arte indígena, os “outros” (“inimigos”, ou simplesmente as alteridades, o exterior) são buscados para a incorporação de suas substâncias simbólicas e materiais e de seus poderes, pelo princípio de “predação familiarizante” (Fausto 2001) que norteia a criação artística.¹⁵⁵ O objeto de arte, por sua vez, por haver incorporado estas essências, é agente que colaboram na constituição social da pessoa a partir das interações que se realizam entre ele e a pessoa. Outros tratamentos corporais, também baseados no consumo de bens simbólicos e materiais de outros seres do cosmos na constituição da pessoa, podem ser mediados por objetos do cotidiano ou diretamente extraídos da natureza.

Tratamentos corporais: saber cantar, falar, andar, dançar, concentrar e lembrar

Entre os colaboradores de pesquisa Mbyá-Guarani tenho aprendido formas de preparar o corpo das *kyringüé* para habilidades presentes e futuras valorizadas na sociocosmologia Mbyá, algumas delas relacionadas ao campo sonoro, verbal ou cantado. A seguir, destaco alguns tratamentos corporais que são realizados com as crianças para habilitá-las em três sentidos cruciais ao modo de ser Mbyá: sonoridade, mobilidade e memória. No entanto, não abordarei aqui as performances musicais Mbyá estritamente, pois nos capítulos 5 e 6 serão analisadas brincadeiras e cantos cotidianos que mediam musicalmente a socialização das *kyringüé* no modo de ser Mbyá. Por outro lado, considero relevante apresentar, junto aos meus dados de campo, alguns dados

¹⁵⁵ Fausto (2001) e Lima (2005) pesquisaram as cosmologias centrípetas respectivamente dos Parakanãs e dos Yudjá, interpretando que predação e construção de pessoa se interrelacionam através de rituais, performances, cantos, danças e padrões gráficos.

etnográficos de Assis (2006) e Ladeira (2007), entre os Mbyá de diferentes regiões do Brasil, e de Remorini e Sy (2003), entre Mbyá de Misiones (Argentina), que descrevem uma série de tratamentos corporais pelos quais passam as crianças Mbyá, desde seu nascimento até a puberdade, para contextualizar como agenciamentos sonoros ou que influenciam em habilidades sonoras não são os únicos e integram-se em uma noção abrangente de uso de objetos materiais *visíveis* e *invisíveis* com caráter preventivo e preparatório de habilidades ligadas à fala, ao canto, à mobilidade, à memória e à concentração. Também dialogo com Silva (2005), que em seu texto mais abrangente sobre grafismos e cosmologia Mbyá no Brasil, descreve grafismos corporais Mbyá como signos de proteção específicos de meninos e meninas na passagem para a vida adulta. Início tratando brevemente sobre a concepção inicial da pessoa.

Da concepção da pessoa

*“Filho não depende dos pais”, disse meu professor de Guarani ao grupo de alunos em uma de suas aulas. “Não nasce por sexo. Nasce do desejo das divindades, com objetivos, para ensinar, para fazer os adultos pensarem mais. Antes de nascer, a criança é criada e aconselhada ‘lá em cima’, pelas divindades, que decidem de que lugar vai vir a nhë’ë (espírito-palavra), de um dos quatro cantos do mundo¹⁵⁶, onde moram os coletivos de deuses, Nhamandú, Tupã, Jakairá e Karáí.” Desde este primeiro momento da concepção de uma criança pelo desejo divino, o cuidado investido sobre o corpo de uma *mitã* através de tratamentos acrescenta à sua pessoa capacidades importantes na perspectiva Mbyá. O bebê que nasce precisa se tornar consangüíneo através de técnicas sociais e corporais, que exigem o uso ou a evitação de materiais da natureza. Remorini e Sy (2003) destacam uma série de restrições da mãe durante a gestação, de preparação do momento do parto e de mãe e pai após o nascimento do bebê, estreitamente relacionados a recursos da mata (usos e proibições), que indicam teorias nativas de cuidado e evitação de doenças (p.9-10).*

Quando a *mitã* está com cerca de um ano, realiza-se um ritual coletivo de nomeação, o *nhemongaraí*, que dura entre cinco dias e uma semana, em que o *karaí* ou a *kunhã karaí*, em comunicação com as divindades através de cantos e rezas, recebe os nomes destas pequenas *kyringüé* por intermédio das *nhë’ë*, que transitam entre as

¹⁵⁶ Nestas moradas divinas se guardam estoques de almas-palavras.

aldeias divinas e a Terra. É a partir deste momento que a criança é tratada como alguém que tem seu próprio espírito, quando de fato recebe sua alma-palavra. Crianças pequenas não devem, por exemplo, caminhar sozinhas na mata, por correrem o risco de serem pegadas por um espírito maligno (*mbogua*)¹⁵⁷. Os pais destas mitãs, por sua vez, quando forem para a floresta, devem deixar pistas de sua caminhada para que a *mitã* possa acompanhá-los espiritualmente, pois ainda não possui sua própria *nhë'ë*.

O *nhemongaraí* ocorre geralmente entre novembro e fevereiro, na época da colheita do *avaxí* (milho), alimento considerado sagrado pelos Mbyá-Guarani e que será servido como pão ao final do ritual, sendo repartido entre todos participantes do ritual, o número de pães correspondendo ao número de crianças envolvidas na nomeação. No entanto, como muitas aldeias Mbyá atualmente não estão constituídas sobre terras suficientemente férteis para a plantação de milho na quantidade necessária para prover o ritual, ele vem se tornando menos freqüente.

Os diferentes nomes Mbyá, advindos dos deuses, carregam características pessoais e indicam o destino terreno de cada criança. A nomeação é precedida por um estudo pelo *karáí* das crianças que participarão do ritual, conversando com pais e outros parentes das mesmas e observando-as, diariamente. Como outros contextos de fazer música dos Mbyá, aqui também a dimensão sonora faz parte de uma performance coletiva que envolve outros elementos sensoriais, como a dança, o fumo do *petyngüá*, o espaço delimitado da *opy*, uma seqüência temporal – os dois primeiros dias costumam ser de preparação, a partir do terceiro dia em geral os *karáí* costumam receber, dos deuses, os nomes das *kyringüé* (Vherá Poty 10/04/2008). A relação disto com o princípio educacional de dar extrema liberdade às *kyringüé* (de expressar seu modo de ser – emocional, social, comportamental) é estreita: se os deuses enviam cada *nhë'ë* de um lugar específico, trazendo características próprias deste lugar, de nada adiantaria forçar outra forma de ser.

No entanto, sobre esta pessoa que se constitui desde um nome incidem ações performáticas, que provocam transposição e transformação. Como no *xondáro*, em que as pessoas, de fracas e pesadas, se tornam fortes e leves. Pela incorporação de poderes e substâncias simbólicas e materiais de alteridades, os corpos das *kyringüé* são

¹⁵⁷ Em situações liminares, como nascimento, iniciação, menstruação, morte, as fronteiras interpenetráveis dos domínios cósmicos Guarani (da natureza, humanidade e sobrenatureza ou divindade) se tornam mais frágeis e intercambiáveis, aumentando os riscos das pessoas que se encontram nestes momentos. (Silva 2005, p.24).

construídos, transformados, preventivamente protegidos contra males e preparados para habilidades presentes e futuras.

Lembrar

A tese de Assis (2006) e os artigos de Ladeira (2007) e Remorini e Sy (2003) reforçam a compreensão do investimento dos Mbyá em substâncias, como cabelos, sementes, óleos, fumaça, por pressão, contato, fricção ou ingestão, que formam a pessoa do nascimento até a morte. Por estes tratamentos, a criança adquire capacidades e qualidades dos objetos materiais, como, por exemplo, o *mboy pyaguaxu*, “grande coração”. É um adorno feito de parte do cordão umbilical que cai do bebê ao secar. Coloca-se no bebê com entre 0 e 2 meses de idade. Com isso, a criança se fortalece contra o esquecimento, lembrando (*-maendua*) tudo que vier a viver e aprender e ajuda à criança ser mais concentrada. Este tratamento pode ser entendido como fundamental para uma sociedade de tradição oral como a Mbyá, em que a memória e a concentração são a base da construção de sua história e de seu futuro.

Em geral, estes adornos expressam uma cosmologia própria e referenciam práticas sociais cotidianas, especialmente aquelas voltadas ao bem-estar, à saúde, ao desenvolvimento corporal e espiritual e a padrões estéticos próprios ao grupo. Qualificam-se como *porã*, conceito Mbyá que reúne o sentido de “belo”, “bom” e saudável”. Conforme Ladeira (2007), a produção destes objetos geralmente é aprendida dos mais velhos, que vêm perdendo o interesse por esta prática e por sua difusão.

Cantar e falar bem/bonito

Relacionados ao campo sonoro, verbal ou cantado, existe uma série de tratamentos a que a *mitã* pode se submeter para cantar bonito, “afinado”, o que corresponde a cantar forte, não “segurar a voz”, conforme explicou Vherá Poty. Como passar suave um filhote de *arapaxái* (papagaio) ou *kairyrî* (periquito), que são “cantores da natureza”, no pescoço, na região da garganta. Depois de massagear esta região do corpo, se devolve o filhote de passarinho para a natureza ou se cria o animal. Os filhotes agem como “purificadores de vozes” e nunca são comidos. O mesmo tratamento se pode fazer com o *kyjú* (grilo) filhote, deixá-lo caminhar na garganta da *mitã* e depois massagear a região do pescoço. Assim, a *mitã*, desde que começa a falar, começa a

afinar a voz não só para cantar, também para ter voz bonita e para usar bem as palavras. Já o filhote de *pekumbé* (pica-pau) não serve para afinar a voz, mas sim para desenvolver habilidades relativas ao trabalho, ajuda aos *avakury'í* (meninos) que cortam madeira a diminuir o cansaço pela feitura desta atividade.

Em um ritual de iniciação que os prepara para a entrada na vida adulta¹⁵⁸, muitos meninos na puberdade recebem um furo no queixo, onde é colocado um *tembé kuaá* (ou *tembetá*, adorno labial), para que pensem antes de falar e só expressem *nhë'ë porã* (palavras boas e verdadeiras). Conforme Ladeira (2007), *tembekuaa* é um adorno labial de taquara ou cera de abelha, que meninos que falam demais usam para aprenderem a falar a palavra certa. Ou, conforme outros colaboradores de sua pesquisa, seria um adorno a ser usado por todos os meninos, para que sua fala tenha precisão, clareza, para falarem bem. Remorini e Sy (2003, p.7) descrevem este adorno (*ñembekua* ou *tembeta*, feito de *pindo*, *pindo roika*) como um dos objetos de tratamentos que objetivam evitar a raiva, a agressividade (*pochy*), atitude considerada contrária à convivência grupal e perigosa por colocar o sujeito em estado liminar entre o humano e o animal. Com intuito semelhante de prevenir este estado, evita-se a ingestão de carne crua e o contato com cobras e felinos selvagens. Pai, mãe e irmãos de um bebê que acaba de nascer, por sua vez, devem proteger-se da perseguição e sedução por animais da mata (*ojepota va'e*, encantamento sexual) lavando os pés com água de cinza, para que o animal não sinta o cheiro do bebê (comparado aqui com carne crua). Um interlocutor Mbyá na etnografia de Silva (2005, p.24) ensina a prevenção do encantamento sexual (*ojepotá*) através da pintura corporal.

Estes tratamentos podem ser associados ao processo de “desjaguarificação” Guarani descrito por Fausto (2005). Através de cuidados, adornos, etc. as crianças e seus cuidadores se tornam mais humanos, mais divinos, afastando-se dos riscos de serem encantados por animais e se tornarem como eles, violentos. Enquanto a música Mbyá favorece este constante aprimoramento da pessoa, a música dos *jurúá* é compreendida como ligada a *anhã* (o mal, demônio). Por isso, deve-se cuidar para não se sofrer seu encantamento e errar o *tape porã*.

¹⁵⁸ Entre os Mbyá, os ciclos rituais de nomeação e iniciação – a que tive acesso por narrativas que me foram contadas ou leituras de outras etnografias - se realizam como um complexo cerimonial plurisensorial (sons, imagens, cheiros, gostos, toques e movimentos) e são reguladores e protetores dos ciclos corporais.



Imagem 27 e 28 – Crianças, respectivamente, dos grupos *Nhë'ë Ambá* e *Nhanderú Papá Tenondé*, apresentação no Parque Harmonia, 2007

Adornadas por cantos e outros materiais ornamentais, as crianças poderão crescer como plantas. Para os Kaiová de Panambizinho, MS, “as sementes são adornadas pela chuva, as pessoas também necessitam crescer, necessitam de adorno.” (Chamorro 1995, p.119) Neste sentido, o ritual de colocação do adorno labial (*kunumi pepy* – *kunumi* – criança ou adolescente; *pepy* – convite ou festa; também conhecido como *mitã ka'u* – embriaguez da criança), resulta na produção de uma marca de distinção dos Guarani e é também um processo de cuidado que objetiva propiciar o florescimento. Os meninos são comparados aos deuses, *Tupãkuéry*, que usam flores na cabeça, cintura e no *mbaraká* (p.111). Por outro lado, para referir-se aos meninos ou às divindades que portam chocalhos em suas mãos, os Kaiová dizem “as mãos florescem” (Chamorro 1995, p.119). Kuaray, o irmão gêmeo mitológico que para os Guarani se transformou no Sol, é chamado também de *Há'e Pai poty*, a flor dos Kaiová. Este fogo e esta luz são bem-vindos, iluminam e cuidam das pessoas. No entanto, o estado de calor é evitado; e *tekoaku* (*teko* – modo de ser; *aku* – quente) é o estado de crise em que se encontram os paramentos dos meninos durante o ritual de passagem, assim como os próprios meninos e seus familiares. Durante e depois do ritual, os pais e outros participantes não podem tocar facas e as mães não podem fazer fogo, entre outras prescrições geradas pelo momento de crise, até que tudo “esfrie” (p.113). Superado este estado de crise, os iniciados poderão viver segundo o *teko ro'y* (modo de ser frio, não-violento). Todo o ritual é musicalmente mediado, e a produção da pessoa mediada musicalmente pelo ritual resultará em melhores oradores, cantores, pais e xamãs, receptores de *ayvu porã* e *mborai porã*.

Crianças que se interessam em aprender sobre recursos terapêuticos da mata cedo acompanham seus avôs em andanças para buscar tais recursos. Além de aprender a identificar pegadas de animais, os lugares onde cada animal obtém seu alimento (lugar

apropriado para colocar armadilhas), aprendem a conhecer o canto das aves (Remorini e Sy 2003, p.15). Porém, com o afastamento e a escassez de matas próximas às aldeias, anciãos estão deixando de procurar estes recursos, enviando os mais jovens, que em parte não se sentem capazes de identificá-los. Esta desestimulação mútua à aprendizagem deste saber tradicional tem levado jovens a procurar outras capacitações na área da saúde, como agentes comunitários e enfermeiros, ofícios baseados em saberes da medicina ocidental, que pretendem somar aos conhecimentos tradicionais a fim de contribuir ao bem-estar da comunidade. É o caso do jovem cacique da aldeia da Estiva, que está prestes a se formar em Enfermagem em uma universidade privada em Porto Alegre-RS.

Ladeira descreve um adorno que representa um tratamento para se ter boa voz, o ossinhos de *araku* (saracura) e da *jakutinga* ou *jaku* (jacu) em colar. Ossos de *jaku* corresponderiam ao tratamento para voz forte e ossos de *araku*, voz aguda (ver correspondência com diferença de gênero abaixo). Remorini e Sy (2003) citam uma semente de uma planta (cujo nome não foi lembrado pela interlocutora Mbyá) que serve para que a criança fale bem. Quando a criança começa a falar, coloca-se a planta dentro de sua boca, que então explode liberando a semente responsável pelo tratamento.

Prevenção de doenças e perigos

Com a finalidade de afastar doenças e as almas de parentes próximos mortos, Silva (2005, p.22) apresenta a etnografia de pinturas corporais (chamadas genericamente de *yti*, pintura corporal tradicional, de tinta preta), a serem aplicadas em meninos e meninas em estado liminar, indicando rituais de passagem para a vida adulta e denotando diferenças de gênero. O autor chama a atenção de que estas pinturas, usadas reduzidamente nas últimas duas ou três gerações, vêm voltando a ser usadas como instrumento de afirmação étnica em situações de interação com não-indígenas ou outros indígenas. No rosto e/ou nos pulsos da moça, após a primeira menstruação, pintava-se (com tinta preta confeccionada de cera de abelha jataí com carvão de folha de taquara criciúma ou taquarembó) o grafismo *arakú pisá* (dedo de saracura) ou *arakú pipó* (rastros de saracura). Silva (2005) observa que crianças até os 15 anos não podiam comer a carne da saracura, ao custo de sofrer graves conseqüências. O mesmo grafismo das meninas na menarca era usado nas articulações das mulheres após o parto.

Entre os meninos, o *yti* era o motivo *kurusu* (cruz), pintada nos pulsos e/ou nas plantas dos pés (conforme interlocutores Mbyá da *Tekoá Anhetenguá*-RS), para afastar perigos, ou como pintura facial (Mbyá da *Tekoá Nhuundui*-RS), indicando o estado liminar dos meninos para a idade adulta (percebido pela mudança de voz, que passa a ser “grossa”) (Silva 2005).

Caminhar

O *mitã ambá* (*mitã* é a criança; *ambá*, aldeia divina; a expressão se traduz como “aldeia divina da criança”) é uma construção que se vê no pátio da aldeia, próximo às casas, que se constitui de três pedaços de *takuara* (taquara; *Guadua trinii*) cravadas em posição vertical no chão (Remorini e Sy 2003, p.6; Assis 2006). Muitas vezes é atravessada no meio por uma *takuara* horizontal, na qual a criança de cerca de um ano se equilibra, parada ou caminhando por entre as taquaras. Este objeto permite a prática da locomoção e de manter-se erguido, preparando habilidades futuras de movimento corporal ligado ao caminhar e dançar. Conforme Vherá Poty, o líquido que sai da casca do ovo quando nasce o pintinho, massageado nos braços e pernas do *mitãĩ* (bebê), serve para que este caminhe cedo.

Na primeira menstruação, a menina corta o cabelo e deixa de usar colares ou amarras. O cabelo cortado é trançado e usado de *tetymakuaa* (tety são as pernas; *kuaa* é a sabedoria; a expressão se traduz como “a sabedoria das pernas”) pelos adultos. Nenhuma mulher grávida deve usar amarras, sob risco de enroscar o cordão umbilical no pescoço da criança em seu ventre.

O *tetymakuaa* é um adorno usado nas pernas, embaixo dos joelhos (nos meninos); e no tornozelos (nas meninas). É feito em um cordão com sementes *yaii* e ossos das pernas da *araku* (saracura) para as meninas (ave que fica mais em seu território) e da *jakutinga* (jacu) para os meninos (esta ave voa mais longe). Usa-se o *tetymakuaa* para as crianças terem força nas pernas, não se cansarem; para andarem cedo e com desenvoltura; e para pisarem leve como as aves. Também para que as crianças tenham *mbaraetea* (força/duração do corpo). Mais uma vez, as qualidades almejadas com o tratamento acima descrito estão estreitamente relacionadas a capacidades valorizadas entre os Mbyá – andar, caminhar (*-oguata*) com força e leveza, para ambos os sexos. E diferentes atitudes sociais em relação ao território, para homens e mulheres. Remorini e Sy (2003, p.6) registraram tratamento semelhante com nome de

ipy kuaa, sem distinção de gênero, apenas usando ossinhos de *araku*. Quando este e outros adornos se desfazem pelo uso contínuo, completa-se o ciclo de seus efeitos e novo ciclo exigirá novas formas de proteção.

Estimular a locomoção e qualificar a emissão vocal das crianças são cuidados tratados como centrais entre os Mbyá por serem requisitos – caminhar erguido e ser capaz de pronunciar palavras – para a criança receber seu nome sagrado, por volta de um ano e meio, conforme o estudo de Remorini e Sy (2003, p.6)

Os pássaros

Dos tratamentos corporais, que representam processos de “predação familiarizante” (Fausto 2001), entre os Mbyá se destaca a incorporação de qualidades imateriais de pássaros. As imbricações entre pássaro e pessoa estão indicadas na própria polissemia de *nhë’ë*, que significa “som de animal” (podendo indicar som de pássaro), canto humano e espírito-palavra. Este termo designa a parcela divina do espírito humano, mas que em diferentes contextos pode aparecer como um pássaro (por exemplo, em sonhos, comunicando algo que deverá acontecer, conforme me disse).

A dança do *xondáro* é também chamada *tangará*, nome de um pássaro, e sua coreografia imita seus movimentos. Conforme Ladeira, o *xondáro* segue na coreografia o movimento de três pássaros, cujas capacidades se pretende incorporar: *mainó* (colibri), para o aquecimento do corpo; *taguatá* (gavião), para evitar que o mal entre na *opy*; e a *mbyju* (andorinha) - parte da coreografia que representa uma luta, em que se tenta derrubar o outro pelos ombros, ou esquivar-se de cair -, para o fortalecimento e a atitude guerreira. (1992, p.135). Montardo faz uma revisão dos trabalhos antropológicos e etnomusicológicos no Brasil entre grupos Mbyá que descrevem o *xondáro* e salienta igualmente a existência de muitos tipos de *xondáro* com nomes de pássaros, como os que gravou na aldeia Mbyá de Massiambu, Palhoça (SC): *Tampé Mba’e Pu* (tesoureiro ou andorinha), *Kampido’vÿ* (xexéu), *Korosire* (sabiá) e *Parakáu daje* (papagaio) (2002, p.123).¹⁵⁹

¹⁵⁹ Reforço a observação da autora quanto à importância de que futuros estudos investiguem as espécies de pássaros com que os Mbyá se relacionam, assim como seus cantos, para a compreensão da representação musical destes cantos

Mitos Guarani fazem referência a um pássaro originário, o *maino* (colibri), assim como estão presentes muitos outros pássaros nas narrativas sobre a origem do universo: *carcara* (gavião), *kavure'i* (coruja), *inambu* (perdiz vermelha) (Nimuendaju 1987), *gua'a* (arara), *piri'yriki* (pássaro legendário), *tukã* (tukano), *yryvaja* (caturrita) (Cadogan 1997, p.215). Os pássaros habitam a mata, possuem um chefe maior e transmitem os sentimentos de suas almas através dos seus cantos. Vivem em harmonia com os ciclos da natureza e com os recursos do meio ambiente, e por isso são considerados pelos Mbyá seres exemplares.

A relação específica dos cantos e das danças dos Mbyá-Guarani com os pássaros é comparável à estabelecida pelas performances sonoro-musicais de outros grupos étnicos no Brasil, e em outras partes do mundo, com as aves. Seeger (1988) mostra como, entre os Suyá, os pássaros estão presentes em mitos e são considerados nas criações e performances musicais, por serem veículo de ensinamento de cantos a especialistas que os ouvem especificamente. Feld (1990 [1982]) descreve a importância dos pássaros na vida social e na cosmologia Kaluli. Cantos de pássaros servem de modelo sonoro para os cantos rituais deste povo. Um Kaluli torna-se um pássaro ao emplumar-se e executar tais cantos, reencenando o mito do menino que se tornou um pássaro mitológico (*muni*) e representando a passagem da vida à morte. Feld analisa uma série de cantos rituais e suas correspondências aos cantos dos pássaros e também como a paisagem sonora da floresta tropical, incluindo aí estes cantos, se integra em rituais Kaluli.

No *nhemongarái*, os *nhë'ë* são descritos como pássaros que vêm das aldeias divinas prover os nomes das almas das pessoas (Montardo 2002, p. 257). Por sua capacidade de voar, por sua leveza e por seu canto, os pássaros transitam entre mundos e portam mensagens, estando associados às palavras e aos cantos Guarani.

* * *

Neste capítulo, transitei entre a centralidade cosmológica da *opy* e do xamanismo no modo de ser Mbyá; as formas de territorialidade Mbyá tendo a música como mediadora de disputas e mudanças pessoais e políticas; e os tratamentos corporais que habilitam a pessoa a bem falar, lembrar, caminhar e cantar. Nos três momentos do texto, chamei a atenção para a relação entre o ambiente natural/social em que os Mbyá habitam e suas expressões simbólicas, principalmente as sonoras. Em diferentes

contextos etnográficos, descrevi como os Mbyá tiram recursos simbólicos e materiais da mata, da terra, dos pássaros, entre outros componentes cósmicos, para suas performances faladas, cantadas, tocadas e dançadas, a fim de, em uma relação de reciprocidade, manter o mundo (a mata, a terra, os pássaros) através de suas sonoridades. Concretizar a cosmo-sônica significa, em última instância, perpetuar seu modo de existência e promover transformações individuais e coletivas que permitam a constante recriação de sua identidade étnica.

A série de objetos (adornos, pinturas, materiais dos instrumentos musicais, letras dos cantos), descritos anteriormente, define o pertencimento dos Mbyá a seu grupo étnico e a um território. Especialmente os *mboraí*, além de colaborar na constituição de habilidades pessoais e valores sociais, auxiliam na definição de sua territorialidade.

No próximo capítulo, trato centralmente de diferentes gêneros de *kyringüé mborái* (cantos das crianças), analisando seus contextos de performance e significados que assumem entre os Mbyá.

Capítulo 5

Kyringüé mborái e a construção da sociocosmo-sônica Mbyá: a mitã vai crescer sabendo

No final do capítulo anterior abordei a construção ritual da pessoa desde antes do nascimento até a entrada na vida adulta, percebendo este processo como um *continuum* que não se encerra na iniciação à vida adulta, perpetuando-se para além da existência terrena. Neste capítulo, procuro destacar como os *kyringüé mborái* (cantos das crianças), cantos e brincadeiras Mbyá, agem na construção da pessoa (e de suas alteridades). Depois de uma breve contextualização do universo sonoro da aldeia, passo a descrever como diferentes performances lúdicas e/ou musicais, realizadas por *kyringüé* e para elas, constroem seus corpos e produzem efeitos nas outras pessoas do seu coletivo étnico. Estas performances foram analisadas de acordo com seus contextos de realização, classificados como:

<i>Nheovangá mborái</i>	Cantos de brincar coletivos ou individuais, alguns de meninos e meninas, outros só de meninos ou só de meninas; de cunho iniciático ou não ¹⁶⁰
<i>Mitã mongueá</i>	Cantos para fazer adormecer
<i>Nheovangá</i>	Brincadeiras cantadas

Dentro da perspectiva da cosmo-sônica Mbyá, o âmbito sonoro é importante na comunicação entre mundos através das *nhë'ë* (espírito-palavra) – que mediam a produção de conhecimentos, criações, prevenções de doenças, premonições – e para a definição da *nhë'ë* que será a guia de cada criança (processo de nomeação). Nesta primeira etapa da construção da pessoa Mbyá, os sons são responsáveis por ensinamentos fundamentais no modo de ser Mbyá que as crianças devem incorporar,

¹⁶⁰ A existência de cantos de crianças específicos femininos e masculinos (não-exclusivos em relação à existência de cantos comuns aos dois gêneros) é conhecida em muitos grupos tradicionais. O exemplo mais paradigmático de pesquisa que apresenta estes diferentes repertórios (e também os compartilhados) é o estudo sobre a música das crianças Venda, de Blacking (1990[1967]). Vallejo trata de cantos iniciáticos entre os Wagogo, na Tanzânia (2004). Entre os Guarani, os rituais de iniciação de meninos e meninas também são marcados por diferentes práticas musicais, havendo uma ênfase acentuada na ritualização da inicialização masculina em detrimento da feminina, de caráter menos coletivo (Chamorro 1995). Pela minha experiência de campo entre os Mbyá, percebi indícios da ritualização da passagem para a vida adulta entre os meninos pela colocação do *tembetá* (adorno labial); entre as meninas, pelo corte de cabelo, nada me sendo dito a respeito de rituais específicos realizados na *opy* (casa cerimonial). Quanto aos cantos por gênero que descrevo neste trabalho, apontam para a existência de uma complexa rede de categorias musicais, nas quais variam emissores e receptores dos cantos, provavelmente relacionados a rituais de iniciação, os quais não obtive informações dos meus colaboradores Mbyá. Entre os exemplos que interpretei, há casos de cantos “femininos” tanto por serem cantados *por* meninas como *para* meninas.

como aqueles que são compartilhados nos rituais xamanísticos, mas também são tratados como habilidade a ser atingida na formação dos corpos. Assim, tempo é dedicado pelos Mbyá a tratamentos corporais que permitem a incorporação de capacidades, por exemplo, dos pássaros, exímios cantores, assim como seres sociais integrados entre si, com a natureza e diferentes âmbitos do cosmos. O controle sobre a expressão oral, o comedimento na expressão da raiva, a capacidade de usar palavras belas, são outras qualidades almejadas, e, para que os rapazes em iniciação na vida adulta as atinjam, o *tembetá* é um dos objetos rituais usados. Os Mbyá se ocupam do fortalecimento das *kyringüé* e valorizam que se tornem cada vez mais *porã* – belas e boas. Isto significa educar a criança no sentido de um caminho de correspondência das formas de se alimentar, de cantar, de se relacionar às premissas éticas Mbyá-Guarani, ligadas à ascese, para não sucumbir ao *jepotá*, que seria uma forma de encantamento, degradação e animalização do espírito humano. Significa, também, por exemplo, a criança não perder sua alta capacidade premonitória – expressa em brincadeiras improvisadas, em gestos e expressões verbais -, que é valorizada pelos adultos em contextos rituais e cotidianos e levada em conta em atos futuros.

A constituição das *kyringüé* como pessoas Mbyá, freqüentemente através de sons, músicas e tratamentos corporais relacionados à dimensão sônica, está, portanto, diretamente relacionada com o alto grau de investimento dos sentidos sociais e cosmológicos Mbyá nos agenciamentos das *kyringüé* na vida cotidiana dos Mbyá.

Proponho que o processo contínuo de constituir-se como pessoa Mbyá, cantando, brincando, dançando e tocando instrumentos musicais, interagindo com seus parentes e com as alteridades do cosmos através de músicas, verbalizações e brincadeiras, é conduzido de uma maneira específica pelos Mbyá-Guarani que colaboraram nesta pesquisa, orientados pelo *nhande rekó* (nosso modo de ser) e em diálogo constante com as dinâmicas do social.

As cenas etnografadas descritas neste capítulo e convertidas em análises da cosmo-sônica - a sociocosmologia Mbyá expressa nas práticas musicais - em cantos de brincar, de ninar e brincadeiras cantadas, envolveram encontros musicais na aldeia da Estiva com diferentes colaboradores desta pesquisa já referidos antes: a *kunhã karai* Laurina Kerexú (junto a quem apresento o xamã Guarani Verá Miri e um grupo de cantos e danças Guarani da aldeia de *Sapukai*, RJ), o jovem pai e *kyringüé ruvixá* Marcelo Kuaray e crianças no entorno (Bruno, Bruna, Iuri, Ana Claudia, Fernanda e

Marcel), um grupo de mulheres jovens (Ivanilda, Sabrina, Araci e Fabiana) e um grupo de crianças (Sabrina, Iara, Iuri, Fabiana, Andressa, Jessica e Dani). A etnografia de um canto entoado por Pará Reté ocorreu no contexto da aldeia do Cantagalo.

Entre os Mbyá, o mais importante nos *mboraí* (cantos) é o conteúdo do texto e a interação entre adultos e crianças que o cantar promove. Cantar é também um ato fundamental em si, um treinamento para se tornar um Mbyá capacitado na arte da fala e do canto evocativo. As melodias não são destacadas como importantes, representam apenas um veículo para que as mensagens possam ser transmitidas. Por outro lado, os Mbyá consideram que uma música é diferente da outra mesmo que use uma mesma base melódica, desde que se altere o texto. E reiteram que há mesmo um valor no uso reiterado entre diversos cantos da mesma “música” – e aqui se referem à melodia – que é a “música” dos Guarani. O agenciamento desta sonoridade é, portanto, do tipo icônico. O valor desta sonoridade melódico-motívica está na sua estabilidade entre os Mbyá, por seu uso reiterado e aprovado socialmente, o que reforça – junto a outras características musicais diacríticas, como o conjunto instrumental que acompanha os cantos dos corais ou as rezas xamânicas – a identidade Mbyá.

Há, no entanto, nos diferentes contextos musicais aqui descritos, espaço para e desejo de inovação musical. Nos cantos dos *mitã mongueá*, é comum os adultos improvisarem melodias e letras. Nos *nheovangá mboráí*, variações entre performances de diferentes Mbyá para um mesmo canto demonstram como esta sonoridade está disposta à variação rítmica, melódica, timbrística e de texto poético. Nos *mboraí* dos corais, assim como são valorizados aspectos considerados tradicionais, como a instrumentação, a forma, a dança como parte da performance, o texto ligado à cosmologia, também há espaço para a inovação.

É no sentido de refletir sobre estas esferas de permanência e mudança que tratei alguns exemplos musicais acompanhados de notação musical. Entendo que a partitura representa o risco de “engessar” a sonoridade Mbyá nos moldes ocidentais de se pensar música e tenho consciência da precariedade destes registros na reconstrução da experiência da performance. Por outro lado, acredito que os símbolos musicais – entre alguns de longa tradição ocidental e outros criados exclusivamente para este trabalho, explicados em bula - possam ajudar na comunicabilidade de certos argumentos que defendo também textualmente. O uso da notação musical pretendeu aproximar o *leitor* do fenômeno *sonoro* - acompanhado da possibilidade de escuta do registro sonoro

propriamente dito (no CD em anexo) -, ao mesmo tempo em que distanciar o *ouvinte* dos sons poderá permiti-lo *olhar* os desdobramentos analíticos sobre os mesmos enquanto performances da vida social e cosmológica Mbyá.

Utilizo o conceito de motivos melódicos para as mínimas unidades de sentido musical - (a), (b), (c), etc. e suas variações¹⁶¹, (a'), (a''), etc. -, que se agrupam em unidades maiores, os eixos motíricos ou temas - (A), (B), etc. e suas variações (A'), etc. -, seguindo as análises desenvolvidas para as músicas ameríndias por Menezes Bastos (1990), Montardo (2002) e Piedade (2004) e Mello (2005). Estas categorias musicais - que são originárias de teorias musicais ocidentais, uma forma ética de aproximação e diálogo com as categorias êmicas – na análise dos cantos neste e no próximo capítulo.

Estas dimensões de análise dos cantos foram tratadas como signos icônicos, indiciais e simbólicos (Turino 2008). São aspectos sonoros icônicos intrínsecos, por exemplo, um motivo melódico que se repete entre diferentes peças musicais, definindo um gênero; a forma de emitir a voz definindo qualidades e agrupamentos de timbres na performance coletiva, entre peças de diferentes gêneros, definindo estilo; ou ainda as concepções cosmológicas que marcam os textos poéticos dos cantos, entre diferentes estilos, definindo a musicalidade Mbyá. São ícones extrínsecos os signos sonoros que imitam algo externo a eles mesmos.

A indicialidade dos signos refere-se a sua capacidade de remeter a significados anteriormente marcados pela experiência desta mesma sonoridade em um contexto específico, por exemplo, o acalanto “*Toke na mitã*”, que ao ser cantado por um grupo de crianças as leva ao movimento corporal de embalar a si e a quem está perto de um lado para o outro. Ou seja, fizeram a associação daqueles signos sonoros ao contexto de ninar um bebê, expressando de forma icônica esta lembrança.

Símbolos são referências de sons cujo significado requer concordância social pela linguagem, como por exemplo, os textos poéticos dos cantos Mbyá.

¹⁶¹ Conforme Mello, “as variações são entendidas como aplicações de princípios fundamentais de diferenciação no interior dos motivos, operações tais como transposição, pequena alteração intervalar ou rítmica no início ou no final do motivo, adição ou exclusão de uma nota, entre outras. [...] É importante ressaltar que o que diferencia uma variação de um novo motivo é a resposta estrutural desta seqüência de notas no interior da peça.” (2005, p.251).

As sonoridades na *tekoá Nhundy*

Na minha convivência com a musicalidade dos Mbyá da Estiva observei múltiplas influências, rezas de *karaí* e cantos de *kyringüé* criados na Estiva ou em outras aldeias, música de programas da televisão, *downloads* de música argentina e paraguaia em mp3, CDs variados, de cantos Guarani do RS e de outros Estados, música sertaneja e forró. A sonoridade da *tekoá* é resultado de circulações e trocas enfatizadas na cultura Guarani pela marcante característica de ser um grupo indígena que perpetua seu modo de ser baseado na mobilidade de seus indivíduos, que de forma crescente utiliza equipamentos tecnológicos de última geração para registrar suas experiências sonoras vividas nesta rede socioterritorial.

Na paisagem rural, entre o som dos pássaros, a *opy* de barro e o espaço comunitário arborizado de terra batida, os fluxos nas redes musicais Guarani se incrementam pelo interesse crescente e constantemente atualizado dos moradores da Estiva por tecnologias digitais, aparelhos de celular, câmeras fotográficas e filmadoras, televisores, leitores de DVD, equipamentos de som.¹⁶² Quando Talcira esteve em uma aldeia Guarani no Paraná, em dezembro de 2007, para tratar-se com um pajé e visitar parentes (presenciou o funeral de um tio, cerimônia que durou quatro noites, até o amanhecer), trouxe gravadas em seu celular imagens e músicas de rezas Guarani, executadas pelos instrumentos tradicionais *ravé*, *mba'epú* e *hy'akuá parã*, que me mostrou com muito orgulho e interesse, observando as diferenças expressivas e sociais entre aquele grupo e a comunidade da Estiva.

As nuances discursivas, verbais e musicais que se apresentam na Estiva são, portanto, expressões deste modo de ser, e é esta combinação de influências, esta bricolagem, as hierarquias que são eleitas entre tipos de músicas e os poderes, valores e significados a elas relacionadas que definem a cultura local, negociada e em movimento. Percebi, neste sentido, uma postura política muito clara e compartilhada pelas pessoas, em relação a minha entrada na aldeia, de, por um lado, manter em segredo as rezas locais; por outro, indicar-me a inapropriação de estudar, naquele contexto, repertórios musicais comumente associados à mídia e ao *jurua*, como o hip-

¹⁶² Segundo tese já formulada pela Etnologia Indígena (Descola 2006; Viveiros de Castro 2002), e como apontam muitos estudos etnomusicológicos (por exemplo, Seeger, entre os Suyá, 1988; Menezes Bastos, entre os Kamayurá, 1999), os ameríndios têm muita abertura para expressões sonoras de outros grupos indígenas ou não-indígenas, incorporando freqüentemente tecnologias externas em seu modo de ser. No entanto, como observei anteriormente, nem sempre esta incorporação se traduz em termos cosmológicos.

hop, funk, forró, rock. Se isto faz parte do repertório de Rudi, que como DJ possui uma aparelhagem de som de alta potência e com certa frequência coloca som em festas, principalmente na Estiva e nas aldeias Guarani próximas à Estiva, por outro lado ele é *kyringüé ruvixá* do grupo de cantos e danças tradicionais Guarani *Nhamandú Mirim*, destacando em nossa conversa que o importante é mostrar fora da aldeia a música Guarani tradicional, referindo-se às *mborai* dos corais. Isto reforça uma prática musical Mbyá que marca a diferença deste grupo em relação à sociedade envolvente e que pode estar presente em situações interétnicas como estratégia de reivindicar e negociar direitos relativos a uma historicidade ligada a uma identidade étnica. Mas o principal que ouço nesta fala é sua preocupação de agir conforme a cosmo-sônica do grupo, indicando-me as músicas que são importantes para a sobrevivência simbólica do grupo. São os cantos e danças Guarani, que permitem a perpetuação do mundo, o fortalecimento da pessoa e evitam o esquecimento, conforme já assinaléi anteriormente.

* * *

As *kyringüé*, neste contexto sonoro da aldeia, se expressam por falas em Guarani, interjeições, excertos musicais. Em uma de minhas idas a campo, Bruno, dentro de sua casa e depois brincando no pátio com outras crianças, cantarolava parte da melodia do personagem “Pica-Pau” da Warner Brothers, e Andressa (sete anos) cantava um trecho de uma cumbia argentina para seu irmão menor Luiz Henrique (nove meses), que, soube alguns dias depois, era uma das músicas de um CD que seu primo e professor da escola local trouxera da Argentina. (12/2007).

Na aldeia da Estiva, as *kyringüé* desde muito cedo circulam sozinhas ou com outras crianças, e exploram com grande desenvoltura espaços e materiais do ambiente. Interagindo entre si e com os adultos em muitas de suas atividades diárias, as *kyringüé* costumam brincar, jogar bola e auxiliar a família nos afazeres domésticos, nos cuidados às outras *kyringüé* ou na lida com a roça. A escola também exerce influência como um organizador temporal da rotina semanal das crianças, concorrendo com outros importantes marcos temporais: o sol e o som dos pássaros.

A participação das *kyringüé* na vida social do grupo ocorre, dentre outras maneiras, por mediações musicais. *Mborai* são vocalizados pelas *kyringüé* em distintas gradações entre fala e canto e ocupam espaços sociais mais escondidos ou expostos na relação com o não-indígena. Determinadas *mborai* são especificamente performatizadas

em rituais na *opy*, cujo conhecimento pelas crianças evidencia sua participação freqüente nos rituais xamanísticos. Muitas *kyringüé* Mbyá conhecem *mitã mongueá* que cantam para os *myntai* (bebês), seus irmãos menores ou outros afins, uma das estratégias de cuidado que lhes é delegada dentro da família. As crianças também cantam durante as *nheovangá*, brincadeiras coletivas. Há ainda um gênero musical que os Mbyá chamam de *nheovangá mborái*, que me foram cantados principalmente por adultos, e que estes dizem fazer parte de um repertório musical milenar, pouco conhecido das crianças atualmente, diferentemente dos *mborái* dos rituais xamânicos, praticados cotidianamente pelas crianças Mbyá, ou dos realizados pelos grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani, em que as crianças são as principais agentes nas apresentações musicais realizadas em contextos de relação interétnica e na gravação de CDs, dançando e cantando *mborái* e dançando *xondáro*.

Acerca de minha aproximação ao tema desta tese, inicialmente tentei classificar certas músicas Mbyá como repertório exclusivo das crianças, o que percebi como sendo uma atitude controversa, não havendo unanimidade entre meus interlocutores sobre a possibilidade de uma separação entre as práticas musicais adultas e as das crianças. A prática musical mais reconhecida como específica das crianças parece ser o do cantarolar exploratório enquanto brincam entre si no pátio da aldeia, subindo em árvores, movendo automóveis de brinquedo, jogando bola, empurrando bebês em carrinhos ou carregando-os no colo. Mesmo assim, neste brincar cantado, *nheovangá*, há momentos compartilhados das crianças com os adultos, quando lhes sobre tempo depois do trabalho, de fazer comida, lavar roupa, tratar da roça, coletar materiais das matas próximas, ir até a cidade e, entre outros trabalhos nos dias de hoje, dar aula na escola estadual indígena. Os acalantos, *mitã mongueá*, também não são considerados práticas exclusivamente das crianças, pois são expressas na interação destas com seus pais ou outros cuidadores. São narrados como uma música do passado, os adultos em geral dizem quase não lembrar, mas ao mesmo tempo as crianças cantam e contam que costumam cantar para irmãos menores, dividindo com disponibilidade e alegria esta experiência com a pesquisadora.

Sem pretender mover com afetos e bens culturais que os Mbyá não desejam expor através de um trabalho acadêmico, sentindo esta reação de resistência silenciosa por parte de alguns pais, indaguei muitas vezes sobre a pertinência ou não de pesquisar tais cantos, sendo-me sempre dito que não haveria problema, que esta música das

crianças eu poderia pesquisar, sempre o limite se colocando em relação aos cantos rituais de dentro da *opy*, onde não é admitida a entrada de *jurua*.

Montardo narra que entre os Mbyá e os Chiripá “se desenvolve um gênero específico para as crianças, *kunumi ñingue porái*, música de crianças” (2002, p.192). Refere-se ao repertório musical gravado no CD “*Ñande reko arandu*” (1998), que trata dos irmãos gêmeos míticos, do grande mar, da terra sem mal entre outros temas da mitologia. As execuções são acompanhadas de coreografias e os participantes são chamados de *xondaro’i* e *xondaria’i* (soldadinhos e soldadinhas), o que, segundo a autora, indicam que são canções de luta que formam guerreiros para cuidar da aldeia (Montardo 2002, p.192-193). Por outro lado, Montardo registrou nas músicas xamânicas o som das vozes de bebês em primeiro plano; como a autora mesmo observou (exposição oral na Reunião de Antropologia do Mercosul, 2007), havia um bebê que parecia chorar afinado com o som ritual.

Dallanhol (2002), que etnografou a prática musical das *jerojy* (*poraei* [rezas]) e dos *jeroky* (cantos realizados pelos corais Mbyá) entre os Mbyá-Guarani crianças e adultos do Grupo *Kuaray Ouá* (Renascer do Sol), em Morro dos Cavalos (SC), descreve a presença nas práticas cotidianas da aldeia de cantigas de ninar, parlendas e outros cantos Mbyá (p.110-113).

Interessada na Antropologia entre crianças, Santana de Oliveira (2004) focaliza, em sua etnografia Mbyá de M’Biguaçu, SC, processos de criação, aprendizagem e performance dos cantos entre os participantes do Coral *ÿvytchi Ovy* (Nuvens Azuis), tratando-os como “canções de crianças”, termo que usou conforme Coelho (1999)¹⁶³.

Cadogan, na obra “*Ayvu Rapyta*” (1997), reuniu textos Mbyá e traduções de cantos das crianças, que classifica entre *poraei kunumingue oñevanga a* (“cantos com que as crianças acompanham seus jogos”¹⁶⁴), cantos de meninas, canções de ninar e *pi’akuéry oñevanga a poraei* (“canção das crianças que brincam”¹⁶⁵). Este último gênero teria características de “canto mítico” pelo conteúdo de seu texto, ligado a elementos cosmológicos (p.286-291).

Litaiff (1996) descreveu algumas “brincadeiras e cantigas infantis” em sua pesquisa entre os Guarani-Mbyá da aldeia de Bracuí (RJ), que seriam brincadeiras “meio sérias” e que ensinam as crianças a saberem qual o “caminho certo” (1996, p.67).

¹⁶³ Este estudo de Coelho foi, no âmbito de trabalho de conclusão de curso, desenvolvido na mesma aldeia, porém na perspectiva etnomusicológica, um estudo sobre o repertório deste mesmo coral Guarani.

¹⁶⁴ “*Cantos con que los niños acompañan sus juegos*” (Cadogan 1997, p.287).

¹⁶⁵ “*Canción de los niños que juegan*” (Cadogan 1997, p.289).

Por vezes os Mbyá referem-se aos *mboraí* dos grupos de cantos e danças como “cantos das crianças”, apesar dos corais não serem constituídos exclusivamente por crianças¹⁶⁶. Há também jovens de 14 até 20 e poucos anos que podem cantar entre as crianças, assim como jovens e adultos muitas vezes participam tocando instrumentos musicais acompanhando o coral. A prática destas músicas tem uma intencionalidade que é dividida entre crianças, os jovens que também compõem os grupos e muitos adultos – os que coordenam e tocam no grupo, os pais das crianças, que autorizam e facilitam ou não sua participação em ensaios e apresentações (conforme afinidade dos pais com o *kyringüé ruvíxá*, coordenador do grupo).

Passo a descrever performances de *nheovangá mborái*, *mitã mongueá* e *nheovangá* Mbyá que fazem parte das práticas sociomusicais ou das lembranças de vivências passadas dos Mbyá.¹⁶⁷ Para auxiliar neste intuito, apresento, na maioria dos casos de *nheovangá mborái* e *mitã mongueá* analisados, além da descrição por extenso, uma partitura relativa ao canto, sua letra e também um quadro analítico individual de cada canto, destacando as dimensões de estilo do canto, dinâmica, ornamentação/articulação, centro tonal, registro, extensão, métrica (só em alguns casos), motivos melódicos, eixos motívicos e forma.

***Ero tori* – a análise de estilo de performance em um canto de brincar**

Neste sub-capítulo apresento um *nheovangá mborái* (canto de brincar), “*Ero tori*”, que me foi relatado como um canto “dos antigos”, que, no contexto das práticas sociais cotidianas, pode ser cantado por meninos, meninas e adultos, mas que remete a uma situação ritual feminina, em que, portanto, o estilo coletivo participatório de fazer música deve orientar a performance. “*Ero tori*” é um canto conhecido por poucas crianças da Estiva. A partir das performances da *kunhã karái* Laurinda Krexú, do pajé Verá Miri (da aldeia de *Sapukaí*, RJ, gravado em CD) e do coral *Tape Nhemboë Xākā* (também da aldeia *Sapukaí*, igualmente gravado no mesmo CD), busco destacar como

¹⁶⁶ Cabe observar que não foi o caso nos trabalhos de Coelho (1999) e Santana de Oliveira (2004), nos quais o líder do coral chamava o repertório de *kyringüé jeroky*, tendo sido opção assumida por Coelho chamá-los de “canções de crianças”.

¹⁶⁷ Os corais têm sido um local de “pesquisa” entre os Guarani de seus repertórios tradicionais, desta forma incorporados no contexto de apresentação pública e/ou gravação, o que acaba se refletindo também na reincorporação de certas músicas já menos cantadas nas aldeias na vida diária. Temas “antigos” muitas vezes são adotados em novas “músicas” (melodias), assim como suas melodias são usadas em novos “cantos” (lembrando que são considerados novos os cantos que propõem letras diferentes, mesmo que para mesmas “músicas”/melodias).

os estilos musicais participatório e de apresentação pública se expressam entre os Mbyá na realização deste repertório e, por outro lado, interpretar o significado cosmo-sônico desta música enquanto prática social que envolve brincar, ensinar e evocar as divindades.

Ero tori, Cena 1 – Laurinda Kerexú na Estiva, 31/08/2008 (faixa 4 – CD)

Depois de mais uma sessão de gravação de *mboraí* dos corais da Estiva, Cantagalo e Itapuã para o CD do projeto colaborativo (Iphan), voltamos à *opy* para que Laurinda Kerexú realizasse, conforme havíamos conversado anteriormente, cantos de brincar e de ninar. Combinamos cantar um primeiro canto juntas. Sugerir o canto da *mitã mongueá* que conhecia um pouco melhor que outros cantos, “*Toke na mitã*”.

Como segunda música, Laurinda Kerexú cantou “*Ero tori*”, uma canção de brincar das crianças em interação com adultos. Com generosidade e paciência fumou o *petyngué*, inspirou o ar e emitiu sua voz madura, firme e carregada de 78 anos de vida, uma voz que acompanhava um olhar perspicaz e uma postura discreta, mas extremamente ereta e como que resplandecente, que eu supunha expressarem em conjunto suas responsabilidades e seu fortalecimento na sabedoria dos Guarani.

Ao mesmo tempo em que se sabia de sua familiaridade com o espaço da *opy* da Estiva, percebia-se seu constrangimento pelo enfrentamento do microfone, parte do equipamento montado como estúdio móvel de gravação do CD que estava em seu terceiro e último dia de gravação. Aos poucos relembra e cantava alguns cantos tradicionais Mbyá relacionados às crianças. Um grupo de três ou quatro *jurú* acompanhávamos a gravação, alguns mais de perto, dentro da *opy* – eu e o técnico de som -, outros observando de fora da *opy*, à porta – também integrantes da equipe do projeto.

Naquela situação em que ao invés de seus afins, interagiu com microfone e não-indígenas, Dona Laurinda Kerexú ria algumas vezes, aparentando certo nervosismo, a respiração por vezes oscilava, e, entre as vocalizações, por vezes declarava não se lembrar dos cantos, seguindo-se espaços de breve silêncio, interjeições anunciando lembranças que pareciam a encorajar, e mais músicas e risos. Os cantos acabavam fluindo com visível prazer, talvez por ter conseguido se transportar a partir daquele espaço/tempo para algum outro da lembrança.

Entre pausas, comentários verbais e oscilações de timbre expressando ora estranhamento, ora domínio dos saberes e interesse nos afetos recordados, seu cantar resultou em uma oportunidade de registrar vários excertos de *kyringüé mborái* (canto das crianças) que, ao mesmo tempo em que iriam compor um acervo multimídia para a comunidade, me ajudaram a avançar nas reflexões da tese.¹⁶⁸

Entoou o canto em uma articulação clara. Sua voz era intensa, o timbre abarcava sons metálicos e aveludados. O texto conciso da música reiterava a expressão “*Ero tori*”. Depois de cantar, Laurinda Kerexú comentou: “*Aquele que canta com a criança, quando ela brinca*”, cantando novamente a canção. “*É assim que é*”, diz depois, rindo muito. “*É história também, né. Quando ele brinca, ele canta assim. Foi Nhanderú, também, né. Brinca, pega na mão, tudo, é, aquele que canta.*”

Laurinda Kerexú indicava – esforçando-se por fazê-lo em Português, língua que não costuma falar, pois normalmente comunica-se em sua língua materna, o Guarani – que este era um canto que a criança canta quando brinca, que envolve a atitude corporal de “pegar na mão” e que se relaciona a uma história Guarani, ou seja, a uma história criada por *Nhanderú*¹⁶⁹.

Na transcrição a seguir, e nas seguintes, a figura oval sobre ou sob um símbolo musical foi usada para indicar que o som resultante é produzido através de um timbre vocal denso e carregado de ar.

ERO TORI 1

(A) (a) (b) (B) (a') (b')

1' vez = ... se que fala de Laurinda

¹⁶⁸ Este material se tornou parte do acervo multimídia previsto no projeto do Iphan e que reúne gravações em áudio, audiovisual e fotos e me possibilitou também conversar mais com alguns interlocutores Mbyá sobre estes cantos.

¹⁶⁹ Em muitas situações posteriores, revendo as *mborái* com Vherá Poty em busca de compreendê-las, ele enfatizou que elas foram geradas há muito tempo atrás e têm na sua origem, cada uma delas, um mito. Eu não tive acesso a estas “histórias” e estes “mitos” originários destes cantos de brincar, e vejo aí um tema instigante para os estudiosos da música das crianças Guarani, provavelmente mais acessível entre as pessoas das gerações mais antigas.

ERO TORI

performance de Laurinda Kerexú

*Ero tori, ero tori tori**Ero tori, ero tori tori*

ERO TORI – Laurinda Kerexú	
estilo do canto	Participatório / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Não há muitas alterações contrastantes, dinâmica acompanha fraseado. Início mais acentuado – como que indicando uma “abertura”.
ornamentação/articulação	Semi-colcheias levemente pontuadas (<i>inegal</i>), portamentos.
centro tonal	Lá (M)
registro	Voz feminina grave
extensão	Lá2 – Fá#3
métrica	2 – 3 – 2 – 3: alternância
motivos melódicos e eixos motívicos	<p>Motivos melódicos: motivo (a) - início - 3ª desc e asc contraste com motivo (b) – Reaparece a 3ª desc. e asc., mas em diferentes pontos da agógica. Ouve-se mais o movimento intervalar contrastante ao inicial - 3ª asc. e 5ª desc. (a') e (b') também contrastantes: (a') 2ª desc. e 2ª asc.; em (b') se destaca gesto melódico final – 2ª asc. e 3ª desc.</p> <p>Eixos motívicos: linha geral asc – desc (A), tb (B) A e B – relação de seqüência</p>
forma	1 frase (tam. médio) = 2 semi-frases (A+B)

Ero tori, Cena 2 – Verá Miri (faixa 5 - CD)

O mesmo canto, “*Ero tori*”, foi gravado pelo pajé e cacique João Silva Verá Miri (90 anos), da aldeia *Sapukai*, Angra dos Reis (RJ), no CD duplo “Memória Viva Guarani 2” (2004, CD2) ¹⁷⁰. Na faixa 12 do CD, ouve-se o ancião cantando só,

¹⁷⁰ Na faixa 11 do CD “*Nãnde Arandu Pyguá – Memória Viva Guarani*” (produzido por comunidades Guaranis de São Paulo e do Rio de Janeiro, 2004) o pajé fala em Guarani para as crianças, contando-lhes sobre o contexto ritual em que eram feitas antigamente as músicas “*Mandavy Kyvy Kyvy'i*” e “*Ero tori*”,

incidindo respirações, acentos, pausas de forma semelhante à que a *kunhã karai* Laurinda cantou este *kyringüé mborai* (canto das crianças). A gravação reproduz seu timbre também intenso, bem articulado, porém o pajé Verá Miri canta um texto maior. Como primeira estrofe, o texto “*Ero tori*”; como segunda, canta o texto “*Ero takuá*”¹⁷¹.

Conversando com meu professor de Guarani, que desconhecia o significado de “*ero tori*” e “*ero takuá*” em Guarani, perguntei se “*ero tori*” não poderia ser uma transformação de “*hero tory*”, presente em texto que colaboradores de pesquisa de Montardo (2002, p.258) na aldeia de São Miguel, Biguaçu (SC), traduziram por “canta alegre”.¹⁷² Respondeu-me que, se o texto original fosse “*hero tory*”, poderia ser que o canto estivesse dizendo “*vamos nos alegrar com o som das taquaras sagradas*”. Usou uma técnica de sobreposição dos dois textos (“*ero tori/hero tory*” e “*ero takuá*”), traduzindo-os em uma única mensagem simbólica com referente na visão de mundo Guarani do tornar-se alegre com os sons, o que remete à hermenêutica da língua Guarani, em que uma palavra engloba uma série de significados. Nesta tradução, além disso, meu professor expressava qualidades performáticas das práticas sociais e musicais do seu grupo. (05/2007).

No encarte do CD “Memória Viva Guarani 2”, o ancião narrou sua experiência de vida com este canto tradicional entre os Guarani, desde tempos imemoriais. “Ao ouvir estes cantos, cada um se lembrará de nossas tradições e ensinará seus filhos a brincar novamente” (Verá Miri In Fonseca 2004 [CD], p.24). Depois disso, explicou o contexto em que este canto era feito, provavelmente um ritual de iniciação na puberdade feminina: “Um velho sábio ensinava as crianças a cantar e brincar” cantando uma melodia que falava do *mandavy*, um besouro que vive em buraquinhos que faz na parede, rente ao chão¹⁷³. As meninas então cantavam para o besouro e sopravam no buraco até ele sair. Pegavam-no e deixavam que mordesse o bico de seu seio, como

ao mesmo tempo em que as canta. Na faixa seguinte, ouve-se novamente “*Ero tori*” cantado pelo pajé, desta vez tendo continuidade no canto do coral.

¹⁷¹ Cadogan (1997, p. 287-288) apresenta a letra (com variações em relação aos exemplos cantados pelos dois pajés) deste canto, que seria cantado exclusivamente por meninas, mas para a qual não encontrou tradução: *Ero tori, Ero tori, tori, Eroije, ije, Eroije*.

¹⁷² Trata-se de outra canção, e que remete ao canto de um pássaro, a *kawure ju* (a bela coruja), que aparece de madrugada e canta, e que, segundo a lenda, era um homem valente, bonito e trabalhador que acordava cedo, a quem *Nanderu* transformou em um pássaro belo. Conforme Assis (2008, p.83), *hero* é “apelido”, “alcunha”; ou “apelidar”, “colocar alcunha”. E *tory* (p.389), “felicidade”, “júbilo”. Poder-se-ia cogitar na tradução como “alegria da nomeação”.

¹⁷³ Este inseto, *amandaú kyry’í*, é o mesmo que inspira uma das brincadeiras cantadas relatadas neste capítulo. Não conheço os motivos por este pequeno animal ser tão valorizado pelos Mbyá, mas há outra associação que se faz com o termo “*amandaú*”, que pode também significar granizo. Este sim, segundo Vherá Poty, é importante para os Mbyá, sendo por eles respeitado, porque quando o granizo cai, diferentemente da água da chuva, ele purifica a terra, servindo como um “adubo divino” (2009).

forma de se fortalecer e para terem muito leite quando seus filhos nascessem. “Acreditando nas palavras ensinadas por *Nhanderú*”, retornavam o bichinho no seu buraco, se alegravam e cantavam então, “para reverenciar *Nhanderú*” (Verá Miri In Fonseca 2004 [CD], p.25).

Além das indicações já referidas no canto anterior para som aerado, no gráfico sonoro abaixo através da flecha indico a intencionalidade do cantor de realizar o som um pouco mais grave do que o som notado. O centro tonal original deste e do próximo canto é fá#, transposto para meio tom abaixo para evitar o excesso de sustenidos na partitura.

ERO TORI 2

(A) (a) (B) (a') (C) (c)

Obs.: Verá Miri canta uma terceira vez, sem repetir (c).

ERO TORI

performance do pajé Verá Miri

Ero tori, ero tori tori

Ero tori, ero tori tori, ero tori, ero tori

Ero takuá, ero takuá takuá,

Ero takuá, ero takuá takuá, ero takuá, ero takuá

ERO TORI – Verá Miri	
estilo do canto	Participatório / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Não há muitas alterações contrastantes, dinâmica acompanha fraseado.
ornamentação/articulação	Acentuações em determinadas nota, principalmente no início, indicando “abertura”. Sons aerados, principalmente vogais finais “i” e “a” com ar/respiração sonora. <i>Rubato, vibrato</i> , portamentos.
centro tonal original	Fá# (M) (notado em sol)
registro	Voz masculina médio-aguda
Extensão original	Mi2 – Ré#3 (notado Fá2 – Mi3)
métrica	2/3 + 2/2/3 + 2/3 + 2/2/3 + 2/3 + 2/3 2,5 + 3,5 + 2,5 + 3,5 + 2,5 + 2,5: alternância
motivos melódicos e eixos motivicos	Motivos melódicos: motivo (a) - início - 3 ^a desc e asc contraste com motivo (b) – Semelhante ao “ <i>Ero tori</i> ” anterior: 3 ^a asc. e 5 ^a desc. motivo (c) - coda Eixos motivicos: linha geral asc – desc (A), tb (B) (A) e (B) – relação de seqüência (C) – coda
forma	1 frase (tam. médio) + coda = 2 s-fras + coda

O canto “*Ero tori*”, como se deduz das palavras do pajé, está associado a muitas aprendizagens e ao fortalecimento de gênero. Sua prática ensina disposições femininas para a fertilidade, para o aleitamento e orienta seu lugar como cantoras e tocadoras de *takuapú* na *opý*. O contexto ritualizado de realização do canto busca o fortalecimento físico e espiritual das meninas. O primeiro, através de deixar o besouro morder o bico de seu seio; o segundo, através da lembrança das tradições evocadas pelo canto e da comunicação com *Nhanderú*, que religa as meninas ao modo Mbyá de ser e viver o sagrado.

Conforme o pajé, a prática musical ensina, cuidando para que transformações necessárias se estabeleçam, no sentido da constituição de pessoas competentes para cumprir seus papéis sociais, neste caso marcado pelo gênero – tocar o *takuapú* –, assim como no sentido da manutenção do modo de ser Guarani e da vida na Terra. Movimento semelhante ao realizado pelo *takuapú*, de socar a terra, é realizado – nos rituais e nas performances dos corais Mbyá – pelos meninos na dança, enquanto as meninas produzem com os pés um deslizar, como observa Montardo (2002, p.220).

Na metade da mesma faixa 12 (0:45) do CD “Memória Viva Guarani 2” (2004), o pajé encerra sua participação musical neste canto e outra cena sonora abre-se ao

ouvinte. Crianças e instrumentos musicais sussurram sua presença e crescentemente protagonizam a segunda execução do mesmo canto: do *fade in* nasce uma versão do coral Guarani, Grupo *Tape Nhemboë Xākã*, também da aldeia *Sapukai*, RJ, para a mesma canção. No arranjo do coral para o canto “*Ero tori*”, antes realizado *a capella*, ouvem-se, além das vozes das crianças - que soam, junto com algumas vozes femininas uma oitava acima das masculinas -, o *mba’epú* e o *hy’akuá parã*, enquanto o *angu’á pú* e a *ravé* apenas se insinuam nos dois trechos conforme descrito a seguir.

Ero tori, Cena 3 – Grupo Tape Nhemboë Xākã (faixa 6 - CD)

Muitas semelhanças quanto ao texto e à melodia aproximam as duas execuções, do xamã e de seus convivas de aldeia. Mas as diferenças se destacam na chance da escuta seqüenciada: o *mba’epú* (violão Guarani, de cinco cordas) acompanha o grupo; inicialmente também o *hy’akuá parã* (chocalho de porongo), mas que depois de algumas buscas de como melhor acompanhar o canto desiste, talvez por não encontrar um termo de sincronia com a melodia. No final, ouve-se a *ravé* (rabeça tradicional Guarani, de três cordas) começando a tocar a melodia, e a faixa é então encerrada com um *fade out*. Se o ouvinte não sabe o porquê desta escolha de edição, pode ao menos supor que a equipe que dirigiu a edição desta faixa tenha considerado melhor privilegiar o diálogo entre voz do pajé e vozes das crianças do que reforçar demais a presença da sonoridade do coral e seus instrumentos musicais característicos.

O coral realiza a melodia e a forma da música de maneira semelhante ao pajé: “*Ero tori*” repete uma vez e na mesma melodia canta-se “*Ero takua*”. Porém esta letra, cantada pelo pajé apenas uma vez, o é duas vezes pelo coral. Nos fins de frase o som é sustentado, não havendo muito espaço para o silêncio nem para se ouvirem as respirações, que provavelmente sejam feitas de forma rápida e alternada entre os executantes. O que na voz do pajé soava um pouco ambíguo metricamente, agora soa palatável ao ouvido ocidental, no sentido de ser mais fácil se criar uma expectativa de regularidade métrica e vê-la sendo confirmada pelos sons resultantes nas vozes das crianças do coral. A melodia se torna mais previsível, pela constância com que se intercalam o pulso binário e o ternário. O coro prescinde das liberdades temporais, ornamentais e respiratórias realizadas na voz do pajé.

ERO TORI 3

(A) (B) (C)

(a) (b) (a') (b') (c) (c')

ERO TORI

performance do grupo *Tape Nhemboë Xākã*

Ero tori, ero tori tori

Ero tori, ero tori tori, ero tori, ero tori

Ero takuá, ero takuá takuá,

Ero takuá, ero takuá takuá, ero takuá, ero takuá

<i>ERO TORI - coral Guarani</i>	
estilo do canto	Estilo de performance pública / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Contrastes de dinâmica acompanham fraseado + aumento de densidade altera volume no início do canto + coda em <i>piano</i> .
ornamentação/articulação	Muitos sons prolongados e ligados
centro tonal	Fá# (M)
registro	Voz masculina e feminina médio-aguda
extensão	Mi2 – Ré#3
métrica	2/3 + 2/2/3 + 2/3 + 2/2/2 + 2/3 + 2/3 2,5 + 3,5 + 2,5 + 3 + 2,5 + 2,5 : alternância
motivos melódicos e eixos motivicos	Motivos melódicos: Motivo (a): início - 3ª desc e asc contraste com motivo (b) – linha descendente motivo (c) - coda Eixos motivicos: linha geral asc – desc (A), tb (B) A e B – relação de seqüência C – coda
forma	1 frase (tamanho médio) + coda = 2 semi-frases + coda

Já as duas interpretações solo, da *kunhã karai* Laurinda Kerexú e do *karai* Verá Miri, se diferenciam da interpretação do coral nas formas de elaboração de textura e timbre. As duas primeiras versões foram cantadas por uma única voz, em um timbre primeiro de voz feminina (Laurinda Kerexú), depois masculina (Verá Miri). Em ambas soavam os timbres plenos de ressonância e simultaneamente ruidosos, guturais. Ouvem-se pausas e tempos finais de frases cantados com grande liberdade, ênfases em sons marcando diferentes intenções de energia em pontos específicos da melodia. Suas respirações aparecem em cada fim de frase. Ênfases sonoras, pausas e respirações criam um ambiente de leveza e simultânea intensidade para o que é cantado. Mas, diferentemente do canto gravado pelo pajé no CD, que se desenvolve em uma temporalidade irregular, na versão cantada por Laurinda a melodia estava contida em um pulso constante.

* * *

Para cogitar alguns significados destas diferentes realizações de “*Ero tori*”, busquei apoio na classificação proposta por Turino (2008) para os campos de fazer música – estilo participatório, performance pública, gravação de alta fidelidade e arte de estúdio de gravação, conforme apresentados no capítulo 2. Cada um destes campos nos remete a vários contextos de performance diferentes, em que os músicos se dirigem a distintas “platéias” e com diferentes objetivos. No caso das versões de “*Ero tori*” analisadas, as performances possuem características do estilo participatório (as duas primeiras) e de performance pública (a terceira), sendo que as três receberam o tratamento de “gravação de alta fidelidade”. A seguir elaboro brevemente esta análise.

Em comum com alguns aspectos das práticas musicais participatórias, o canto “*Ero tori*” executado pelos xamãs parece apresentar condições sonoras para o “fluir”, no sentido de gerar uma concentração coletiva, transcendente, em que a performance de cada indivíduo entra em certo equilíbrio dinâmico em relação à performance dos outros. O canto apresenta uma forma curta e possivelmente repetida muitas vezes na situação de brincar ou ritual descrita por Verá Miri, em que se desenvolvem poucos padrões melódicos, a maioria ritmicamente muito semelhantes entre si, gerando possivelmente uma sensação entre os participantes de todos os níveis de expertise de estarem no “groove”, tanto com a atividade, quanto com as outras pessoas envolvidas. (Turino 2008, p.31).

Como na performance participatória, os cantos lembrados pelos pajés não apresentam contrastes sonoros marcantes e indicam densidade sonora, timbres ruidosos que se associam em um coletivo de relevos heterofônicos, onde improvisos e variações são intensivos. Os participantes deste estilo de prática musical devem interagir sonoramente e cineticamente de modo a manter certo equilíbrio entre desafios e habilidades no grupo, possibilitando a experiência do fluxo musical, gerando desejo de se manter engajado no evento como parece acontecer entre jovens ao serem iniciados.

“*Ero tori*” pode ser pensado como originariamente uma prática musical participatória cuja forma aberta, prescinde da concepção de arranjo musical. Parece ser este o enquadre aludido pelo canto “*Ero tori*” tal como performatizado por Laurinda Keretxu e Verá Miri. Como estes cantos estão sendo analisados a partir de gravações, tratam-se todos de gravações de alta fidelidade, sobre o que falarei mais adiante.

O canto gravado pelo coral, por outro lado, representa uma sobreposição entre a performance pública e a gravação de alta fidelidade. Como outras performances públicas dos corais Guarani, o canto, agora com um arranjo pré-estabelecido, precisou ser ensaiado para que todos conseguissem realizá-lo em sincronia e para mostrá-lo, seja em palco, seja no CD.

O arranjo das músicas promove a diversificação dos timbres (neste caso: vozes femininas e masculinas, *mba'epú*, *popyguá*, *ravé*, *angu'á pú*), na seqüência do tempo. Contrastes comuns neste estilo ocorrem no caso da mudança de dinâmica de (A)-(B) com (C). (A) e (B) são realizadas com intensidade forte, (B) encerra com um corte súbito (destacando o som e produzindo um breve silêncio) e o padrão final (C) é realizado em dinâmica de baixa intensidade.

Apesar de, no exemplo envolvendo as três performances de “*Ero tori*”, a terceira versão ser a que reúne mais vozes - o que indica, a princípio, maior densidade (geralmente atingida um pouco depois da frase iniciar, quando as vozes vão se juntando ao coro que inicia com o líder e mais alguns poucos integrantes do grupo), a qualidade desta textura sonora do coral parece ser menos ruidosa. As vozes soam, no coletivo, bastante transparentes, uniformes, porque mais planejadas, ensaiadas e controladas. Não há muito espaço para improvisos individuais.

Frases no estilo de performance pública são via de regra mais longas do que no participatório. Neste caso, mesmo se tratando da mesma música, o que pressupõe a manutenção de tamanhos equivalentes de frases, na realização do coral as frases são mais ligadas e os sons prolongados, desfazendo os silêncios das pausas e gerando a

sensação de frases mais longas. Quanto aos planejamentos de inícios e finais da música, no caso dos corais, é recorrente as crianças entrarem com suas vozes no canto depois do *kyringüé ruvixá* já ter começado a cantar, intencionalmente nem junto com o mestre, nem em um bloco sonoro delimitado entre as vozes das crianças. Resulta daí uma proposital paisagem sonora de “franjas heterofônicas” (Turino 2008), que se poderia associar à intencionalidade nos rituais xamânicos do vazamento das sonoridades pelas frestas da *opy*. Ambas técnicas de canto parecem indicar o interesse Mbyá em conformar suas sonoridades a uma paisagem sonora mais ampla, multiestratificada e “multirrítmica”, em que convergem vozes humanas e extra-humanas, sem claras fronteiras delimitadas, comunicando-se e produzindo coletivamente corpos e mundos.

Ainda assim, o grupo se orienta, como outros corais Guarani do Brasil, por arranjos pré-estabelecidos, formas fechadas que indicam entrada de instrumentos musicais, da voz do coordenador e depois do coro e em que o solo, geralmente feitos pela *ravé*, tende a ser destacado, como forma de criar interesse na audiência e no próprio performer.

Proponho, portanto, que os cantos solo dos xamãs aludem a uma situação de maior densidade e de caráter mais participatório, enquanto o coral é identificável como uma prática musical orientada para o público, reunindo vários princípios sociocosmônicos deste campo de performance indicados acima. Nestes dois campos da musicalidade Mbyá, no entanto, a qualidade da interação social é central para a concepção de “música” e “boa música” (Turino 2008)¹⁷⁴.

Apesar da análise comparativa acima ter-se baseado na interpretação das três versões do canto como performance participatória e pública, precisamente elas são todas performances gravadas. Conforme já visto no capítulo 2, Turino chama de “gravações de alta fidelidade” a estes registros que pretendem representar performances ao vivo.

Laurinda Kerexu e Verá Miri não estavam cantando de fato em uma situação ritual, de brincar ou ensinar, entre crianças e adultos Guarani. Havia, no entanto, um sentido evocativo destas práticas, pela intenção de gravar para que os outros lembrassem, aprendessem como era. Esta intenção estava reforçada na transcrição da fala que Verá Miri dirigiu às crianças, constante no encarte: “Hoje nós estamos aqui procurando lembrar. Isto eu sinto em meu coração. Vocês cantam e lembram-se de

¹⁷⁴ Este critério de julgamento da “boa música” está presente nos estudos de Turino, entre músicos *mestizos* em Conima, Peru (1993) e entre os tocadores de música *shona*, no Zimbábue (2000), assim como de Montardo (2002), sobre a música xamanística Guarani, MS e SC.

Nhanderú e da trajetória de *Nhamandú*, nosso Deus Sol. Quando ele chega toda a nossa nação se levanta. Assim nós recebemos a divindade, meus netinhos.” (Verá Miri In Fonseca 2004 [CD], p.25). O estilo de performance participatória aqui se mescla ao de gravação de alta fidelidade, criando o clima de ambigüidade próprio das situações interétnicas, etnomusicológicas, multimidiáticas.

Música e discursividade marcam o modo de ser Mbyá, sua cosmo-sônica, e, no exemplo da música “*Ero tori*”, um de seus modos de brincar. Olhando a partir da sociedade não-indígena, criadora de leis que estipulam direitos universais das crianças, ao mesmo tempo em que as realidades múltiplas tornam o brincar expressão de uma gama complexa de sentidos, vejo o que aparece na fala do pajé como uma concepção de brincar muito outra, integradora de gerações e funções sociais, compreendido como ensinamento, tratamento, fortalecimento, evocação da lembrança, vivência da alegria e ritualização de responsabilidades futuras. Na parte final de sua fala, o pajé lembrava ainda, não só do compromisso feminino de tocar o *takuapú* na Casa de Rezas para celebrar e se comunicar com as divindades. O líder Guarani também remetia a um aspecto central da cosmo-sônica Guarani, a responsabilidade dos Guarani de “receberem” a divindade, *Nhamandú* (nosso Deus Sol). Os cantos Guarani, que o evocam entre outras divindades nas rezas noturnas, de certa forma substituem a luz e a sonoridade diurna promovida por *Nhamandú*, dialogam com ela. Na alvorada, os sons dos pássaros, a luz nascente a leste, ruídos outros da mata e das águas do entorno apaziguam a exigência ritual dos Guarani, que disporão agora de suas forças, profilicamente refeitas no ritual noturno, nas tarefas diurnas, até que mais uma vez lhes caiba agir sonoramente durante o descanso de *Nhamandú*.

Estas três performances da canção de brincar “*Ero tori*” indicam a complexa imbricação entre ‘contexto – estilo – intencionalidade – musicalidade’. Ajudam também a visualizar os diferentes contextos, os estilos de performance que a eles se relacionam e as diferentes sonoridades resultantes. Realizar repertórios musicais de um “espaço social” (o ritual de iniciação, por exemplo) em outro (a apresentação pública) é bastante freqüente entre os Mbyá, e é interessante pensar quais significados se mantêm e quais se modificam totalmente neste deslocamento da música de um para outro contexto.

Por um lado, o canto solo ensina através de seu texto, da demanda para que a criança brinque e se disponha a vivenciar o ritual que acompanha o viés lúdico do contexto. Como diz Vherá Poty, os cantos Guarani “inteiros” ensinam. “*Cada música já*

tem tudo nela. Ela é pra pessoa exercitar a voz, já diz no texto quando foi feita, pra que foi feita.” (2009).

Esta idéia reforça a proposição da sociocosmo-sônica Guarani. É como se o som produzido pelo grupo – ou interpretado por ele (no caso do som dos pássaros, por exemplo) – trouxesse dentro de si diversas partes desse mundo, de todo o mundo, o cosmos concebido em som. No entanto, é importante olhar para a diversidade com que se expressa sonoramente este mesmo “mundo” sociocósmico, para reconhecer a riqueza de soluções encontradas para viver musicalmente o modo de ser Guarani e a complexidade de interações sociais ligadas ao campo sonoro – dentro da lógica do perspectivismo sonoro – que movem e fazem renascer a cada dia a *mbará eté* (fortaleza) Mbyá. Nos próximos itens, a exemplo do que anunciei no início do capítulo, continuo tratando desta diversidade sonora expressa nos gêneros musicais das crianças Mbyá.

Nheovangá mborái: cantos de brincar de meninos e meninas

Passo à apresentação de alguns *nheovangá mborái* que foram cantados por Laurinda Kerexú (31/08/2008), ou por Marcelo Kuaray (31/10/2008), no contexto de ouvirmos a gravação dos cantos realizados pela *kunhã karaí*. Os diálogos musicais processados neste terreno resultaram em reflexões de diferentes colaboradores de pesquisa sobre os contextos e as traduções de cantos Mbyá ligados às práticas cotidianas das crianças, alguns dos quais estão transcritos abaixo. Cantos descritos por Litaiff (1996), Cadogan (1997)¹⁷⁵, Coelho (1999) e Dallanhol (2002) foram incorporados à discussão, na medida em que possibilitaram algumas comparações. Para auxiliar na compreensão dos contextos, as falas e cantos da xamã estão destacados do texto por uma moldura.

Quando cheguei na *tekoá Nhundy*, no final de outubro de 2008, depois de quatro meses de quase total ausência¹⁷⁶, ouvi de longe as crianças anunciando meu nome.

¹⁷⁵ Na obra “*Ayyu Rapyta*” (1997), de Cadogan, há um capítulo intitulado “*Cuentos, Leyendas, Cantos Infantiles, Saludos*” (“Contos, Lendas, Cantos Infantis, Saudações”) (p.244-299). Ali estão descritos textos de cantos e um resumido contexto de sua realização. Em alguns casos, parece ter havido o agrupamento arbitrário de excertos de cantos, possivelmente cada um possuindo outras partes de texto não conhecidas pelo autor, assim como contextos diversos de execução. Frente à pouca difusão de material de pesquisa sobre este tema e considerando o grande valor de sua obra, escrita a partir de intenso trabalho de campo entre os Mbyá de Guairá, pareceu-me importante levar em conta estes cantos em comparação com outros aqui analisados.

¹⁷⁶ Estive na aldeia apenas no funeral de Lucas, em julho, e para a realização da 3ª sessão de gravação, em agosto. Durante estes meses, o projeto de gravação do CD de cantos Mbyá exigiu-me trabalho de campo em Porto Alegre e São Leopoldo junto aos *kyringüé ruvixá*, entre outros compromissos ligados ao doutorado, e também neste período fiz um tratamento de saúde.

Como na maioria das vezes, eram elas que me recebiam, sorridentes desde quando, com o tempo, me conheceram e adquiriram confiança em mim. Cumprimentei alguns adultos em frente ao posto de saúde.

Busquei Talcira, com quem tinha combinado de me encontrar. Eu pretendia ouvir com ela os cantos que Laurinda Kerexú e outras jovens haviam realizado nos microfones do estúdio móvel na terceira sessão de gravação, que teve a conotação de ser uma gravação experimental que ficaria para as aldeias e para eu analisar em minha pesquisa. Porém Talcira logo me disse que não estava em condições de conversar comigo porque ia consultar e estava com dor de cabeça. Antes de ir embora, procurando-a em sua casa para me despedir, estava deitada, parecendo um pouco abatida.

Também cumprimentei Ivanilde, que me apresentou Marcel Karaí, seu bebê de três meses, a quem eu ainda não conhecia. Deu-me para que eu o pegasse no colo. Ele me olhava, sério, um bebê cujas bochechas roliças faziam lembrar seu irmão Lucas Karaí, que morrera poucos dias antes de seu nascimento. Um pouco confusa com os sentimentos ambíguos que aquela situação me fazia enfrentar, entre alegrias e tristezas, passei Marcel Karaí de volta ao colo da mãe, em busca de instalar alguns equipamentos no alpendre da cozinha de Talcira, para ver e ouvir as gravações que havia trazido.

Depois de algum tempo de minha presença na aldeia, Marcelo Kuaray veio me cumprimentar, um tanto surpreso por me ver naquele dia ali¹⁷⁷. Desta vez combinara minha vinda com sua sogra, e isto causava estranheza, assim como outras idas a campo que visavam, por exemplo, a conversar com as mulheres à beira do fogo de chão, estar

¹⁷⁷ Normalmente minha estada na aldeia era mediada por ele, distanciando-me do convívio com as mulheres, que ocorreu mais quando ele estava fora da aldeia. Além da questão de gênero – os homens Mbyá são quem fazem a mediação das relações com não-indígenas, e, antes mulher, eu ali era vista como uma pesquisadora não-indígena - há nesta mediação que me afastava muitas vezes das mulheres uma questão de identificação com Marcelo Kuaray enquanto não-parente consanguíneo. Sendo um afim, o processo de aparentamento pelo qual Marcelo passa é constante e, para ele, pelo que parecia, desafiador. Certa vez comentou, ao fazermos uma refeição com um grande grupo de pessoas da aldeia, na cozinha aberta de Alzira: “*Eles todos são parentes, só eu não sou.*” Evidentemente se tratava de um desabafo queixoso. Também em relação ao grupo de cantos e danças havia desacordos sobre comportamentos de autoridade no ensino e conflitos sobre a comunicação de Marcelo Kuaray com pais de cantores sobre a rotina do grupo e o repasse de bens ou dinheiro recebidos em apresentações, gerando desistências (permeadas de tentativas de retorno e novas desistências) de famílias de deixarem seus filhos participarem do grupo. Em contrapartida, muitas vezes se esforçava por acolher as crianças e famílias do coral, preocupava-se, buscava ser compreendido e apoiado. Afirmava que a comunidade vinha em primeiro lugar, tudo o que fazia (em termos profissionais, musicais) era pelo bem da comunidade, para que o retorno em benefícios – de diferentes ordens – fosse dirigido às pessoas do coletivo da aldeia. O que não significa que não fosse um jovem com muito desejo de mostrar seu trabalho musical na mídia, ser reconhecido como compositor entre os Guarani e quem sabe também entre os *jurua*. Mas precisava do apoio de seu grupo, até para isso ser viável.

com as crianças e filmar com elas ou entrevistar alguém especificamente. Ele se reconhecia, como *kyringüé ruvixá*, a principal liderança na mediação de meu trabalho de campo na aldeia da Estiva, conforme ficara acordado com o cacique. Mesmo sabendo de meu interesse pelos outros repertórios de canções das crianças, afora o do coral, priorizava tratar comigo desta prática, intenção que foi reforçada pela possibilidade de gravar em CD (conforme projeto que realizamos em 2008) suas composições feitas para o grupo *Nhë'ë Ambá*.

Das mulheres com que me encontrei na chegada, apenas Ivanilda, integrante do coral, se dispôs a conversar brevemente comigo sobre os cantos que ela e outras mulheres jovens registraram na 3ª sessão de gravação do CD. Mais uma vez minha principal interlocução na Estiva acontecia com o jovem coordenador do coral Guarani.

Éramos um grupo de algumas mulheres e homens e várias crianças assistindo ou transitando ao redor da cozinha coletiva. Antes de conversar, primeiro com Ivanilda e depois com Marcelo sobre os cantos das crianças a partir das gravações feitas por Laurinda e outras mulheres, mostrei ao grupo alguns clipes editados de performances dos grupos musicais da Estiva, Cantagalo e Itapuã, durante as sessões de gravação do CD¹⁷⁸. Deixei uma cópia do DVD, para que as pessoas da Estiva pudessem rever as imagens e usá-las da forma como achassem mais adequado.

Apesar das condições desfavoráveis para que um grupo grande enxergasse na tela do *notebook*, foi possível terem uma idéia dos clipes em DVD e das fotos. A maioria dos espectadores parecia estar gostando de ver aquelas imagens e ouvir os sons. Mostravam-se atentos, riam e comentavam a filmagem em si e nomeavam as pessoas que nela apareciam. Chamou-me a atenção terem rido bastante ao ver fotos de Laurinda Kerexú, com fones de ouvido, em frente ao microfone, provavelmente avaliando a situação como inusitada, o encontro da *kunhã karai* representante da antiga tradição Mbyá com a nova tecnologia *jurua* - que com o tempo vem sendo apropriada pelos Mbyá mais jovens, como se pode ver pelo número crescente de gravação de CDs e produção de filmes Guarani no Brasil.

Em volta muitas crianças brincavam, algumas com os carrinhos, caminhões, dentre os quais identifico um que neste dia trouxera para elas. Crianças viam as imagens

¹⁷⁸ Estes clipes foram editados alguns por Luciana Prass e outros por Ivan Paolo Fontanari, a partir de registros audiovisuais feitos por mim, Luciana e Janaína Lobo. As três pessoas citadas são colegas do GEM, todos orientandos ou ex-orientandos da prof. Maria Elizabeth Lucas. Luciana é doutoranda em Etnomusicologia pelo PPGMUS/UFRGS, Ivan é doutor em Antropologia Social pelo PPGAS/UFRGS e Janaína, como já mencionei anteriormente, é mestrandia em Antropologia Social no PPGAS/UFRGS.

por algum tempo, depois circulavam entre as brincadeiras ao redor, finalmente distanciando-se por uns períodos desta área da aldeia. É provável que fizessem circular entre seus parentes a informação de que estava ali mostrando aquele registro audiovisual, pois alguns jovens aparecem vindos de suas casas mais distantes, com passos determinados de quem já sabia o que ocorria ali.

Por alguns minutos brinquei com Ana Claudia, filha de Ivanilda, de cerca de um ano de idade, que segurava duas garrafas *pet* grandes, sentada no chão. Uma garrafa lhe escapou e veio para o meu lado, que neste momento a estava filmando, enquanto algumas pessoas olhavam o vídeo das performances dos grupos no DVD. Retornei a garrafa a ela, rolando, imprimindo uma força descontrolada na garrafa, que se projetou rapidamente e com um estrondo em direção a ela, o que pareceu a atrair. Interessada na interação e provavelmente naquela força, Ana Claudia criou este elo entre nós, atirando-me a garrafa, várias e várias vezes. E investia cada vez mais força no lance da garrafa, que, sonoramente, estourava contra o chão batido bem perto de mim, que a pegava e rolava até a menina, tentando não ser tão vigorosa. É como se os papéis se invertessem. E ela crescia na cena, e eu decrescia. Éramos parceiras tentando aproximações, via gradações de forças e garrafa *pet*.

Depois de vermos as filmagens, conversei com Ivanilda sobre os cantos de brincar e dormir. Seus comentários foram breves e em um tom de voz muito baixo. Duas crianças cantavam e ajudavam na pronúncia do canto que a *kunhã* dizia não se sentir em condições de repetir e traduzir. Com estes impulsos interacionais das crianças, senti que Ivanilda se pôs mais em movimento de fala e ligação na nossa comunicação, como se as crianças alinhavassem nossa relação. Aparentando esforçar-se para falar em Português e em um tom de voz que fosse claramente audível, repetiu as palavras dos cantos em Guarani para que eu revisasse a transcrição que havia feito e falou um pouco de seus contextos de performance.

Na posterior conversa com Marcelo Kuaray, as crianças pareciam continuar ocupando um lugar importante naquele conjunto de interações. O *mitã* (bebê) Marcel Karaí ficou a maior parte de nossa conversa em seu colo. Às vezes chorava e então lhe dávamos mais atenção. Outras crianças em volta cantavam partes das músicas que ouvíamos e sobre as quais conversávamos. Também riam, procuravam minha atenção para brincar e conversar comigo e falavam entre si em Guarani.

As experiências desafiadoras dos últimos meses pareciam presentes, mas à medida que o tempo avançava e o diálogo fluía, fomos re-sintonizando nos assuntos que eram o norte das conversas nos últimos dois anos – as músicas Mbyá e as crianças. Enquanto iniciamos a escuta dos cantos voltamos a falar sobre gravar *mitã mongueá*, Marcelo Kuaray concordava que isso poderia ser bom para a comunidade ter, e que eu poderia falar sobre esses cantos na minha pesquisa, mas reiterava não achar conveniente inserir no CD (cuja edição estava na fase de ser concluída) as gravações de cantos de ninar ou brincar nas versões que havíamos conseguido registrar. No final da conversa, propôs fazermos, como próximo projeto, registros sonoros e visuais de músicas que os pais cantam para as crianças, mais conhecidas dos velhos do que dos jovens, repertório que poderia ter sido inserido no projeto que se concluíra, mas que não obtivera aprovação por parte dos *kyringüé ruvixá*.¹⁷⁹ Registrei nossa conversa em áudio e a câmera de vídeo também foi usada, um pouco por mim e mais por alguns jovens e crianças que circularam pela aldeia captando suas impressões do lugar.

PARAKAU

LAURINDA KEREXÚ - 31/08/2008, Estiva (faixa 7 - CD)

Lembrando outro canto, “*Parakau*”, a *kunhã karaí* anuncia “*eu vou cantar um, também*”. Canta duas vezes e afirma, rindo muito: “*Aquele canta! A criança que quando ela brinca, ela canta.*” À medida que vai relembando e realizando os cantos, Laurinda Kerexú afirma que sabe todos, mas está com “preguiça” de cantar. É evidente seu constrangimento em cantar para pessoas não-indígenas (que estão em volta), assim como ter de usar a tecnologia do estúdio móvel de gravação como ferramenta de conhecimento, no lugar de estar em um contexto familiar, como seria, por exemplo,

¹⁷⁹ As negociações para incluir no CD alguma das músicas que Laurinda entoou – cantos de brincar, acalantos e cantos exclusivos de meninas e meninos – não resultaram favoravelmente à minha intenção, expressa no projeto do CD e em um primeiro momento aceita como viável pelos *kyringüé ruvixá*. Nas fases de gravação e definição final das músicas e sonoridades que comporiam o CD, os coordenadores pareciam determinados a não incluir estes cantos tradicionais cantados pela *kunhã karaí*, devido a estarem incompletos ou não serem representativos do modo de ser Mbyá conforme gostariam que fosse expresso no CD. Um destes cantos, por exemplo, apresentava textualmente uma cena protagonizada pela personagem bíblica Maria (mãe de Jesus), conforme uma maneira da musicalidade Mbyá de reelaboração do cristianismo. Um deles não aprovava que este canto fosse incluído no CD por não ser de uma antiga tradição Mbyá, e sim provavelmente associada ao período de intensa cristianização na era colonial.

conversar com seus afins em volta do fogo de chão, fumando o *petyngué*.

PARAKAU

(A) (A') (B) (C)
(a/a) (a') (a'') (a''')

...so que fala de Laurinda

PARAKAU

Parakau ndajé omanõ
Parakau ndajé omanõ
Hendy reí ojúká
Xerera itá, kururu, xegueró

O PAPAGAIO

Dizem que o papagaio (*Amazona aestiva*)
 morreu
 Dizem que o papagaio morreu
 Simplesmente pegou fogo e morreu
 Meu nome é pedra, sapo, ???¹⁸⁰

PARAKAU NDAJE – Laurinda Kerexú	
estilo do canto	Individual? / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Sem grandes contrastes de dinâmica, que apenas acompanha fraseado.
ornamentação/articulação	Acentuações em determinadas notas, sons aerados, principalmente vogais “o” e “a” com ar/respiração sonora, nos finais de linhas melódicas descendentes. Portamentos.
tonalidade	Lá (M/m)
registro	Voz feminina grave
extensão	Lá2 – Mi3
métrica	3 (1-2) – 3 (1-2) – 3 (1-2) – 1 - 3
motivos melódicos e eixos motívos	Motivos melódicos: Motivo (a) - desc; melodia e variações: (a) – (a) – (a') – (a'') ([a] reduzido)/(B) – (a''')/(C) (também derivado de (a) - coda)
forma	2 frases (tamanho médio) + coda = 2 semi-frases + 2 semi-frases + coda

¹⁸⁰ Meus colaboradores de pesquisa não souberam me dar a tradução deste termo, assim como Cadogan (1997) também não o traduziu.

Conversamos sobre o canto “*Parakau*”, que acabamos de ouvir na voz gravada de Laurinda Kerexú. Marcelo Kuaray comenta:

- *Esse é um canto que eles cantam pras crianças pra ir espantando as crianças, né, pra terem medo e dormirem cedo. [...] Então isso é uma música mais agressiva, um pouco, né.*
- *É? O que é que fala?*
- *Fala do morto, assim, do espírito, né, do espírito maligno, o anjo, coisa assim... Eles misturam na música para que a criança tenha medo e durma logo, né. [...] “Parakau ndajé o mano” significa, no caso, o papagaio está quase morrendo.*

Este canto parece estar associado ao contexto de brincar – como disse Laurinda – e de dormir – conforme Marcelo. No entanto, em outro momento este também o relaciona aos momentos de brincar, mas especificamente masculinos. Na conversa com diferentes colaboradores, não houve consenso sobre o contexto deste canto, que parece mais conhecido dos adultos do que das crianças Mbyá da Estiva, relacionado, como alguns dos outros cantos aqui descritos, a vivências dos Mbyá “antigos”.



Imagem 29 – Pará Reté e uma *kunhã*, aldeia do Cantagalo, 2009

Cadogan (1997, p.286-287) e Coelho (1999, p.48)¹⁸¹ trataram esta música em seus trabalhos, respectivamente como pertencente a um gênero de “cantos com que as crianças acompanham seus jogos”¹⁸² (*poraéi kunumíngue oñevanga*) e como um canto do repertório do coral *ÿvýtchí ovÿ* (“Nuvens Azuis”) (canto de crianças, *kÿryngué jerokÿ*¹⁸³). Localizam-se, assim, dois diferentes contextos para sua execução (três, se pensarmos também o canto como um acalanto):

CADOGAN (1997, p.286-287)

PARAKÁO	
<i>Parakáo ndaje omano</i>	Dizem que o papagaio morreu
<i>Mba'ére nda omano?</i> ¹⁸⁴	Por que será que morreu?
<i>Endy rei omano</i>	Estalou nas chamas e morreu.
<i>Kururu che guero</i>	O sapo me...? ¹⁸⁵

COELHO (1999, p.48)

PARAKÁU	PAPAGAIO
<i>parakáu nda'djé omanom...</i>	Dizem que o papagaio morreu...
<i>mbaerepa amanom...</i>	Mas, porque ele morreu...
<i>endÿrei odjuká...</i>	Um raio matou...
<i>tchererai takurú tcheguÿro)</i>	Leve-me pela estrada abaixado.

Apresento os textos e traduções conforme os autores, para fortalecer a idéia da variedade entre as performances (no caso, de seu texto e da tradução para o Português) inerente a este repertório de tradição oral. Também se deve considerar que as interpretações dos pesquisadores trazem alterações de entendimento do repertório, de

¹⁸¹ O autor pesquisou a música de crianças (dos corais) junto aos Guarani Nhandeva na aldeia de Mbiguaçu, SC.

¹⁸² “*Cantos con que los niños acompañan sus juegos*” (Cadogan 1997, p.286).

¹⁸³ Coelho reconhece que a tradução seria danças de crianças, mas fez uma opção por destacar o âmbito sonoro do repertório do coral através do termo da tradução, escolhido por ele, mesmo entendendo a impossibilidade de separar dança de música entre muitos grupos tradicionais (1999, p.26).

¹⁸⁴ Segundo meu professor de Guarani, o texto correto seria os versos 1, 2 e 4 cantados por Laurinda Kerexú e o 2º transcrito por Cadogan.

¹⁸⁵ “*Dicen que El loro há muerto / Por qué será que murió? / Estalló em llamas y murió. / El sapo me há...?*”

diferentes ordens, para o seio da reflexão etnomusicológica, produzindo diferentes modos etnológicos de entender o contexto.

AGUARÁ GUAXÚ (Faixa 8 - CD)

Um canto para ser cantado por adultos ou crianças maiores para crianças por volta de um ano de idade é lembrado por Marcelo Kuaray: “*Essa música eu aprendi com minha mãe, cantando pros meus irmãos, né. Tu tem que deitar ele ou ela assim*” - deita Marcel que estava mais sentado do que deitado no seu colo – “*e tu tem que deitar também e vai cantando assim:*”

AGUARÁ GUAXÚ



AGUARÁ GUAXÚ¹⁸⁶

*Aguará*¹⁸⁷ *guaxú eru nderuguai*
Ei peju peju tokenã mitãĩ

GRANDE ONÇA

Grande onça traz o teu rabo
Abana na criança pra ela dormir

¹⁸⁶ Este canto é feito de forma muito semelhante ao canto “*Mama xe mando*”, que será mostrado na sequência do texto. A diferença mais considerável é que o jovem pai canta deitando Marcel Karai no colo e imprimindo com sua mão um acompanhamento do “pulso” em seu corpo, realizando o canto no centro tonal dó e um pouco mais lentamente do que na outra canção.

¹⁸⁷ *Aguará* é onça em Guaraní Paraguaio. Em Mbyá, onça é *xivi*. (Vherá Poty 2009).

AGUARÁ GUAXÚ – Marcelo Kuaray	
estilo do canto	Individual? / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Sem contrastes de dinâmica, que acompanha o fraseado
ornamentação/articulação	Texto bem articulado, com rapidez, tanto em notas repetidas quanto na linha descendente, cria sensação de que sons destacados e caráter de dança. Ao mesmo tempo um pouco pesada a articulação de cada som – sensação de gravidade no som. Palma da mão de Marcelo marca um pulso que soa constante no corpo do bebê.
tonalidade	Dó# (M)
registro	Voz masculina média
extensão	Do#2 – Dó#3
métrica	Ternário simples e certo sentido de ambigüidade com o binário composto.
motivos melódicos e eixos motívos	Motivos melódicos: (a) notas repetidas + salto ascendente; (b e b') notas repetidas + melodia descendente; (a') somente notas repetidas. Eixos motívos: - relação seqüencial entre (A) e (B)
forma	1 frase (tamanho médio) = 2 semi-fra (A) + (B)

Falando sobre o canto, enfatiza seu caráter educativo e a mediação das subjetividades de pais e filhos em que este canto atua, na medida da regularidade de sua prática.

- Aí é sempre... tu tem que ensinar teu filho, sobrinho, pode ser qualquer um do convívio. Aí tu pega sempre, ensinando ela, sempre cantando. Aí, por exemplo, o Marcel vai crescer sabendo... Ele, chega 7 horas, 7 e meia da noite, oito horas, ela já vai senti que tá faltando uma coisa, né. Pah! 'E cadê meu pai, minha mãe, pra me cantar pra mim', já vai querer, vai esperando pra cantar, no caso, eu pego e já canto assim. E vai se acostumando, até que tenha um ano, dois anos, três anos. Até oito, oito anos, ele vai precisar que eu cante sempre pra ele pra dormi. Que nem o Bruno, o Bruno tem que fazer assim pra dormi, se não ele não dorme. É... 'Aguará guaxú eru nderuguai', isso aí é um bicho, uma música de leão, 'aguará guaxú' é leão. [...] Que tu traga o teu rabo pra chacoalhar, pras crianças dormi; se não, não vai dormi.

Todos rimos, e pergunto: *E será que esse chacoalhar do rabo tem alguma coisa a ver com o mbaraká mirim, ou não?* Ao que Marcelo responde *No caso é que espanta, né, o rabo do leão tem uma coisinha, uma bolinha. Tu faz isso pra dormir. Ri muito.*

Eu me dirijo a uma criança que estava cantando a melodia deste canto: *Tu conheces essa música?* A criança ri em resposta.

O contexto de brincar com a criança cantando para ela nos dois exemplos parece vinculado à possibilidade de fazê-la adormecer. Acredito que isso possa acontecer mais pela sensação de conforto, segurança e satisfação por parte da criança de estar interagindo com mãe, pai, irmão ou outro afim que a cuida do que por receios que possam estar sendo incutidos pela música – o papagaio morto, o rabo da onça -, se bem que esta mensagem não deve ser desconsiderada, conforme diz Vherá Poty, referindo-se a “*Aguará guaxú*”. “*Este canto é feito com a criança deitada, pra dar medo da onça.*” O jovem pai pondera que um dos princípios mais importantes da educação Guarani é evitar sair do caminho certo para não viver *ojepotá*, e a onça é um tipo de *ojepotá*. “*E quem não dorme à noite é a onça, não é?*”, questiona, retoricamente.

Outros nheovangá mborái: cantos exclusivos de meninos e de meninas

A seguir apresento dois cantos que foram classificados genericamente por meus interlocutores como *nheovangá mborái* e que têm em comum com “*Ero tori*” e entre si o fato de serem relacionados com exclusividade a um gênero sexual (ou que canta, ou a quem o canto se destina). O primeiro exemplo, “*Xekyvy vare*”, é um “canto feminino”, a ser cantado em momentos de concentração, pela irmã para seu irmão. O segundo, “*Mamo xe mando*”, é um canto “mais alegre”, para os pais cantarem exclusivamente para os filhos meninos, de cerca de cinco anos de idade, para que “ouçam quietos”, mas não necessariamente durmam.

XEKYVY VARE

Laurinda parece um pouco surpresa e feliz com uma lembrança e diz “*Eu vou cantar um de novo*”. Canta então “*Xekyvy vare*”¹⁸⁸.

XEKYVY VARE 1

(A) (a) (B) (b) (B') (b') (A') (a') (B') (b') (a')

(a') (A'') (a'') (B') (b') (a') (C) (a''')

XEKYVY VARE

performance de Laurinda Kerexú
(Faixa 9 - CD)

*Xekyvy vare parana rovái*¹⁸⁹
Reo rire ke ejerevoi heté,
*Ypyxi rakãre*¹⁹⁰ *reo rire ke,*
Ejerevoi hété, ejerevoi heté

Xekyvy vare parana rovái
Reo rire ke ejerevoi heté,
Ypyxi rakãre reo rire ke,
Ejerevoi hété, xerera'a hagüã.

MEU CORAJOSO IRMÃO

Meu corajoso irmão
Após ir ao outro lado do grande oceano
Não demores a retornar

Meu corajoso irmão
Após ir ao outro lado do grande oceano
Não demores a retornar
Para junto me levar.

¹⁸⁸ Laurinda Kerexú canta “*sekyvy*” (“meu irmão”), o que corresponde em algumas versões da escrita Guarani a “*xekyvy*”. Optei por escrever do modo mais usual no Rio Grande do Sul, com “*xé*” em vez de “*se*” ou “*ché*”.

¹⁸⁹ Conforme Vherá Poty, o texto deveria ser *Xekyvy vare para rovai*. O sentido mantém-se semelhante, já que *Paraná* indica um grande rio (Paraná) e *Para guaxú*, o mar ou o grande rio.

¹⁹⁰ *Ypyxi rakãre* é uma metáfora que representa um lugar distante e almejado: “*a ponta do galho da árvore*”, “*até o último galho que te leva ao lugar divino*”; trata-se da árvore dos caminhos (Vherá Poty 2009).

Quando termina de cantar, seguimos conversando a respeito do canto.

- *É assim.*
- *E esse é de brincar?*
- *Esse não é. É de grande, aquele. Quando ele foi pro outro céu, pra voltar de novo, pra levar de novo. Aquele que canta. Ela canta pro irmão dele, pra voltar e pra levar ela – é assim.*
- *Mas é criança que canta?*
- *Esse xekyvvy é o irmão dela. É, xekyvvy. Guaçú rovai Paraná rovai, é. Vai com Nhanderú. E daí ela canta, assim.*
- *Canta pro irmão, Dona Laurinda?*
- *É, sim. Pra voltar, pra levar ela de novo.*
- *Mas são as crianças que cantam?*
- *Não são as crianças que cantam.*
- *É um canto antigo, Dona Laurinda?*
- *É antigo, é.*
- *Esses cantam na opy?*
- *É, é... Na opy também, é, é...*
- *Mas hoje em dia não tão cantando essa?*
- *Não.*

Laurinda Kerexú segue com expressão forte, voz intensa e aguda no início das frases, iniciadas pelo “Ih”, descendo para o grave na medida em que a frase progride: *Ih! Ninguém não sabe mais cantar. Ih! Eu que não canta mais, também. Não se alembra mais, assim. Quando nós tava criança, cantemo junto. Com minha irmã, com meu irmão, cantemo, também. A minha mãe, ela sabe tudo pra cantar, aí cantemo assim, é.*

- *Sua mãe que lhe ensinou...?*
- *É, sim. A minha mãe tá viva, ainda. Ela tá lá pro Cantagalo.*
- *Ah, ela que chegou do Salto do Jacu¹⁹¹?*
- *É, sim, é. É ‘xekyvvy’ é o irmão, ele foi pro céu. Paraná rovai é guaçú, guaçú rovai. É. Daí pra voltar de novo pra levar ela. É, é...*
- *E canta na família, assim, na família?*
- *É, sim, na família. Canta, também.*

A *kunhã karai* entoa mais uma vez o canto e finaliza:

- *É só isso. Eu sei tudo, mas eu tô esquecida.*

¹⁹¹ Município no noroeste do Rio Grande do Sul.

XEKYVY VARE I – Laurinda Kerexú	
estilo do canto	coletivo? / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Poucos contrastes de dinâmica, que apenas acompanha fraseado (com isso, os finais de frase ficam menos fortes)
ornamentação/articulação	No início do canto o texto bem articulado em notas repetidas e destacadas cria sensação de caráter de “entrada”. Principalmente nos finais das frases os sons são mais aerados (com ar/respiração sonora), gerando intencionalmente sonoridades ambíguas quanto à determinação de suas alturas. Portamentos vocais. <i>Ralentando</i> no final das frases. Melodias descendentes bem ligadas, com leve <i>glissando</i> .
tonalidade	Lá (M)
registro	Voz feminina grave
extensão	Lá2 – Mi3
métrica	8 – 8 – 7 – 8 / 8 – 7 – 8 - 8 (repete)
motivos melódicos e eixos motivicos	Motivos melódicos: Motivos (a), (a') e (a''): notas repetidas motivos (b), (b') e (b''): nota repetida + melodia descendente + ascendente Eixos motivicos: relação espelhada entre (A) e (B), com inversão de mov. melódico entre (a)-(b) e (b')-(a')
forma	2 frases (tamanho médio) = 2 semi-frases (A) + (B) + 2 semi-frases (A')+(B'). Repete com variação: (A)+(B)+(A'')+(B')+(C)

Ao ouvir este canto entoado por Laurinda, Marcelo esclarece a respeito do gênero dos personagens: *Essa música é feminina. Pra uma guria, guria mesmo, uma mulher. Uma música que fala do irmão, fala de consagrar o irmão.*

Apesar de Laurinda afirmar que se trata de um canto “dos grandes”, lembra que cantava quando criança. Faz referência a um repertório mais amplo, não só a este canto, mas este parece incluído na descrição da prática familiar de cantar com irmãos e mãe.

Parece-me produtivo apresentar este exemplo, que expande as “formas de diálogo” que estão sendo acessadas nos cantos “*Ero tori*” (todos cantam para mulheres/ iniciadas), “*Mama xe mandó*” (todos/cuidadores cantam para homens/meninos de cinco anos) e “*Xekyvy*” (irmãs/mulheres cantam para seus irmãos/homens). Os diferentes diálogos, no entanto, marcam espaços sociocsmológicos de gênero e com isto exercem

um efeito de aconselhar, orientar e educar os Mbyá na sua constituição de gênero¹⁹². Vherá Poty define “*xekyvy*” como um canto de descanso de brincar, que foi sonhado e criado por uma mulher há muito tempo atrás. É um canto que serve para as meninas exercitarem a voz; já diz no texto quando foi feito e porque foi feito.

Mensagens do canto feminino também refletem a sociocosmologia Mbyá, referindo-se à busca da Terra sem Males, como explica/traduz Marcelo:

Ainda sobre o canto “*Xekyvy vare*”, eu pergunto: *E quem canta pra quem? A mãe canta pra filha ou todos cantam juntos?*

- *Mãe canta pra filha, irmã canta pra irmã, também. Então, é uma música que tá passando de geração pra geração, né.*

- *Que tem conselho... dá conselho, ou...?*

- *Mhm, isso... Aí no caso, por exemplo, tem a Bruna¹⁹³. Pode ser que ela cante pra Fernanda¹⁹⁴. E quando ela tiver uma filha, já vai lembrar o que que ela cantou pra irmã.*

- *E o que que diz a letra, o que é que cantou? [...]*

- *“Xekyvy vare” quer dizer que ela tem um irmão que é valente, né. Ele é valente, ele consegue tudo que quer e ele viajou, só que ele passou o mar, que é “parana rovai”, quer dizer, ele atravessou o mar e a irmã tá cantando pra ele que volte logo, que traga uma boa recordação de lá, que possa ouvi e vê que lá, do outro lado do mar, tem uma terra sem males, que dá pra vivê, que dá pra plantar. Isso que a irmã tá esperando, não é...*

- *A irmã, que tá aqui, chama... prá voltar.*

- *Ahãm, chama pra [ele] voltar logo. E [ele] volta e conta o que é que viu lá. O que é que é mais melhor, aqui ou lá?*

Fala estas três palavras bem marcadas e destacadas, lentamente, “a-qui ou lá”, separação esta enfatizada com o movimento da mão direita, que aponta cada vez um dos dois lados desta linha (sociocomológica) imaginária, conforme as palavras vão sendo ditas¹⁹⁵.

A interação entre irmã e irmão sugerida pelo canto indica a importância das relações do parentesco consangüíneo irmã/irmão no modo de ser Mbyá. Segundo Schaden (1962), documentos históricos-etnográficos apontam o casamento preferencial

¹⁹² Cabe observar que os cantos de comunicação de gêneros são freqüentes em muitos grupos indígenas ameríndios, a exemplo dos Suyá (Seeger 1988) e dos Wauja (Mello 2005; e Piedade 2004).

¹⁹³ Menina de sete anos que mora na Estiva e canta no coral *Nhë’ë Ambá*.

¹⁹⁴ Menina de cinco anos, irmã de Bruna, que também mora na Estiva. Ambas estão próximas e acompanham nossa conversa intermitentemente, às vezes cantarolando estimuladas pelas gravações que são ouvidas pelo computador, às vezes comentando alguma coisa em Guarani.

¹⁹⁵ Lembrando que se pode interpretar esta linha imaginária no nível espiritual-transcendental – a Terra sem Males como um espaço-tempo da imortalidade – ou no nível material-terreno (que também é espiritual) – como a boa terra para se criar uma *tekoá*.

entre tio e filha da irmã como uma prática existente entre os Guarani, mas hoje em dia não seria mais seguida¹⁹⁶. Levanto a hipótese que talvez este seja o motivo do canto: a irmã chama seu irmão de volta, para que cumpra a tradição do casamento com sua filha, perpetuando a endogamia em uma de suas formas mais intensas. Isto poderia estar na base de um canto entre estes irmãos. Esta é uma prática que não faz mais parte do modo de ser Mbyá desta forma, mas o canto pode conter elementos de busca de preservação desta forte relação consangüínea. Outra hipótese seria que este canto correspondesse a um chamado pelo irmão no sentido de não se perder totalmente o vínculo com um homem que geralmente deixa sua família e parte para a casa do sogro no momento de seu casamento. Cantar para o familiar que deverá cumprir as regras sociais de uxorilocalidade, mesmo que ainda não tenha partido, pode ser uma forma de manter afirmar o valor destas relações para além de seu afastamento.

Um canto claramente marcado pelo princípio de concretizar a relação social e afetiva entre irmãos, interdita na fase adulta, é praticado pelos Suyá. Um dos principais gêneros musicais Suyá, o *akia*, cantos individuais agudos e intensos, é cantado pelos homens (do pátio da aldeia) para suas irmãs (que ouvem os cantos desde as casas maternas), de cuja convivência estão privados a partir do momento em que passam à fase adulta da vida. Frente à interdição do contato físico e visual, através deste canto revivem as relações com sua metade clânica e assim colaboram para a coesão afetiva e social do grupo (Seeger, 1988). Sugiro que, de forma semelhante, o canto “*Xekyvy vare*” possui vínculo com as formas de aparentamento Guarani e com o interesse na coesão social.

Tempos depois, revisando traduções e exegeses dos cantos das crianças Mbyá com Vherá Poty em sua casa no Cantagalo (2009), tive a oportunidade de gravar um canto entoado por Pará Reté (três anos), filha de Vherá Poty e Patrícia. Falávamos sobre “*xekyvy*”, e Pará Reté cantou, a pedido e orientada por sua mãe (que não estava conseguindo lembrar integralmente outro canto que eu ia registrar em sua voz), que antes disse: “*Ela sabe.*” Em sua voz doce, miúda, ora aspirada, ora sonoramente explosiva, eu não conseguia distinguir o que exatamente cantava. Mas percebia sua determinação e que tinha pleno domínio sobre a musicalidade que expressava.

¹⁹⁶ O contrário, o casamento entre sobrinho e tia, era considerado incesto, conforme consta no mito Guarani sobre o desaparecimento do primeiro mundo.



Imagem 30 – Pará Reté

Ao ouvir detidamente a gravação e fazer a transcrição do texto Guarani, percebi que se tratava de outro canto, com texto, motivos melódicos e estrutura formal semelhantes:

XEKYVY VARE 2

(A) (a) (B) (b) (c/c)

(C) (d) (D) (e) (E) (f) (f')
mais lento

XEKYVY VARE
performance de Pará Reté
(Faixa 10 - CD)

Xekyvvy vare paraná(ka)¹⁹⁷ rovái

Manda'avy reó ejepoverá, ejepoverá,

Mamõ hété guireguatá

Ma ndepypó mã ypyxi rakãré

Ê ê je je xe...

MEU CORAJOSO IRMÃO

Meu corajoso irmão, tu foste pro outro lado do grande rio

E quando chegar lá sinaliza-me com teu relâmpago luminoso

Onde quer que tu caminhes

Terá o rastro do começo até alcançar o lugar divino

Ê ê je je xe...

XEKYVY VARE 2 – Pará Reté	
estilo do canto	coletivo? / gravação de alta fidelidade
dinâmica	Poucos contrastes de dinâmica, que apenas acompanha fraseado (com isso, os finais de frase ficam menos fortes)
ornamentação/articulação	No início do canto o texto bem articulado em notas repetidas e destacadas cria sensação de caráter de “entrada”. Principalmente nos finais das frases os sons são mais aerados (com ar/respiração sonora), gerando intencionalmente sonoridades ambíguas quanto à determinação de suas alturas.
tonalidade	Si (M)
registro	Voz infantil média
extensão	Si2 – Fá#3
métrica	8 – 8 – 7 – 8 / 8 – 7 – 8 – 8 (repete)
motivos melódicos e eixos motívicos	Motivos melódicos muito variados: motivos (a) e (d): notas repetidas motivo (b): melodia descendente motivo(c) e (c’): melodia com repetição de nota+linha descendente motivo (e): melodia asc. e desc. Eixos motívicos: Cinco, mas que podem ser pensados em agrupamentos, no total de três eixos – dois bem contrastantes (A) (B) X (C) (D) e um de finalização.
forma	(A)(B) + (C)(D) + (E – coda ou motor motívico)

¹⁹⁷ Pará Reté canta a sílaba “ka” todas as quatro vezes em que expressa esta parte do texto. Mesmo não fazendo parte do texto como é mais conhecido pelos Mbyá, e sendo mesmo uma sonorização difícil de repetir – pois exige a articulação rápida de mais uma sílaba no ritmo do canto - indica uma intenção seguida com precisão e persistência.

Posteriormente, Vherá Poty me disse se tratar do mesmo canto, que Laurinda Kerexú talvez tivesse esquecido em parte, improvisando alguns trechos de outra maneira. Não tive oportunidade de revisar isto com a *kunhã karai*, então o que posso afirmar é que parecem dois cantos semelhantes, o cantado por Laurinda e o cantado por Pará Reté¹⁹⁸, eventualmente sendo performances que remetem ao mesmo canto. Não obtive mais sobre os sentidos deste canto.

A partir do canto de Pará Reté, pude reconhecer sua grande semelhança com um dos excertos de músicas que “cantam as meninas” (p.287-288), compilados por Cadogan (1997) entre os “*poraéi kunumingue oñeavanga a*” (“cantos com que as crianças acompanham seus jogos”). Conforme observamos na letra e na tradução abaixo, o primeiro excerto é outra versão do canto da irmã para o irmão, e a letra é quase igual à do canto realizado por Pará Reté.

CHE KYVY PORÃ	MEU LINDO IRMÃOZINHO
<p>[E1] <i>Che kyvy porã,</i> <i>Parana rovái éreo rire,</i> <i>Ejero voi.</i> <i>Mamópa repytáne?</i> <i>Apytáne ypychĩ rakãre.</i> <i>Ijeije!</i></p>	<p>Meu lindo irmãozinho, Depois de te ires além do Paraná Volta logo. Onde vais ficar? Vou ficar no afluente da água estreita. Ijeije!²⁰⁰</p>
<p>[E2] <i>Chijovy miri,</i> <i>Nde reka rire</i> <i>Javy jay áre</i> <i>Guyra tukã ju,</i> <i>Oguerogau.</i></p>	<p>Pequeno <i>sayjoyvy</i> (pássaro), Depois de te procurar e te perder muitas vezes, o pássaro tucano amarelo, lamenta-se por ele.²⁰¹</p>
<p>[E3] <i>Ero tori,</i> <i>Ero tori, tori;</i> <i>Eroije, ije,</i> <i>Eroije.</i></p>	<p>??</p>

¹⁹⁸ Parece produtivo pensar que Pará Reté é filha de um jovem líder Mbyá que além de cacique é *kyringüé ruvixá*, mora na mesma aldeia que Pauliciana, considerada uma das mais sábias *kunhã karai* do RS e (desde que esta se mudou para o Cantagalo, em 2008) tem convivido com a mãe de Laurinda Kerexú, Florentina Pará, outra importante *kunhã karai* do RS e sua bisavó (mãe da mãe de seu pai, que não seguiu os princípios mais freqüentes dos casais recém-casados, de ir morar com o sogro, ficando junto a seus parentes consanguíneos). Enquanto aluna de Guarani de Vherá Poty, percebo nas aulas (além de nas conversas trocadas em trabalho de campo) seu interesse por manter estreito convívio com estas mulheres e aprender sobre os modos Mbyá dos antigos com elas, a quem respeita muito.

[E4]

*Apykachu*¹⁹⁹ *miña!*
Oirü juka rire,
Tape pukúrupi
U! U! U! U!, e'i.

A pomba, pobrezinha!
 Morta sua companheira,
 Ao longo dos caminhos
 Diz U! U! U! U!²⁰²

Cadogan apresenta as quatro estrofes acima como uma seqüência poético-musical constitutiva de um único canto. Porém neste canto encontram-se elementos textuais que se relacionam a diferentes cantos que os Mbyá da Estiva, do Cantagalo e de *Sapukaí* (pelo CD) me ensinaram, e não foi possível confirmar com meus interlocutores se existiria algum sentido atualizado para esta seqüência dos cantos de brincar de meninas.

As estrofes 2 e 4 fazem um paralelo ao tema do encontro entre irmãos apresentado na primeira estrofe, no entanto os personagens são pássaros. Esta analogia tem representado um importante fundamento sociocosmológico ao modo de ser Mbyá. A ontologia modelar do pássaro, impregnada de sonoridade, o faz um dos principais mediadores da comunicação entre diferentes planos existenciais - dos humanos e não-humanos. A alma-palavra muitas vezes é percebida como um pássaro. Conforme Vherá Poty, por exemplo, a *nhë'ë* aparece como pássaro só em sonho. Como apresentei no capítulo 3, foi um *parakau* pleno de luz que recebeu os Mbyá que Florentina Pará disse ter visto indo em vida para o “outro lado”. Por terem atingido o estado de *aguyjé*, alcançaram a *yvy maraeÿ*. Conforme a cosmo-sônica deste grupo, os Mbyá buscam na leveza de gestos e na sonoridade forte e estridente dos pássaros modelos de fisicalidade e espiritualidade para caminhar com leveza e atingir o *aguyjé* e, assim, a Terra sem Males²⁰³. O pássaro ocupa, neste sentido, um lugar central no perspectivismo sonoro Mbyá, que se reforça nas narrativas destes cantos.

²⁰⁰ “*Mi lindo hermanito, / después de irte allende al Paraná / vuelve pronto. / En dónde te quedarás? / Me quedará en el afluente del agua angosta. / Ijeije!*” (Cadogan 1997, p.287).

²⁰¹ “*Pequeño sayjoyvy (ave), / después de andarte buscando / y errándote repetidas veces, / el pájaro tucán amarillo./ se lamenta por ello.*” (Cadogan 1997, p.287).

¹⁹⁹ *Pykasú* é uma espécie de pombo silvestre, da família dos *Columba rufina silvestris*, Vieill.

²⁰² “*La torcaza pobrecita! / muerta su compañera, / a lo largo de los caminos / U! U! U! U!, dice.*” (Cadogan 1997, p.289).

²⁰³ É interessante observar a coincidência de valores no encontro/desencontro entre irmã e irmão presente nestes cantos e na base da musicalidade Kaluli, grupo tradicional da Nova Guiné (Feld 1990), representada pelo mito do pássaro muni, que era um irmão que foi abandonado pela irmã. Entre os Mbyá, não temos propriamente nem o abandono, nem a metamorfose, mas, mesmo assim, a categoria pássaro emerge com força mediando o sentimento de abandono.

A terceira estrofe, finalmente, é similar ao canto “*Ero tori*”, tratado anteriormente neste capítulo.

* * *

Apresento a seguir um canto masculino para depois comentá-lo em relação ao canto feminino apresentado anteriormente.

MAMA XE MANDO

Marcelo Kuaray lembra um outro canto:

- *Tem uma música que relata... Essa música é mais pro mais grande, pro Bruno²⁰⁴. Deixa eu lembrar... Já é uma música que é mais alegre. Para que as crianças durmam cedo ou não durmam cedo, também. Então é uma música prá ficar quietinha, pra ouvir bem, quieto. Canta “Mama xe mando”.*

Este canto utiliza a mesma melodia de “*Aguará guaxú*”, motivo pelo qual não o transcrevo em notação musical.

MAMA XE MANDO	MINHA MÃE MANDOU
<i>Mama xe mando gajeta rekao Papa ndovyxe gajeta rantá.</i>	Minha mãe me mandou pegar pão Mas o meu pai não quer comer pão duro porque não tem dente.

Depois que canta, pergunto se

- *É pra alegrar?*

- *Ahã, da idade do Bruno, assim.*

- *Não é pros menorzinhos.*

- *Não, não é. É uma música que já é pra alegrar, pra ficar bem alegre. E essa música é “Mama xe mando”, que dizê minha mãe me mandou pra pegar um pão – é um cacetinho, né -, mas o meu pai não quer que coma por causa que ele não tem dente, né.*

Marcelo ri bastante e lembra uma outra parte do canto:

- *É, tem outra coisa, assim:*

²⁰⁴ Seu filho, que está neste momento com cinco anos.

Canta a melodia de forma semelhante, com a seguinte letra:

MAMA XE MANDO (2ª estrofe) (faixa 11 - CD)	MINHA MÃE MANDOU (2ª estrofe)
<i>Mama xe moxë porque xe ka'u</i>	Minha mãe me expulsou porque eu estou bêbado,
<i>Tetai xereru porque xerai'u.</i>	Meu pai me buscou porque gosta de mim.

Em seguida diz que

- *É uma música pros guris ouvirem quietos, ou brincarem um pouco, só com o pai, só com a mãe. Essa aí é uma música que relata que a mãe do rapaz expulsou o filho, por causa que ele bebia muito. E o pai dele buscou ele de novo, porque o pai dele gosta do filho, né. Então é uma música bem, bem, bem, assim... [...] Vai brincando com seu filho. Essa música é pra brincar com teu filho quando tá deitado com ele.*

- *É só com filho homem?*

- *É só com filho homem.*

- *E essa aqui é pra filha menina que tá ficando mulher, essa aqui, “xekyvy vare”.*

- *Isso, essa aí é pras meninas, pode sê com a irmã, pode sê com a filha, elas cantam pra não ficar falando só de bobagem ou falando o que que fez de dia, não é. É uma música só pra ficar concentrado à noite, né. Então, pode sê mãe, ou tal, irmã, é uma música geral.*

O canto “*Mama xe mando*”, masculino, possui caráter irreverente. Apesar de parte do texto ter conotação dramática - o filho tendo sido expulso pela mãe -, ele se passa em um contexto familiar cotidiano em que poder ou não comer um alimento ou consumir uma bebida alcoólica são habilidades corporais/posturas éticas masculinas discutidas contrastivamente pelos pais²⁰⁵. O canto soa leve - pelo andamento rápido e pelas figuras rítmicas subdivididas - e, segundo seu intérprete, é alegre. A melodia inicia com salto de 4ª justa, seguindo com notas em mesma altura e linha descendente. As frases são curtas e simétricas, em métrica constante, mas que carregam certa ambigüidade métrica (3/4 - 6/8) bastante comum entre outros ritmos de dança sul-americanos, tais como guarânias, cuecas e gatos.

²⁰⁵ Apesar de não parecer ser um contexto ritual, a referência ao pão e à embriaguez poderiam ser pensadas em relação ao período festivo da colheita do milho entre os Guarani (por volta de janeiro), época propícia tanto para o *nhemongaraí* quanto para o ritual de iniciação masculino, em que os meninos são embriagados e têm seus lábios furados para a inserção do *tembetá*.

O ritmo desta canção e seu texto causaram muito estranhamento quando mostrei para um grupo de pessoas na aldeia do Cantagalo. Os comentários eram sobre que este era um canto que não conheciam, mas que provavelmente devia ser “argentino” ou “paraguaio”, no sentido de distante do modo de ser dos Mbyá do sul do Brasil, por usar letra “misturada” (Guarani e Português) e ritmo de dança *jurua*. Indicavam a localização de sua origem na América de língua hispânica, em coerência com seu modo de traduzir (orientando-se pela língua falada em determinado território) as fronteiras territoriais que os brancos estabeleceram. A mãe que ensinou este canto nasceu na Argentina, o que apóia a hipótese deste grupo de Mbyá, que estava avaliando o canto nesta ocasião.

Presente nesta ocasião, Vherá Poty falou da distinção entre os repertórios constituídos sobre as bases do modo de ser Guarani e aqueles cujas bases sociocsmológicas não sintonizam com este modo de ser. Este canto, que versava sobre temas cotidianos aparentemente desprovidos de sentido, no seu entendimento não era um canto importante para os Guarani. Se o cito neste trabalho, é no intuito de dar voz à polifonia. Para um dos colaboradores desta pesquisa, era uma lembrança de sua infância, vivida em parte na Argentina. Para outro, não possuía muita relevância enquanto repertório musical de identificação do grupo. Ao mesmo tempo, ambos são jovens lideranças Mbyá, com voz ativa em suas aldeias e em certos circuitos das redes Mbyá. Através de suas ações políticas e de seus cantos, contam e produzem a tradição e a identidade Mbyá, processos importantes no modo de ser de seu grupo.

Cabe investir um pouco mais na interpretação da tensão dramática que está contida na narrativa desse canto masculino. Ele envolve um conflito entre mãe e filho - como no mito dos irmãos gêmeos, mãe e filho se desentendem, mesmo que resultando em diferentes destinos. O filho vive uma situação de afastamento - movimento social esperado dos homens, que devem encontrar cōnjuge e morar com o sogro, pelo menos no início do casamento, até terem o primeiro filho. O motivo de seu afastamento é a bebida - que lembra o ritual do embebedamento dos meninos - *mitã ka'u*, “embriaguez da pessoa”; o mesmo que *kunumi pepy*, “festa dos meninos adolescentes” (Chamorro 1995, p.101) -, por ocasião da passagem para a vida adulta, quando recebem o *tembetá*. Este momento é extremamente envolto em tabus, cuidados, evitações que em última instância protegem da morte alguém da família, que passa por um estado de crise, ficando neste período “quente”, isto é, exposta a uma série de perigos cósmicos. No ritual, como no canto, o menino bebe e se afasta dos pais, isto é, passa para uma nova

etapa de vida, em que deverá constituir outras redes de afinidade, fora das relações consangüíneas.

O pai busca o filho de volta porque gosta muito dele. Como na condição Mbyá, o homem pode se afastar do sogro quando já tiver filhos, ou para ficar junto de uma grande liderança, duas situações de prestígio. O “pai” no canto, então, poderia ser interpretado como o próprio pai biológico, ou *Nhanderú*, ou uma liderança masculina forte entre os Mbyá ou, ainda, o próprio filho, que tendo seus filhos dá seqüência aos ciclos de distanciamento e aproximação entre parentes consangüíneos e afins.

Já a narrativa do canto feminino (“*Xekyvy vare*”) trata do comedimento das palavras, o que parece ser uma regra entre as mulheres em Mbyá – com exceções consideráveis entre as *kunhã karai* nas práticas rituais e entre muitas das mulheres da Estiva, como já propus anteriormente, talvez pelas influências culturais pluri-étnicas da formação comunitária que contextualiza o modo de ser destas mulheres. O canto tem um caráter sério, de aconselhamento, para as meninas não “dizerem bobagem” e se manterem concentradas. A letra remonta ao plano mítico Mbyá. O andamento em que foi apresentado este canto é mais lento do que o canto dos meninos, e as figuras rítmicas mais duradouras. Melodicamente, há mais repetição de alturas e a métrica é variada. Configuram-se frases longas, interpretadas por Laurinda Krexú com articulação ligada e portamentos ornamentais nos finais de frase. Um contraste sonoro em relação ao canto anterior, que abrem uma janela para a questão da constituição sonora Mbyá: Haveria elementos sonoros extra-verbais que se articulam na constituição dos gêneros sexuais e seus papéis sociais, além dos já conhecidos índices de gênero marcados pelos instrumentos musicais xamanísticos Guarani?

***Mitã mongueá*: os cantos de fazer adormecer**

Os *mitã mongueá* são uma prática sonoro-expressiva Mbyá pela qual bebês ou crianças pequenas e seus familiares se relacionam com a intenção de que as crianças durmam²⁰⁶. Parece se configurar como um gênero musical, em função de existir esta denominação relacionada ao contexto da interação pais-filhos no momento de dormir. Mas, ao mesmo tempo, muitas sonoridades se adéquam, conforme me disseram os

²⁰⁶ No CD “*Ñande Arandu Pyguá – Memória Viva Guarani*” há uma explicação sobre *mitã mongueá*, gênero traduzido como “acalanto”, porém não há distinção sobre quais faixas seriam representativas deste gênero. Talvez a idéia de que diferentes cantos podem fazer dormir também esteja sendo pensada neste CD.

Mbyá, aos requisitos para cumprir esta mediação. Ou seja, não parece haver a especificação de características icônico-musicais exclusivas que marquem esta sonoridade. Schaden (1962) e Dallanhol (2002) afirmam que cantos individuais e relativos às rezas podem ser usados para fazer dormir. Quando pedi para cantarem alguma música para os bebês dormirem, algumas mulheres cantarolaram o início de “*Dorme nenê*” (acalanto difundido em múltiplas versões entre as práticas *jurua* de fazer bebês dormirem), rindo muito, e indicando-me as experiências multi-étnicas que vivenciam. Talcira indica que fazia seus filhos dormirem com diferentes músicas *jurua*, além de música Mbyá.

Vherá Poty, no entanto, não acha adequado se cantarem as músicas xamânicas como canção de ninar²⁰⁷, assim como também prefere não realizar no coral cantos xamânicos, mesmo que com diferente arranjo (em diferente “estilo de performance”, conforme Turino 2008). Mesmo reconhecendo que peculiaridades estilísticas ligadas à intensidade e ao caráter são signos sonoros que diferenciam os gêneros - os *mitã mongueá*, por serem cantos individuais, deveriam ser entoados de um jeito suave, “com um sentimento carinhoso” -, considera que entre os acalantos e os cantos xamânicos não se deveriam repetir textos e melodias, como forma de resguardar os espaços diferenciados de performance.

A opção expressa pelo *kyringüé ruvíxá* não o impede de entender todos os gêneros musicais Mbyá de forma interconectada por seus significados, indicando em suas falas que todos eles são sagrados, advindos de “lendas” ou “histórias” Guarani relacionadas à sociocosmologia Mbyá. Os cantos, nos diferentes contextos, ensinariam habilidades, atitudes e formas coletivas de interação, preceitos éticos e estéticos do modo de ser Guarani.

Quando perguntei a meus principais interlocutores, em momentos diferentes, se cantavam para seus filhos, ambos responderam que sim, mas não tanto quanto as mulheres. Conforme Vherá Poty, é incomum os homens cuidarem e cantarem para os filhos porque normalmente eles não têm tanto tempo. Mas hoje em dia os homens estão cuidando mais dos filhos porque muitas vezes não fazem os trabalhos que costumavam fazer, como construir armadilhas, plantar, limpar o terreno, para o que deveriam acordar bem cedo, o que já não fazem, para tristeza dos mais velhos, que reclamam que os

²⁰⁷ Esta prática musical de se entoarem cantos rituais como *mitã mongueá* foi descrita como usual por colaboradores Mbyá (SC) na pesquisa de Dallanhol (2002).

jovens estão muito preguiçosos. Muitas vezes desconhecem importantes saberes ligados às tarefas que sempre foram fundamentalmente masculinas, como a época dos plantios, ou às formas de se relacionar socialmente, como as maneiras adequadas de tratar a esposa. Antigamente, se não soubessem essas coisas, não eram considerados preparados para se casar.

Em suas falas, Marcelo Kuaray reforçou o caráter improvisatório da prática do *mitã mongueá* e contou de sua experiência de cantar para os filhos:

É... Têm vários cantos, assim, tem... As próprias mães, elas inventam, também. As próprias mães inventam as músicas, os cantos²⁰⁸. É, esses dias tava inventando uma música pras crianças. É uma música bem, bem intere... Não é interessante, mas pra mim é. E dá pra traduzir ela em Português. Que é uma coisa que... Hoje, tu vê, teus filhos, por exemplo. Brinca o dia inteiro, hoje, né. Brinca o dia inteiro sem choro, sem nada... De noite chega, dorme, sonha com os anjos, protegido, né. E... amanhã ele acorda com o mesmo sentido, com a mesma... que passou no sonho, né, que a proteção dele foi abençoado por Nhanderú, né. No caso, Deus, ou Jesus, né. A música relata sobre ele, sobre a criança, mesmo, né. Que é... assim ó:

MITÃ MONGUEÁ

performance e autoria de Marcelo Kuaray
(faixa 12 – CD)

*E ke katu mitã koerã revyvy mã
Renhevangá mã
Nhanderú ovyreke ramõ
Nhanderú va' é embará été
Ramõ reikó
Nhanderú, nhandexy mbyá guaxú
oguereko ramõ
Reke porã revé, Reke porã revé²⁰⁹*

CANTO DE NINAR

Durma nenê que a hora chegou
Você vai sonhar com Deus
Amanhã vai vir, o sol brilhando
Os teus passos terá iluminando
por Nhanderú.

Embalando o filho mais novo e cantando para ele em Mbyá e em Português, Marcelo ao mesmo tempo me “demonstrava” um acalanto. Seu timbre de voz neste canto lembrava a emissão vocal dos cantores sertanejos, bastante apreciados entre os Mbyá do RS. A sonoridade era lamentosa e rouca, projetada na região nasal e também na região inferior do rosto e garganta. Com uma voz produzindo muitos portamentos,

²⁰⁸ Isto se aproxima ao que Schaden (1962) diz ter observado entre os Guarani adultos, usarem como cantiga de ninar os *poraei* recebidos em sonho e que seriam realizadas em contexto ritual, nas rezas xamanísticas noturnas.

²⁰⁹ Não obtive a tradução literal deste canto do Mbyá-Guarani para o Português.

realizava frases de grande alternância métrica, formando contornos melódicos de tamanhos variados e que atingiam diferentes intensidades de som, que acompanhavam o desenho da melodia que em quase todas as frases era em arco – ascendente / descendente. A melodia em nenhum momento se utiliza do 7º grau da ampla escala de sons percorridos. As resoluções das duas partes deste canto – a primeira, em Guarani, a segunda, em Português – foram feitas por linha descendente, em ambas as vezes atingindo o primeiro grau da escala, o “centro tonal” (conceito que será melhor explorado no próximo capítulo).

Apesar de uma série de princípios sonoros correspondentes a outros cantos Mbyá, pareceu-me que Marcelo Kuaray improvisava ao cantar, pois o canto progredia em novas idéias musicais, por vezes a voz oscilava (minimamente), parecendo ajustar a sonoridade do canto em um caminho em detrimento de outro. O resultado era intenso – timbre, movimento da mão, melodia, texto – e o *mitã* ficou muito atento ao que seu pai cantava, olhando-o fixamente.

O texto do canto (o Português sendo uma nova formulação para as idéias expressas em Guarani) reforçava o que o jovem pai antes falara sobre o caráter de ensinamento do canto. Em conexão com os princípios sociocosmológicos Mbyá, remetia ao momento do sono como espaço privilegiado de encontro com *Nhanderú*, assim como o amanhecer, com o Sol, outro ser divino, que “fortalece” (*mbará eté*) e “ilumina”. Depois da performance, ri um pouco e continua falando:

Esse é o que eu fiz pro falecido Lucas, né, que eu sempre... Cantei com eles, né, sempre... E agora tô cantando pro Marcel. [...] Eu sempre tô pensando fazer mais músicas sobre as crianças. Sobre o que que a gente tem que fazer pras crianças dormir mais tranqüilas, ter mais sonhos, ritual, que é sobre Nhanderú, né.²¹⁰ Que isso é importante. Eu tô fazendo isso que possa hoje, amanhã ou no ano que vem. Que vai ter umas pessoas que vão ser o pai, não é? ou mãe! Tem que pegar um pouco dos cantos pra ensinar pras crianças, e as crianças vão se acostumando contigo.

Através destas palavras, Marcelo reforça o valor entre os Mbyá da música para qualificar o sono das crianças, que é um dos momentos importantes de descanso e concentração em que ocorre a relação com *Nhanderú*, e na mediação da interação entre pais e filhos, na aprendizagem do “costume” de estar com aquela pessoa. Enfatiza,

²¹⁰ Este me parece um momento denso de dialogia. O desejo do jovem de fazer mais músicas para as crianças, para dormirem mais calmas, surge no diálogo, na negociação. É uma maneira própria de agir no mundo e ao mesmo tempo interpretar nossa interação e colocar-se em relação a ela, na qual é muito presente o interesse por tematizarmos estes cantos das crianças, e entre eles os de ninar.

portanto, que as relações sociais – entre homens e deuses e entre homens entre si (pais e filhos, neste caso) – se constroem; o amor e outros sentimentos são também construídos socialmente, e a dimensão cosmo-sônica age produtivamente nestes processos. Continuou exemplificando o que as crianças aprendem, mas também o que os adultos aprendem com as crianças:

Quando, no caso, hoje eu vou sair pra Viamão, hoje vou ter que sair pra cidade, vou ter que ir no supermercado, a minha tarefa hoje vou ter que fazer, os meus filhos já sabem, então vão ser muito apegados a mim e sempre que eu falto... ela já, ou ele, vai pensando. 'Pá, hoje o pai não tá chegando cedo, por que que tá demorando muito.' Eles sabem, mas eles não sabem contar. E as crianças têm mais sabedoria que os adultos, né. Os adultos têm próprios seus pensamentos, têm própria visão, e o que a visão manda, a gente faz. Agora, as crianças sabem mais que nós, né. Sabem mais, o que que vai acontecer no ano que vem, o que que vai acontecer esse ano, o que que vai acontecer daqui a pouco. Eles sabem, mas só que a gente não percebe isso. E tu convivendo mais com as crianças, tu vai sentir que aquela força que tu recebeu, não de ti, é sobre as crianças, sobre os anjos das crianças.²¹¹

De forma quase idêntica, Vherá Poty dissera que “*as crianças sabem tudo; elas sabem mais que nós*” (2009). Relembávamos nesta ocasião a visão que Pará Reté tivera antes da morte de Lucas Karaí. Vherá me contou sobre as brincadeiras que sua filha fazia, que demonstravam sua capacidade premonitória. Colocava cadeiras para as “visitas”, sendo que no momento não havia pessoas de fora na aldeia. Mas naquela tarde ou no dia seguinte chegavam visitas de fora da aldeia. Ou Pará Reté cumprimentava, olhando ao longe, um tio ou uma tia, que não estava de fato ali; também depois de um ou dois dias chegava um parente na aldeia. O jovem pai declara a importância em sua vida de conviver com a filha e a esposa (de quem ficou separado por algumas semanas): “*Estar com Pará Reté e sua mãe é uma questão de vida. Eu preciso delas pra minha vida, ver a Pará Reté crescer, vê-la todos os dias.*” No sentido da valorização da existência das crianças, esta declaração converge com o que reiteradamente me disseram também outros líderes Guarani colaboradores desta pesquisa, que as crianças são importantes portadoras dos cantos, porque cantam sem intenção de se exibirem e cantam do fundo do corpo, da alma e por isso emocionam.

²¹¹ Quando é usada a expressão “anjo das crianças”, refere-se a “*kyringüé nhë'ë*”, o espírito-palavra das crianças. O espírito-palavra é a porção constitutiva da interioridade da pessoa de origem divina, correspondendo ao aspecto mais qualificado do ser humano em termos de disposição ao amor, comunicabilidade e sabedoria.

As crianças são consideradas, nestas narrativas, seres sábios, capazes de premonições e influentes na qualificação das capacidades dos adultos, por facilitarem a comunicação entre os espíritos humanos de origem divina (*nhë'ë*), a quem Marcelo Kuaray costuma chamar de “anjos das crianças”.

Vherá Poty, que também disse cantar *mitã mongueá* para a filha dormir, assim como Patrícia, mãe da menina, lembra uma brincadeira que fazia freqüentemente com a filha para que dormisse. A filha já deitada, ele lhe pegava da mão e fazia de conta que conversava com seus dedos, nomeando-os como diferentes espécies de pássaros: *parakau* (papagaio), *kairyrî* (periquito), *tukã* (tucano). Ao mesmo tempo tocava nos dedinhos de Pará Reté, imprimindo uma espécie de massagem que a deixava mais sonolenta ainda. Ao final, depois de conversar e mexer com cada um dos dedos, fazia cócegas na menina. Este riso, dizia-me, também ajudava a criança a dormir, porque provocava um relaxamento do corpo todo.



Imagem 31 – A prima Fabiana e os irmãos Luiz Henrique e Andressa no Encontro Guarani, Parque Harmonia, 2007

TOKE NA MITÃ

Em diferentes contextos desta etnografia, conversei com meus colaboradores de pesquisa sobre o *mitã mongueá* “*Toke na mitã*”, a partir do registro de sua performance

por um grupo de *kunhã*, pela *kunhã karai* Laurinda Krexú e por várias *kyringüé* da Estiva. Este canto específico é citado como contexto de uso do termo “*mitã*” em um dicionário de Guarani (Dooley 2006, p.114), o que indica sua ampla divulgação entre a população Guarani e seus pesquisadores. Cadogan apresenta texto deste acalanto (1997, p.288) e Dallanhol documentou-o através da transcrição por notação musical tradicional (partitura) em sua pesquisa entre os Mbyá em Morro dos Cavalos (SC). Vherá Poty afirma que este canto tem origem em uma “lenda Guarani”, mas que desconhece o conteúdo desta lenda. Muitas pessoas me disseram que os *mitã mongueá* não são de uma pessoa ou de uma aldeia, são cantos dos antigos, de antigamente. Descrevo a seguir os três casos em que me foi apresentado este acalanto, além do registro de Dallanhol, buscando refletir sobre suas qualidades sonoras enquanto expressivas de vivências geracionais e intergeracionais.

Cada uma das três performances que observei e os registros escritos respectivamente em texto e partitura musical de “*Toke na mitã*” por Cadogan (1997) e Dallanhol (2002) são diferentes em determinados aspectos, dentre os que podem ser comparados. Nas versões do acalanto conforme os dois autores, aspectos musicais como timbre, intensidade e gestos de agógica não estão descritos, nem através do texto escrito, nem (no caso de Dallanhol) na notação musical. Além disso, todas as descrições das performances que seguem precisam ser consideradas dentro do contexto. Neste sentido, não há “exato contorno melódico” ou “intensidade ideal de execução”. São *performances* e, como tal, passíveis de mudanças a cada nova realização. Na performance das crianças, por exemplo, havia uma movimentada negociação sonora das várias versões incorporadas pelas diferentes crianças em suas experiências cotidianas, que resultou em um conjunto de camadas vocais de intencionalidades discrepantes, mas que ao mesmo tempo alcançaram uma coesão geral, provavelmente seguindo uma voz guia ou um grupo mais concordante – enfim, os sons predominantes em volume de som.

CENA 1 – Estiva, 31/08/2008

No mesmo dia em que Laurinda Krexú participou, cantando, do projeto entre corais Mbyá e GEM, na terceira sessão de gravação, um grupo de jovens mulheres – Sabrina, Ivanilda, Fabiana e Araci - se dispôs a cantar nos microfones do estúdio móvel instalado na *opy* em caráter exploratório, ou seja, para a gravação – conforme houvesse interesse de incluí-la na edição dos materiais que estavam sendo documentados -

retornar à comunidade como um item do acervo multimídia Mbyá previsto no projeto (e que também me serviria como material de pesquisa).

Conversaram muito entre si, em Guarani, decidindo o que cantar. O primeiro canto que realizaram, segundo Ivanilda me disse posteriormente (31/10/2008), era um canto da *opy*, considerado por Vherá Poty do repertório dos corais. Em seguida cantaram “*Toke na mitã*”, em resposta a meu pedido de que fizessem algum *mitã mongueá*, canto que Ivanilda disse ter aprendido com sua mãe, Tereza, e que canta para seus filhos dormirem. Conforme o *kyringüé ruvixá*, esta é a versão “mais completa” das três que registrei.

TOKE NA MITÃ 1

(A) (B) (B') (B'')
(a) (b) (c) (b') (c') (b')

TOKE NA MITÃ

performance das *kunhã*
(faixa 13 - CD Anexo)

(V1) *Toke na mitã toguerú nderu*
(V2) *Vaka para ray'í nerymbarã'i*
(V3) *Ju'á para'í nemba'é ra'i*
(V4) *Takuá para'í nde takuara'í*

DEIXA QUE DURMA A CRIANÇA

Deixa que durma a criança que o teu pai vai trazer
Um filhote de vaca pintadinha
Um espinho bonito pintadinho para ser teu
Uma taquara coloridinha para ser tua

TOKENA MITÃ 1 - jovens mulheres	
estilo do canto	individual / gravação de alta fidelidade
timbre	Leve, ressonância no centro do rosto, para baixo (talvez pela timidez de estar cantando naquela situação de estúdio, mesmo que na <i>opy</i>)
andamento	andamento = 128 (Ca.)
dinâmica	Dinâmica acompanha o fraseado (remeteu-me ao embalo do bebê, ao movimento de vai-e-vem)
ornamentação/articulação	Melodia silábica privilegiando articulação do texto, onomatopéias, rimas, muitos finais em “i”.
tonalidade	Láb(M)
registro	Vozes femininas médio-graves
extensão	Láb2 – Mib3
motivos melódicos e eixos motivicos	Motivos melódicos: (a) com salto ascendente de 3ª m - [novamente] o caráter de abertura (b) sons repetidos dois a dois, com salto de 3ª m entre eles + nota longa. - Relação seqüencial entre (b) e variações (b’)
forma	4 frases (A), (B), (B’) e (B’’))

Neste canto chama atenção a técnica dos paralelismos não estritos no texto cantado, reforçados pela melodia repetida - tema (B) e variação (B’) e (B’). Texto e melodia ao longo do tema (B) - ou (B’) e (B’’) – do tamanho de cada um dos versos V2, V3 e V4 - entram se sintonizam em um movimento semelhante. Assim como o texto é rimado dentro de cada verso, a melodia é pendular, no sentido de que constituída por dois motivos contrastantes e caracterizados por sentidos opostos – motivo (c) (e [c’]) é ascendente, motivo (b) (e [b’]) é descendente ([c]-[b’]; [c’]-[b’]; [c’]-[b’]). São dois jogos sonoros diferentes – o poético e o melódico - que se somam no canto, gerando interesse e ao mesmo tempo satisfação de expectativa –, o que poderia ser entendido como um ambiente seguro e propício à entrega por parte da criança.

Quanto ao sentido do texto, remete à satisfação de outras expectativas da criança, na medida em que o afastamento do pai é anunciado como uma promessa de que ele volte trazendo muitos seres ou objetos provavelmente valorizados entre os Mbyá: um animal de estimação, um espinho e uma taquara para suas brincadeiras.

Somados ao movimento pendular e ao calor do corpo de quem cuida o bebê, e ao seu timbre de voz suave, estes elementos podem ser pensados como um contexto sonoro e afetivo, na perspectiva Mbyá, propício ao sono de um bebê.

CENA 2 - Estiva, 31/08/2008

Com o mesmo intuito, de promover registros para a comunidade, conforme descrito anteriormente, Laurinda Kerexú canta o mesmo acalanto e depois diz que “*Canta assim, né, a kyingüé vai... daí ela dorme.*”

TOKE NA MITÃ 2



TOKE NA MITÃ

performance de Laurinda Kerexú
(faixa 14 - CD)

*Toke na mitã toguerú nderu
Vaka para ray'í nerymbarã'ï
Tapixi nambikue'í nde ropaira'ï*

DEIXA QUE DURMA A CRIANÇA

Deixa que durma a criança que o teu pai vai trazer
Um filhote de vaca pintadinha
Que teu pai traz uma orelhinha de coelho para o
teu colar

TOKENA MITÃ 2 - Laurinda Kerexú	
estilo do canto	individual / gravação de alta fidelidade
timbre	Leve, ressonância no centro do rosto
andamento	andamento = 131 (um pouco mais rápido do que as mulheres jovens fizeram) (Ca)
dinâmica	Dinâmica acompanha o fraseado. Talvez por ter sido o primeiro canto, pareceu-me que Laurinda cantava um pouco tensa.
ornamentação/articulação	Melodia silábica privilegiando articulação do texto, onomatopéia, rimas, muitos finais em “i”.
tonalidade	Lá (M)
registro	Voz feminina grave
extensão	Lá2 – Mi3
motivos melódicos e eixos motívos	Apesar de ser uma execução em andamento rápido, há um peso no som. Motivos melódico: (a) salto ascend de 3 ^a m REPETIDO – outro início com caráter de abertura; (b) sons repetidos + salto 3 ^a m asc e desc (diferente da versão das mulheres jov) + nota longa = relação espelhada/invertida entre (a) e (b); relação aproximada espelhada (retrógrado nota por nota) e invertida entre (b) e (b’). Parece que esta versão contém maior variedade de sons e “jogo de espelhos” (por inversão, retrogradação) do que na versão das mulheres jovens.
forma	3 frases - (A) + (B) + (B’)

O motivo (a) é constituído por um salto de 3^a menor ascendente repetido, indicando caráter de abertura. Diferentemente da versão do canto realizada pelas mulheres, na performance de Laurinda Kerexú a melodia é cantada de forma que se estabelece uma relação espelhada/invertida entre os motivos (a) e (b), assim como uma relação espelhada (retrógrado nota por nota) e invertida entre (b) e (b’) – se considerarmos a nota imediatamente anterior a cada um destes motivos melódicos e levando em conta a proximidade de altura de si² (com que inicia [b’]) com dó#3, que seria o som que definiria o espelhamento exato. Sobre este aspecto, é importante apontar como o jogo de definição/indefinição de alturas sonoras parece ser valorizado nos cantos. O ar na voz ou um acento em alguns sons muitas vezes parece ser mais importante do que a precisão rítmico-melódica, sem que, no entanto, se percam os contornos melódicos amplos e os jogos de reiterações, variações e espelhamentos elaborados a partir destes contornos. Esta versão do acalanto contém maior variedade de

sons e nela se detecta ainda este “jogo de espelhos” (por inversão, retrogradação) que nas outras versões aqui apresentadas não se encontram.



Imagem 32 – Andressa com o irmão Luiz Henrique, na aldeia da Estiva, 2008

CENA 3 - Estiva, 04/04/2007

As *kyringüé* Andressa (sete anos), Dani Ará Mirim (cinco anos); Fabiana (nove anos); Iara Paraí (11 anos); Igor (10 anos); Jenifer Krexu (cinco anos); Mateus (dois anos) e a *tujá* Sabrina (15 anos), com seu irmão Ricardo (nove meses) no colo²¹² vieram falar comigo e, pedindo para que eu as filmasse, levaram-me à *opy*. Em meio a muitos risos, disseram em Português e Guarani seus nomes e idades e, em Português, contaram um pouco de seu dia a dia - “*A gente brinca... de pega-pega... jogando bola... vôlei.*” –, completavam umas as falas das outras, enquanto eu filmava com a câmera de vídeo.

Depois algumas delas filmaram também e, a meu pedido, cantaram diversos *mboraí*, entre cantos executados por grupos musicais Guarani em performances ao vivo ou em CD, inclusive pelos grupos locais, de que várias daquelas crianças participavam. As crianças, durante toda nossa conversa, movimentam intensamente seus corpos. Falam entre si, riem, soltam exclamações. Uma dinâmica de sons e corpos que contrasta com a atitude concentrada nas apresentações do coral.

Perguntei se conhecem alguma música pra ajudar o nenê a adormecer. Respondem em grupo afirmativamente e Iara Pará puxa o canto “*Toke na mitã*”. O centro tonal original é si, transcrito no gráfico sonoro abaixo para dó.

TOKENA MITÃ 3

...crianças falam e cantam no momento

(A) (a) (B) (B') (C) (a) (a) (b) (c) (b') (c') (b') (b')

TOKE NA MITÃ

performance das *kyringüé*
(faixa 15 - CD)

Toke na mitã, toke na mitã, toguerú nderu

Vaka para ray'í nerymbarã'ï
[*Vaka para*]/*Tapixi nambikue'í nderu*
para'ï

DEIXA QUE DURMA A CRIANÇA

Deixa que durma a criança que o teu pai vai trazer

Um filhote de vaca pintadinha
[*Vaca pintadinha*]/Que teu pai traz uma orelhinha de coelho para a tua caminha

²¹² Apesar do censo feito localmente por Cláudia em 2006 referir-se às *kyringüé* somente até os dez anos, estou incluindo Iara (11 anos) neste grupo, por entendê-la em uma fase de transição. As categorias de idade e os ciclos de vida foram indicados no capítulo 1 deste trabalho.

TOKENA MITÃ 3 - crianças	
estilo do canto	Individual / gravação de alta fidelidade
timbre	Ressonância no centro do rosto
andamento	Andamento = 111 (bem mais lento de como fizeram as jovens mulheres e Laurinda) (Ca.) Talvez por se colocarem mais no contexto de quem está embalando – estão embalando de fato!
dinâmica	Dinâmica acompanha o fraseado.
ornamentação/articulação	Melodia silábica privilegiando articulação do texto, onomatopéias, rimas, muitos finais em “i”.
Tonalidade original	Si (M) próximo do CT de Laurinda. (notado em Dó)
registro	Vozes de crianças (médio-grave)
extensão original	Si2 – fá#3 (notado em Dó3 – Sol3)
motivos melódicos e eixos motivicos	Motivos melódicos: (a) salto ascendente de 3ª m feito duas vezes - caráter de abertura; (b) sons repetidos dois a dois com salto de 3ª m entre elas + nota longa, como versão das mulheres jovens; (b’) padrão semelhante, porém intervalo de 2ª M no lugar do de 3ª m; mesmo assim, pode-se dizer que há uma idéia de relação seqüencial entre b e b’. motivos do início e final repetem (a) e (b’). Repetição de (b’) parece uma coda (c).
forma	3 frases - (A) + (B) + (B’) + (C)

Um movimento geral de embalo pendular é perceptível no grupo. Cantam este canto em duas filas irregulares, privilegiando as crianças maiores atrás das menores. Com isso, as que estão atrás têm chance de envolver as da frente com seus braços. Durante todo o canto, Iara Pará abraça e embala Dani Ará Mirim, como que oferecendo aconchego, uma atitude que devia estar associada a cantar o *mitã mongueá*.²¹³

Depois de cantarem uma primeira vez, Andressa faz um som de quem estivesse surpresa e enrugando a testa como crítica à performance do grupo. Cantam pela segunda vez, com algumas variações. Havia entre as crianças divergências de como cantar esta música. Alguns deles, por exemplo, não queriam repetir a parte inicial “*Tokena mitã*”. Mas um acordo sonoro coletivo, liderado por uma das meninas mais velhas (Iara Pará

²¹³ Keil descreve os colaboradores de sua pesquisa, entre os Tiv na Nigéria, quando eram solicitados a cantar acalantos, mesmo que não tivessem uma criança no colo, embalavam o corpo, indicando uma relação direta entre som e movimento na performance deste gênero musical (1983, p.172).

cantava com muita determinação, era cantora há muito tempo no grupo *Nhamandú Mirim*, coordenado por seu irmão), resultou na sonoridade desta performance.

Pergunto se nem todo mundo conhece este canto. Iara diz que não. Depois acrescenta: “*Todo mundo conhece, mas não canta.*” Pergunto se alguém já cantou essa música para uma criança. Iuri levanta os dois braços, enfático. “*Eu!*”, diz que ele. Já cantou esse *mitã mongueá* para seu irmãozinho. “*Ele não tá aqui, ele tá em Itapuã.*” Iara Pará complementa que o irmãozinho mora lá e Iuri está estudando aqui, morando com sua irmã Marciana, na casa da sua tia Genilda.²¹⁴

CENA 4 – transcrição Dallanhol (2002)

Encontrei referência ao gênero *mitã mongueá* em Dallanhol (2002), que lhe foi cantado por Nadir Moreira, moradora da terra indígena Mbyá-Guarani de Morro dos Cavalos (Santa Catarina). A autora transcreveu a melodia aproximada do canto “*Toke na mitã’i*” em notação musical, conforme abaixo, e seu texto, semelhante em melodia e texto às versões que me foram cantadas por pessoas de diferentes gerações - crianças, jovens e adultos da Estiva.

TOKENA MITÃ

♩ = 132

TOKENA MITÃ

Tokena mitã’i togeru nderu
Vaka para’i nde rymbarã’i, nde rymbarã’i

Deixe que durma a criança,
Teu pai traz um filhote de vaca pintadinha

*Tapixina mitã’i nderu para’i*²¹⁵

Pode trazer a orelha do coelho pra fazer

²¹⁴ A partir de 2008, Genira, mãe de Iuri, passou a morar na Estiva.

²¹⁵ A diferença entre este texto e os descritos no contexto da Estiva está no verso “*Tapixina mitã’i nderu para’i*”, que entre minhas interlocutoras era cantado, nos três casos, como “*Tapixi nambikue’i nderu para’i*”.

Ju'a parai, nemba'erai

tua caminha, a frutinha pintadinha do espinho pra teu brinquedinho.

Observa-se que a performance realizada por Nadir Moreira, pela melodia indicada na transcrição em partitura que Dallanhol registrou, se assemelha bastante neste aspecto à realizada pelo grupo de jovens mulheres da Estiva, o que pode indicar uma correspondência geracional na construção dos saberes musicais do grupo, através das redes inter-aldeãs, ou seja, que estas pessoas da mesma geração tenham espaços sociais compartilhados em que estes saberes musicais sejam difundidos. Por outro lado, os textos das três gerações de mulheres da Estiva (Laurinda Kerexú mora em Itapuã, mas convive com os moradores da Estiva, conforme já mencionei) inicia de forma semelhante, contrastando neste sentido do texto cantado em Morro dos Cavalos, distante geograficamente. Há ainda uma correspondência mais direta dos textos rimados entre Laurinda Kerexú e as crianças, diferenciando-as dos textos realizados pelas mulheres jovens Guarani, que analisarei mais adiante.

CENA 5 – Cadogan (1997)

Cadogan (1997, p. 288-289) descreveu duas canções de ninar, sem propor análise dos aspectos performáticos ou sonoros, além do texto. O segundo canto que apresenta (“II”) é com certeza outra versão de “*Toke na mitã*”.

I.
Aipo jagua ñe'ëma,
Che memby, eke katu, eju.

II.
Ekéke, mitã, aipóma nde Ru
Ogueru pota guachu para i ne rymbarã i;
Tapichi nambikue i, nde ropairã i;
Ju'a para i nde mba'evykyrã i.

I.
Escuta o latido dos cachorros, meu filho;
Vem, pois, dormir.

II.
Dorme, pois, meu filho, que teu pai
Vai trazer um veado “moteado”? para teu animalzinho
E uma orelha de lebre para teu colar;
E frutas “moteadas” da espinha para teus joguinhos.²¹⁶

²¹⁶ “*Duerme, pues, niño, que tu padre / va a traer un venado moteado para tu animalito; / y una oreja de liebre para tu collar; / y frutas moteadas de la espina para tus juguetes.*” (Cadogan 1997, p.289).

Observando-se as diferentes versões de “*Toke na mitã*”, pode-se imaginar que seja um acalanto aberto ao improviso de versos rimados, já que os textos são em alguns casos um pouco diferentes a partir da segunda semi-frase, e há número variado de semi-frases cantadas depois do tema (A). Esta diferença na performance deve estar relacionada com as experiências individuais e às diferentes maneiras de reconstituir o passado nestes sons no presente. Destacar o caráter improvisatório das letras e rimas vai ao encontro de pensar neste canto como uma brincadeira, e neste sentido soma-se no canto de Laurinda Kerexú o “jogo de espelhos” criando interesse no inconsciente do ouvinte. É também bastante produtivo pensar que, este canto sendo suscetível às transformações sonoras no jogo das interações sociais, tenha-se mantido idêntico justamente o padrão melódico (c), que me parece ser citado inúmeras vezes em outros cantos, uma espécie de módulo pré-cadencial ascendente de identidade Guarani.

As similaridades e diferenças entre as versões do canto “*Toke na mitã*” parecem ser o resultado da variedade de contextos de aprendizagens coletivas no âmbito da oralidade, assim como da síntese musical que cada pessoa incorpora a partir das muitas experiências performáticas compartilhadas no convívio com seus familiares.

A organização social dos Mbyá é baseada na uxorilocalidade. Isto poderia ser pensado como um espaço processual de perpetuação dos saberes da família da mãe, que permanece junto aos seus parentes consanguíneos e com eles desenvolve continuamente as práticas sociais de sua etnia, parcialidade e/ou família extensa. Já o homem, ao afastar-se de seus pais, é desafiado na preservação de sua memória familiar.

Soma-se a isso o fato de que são as mulheres que em geral embalam e cantam para seus bebês, propagando sonoridades referenciais de sua família de origem. Daí pode-se construir o sentido de semelhança entre o modo de cantar de Laurinda e suas netas, entre cujas vozes se destacavam as de Iara Pará (filha de Alzira), Andressa (filha de Genilda) e Iuri (filho de Genira), um caminho de ensinamentos que talvez se desenhe pelos laços femininos de avó, mãe e filha (no caso de Iuri, filho que canta para seu irmão, assumindo o lugar do cuidador).

Ivanilda parece ser exceção neste contexto, pois mora na Estiva com sua mãe, que foi casada com um dos filhos de Laurinda Kerexú e mora em Santa Catarina com a nova esposa. Neste caso, o canto “diferente” (letra diferente) parece indicar este seu lugar “incomum” na organização social da aldeia da Estiva: trata-se da filha de um homem da família extensa, que normalmente se afasta (mesmo que para depois retornar). No lugar do pai, permaneceu na família extensa a mãe, parente não-

consangüínea, e os saberes de sua família de origem parecem musicalmente se expressar pela filha.

Conforme mencionei antes, pude observar que em muitos cantos realizados ao vivo ou em gravações de grupos de cantos e danças tradicionais Guarani há a recorrência de padrões melódicos muito parecidos com parte da melodia (motivos (c) e (b) e variações destes motivos) que compõem a canção “*Toke na mitã*” (conforme pode-se ouvir nas faixas 13, 14 e 15 do CD da tese, em que apresento *Toke na mitã*; faixa 1, o canto *Nhamandú Ovare*, gravado pelo coral *Nhë’ë Ambá* no CD “*Yvy Poty, Yva’á*” (2009); e faixas 16 e 17, dois cantos que estão no CD precursor “*Nhande Reko Arandu - Memória Viva Guarani*” (1998) – respectivamente “*Mãduvi’ju’i*”, da aldeia *Jaexaá Porã*, SP, e “*Oreyvy Peraa Va’ekue*”, da aldeia Rio Silveira, SP). Estas mútuas citações indicam o trânsito simbólico entre diferentes espaços geográficos em que vivem os Guarani (pela circulação de pessoas, mas também de objetos culturais, tais como CDs, gravações em mp3, pela internet, celulares, etc.) e também a inexistência de fronteiras estéticas e éticas rígidas entre cantos de diferentes contextos. Na *opy*, no colo materno, no palco da cidade, sempre o sagrado se manifesta, constantemente o som comunica, faz elos, ensina, aconselha. Às vezes, melodias se assemelham, e mesmo as letras (que fazem das melodias verdadeiros *mboraí* – ou seja, nova letra em mesma melodia é um novo *mboraí*), em performances nos diferentes contextos. Mas os estilos são diferentes: timbre, relações sociais, instrumentação, organização formal do canto, objetos, móveis do ambiente.

A reiteração de motivos melódicos - a exemplo da repetição da organização instrumental e formal dos arranjos musicais, aspectos diacríticos dos Guarani – colabora na elaboração desta rede Mbyá que, em meio a constantes e profundas mudanças, perpetua o modo de ser deste grupo indígena.

Embora mães e pais tenham sido muitas vezes reticentes quanto à atualidade da prática de cantar para bebês adormecerem, dando a entender que antigamente se fazia isso, porém hoje em dia não mais, as *kyringüé* parecem ter muita familiaridade com a prática deste *mitã mongueá*, afirmando sua atualidade, como descrevi na cena 3.

Agostinho Verá lembrou com emoção que seu pai cantava para ele dormir quando era pequeno, mas se desculpou de não poder me mostrar a música, porque estava meio gripado e por isso a voz não saía (23/08/2007). Talvez outras restrições interacionais - como, por exemplo, o constrangimento pela falta de sentido de cantar um *mitã mongueá* sem o motivo afetivo que o leva a ser produzido tradicionalmente –

estejam na base do processo de pesquisar estes *mboráí*, no momento e do modo como foi feito até agora, fora de um contexto de fazer de fato um bebê adormecer.

Dallanhol não desenvolve muito esta sessão musical, mas merece destaque o fato de uma colaboradora de pesquisa, que lhe mostrou um canto de fazer as crianças adormecerem, afirmava sabê-lo, mas, ao mesmo tempo, expressava “*eu me lembro só isso, uma palavrinha só, uma letrinha só, mais nada*” (Nadir Moreira In Dallanhol 2002), coincidindo com a postura do “esquecimento” que parece se repetir entre meus colaboradores de pesquisa em relação a estes cantos. Além disso, um dos acalantos era, conforme os interlocutores de sua pesquisa, em “Mbyá antigo”, gerando dificuldade de ser escrito.

À semelhança do que Agostinho Verá me disse naquela ocasião, Talcira contou que sim, sua mãe ninava-a com *mitã mongueá*, mas diz não se lembrar das músicas (05/12/07). Completou, rindo, que pra fazer dormir os filhos pode cantar qualquer música, mesmo as que tocam no rádio, não precisa ser *mitã mongueá*. Interpreto este modo de declarar a memória esquecida como uma estratégia de cuidado de não revelar completamente uma vida musical privada, delicada. Por outro lado, define este repertório como permeável e não fixo. Os Mbyá me ensinaram que os cantos de ninar tradicionais são uma prática antiga, mas não estática, na qual se pode cantar para as crianças dormirem de cantos brasileiros que tocam na mídia a rezas individuais relacionadas ao xamanismo. As esferas de gêneros musicais e contextos são permeáveis, os sons de um contexto podem ser citados em outro e os significados sociocosmológicos compartilhados em uma esfera se reconstroem em outra.

Nheovangá: brincadeiras sonoras

Na minha convivência entre os Mbyá na Estiva, tive muitas oportunidades de elaborar como se articula a autonomia das *kyringüé* no espaço comunitário. Ainda muito pequenas, lhes é permitido, por exemplo, o uso de facas, o que me causou inicialmente espanto e apreensão. Com o tempo compreendi que os riscos deste uso autônomo são minimizados pelo cuidado exercido pelos adultos e pelas *kyringüé* maiores sobre as pequenas, e suponho que os ganhos sociais superem os riscos do uso disto que se tornará um instrumento de trabalho nas mãos de jovens e adultos. Com facas e facões, jovens e adultos darão conta de inúmeras tarefas diárias dentro da aldeia – plantar, colher e preparar alimentos, retirar galhos de árvores para fazer fogo e taquara para usos

diversos, coletar ervas e frutos na mata. Com virtuosidade técnica, homens produzirão os *vixurangá*, miniaturas de animais esculpidas em madeira, uma das peças tradicionais do artesanato Mbyá, ofício que atualmente representa uma importante fonte de renda da comunidade. Da mesma maneira, mulheres talharão figuras variadas nos porongos que estão se constituindo como *hy'akua parã*, idiofones do tipo chocalho tradicional Mbyá e trabalharão sobre sementes e fibras de taquara na produção de colares e cestas. Usando facas, as crianças desenvolvem habilidades físicas e competências sociais baseadas na experiência²¹⁷, mas simultaneamente sendo muito cuidadas pela maneira como se configuram as relações sociais, baseadas na reciprocidade, e o próprio espaço da aldeia, que permite que se privilegiem a comunicação rápida e direta em constantes situações de convivialidade.



Imagens 33-35 – (Ao alto, esquerda) Coruja de madeira; (ao alto, direita) Menino brincando com faca; Menino fazendo *vixura'angá* no Cantagalo, 2009

²¹⁷ O termo “experiência”, conforme Turner (1986, p. 35), se aproxima etimologicamente da idéia de risco, perigo, experimento.



Imagens 36-37 – Exposição de artesanato Mbyá-Guarani, Feira do Livro de Porto Alegre, 2006

De forma semelhante, na observação etnográfica das performances de cantos, danças e brincadeiras as crianças Mbyá parecem estar se fazendo Mbyá em um contexto simultaneamente de cuidado e risco. Aos perigos nos caminhos disponibilizados pela experiência performático-musical, como o encontro com seres não-humanos e a possibilidade de não se dominar a raiva (*mbochy*) (Montardo 2002, p. 260), os Mbyá contrapõem mecanismos de proteção, que devem assegurar o retorno dos performers a seu lugar de origem, transformados, mais leves e fortes, porém sem perda identitária nem danos corporais. Isto parece ser muito importante tanto em rituais xamanísticos quanto nas apresentações dos grupos de canto e dança. No espaço ritual da *opy* usa-se a fumaça do *petyngué* (cachimbo ritual), para afastar maus espíritos; busca-se manter o corpo frio (temperatura própria à germinação), em oposição ao excesso de calor, índice de raiva, nocivo por colocar as pessoas em contato demasiado com os outros; e cultivava-se a concentração (Montardo 2002; Santana de Oliveira 2004), que promove a comunicação com as divindades, mas também a capacidade de retornar pelo caminho ritual de volta à Terra.

Quando conversamos com Laurinda Kerexú para que fizesse suas reflexões sobre o projeto de realização do CD, como possível narrativa a ser incluída no mesmo (31/08/2008), formulou-as através de uma performance oral entremeada por cantos exemplares, dirigida às crianças do coral de Itapuã. Depois da gravação, nos explicou que dissera às crianças que, quando cantam, vão ao encontro de *Nhanderú* – desenhando com as duas mãos espalmadas e paralelas um caminho ascendente que termina com o corpo apontando para o céu. E depois elas voltam. O canto permitiria isso, que se seja

elevado, que se faça o caminho em direção a *Nhanderú* e às outras divindades, mas que de lá se retorne. Como os viajantes que retornam à aldeia; os aldeãos que, depois de um dia de vivências diurnas, voltam à *opy*; como os sons das *mboraí* que, depois de afastamentos tonais, voltam “para baixo”, terminando em contato com as frequências mantidas no *mba’epú* ou mesmo neste patamar sonoro imaginado, quando não há o acompanhamento de *mba’epú*.

Depois de Laurinda falar, o momento das crianças cantarem foi preparado com a aspersão da fumaça do *petyngúá* no topo do crânio de cada criança por Guilherme Werá Mirim, que, neste gesto, reunia, conforme esclareceria depois, a intenção de concentrá-las, prepará-las para o canto e para o encontro com as divindades. A fumaça também era uma técnica de proteção das *kyringüé* contra os perigos do caminho de afastamento potencializado pela performance.²¹⁸

Nos espaços públicos de apresentação dos grupos de canto e dança, também são evitados os riscos que a experiência performática e, neste contexto, também intercultural, carrega. Entre outros cuidados, os instrumentos musicais usados não são os mesmos tocados na *opy*. Por exemplo, o *mba’epú* é outro exemplar do que o tocado na *opy*. É interdito por completo o uso público de alguns instrumentos musicais sagrados, como o *takuapú*, e o *popyguá* (claves rituais) é usado em apenas algumas ocasiões. O canto é controlado, privilegiando-se a clareza na articulação do texto, a coesão de timbre e a sincronia rítmica, em detrimento de ornamentos vocais, como glissandos e portamentos, e improvisos vocais que costumam adensar a textura sonora no contexto dos rituais xamanísticos. Nesta busca de proteção mudam também as intenções do cantar, tocar e dançar, porque na *opy* está-se entre parentes e divindades, e a comunicação pela música busca centralmente a transcendência e o encontro entre humanos e não-humanos. Já na performance pública entre não-indígenas, os parentes e as divindades ficam de certa forma em segundo plano no campo comunicacional. Os *juruá* são os principais interlocutores, e cantar, tocar e dançar para eles requer estes muitos cuidados para evitar expor demais seu modo de ser e os caminhos de comunicação com as aldeias divinas.

²¹⁸ Schaden interpreta que esta idéia reiterada entre os Guarani Nhandeva alude ao caminho que a mãe-primária realiza na procura do pai dos gêmeos míticos Kuaray e Jachyrã. Entre os Nhandeva e os Kaiová, o caminho “toma expressão concreta no perigoso caminho da alma após a morte, bom como no caminho da alma em oração na sua passagem pelo reino celeste das divindades”. Finalmente, entre os três subgrupos Guarani que há no Brasil, o caminho representa aquele de que se espera a revelação “para chegar ao reino da bem-aventurança”. (1962, p.173).

Sugiro que, enquanto as *mborai* Mbyá-Guarani se constituem performativamente nos rituais xamanísticos e nas apresentações públicas na tensão entre riscos e proteções, nas *nheovangá* (brincadeiras cantadas) os perigos sociocosmológicos podem ser explorados e desafiados pelas crianças com alegria. O riso e o jogo ensinam, mas também evitam que os performers sejam julgados por humanos e extra-humanos; criam um enquadre que, no caso de sinalizar uma brincadeira, sugere que a elocução tem neste caso um significado contrário ao que está sendo explícito no discurso. *Tokorori* (traduz-se como um cantarolar “La, la, la”²¹⁹) e *Amandaú kyry’í* (“O verdadeiro irmão granizo”, conforme Vherá Poty) são exemplos destas práticas coletivas lúdico-expressivas Guarani. *Tokorori* é uma brincadeira de roda, que vi ser realizada por um grupo de crianças na Estiva (2007), e cujas regras me foram descritas com pequenas variações por diferentes *kyringüé* e adultos Mbyá. Uma *mitã* (criança), de olhos fechados, se posiciona no centro de um círculo formado pelos outros integrantes da brincadeira, que rodam de mãos dadas dando passadas e, ao final do verso cantado “*Tokorori, tokorori, tokorori, guapo!*” (“La, la, la, cair!”), se agacham. Quem está no centro²²⁰ se dirige a alguém do círculo, põe a mão sobre sua cabeça e pergunta: “*Mba’eixa pá ndererá?*” (Como é o teu nome?) Um a um os participantes da roda solicitados têm de dizer o nome de uma flor (fruta; ou planta; ou alguma palavra “do bem”). Se alguém repetir um nome que já foi dito antes (ou se disser um nome que não seja de flor²²¹ ou planta; ou, ainda, se disser uma palavra “do mal”, ou ofensiva a quem está no centro), quando em

²¹⁹ Esta foi a explicação entre meus interlocutores. Em Dooley (2006, p.177), “*toko*” é um tipo de coruja, ou o som feito por uma coruja. “Rori” não possui tradução. Já “*rory*” (como “*tory*” em relação a “*tori*” – em “*Ero tori*”) significa alegria, estar alegre. O que me leva a especular não só sobre esta brincadeira chamar-se “Alegria da coruja”, ou simplesmente estar aludindo a um som alegre feito por uma coruja, como se haveria sentido em pensar em transformação de termos Guarani cantados/brincados que possuem terminação em “y”, para terminações em “i”?

²²⁰ Algumas mães explicaram que no meio fica “um cego”. Cada pessoa pode nomear-se com o nome que quiser, não precisa ser de flor.

²²¹ Marcelo Kuaray esclarece que devem ser ditas palavras do bem, frutas e plantas. Quando são ditas palavras do mal (ligadas à escatologia, conforme o exemplo dado por Ivanilde, de que as pessoas dizem “*títica de galinha*” ou coisas parecidas), a criança que está no meio derruba quem assim procedeu. (17/12/2007). Mas quando as crianças explicaram do que se tratavam as palavras, formularam que se alguém dissesse um nome que não for de flor, mas de árvore, por exemplo, aí é que sairia da roda. Talvez estivessem querendo “facilitar” minha compreensão e houvesse constrangimento em usar termos escatológicos no Português em minha presença. Mostrei a filmagem das crianças fazendo a brincadeira a Vherá Poty (2009), que traduziu das expressões ditas. Um das crianças disseram “*kavorá repoxí*” (coco de bode), e foram derrubadas; enquanto uma disse “*ypoty*” (flor), não sendo derrubada. A terceira brincadeira é descrita por Marcelo da seguinte maneira: o “*diabo*” pede fogo e o primeiro do grupo, posicionado como primeiro do grupo enfileirado, primeiro lhe dá galhos de árvore. Depois que terminam os galhos, o personagem do mal diz que então vai pegar um dos seus para alimentar o fogo, o que começa a tentar fazer, gerando risos, gritos e muita movimentação entre os participantes da brincadeira, que tentam fugir de quem está tentando pegar os jogadores.

geral todos riem, quem está no meio deve empurrar esta *mitã*, que cai para trás, saindo assim do jogo.

Vherá Poty acrescentaria outra interpretação da brincadeira. Segundo ele, o correto é as crianças dizerem ou palavras “certas”, “bonitas”, como nomes de frutas, árvores e animais, ou “erradas”, nomeando partes do corpo, quando devem ser derrubadas. Acrescenta que as crianças não deveriam usar termos que insultam, porque a brincadeira é justamente para as crianças aprenderem a ter respeito, distinguindo o “certo” do “errado”, ou seja, dizendo “a verdade” – no caso, os nomes dos animais, etc. - para “aquele que não enxerga o dia” (*ará rexa he’yã’i*), um cego; ou sofrendo as conseqüências de dizer uma “mentira” – dizendo nome de alguma parte do corpo.

A brincadeira *Amandáú kyry’í* foi feita a meu pedido pelo grupo *Nhë’ë Ambá* (2007), e tanto um como outro dos principais colaboradores da pesquisa me descreveram seu conteúdo e suas regras.²²² Um grupo de *kyringüé* em fila, agachado, coloca cada uma delas os braços em volta da cintura de quem está à sua frente, resultando em uma figura que lembra uma centopéia. Cantando repetidamente uma melodia em sílabas onomatopéicas, “*tantará tirere*”, o grupo anda até uma árvore, que o integrante que encabeça o grupo abraça.

De pé em frente ao primeiro integrante do grupo, uma *mitã* pergunta que planta ou fruta está no final da fila, que representa a “raiz”. Depois de saber seu nome, pergunta se a raiz está madura para ser arrancada. Conforme a resposta do primeiro da fila, vai até “a raiz” e tenta arrancá-la, ou seja, tenta tirar a criança que está naquela posição na fila, abraçada à penúltima. Se o consegue, traz a criança para seu grupo. O jogo acaba quando a pessoa que faz as perguntas consegue arrancar todas as “raízes”, ou quando, frente a uma criança que não se desvencilha de outra a quem abraça, desiste de arrancá-la, ou ainda quando o primeiro da fila não consegue resistir à força que se cria neste jogo de forças contrárias e solta a árvore. Todos os momentos de embate corporal nesta brincadeira são acompanhados por risos e gritos, que reforçam o caráter ambíguo, de diversão e ao mesmo tempo medo, na hora do grupo sofrer o desafio de alguém “ser arrancado”.

²²² Litaiff, entre os Mbyá de Bracuí (RJ) descreve esta brincadeira que lhe foi mostrada por um grupo de crianças e um adulto da aldeia: “Todos [...] ficam em fila, agachados, com as duas mãos no ombro da criança imediatamente à frente, e caminham (‘como um pato’) nesta formação, cantando uma música, que repete o seguinte verso, várias vezes, ‘Amandáú Kyuí kyuí í, amandáú kyuí kyuí í,...’”. Seus interlocutores adultos esclarecem que “esta música fala de uma minhoca, que sai de um buraco no momento em que uma pedra rola sobre ela, então as crianças tentam avisar ao pequeno verme, sobre o perigo iminente.” (1996, p.67).

Em ambas as brincadeiras o grupo é vivido como elemento de coesão e segurança. A pessoa que está só e se contrapõe performativamente ao coletivo é comparada a *anhã*, um ser que representa o mal²²³. Também está mais em destaque o líder do grupo, que o “encabeça”, mas este encontra-se agrupado, acoplado ao grupo, representando-o e de certa forma protegendo-o deste ser ameaçador. Nomes de plantas e flores, animais, seres de diferentes naturezas são centrais nestas brincadeiras, sugerindo seu enquadramento na lógica do perspectivismo, em que seres de diferentes esferas do universo se comunicam e interagem. Através das *nheovangá*, entre cantarolar, escolher palavras e mover-se no espaço, as *kyringüé* dramatizam aspectos da cosmologia Mbyá, como as relações anímicas, os conflitos entre o “bem” e o “mal” e a necessidade de manter-se firme, a fim de sustentar o mundo e não se perder do coletivo. Porém neste contexto lúdico, entre melodias, gritos e risos, parece seguro ofender um ser propenso à ira, sucumbir à horizontalidade, desequilibrar-se com alegria, cair para depois se reerguer²²⁴.

O centramento moral, o equilíbrio físico e mental, a percepção dos estados existenciais regidos pelo bem ou pelo mal, sob influências sociocosmológicas dos coletivos humanos e não-humanos estão nestas *nheovangá*. Nelas, palavras, sonoridades, risos, gritos e movimentos traduzem a cosmo-sônica Guarani, atualizando-a nas novas relações intra e (na minha presença) extra-aldeãs.

Manter-se na vertical também é desafio presente no *xondáro*, dança tradicional Guarani em que *kyringüé* constituem habilidades de força e agilidade na atitude de defesa e luta (Montardo 2002). Meninos e meninas dançam em uma fila circular, avançando, pulando e girando, atento ao mestre do *xondáro* (*xondáro ruvixá*), adulto que intercepta a dança dos meninos com uma *yvyra'ijá* (varinha), exigindo que saltem ou desviem de seus golpes. As meninas participam do círculo e dançam sem serem desafiadas da mesma forma pelo mestre.

Nas *nheovangá* e no *xondáro*, cair e reerguer-se, desviar-se com leveza e agilidade, ou resistir a um deslocamento espacial pela força física, moldam a

²²³ Entre os agentes externos que poderiam causar o mal entre os Mbyá destacam-se os *-djá* (donos da natureza), os *aña* (os Mbyá traduzem para os não-indígenas como “demônios”), os *angué* ou *mboguá* (espíritos dos mortos) e ainda os *mbaekuaá* (feiticeiros). Nas brincadeiras, estes seres malignos foram nomeados por meus interlocutores de “diabo”, *anhã*.

²²⁴ A dialogia entre horizontalidade e verticalidade é categoria central na exegese de textos e performances de rituais xamanísticos entre os Guarani entografados por Montardo (2002) no Mato Grosso do Sul e em Santa Catarina.

corporalidade e colaboram na constituição das *kyringüé* como pessoas Mbyá-Guarani. Em *Tokorori* e em *Amandaú kyry'í* isto ocorre de forma mais livre e lúdica, entre risos e improvisos, do que no *xondáro*, praticado pelas *kyringüé* sempre em interação com o *xondáro ruvíxá* e que muitas vezes é realizado como preparação a um ritual xamanístico ou como demonstração da cultura Guarani em apresentações públicas dos grupos de canto e dança. Marcelo Kuaray descreve o *xondáro* como uma dança tradicional de guerreiros, cujos significados se atualizam no contato com o homem branco:

Era uma dança de guerreiros, que a gente sempre tem que ficar pronto. É uma dança que hoje em dia a gente mostra pra poder resgatar a dança. [...] Como a capoeira tem uma ginga, também, pra aprender, pra se lembrar. Ir pro mato, tem pé de árvore caída... Tem que pular, tem que se rebaixar. Então é um caráter de aprender um tipo de artes marciais. Esse é o xondáro, a dança dos guerreiros, que todo jovem aprende pra se livrar do inimigo. Pode sê o homem branco, ou bicho, assim, coisa feroz, né. Então essa é uma música que faz os jovens ficarem com os reflexos fortes. Isso é o que a dança significa. (29/06/2007).

A brincadeira em torno do equilíbrio físico, mental e moral remete a um símbolo mitológico da origem do mundo para os Guarani, a *pindó* (palmeira), à sua verticalidade e à sua capacidade de sustentação do mundo, ao mesmo tempo elemento de defesa da comunidade. Na primeira terra - diz uma passagem mítica narrada por um Mbyá de Guairá a Cadogan (1997) – *Nhamandú* criou da extremidade de sua vara-insígnia a Terra. Em seguida,

Pindovy ombojera yvy mbyterãre;
Amboae ombojera Karai ambáre;
Pindovy ombojera Tupã ambáre;
Yvytu porá rapytáre ombojera Pindovy;
Ára yma rapytáre ombojera Pindovy;
Pindovy peteĩ ñirüi ombojera:
Pindovyre ojejokua yvy rupa.

Criou uma palmeira eterna no futuro centro da Terra;
 Criou outra na morada de Karai; [Oriente]
 Criou uma palmeira eterna na morada de Tupã [Poente],
 Na origem dos ventos bons [Norte e noroeste] criou uma palmeira eterna;
 Nas origens do tempo-espaco primevo [Sul] criou uma palmeira eterna;
 Cinco palmeiras eternas criou:
 A morada terrena está fundada nas palmeiras eternas.²²⁵
 (p.49)

²²⁵ “Creó una palmera eterna en el futuro centro de la tierra; / creó outra en la morada de Karai; creó una palmera eterna en la morada de Tupã, / en el origen de los vientos buenos creó una palmera eterna; / en los orígenes del tiempo-espacio primigenio creó una palmera eterna; cinco palmeras eternas creó: / a las palmeras eternas está asegurada la morada terrenal.”

Ao ver uma *pindó* na entrada da aldeia, maus pensamentos de quem chega de fora se desfazem, explica o cacique da *tekoá Anhetenguá*, aldeia Mbyá da Lomba do Pinheiro, José Cirilo Pires Morinico (02/2008). A *pindó* também é responsável pelo suprimento de uma série de necessidades materiais, a partir de seu tronco, suas folhas e seus frutos. Assim também, brincadeiras parecem mediar a tentativa das crianças de se manterem firmes e não serem retiradas do grupo por aquele que representa o mal. No mesmo sentido, as *ayvu rapyta* (belas palavras), rezas, narrativas e cantos que são associadas à sabedoria dos mais velhos e que colaboram na transmissão oral da sociocosmologia Guaraní para as novas gerações, em diferentes contextos de seu cotidiano, reforçam os princípios coletivos de *mborayú* (reciprocidade) e de aprimoramento pessoal em direção ao estado de *aguyjé*, marcadamente presentes no modo de ser Mbyá, bases de constituição de corpos resistentes, flexíveis e leves. Enquanto as *ayvú rapytá* indicam caminhos de ascese e solidariedade (o equilíbrio espiritual), as brincadeiras treinam o equilíbrio físico e dramatizam a experiência de sucumbir aos efeitos de palavras impróprias e aos gestos de seres malignos.

* * *

Equilibrando-se e desequilibrando-se nos galhos e tronco de uma árvore, no pátio da Estiva, várias crianças, de em média seis anos, em meio a risos e à emissão de expressões de contentamento e esforço pelos movimentos, quedas e encontrões harmoniosos entre si e com o solo, cantavam um improviso em que se sobrepunham e alternavam as vozes fortes e agudas, persistentes no texto “*nderevikúá iguo’ú*”. Janaína Lobo registrou em vídeo esta performance, que nos pareceu muito rica em signos sonoros e cinéticos das *kyringüé*, durante a terceira sessão de gravação do CD na *tekoá Nhundy* (31/08/2008).

Quando mostrei a cena na câmera filmadora para Marcelo, para que me ajudasse a entender o que cantavam, ele riu muito. Eu quis saber por que, e ele demorou um pouco para me responder, parecendo querer achar a melhor forma de se traduzir o que estava sendo dito para o Português. Então contou que elas estavam cantando umas palavras "feias". Diziam “bunda”, “você tem bunda”, só de brincadeira. Tempos depois, outros colaboradores de pesquisa me traduziriam com termos mais literais/culturais a expressão cantada pelas crianças, também em meio a muitos risos. Conforme esta segunda tradução, as crianças diziam “*vai tomar no cuzão*”, provavelmente porque, ao

começarem a subir na árvore e encontrarem-se os vários corpos de diversas maneiras naquele deslocamento ascendente, o que em algum momento fora uma observação de alguma das crianças - por estar vendo em perspectiva as bundas das outras crianças, mas também por estar concorrendo espaço com as outras crianças nos galhos da árvore – tornou-se um canto alegre, melódico, cujo sentido pejorativo parecia minimizado pelo prazer de cantar – e certamente também por ter se tornado foco de interesse da câmera!

Conforme Minks (2002), crianças de diferentes grupos culturais, rurais ou urbanos encontram nas performances lúdicas, musicais, espaço para experimentar, explorar o interdito de sua cultura, os elementos que sofrem restrições, são tabu, etc. A elas, pela idade e nestas formas de expressão performática coletiva, é permitido ousar naquele espaço simbólico que aos adultos é interdito²²⁶. É um espaço/tempo²²⁷ de tolerância pela alteridade, de riso, de usufruto de certas liberdades que, mais tarde, seriam muito perigosas de continuarem a ser vividas, portanto, precisam ser, a partir da adolescência, cerceadas, como instrumento de evitação de riscos de comportamentos violentos, incestuosos, desrespeitosos, enfim, socialmente improdutivos para a perpetuação segura e pacífica do coletivo. A brincadeira musicada estabelece um espaço de acesso expressivo ao interdito. Assim, com "aparência" poética/melódica, a performance adquire certo grau de admissibilidade, impunidade, gera risos. Uma forma de poder, de agenciamento e expressão da contra-ordem do social - que ao mesmo tempo também está no seu fundamento enquanto tabus, regando as evitações.

Rimos todos juntos da graça e jocosidade das crianças, reconhecendo como as crianças eram competentes em manipular com sons e contextos, fazendo de um xingamento um canto de mediação entre seus pares e entre elas e as pesquisadoras. Através desta performance me oportunizaram participar como observadora de seus espaços de subversão das regras sociais e de capacidade improvisatória.²²⁸

²²⁶ Minks (2006), ao abordar as práticas musicais de crianças miskitu, Nicarágua, propõe que os jogos musicais, poéticos e performáticos são modalidades comunicativas que socializam crianças em normas de interação com outras crianças e com adultos, possibilitando o desenvolvimento de comportamentos linguísticos permitidos, ao mesmo tempo em que constituem uma exploração dos limites do discurso apropriado, na medida em que, performatizados só entre crianças ou próximo a adultos, sua superfície expressiva poético-musical reduz em certa medida a responsabilidade das crianças. Servem, assim, para estender as fronteiras das normas sociais através da experimentação e transgressão, processos cruciais de mudança cultural (Minks 2002).

²²⁷ Em contextos/enquadres específicos, também, conforme já citado anteriormente (Bateson 1998).

²²⁸ O riso é uma temática sobre a qual diferentes perspectivas têm sido adotadas nos estudos ameríndios, a exemplo de Overing (2000), que destaca a eficácia do riso entre os Piaroa, Venezuela, abordando-o pela Antropologia das emoções e da convivialidade; e Beaudet (2006), que trata das categorias do riso entre os Wayãpi, do Oiapoque, à luz da Etnomusicologia da Performance.

Para os adultos, também há espaços negociados dentro da tradição para afrouxamento de limites repressores, das relações de poder, dos rigores da ascese e do exercício das *ayvú porã*. Performativamente, suas fantasias de ruptura do controle social parecem se apresentar, por exemplo, nas fábulas, piadas e constantes trocadilhos que os Mbyá produzem. Meu pouco domínio da língua muitas vezes me impediu compreender estes enredos e jogos de palavras vernaculares Mbyá, a menos que alguém se dispusesse a “traduzir” o chiste, o que em alguns casos reduzia a eficácia da graça de brincar com os símbolos. Mas reuni em minha memória e nos diários de campo muitos episódios em que rir coletivamente era a conduta apropriada frente à jocosidade das palavras. Rir e fazer rir eram estratégias muito valorizadas pelos adultos Mbyá para lidar com situações tensas e expressar críticas e preocupações, em variados contextos, nas aldeias e entre os *juruá*.

* * *

A partir dos conteúdos dos cantos analisados neste capítulo, evidencia-se como a importância das músicas Mbyá, seu valor estético e ético, está nas relações sociais e afetivas que estabelecem, desenvolvem ou orientam, constituindo-se como um momento esperado na relação construída cotidianamente entre pais e filhos. Letras assustadoras acalmam e ninam crianças, mas também lhes ensinam caminhos e alertam sobre descaminhos. Cantos como “*Ero tori*”, cuja letra como símbolo nada significa, se renova em sentidos atualizados pelas experiências no modo de ser Guarani compartilhadas intergeracionalmente.

Estes cantos são permatizados em contextos específicos, ligando entre si os participantes, que atribuem ao complexo sonoro-perfomático significados compartilhados em diferentes graus. A eficácia simbólica deste complexo está na capacidade dos signos sonoros (e outros que o constituem) remeterem a outras experiências vividas por seus participantes e criarem novas redes sócio-afetivas, revividas em futuras performances.

A performance oral não se fixa rigidamente, se qualifica entre a permanência e a transformação – como é o caso no improvisado que o jovem pai Marcelo Kuaray já fazia para os filhos mais velhos e continua realizando, agora para o mais novo. Já no caso da música na árvore, ou no dizer também “proibido” na brincadeira “*Tokorori*”, o dito

negativo tem sim importância, trata-se de palavras performatizadas que somente nesse espaço são permitidas, porque em muitos outros espaços seriam interditas.

Ayvú e *nhë'ë* reúnem significados que são vividos na performance de rezas, cantos e falas. *Ayvú* significa palavra, fala, mas também é o espírito de origem divina e o poder de conhecimento do indivíduo. *Nhë'ë* engloba os sentidos de espírito de origem divina (entre os Apapocuva e Xiripá), o falar e o som produzido pelos animais.

Porém seus significados precisam do substrato do social, do gesto, da fumaça, da interjeição, do sinal interpretado no choro da criança ou em sua brincadeira. *Ayvú* e *nhë'ë* são palavras, mas também são experiências coletivas de espiritualidade e aprendizagem.

Entre os cantos descritos neste capítulo, há aqueles de caráter comum a meninos e meninas (por ex., “*Toke na mitã*” e “*Parakau*”) e aqueles específicos de cada gênero (“*Xekyvy vare*”, cantado por meninas; “*Mama xe mando*”, cantado para meninos). Nos exemplos de cantos de caráter comum, enquanto o texto do primeiro – “*Toke na mitã*” – tranqüiliza a criança com a promessa de muitos presentes que seu pai vai trazer e a diverte com um texto baseado em rimas e paralelismos; no segundo – “*Parakau*” – a narrativa é amedrontadora, anunciando a morte de um pássaro. As mensagens são importantes e parecem servir como aconselhamentos, conforme os Mbyá. Porém também muito importante nestes cantos parecem ser as relações sociais e afetivas que possibilitam

Quanto aos cantos específicos para os meninos e para as meninas, em cada um deles aparecem personagens femininos e masculinos, marcando-os como espaços performáticos de dialogicidade entre os gêneros. Através dos *kyringüé mborái* os adultos interagem com seus filhos e crianças afetivamente próximas, trocam afetos e ensinam atitudes sociais.

Capítulo 6. *Mba'epú nhendú*

No capítulo 5 tratei das *kyringüé mboráí* (cantos das crianças), privilegiando o olhar sobre os textos e as interações nas performances etnografadas dos *nheovangá mboráí* (cantos individuais de brincar ou cantos coletivos iniciáticos), os *mitã mongueá* (cantos de fazer adormecer) e os *nheovangá* (brincadeiras cantadas) e afastando-me de dois espaços sonoros Mbyá já interpretados mais detidamente em outros trabalhos científicos sobre a música Guarani: os contextos do xamanismo e das performances públicas dos corais. Abordei como os contextos de execução dos *mboráí* influem no resultado sonoro das performances, definindo diferentes “estilos de performance” (Turino 2008). Também interpretei que as relações cosmológicas e sociais Mbyá se expressam em grande medida pelos diferentes cantos, porém com espaços para variabilidades e criações sonoras nas performances dos diferentes atores sociais.

Neste capítulo pretendo complementar as análises dos *kyringüé mboráí* realizadas no capítulo anterior, debruçando-me na análise da estrutura discursiva musical dos *nheovangá mboráí* e dos *mitã mongueá* a partir das categorias de forma (eixos motivicos), centro tonal e desenvolvimento motivico (reiteração e variação). A partir daí, proponho algumas considerações comparativas do resultado desta análise em relação aos mesmos aspectos vistos em outros estudos etnomusicológicos sobre a música Guarani xamânica.

As seguintes tabelas me ajudaram a objetivar dados comparativos entre os *kyringüé mboráí* (*nheovangá* e *mitã mongueá*).

**Kyringüé mboráí - análise comparativa entre *nheovangá mboráí* e *mitã mongueá*:
centro tonal, extensão, registro, coletivo/individual, sentido métrico**

CANTOS POR GÊNERO	CENTRO TONAL	EXTENSÃO	VOZ (REGISTRO)	COLETIVO / INDIVIDUAL	SENTIDO MÉTRICO
NHEOVANGÁ MBORÁÍ					
MENINOS OU MENINAS					
<i>ERO TORI</i>					
Laurinda Kerexú	Lá	Lá2-Fá#3	Feminina grave	COLETIVO (participatório)	Simple: 2-3-2-3 (alternância!)
Verá Miri	Fá#	Mi2-Ré#3	Masculina médio-grave	COLETIVO (participatório)	Simple: 2,5-3,5-2,5-3,5-2,5-2,5 (alternância!)
Coral	Fá#	Mi2-Ré#3	Masculina e feminina/ infantil médio-aguda	COLETIVO (apresentacional)	Simple: 2,5-3,5-2,5-3-2,5-2,5 (alternância!)
<i>Xekyvy vare 1</i>	Lá	Lá2-Mi3	Feminina grave	COLETIVO? (participatório?)	
<i>Xekyvy vare 2</i>	Si	Si2-Fá#	Feminina aguda (infantil)	COLETIVO? (participatório?)	
<i>Mamo xe mando</i>	Dó#	Dó#2-Dó#3	Masculina média	INDIVIDUAL?	Simple: 3 (ou 2 composto)
MENINOS E MENINAS					
<i>Parakau</i>	Lá (M/m)	Lá2-Mi3	Feminina grave	INDIVIDUAL	Simple: 3(1-2)-3(1-2)-3(1-2)-1-3
<i>Aguará guaxú</i>	Dó	Dó2-Dó3	Masculina média	INDIVIDUAL	Simple: 3 (ou 2 composto)
MITÃ MONGUEÁ					
<i>Toke na mitã 1</i> (moças)	Sol#	Sol#2-Ré#3	Femininas médio-graves	INDIVIDUAL	
<i>Toke na mitã 2</i> (Laurinda)	Lá	Lá#2-Mi3	Feminina grave	INDIVIDUAL	
<i>Toke na mitã 3</i> (crianças)	Si	Si2-Fá#3	Infantil médio-grave	INDIVIDUAL	

***Kyringüé mboráí* - análise comparativa entre *nheovangá mboráí* e *mitã mongueá*:
desenvolvimento motivico, forma**

GÊNERO	DESENVOLVIMENTO MOTÍVICO	FORMA
NHEOVANGÁ MBORÁÍ		
MENINOS OU MENINAS		
<i>ERO TORI</i>		
Laurinda Kerexú	(a) - (b) - (a') - (b') (A) - (B)	(A) - (B) ²²⁹
	Linha geral (a) ascend + (b) desc, idem (a') - (b')	Seqüência
Verá Miri	(a) - (b) - (a') - (b') - (c) - (c) (A) - (B) - (C)	(A)-(B)-(C - coda)
	Linha geral (a) ascend + (b) desc, idem (a') - (b')	(A) e (B) em seqüência. (C) é contrastante.
Coral	(a)-(b) - (a')-(b') - (c)-(c) (A) - (B) - (C)	(A)-(B)-(C - coda)
	Linha geral: (a) ascend + (b) desc, idem (a') - (b')	(A) e (B) em seqüência. (C) é contrastante.
<i>Xekyvvy vare 1</i>	(a)-(b) - (b')-(a') - (b'') - (b')-(a')-(a') (A) - (B) - (A') - (B')	(A)-(B)-(A')-(B')
	(a)-(b) - (b')-(a') - (a'') - (b')-(a') - (a''') (A) - (B) - (A'') - (B') - (C)	(A)-(B)-(A'')-(B')-(C - coda)
	Relação espelhada nos eixos horizontal e vertical entre (A) e (B)	
<i>Xekyvvy vare 2</i>	(a)-(b) - (b)-(c)-(c) - (d) - (e)-(c') - (f)1ª x/ (f') 2ª x (A) - (B) - (C) - (D) - (E)	(A)-(B)-(C)-(D)-(E - coda)
<i>Mamo xe mando</i>	(a)-(b) - (a')-(b') (A) - (B)	(A) - (B)
	Linha geral: (a) asc + (b) desc, + (a') notas repetida + (b') desc	(A) e (B) em seqüência (não exata).
MENINOS E MENINAS		
<i>Parakau</i>	(a) - (a) - (a') - (a'') - (a''') (A) - (A') - (B) - (C)	(A) - (A') - (B) - (C - coda)
	(a'), (a'') e (a''') são motivos derivados e reduzidos do motivo (a)	Há progressiva diminuição temporal (regressão) do material sonoro entre os temas
<i>Aguará guaxú</i>	(a) - (b) - (a') - (b') (A) - (B)	(A) - (B)
	Linha geral: (a) asc + (b) desc, + (a') notas repetida + (b') desc	(A) e (B) em seqüência (não exata).

²²⁹ Laurinda interrompe imediatamente para falar, talvez tenha omitido parte (C) nesta situação.

MITÃ MONGUEÁ		
<i>Toke na mitã 1</i> (moças)	(a) - (b) - (c) - (b') - (c') - (b') - (c') - (b') (A) - (B) - (B') - (B'')	(A) - (B) - (B') - (B'')
	Reiteração de motivos (e variações)	paralelismos
<i>Toke na mitã 2</i> (Laurinda)	(a) - (b) - (c) - (b') - (c) - (b') (A) - (B) - (B')	(A) - (B) - (B')
	Reiteração de motivos	paralelismos
<i>Toke na mitã 3</i> (crianças)	(a) - (a) - (b) - (c) - (b') - (c') - (b') - (b') (A) - (B) - (B') - (B') - (C)	(A) - (B) - (B') - (C) coda
	Reiteração de motivos. Suponho que repetir os motivos (a) no início e (b') no final esteja relacionado à projeção do estilo de apresentação pública na realização deste acalanto. Daquele contexto freqüentemente há estas repetições motivicas previstas nos arranjos.	paralelismos

Reforçando as conclusões do capítulo 5, embasadas principalmente nos contextos e conteúdos dos textos, que indicavam a referência a vários elementos da sociocosmologia Mbyá, a organização dos sons não-verbais dos *kyringüé mborái* também parece fortemente identificada com as sonoridades da música xamânica.

Devo esclarecer que as *mborái* do contexto xamânico e as dos corais Mbyá não foram subdividas em gêneros pelo recorte desta pesquisa ter privilegiado os cantos que estou chamando de *kyringüé mborái*. A literatura sobre ambos os temas e as práticas musicais dos corais a que tive acesso indicam que há possibilidades destas categorizações.

Também é importante frisar que a proposição que faço neste trabalho de gêneros musicais distintos se baseia principalmente na descrição dos contextos de performance. A abordagem que faço destes repertórios a partir da análise das categorias sonoras discursivas estruturais acima mencionadas não é suficiente para estabelecer constâncias e variâncias entre os gêneros, apenas apontar como, nestes exemplos, se relacionam estrutura sonora, letra e contexto. Se por um lado conecto a estrutura dos *kyringüé mborái* com os *mborái* xamânicos, por outro, tento apresentá-los como repertórios dinâmicos e suas classificações, como contingenciais.

Para a análise das dimensões musicais acima referidas, baseei-me na proposição de Bastos (1990) sobre “eixos motivicos” e “centro tonal”, também adotada por Montardo (2002), Piedade (2004) e Mello (2005). Segundo Menezes Bastos (1990), o motivo é a unidade mínima no plano sintático-musical. Setti também propõe a análise do centro tonal, na música Mbyá-Guarani, relacionamente à execução do *mba'epú*.

Os eixos motivicos são frases temáticas ou temas – (A), (B), (C), etc. - que se relacionam de diferentes maneiras e que se constituem por estas unidades menores, os motivos. O autor interpretou na música ritual *yawari* Kamayurá três eixos motivicos formadores da canção. O eixo (A), que constitui o centro tonal (CT); o eixo (B), que o afirma; e o (C), que se destaca como motivador (Menezes Bastos 1990).

Quando ao centro tonal (CT), Setti identifica similaridades entre o resultado da afinação do *mbaraká guaxú* e a “harmonia tradicional” (1994/95, p.93). Considera que há neste uso uma expressão da dualidade da percepção Mbyá, quanto a uma eventual idéia de centro tonal.

Se por um lado esses índios adotam procedimentos vocais e instrumentais inspirados na música ocidental (através do violão), por outro lado parecem alheios à idéia de concertar (no sentido ocidental do termo) melodia cantada com acompanhamento instrumental. O violão (*mbaraká guaxú*), como determinante e quase que cerceador da voz, desempenha um papel preponderantemente rítmico, mas simultaneamente mantenedor do clima tonal, o que torna sua função ambígua e mesmo indecifrável, se reconhecermos que esse instrumento é imprescindível na realização dos atuais *porái* Mbyá. (1994/95, p.93-94).

Enquanto a autora pensa o centro tonal na perspectiva das relações entre voz e *mba'epú*, na análise das canções que proponho neste momento não há o acompanhamento instrumental. Portanto, o comportamento “tonal” que se verifica nos cantos não se expressa por esta lógica, mas sim por outras escolhas estéticas dos Mbyá²³⁰.

Piedade (2004) analisa que os sistemas musicais como o dos Wauja são eminentemente tonais, não por haver a relação do tipo dominante-tônica, prevalente na música ocidental,

mas porque estão organizados segundo uma lógica hierárquica que envolve um eixo principal, chamado centro tonal, e as tensões que giram em torno deste. O sistema musical Wauja é tonal, ou melhor, como diz Menezes Bastos (1990), tonal-motívico, pois o sistema tonal se encontra em diálogo com o sistema motívico, constituindo o plano expressivo da música. Entretanto, a noção de tonalidade envolve a idéia de hierarquia e de tensão, mas não necessariamente associada a uma teoria da expectativa que afirma que o sentido da música está no jogo entre a tensão da expectativa e o relaxamento da satisfação do desejo criado pela tensão [...]. Essa analogia

²³⁰ Assim como a música xamânica estudada, por exemplo, por Montardo (2002), em que também localizou a existência do centro tonal nas canções, sendo que entre os Kaiová e os Xiripá o *mba'epú* não é tocado nos rituais xamanísticos.

entre o processo afetivo na música e na vida é demasiado centrada na visão ocidental daquilo que seja uma tensão, basicamente como algo que não se encontra em seu devido lugar de repouso, criando um magnetismo incômodo. (Piedade 2004, p.211).

Considero esta reflexão muito oportuna para serem especulados os sentidos da tensão sonora na teoria musical Mbyá no futuro. Neste trabalho, ao propor a análise de centro tonal, dois princípios definidos acima foram levados em conta: 1) que ele está conectado diretamente com o eixo motivico; e 2) que ele não significa o mesmo que a relação dominante-tônica como tensão-relaxamento nos moldes da teoria musical ocidental.

Gêneros e estilos de performance musical Mbyá

Do campo sonoro a que tive acesso entre os Mbyá, interpretei a existência de performances musicais mais secretas, no enquadre do xamanismo, e outras menos secretas, entre o xamanismo e a brincadeira, conforme tabela a seguir:

Gênero Musical	Contexto de Performance	Mediações / Ensinaamentos
<i>Mborái</i> (cantos sagrados)	Rituais ligados ao xamanismo (geralmente na <i>opy</i>)	Comunicação entre humanos e não-humanos / ensinamentos intra-grupo. Vedada a participação de não-indígenas.
<i>Nheovangá mborái</i> (cantos de brincar) (<i>Kyringüé mborái</i>) - brincadeiras cantadas por meninos e meninas ou para meninos e meninas - cantos de brincar de cunho iniciático marcados por gênero: cantados somente para meninas; cantados somente para meninos; cantado somente por meninas	Situações cotidianas de interação intergeracional, de cunho lúdico e iniciático	Comunicação entre humanos e não-humanos e ensinamentos intra-grupo, principalmente quanto à construção das relações sociais de gênero. Rituais de iniciação interditos aos não-indígenas.
<i>Nheovangá</i> (brincadeiras cantadas) (<i>Kyringüé mborái</i>)	Situações cotidianas de interação majoritariamente entre crianças, de cunho lúdico	Personificação de seres humanos e não-humanos e dramatização da comunicação entre diferentes registros existenciais, com ênfase na presença de seres malignos e na escatologia. Sem interdição aos não-indígenas.
<i>Mitã mongueá</i> (cantos de fazer adormecer) (<i>Kyringüé mborái</i>)	Situações cotidianas de interação entre crianças e seus cuidadores (pais, irmãos mais velhos, tios)	Comunicação entre humanos. Expressos com bastante liberdade, mas ao mesmo tempo muitas vezes referidos como cantos que foram esquecidos, ou que podem ser cantos improvisados em Guarani, ou ainda substituídos por cantos <i>juruaá</i> .
<i>Mborái</i> (cantos sagrados)	Apresentações públicas dos grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani extra-aldeias	Comunicação entre humanos e não-humanos e entre Mbyá e <i>juruaá</i> / ensinamentos intra-grupo e inter-étnicos. É valorizada a publicização aos não-indígenas.

Orientei-me na análise destas práticas musicais no agenciamento dos objetos de arte (Gell 1998) e nas capacidades agentivas das crianças (Ortner 1994; Minks 2002 e 2005; Cohn 2000 e 2005; e Pereira 2003), noções estas abordadas respectivamente na introdução e no capítulo 1. As discussões sobre performance musical, sugeridas por Seeger (1988) e Turino (2008), referidas no capítulo 2, ajudaram a interpretar as relações semióticas entre contexto e texto musical a partir da perspectiva Mbyá.

A compreensão de seu contexto e estilo de performance, conforme segue, é de caráter exploratório, baseado na situação etnográfica:

Estilos de performance	Gêneros musicais Mbyá	Contexto	Relação com o campo interétnico
Performance participatória	- <i>Mboráí</i> - <i>Nheovangá mboráí</i> exclusivas por gênero M/F (brincadeiras cantadas de cunho iniciático)	Na <i>opy</i>	Secreto
Performance participatória	- <i>Nheovangá mboráí</i> (brincadeiras cantadas) - <i>Nheovangá</i> (brincadeiras)	No pátio da aldeia, nas casas	Semi-restrito
Performance individual	<i>Mitã mongueá</i> (acalantos)	Nas casas, no pátio da aldeia	Semi-restrito
Performance pública	<i>Mboráí</i> (<i>cantos sagrados</i>)	Apresentações musicais dos grupos de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani (geralmente em palcos de auditórios e praças)	Irrestrito

Em relação a estes estilos de performance entre os Mbyá, no entanto, algumas questões ficaram sem resposta. Os *mitã mongueá* são cantos individuais em detrimento da maioria dos outros gêneros Mbyá, coletivos, e neste sentido não podem ser incluídos na classificação de estilos proposta por Turino (2008). Alguns *nheovangá mboráí* exclusivos de meninas ou de meninos (respectivamente, “*Xekyvy vare*” e “*Mama xe mando*”) e mesmo os gêneros musicais e lúdico-performáticos que são possivelmente realizados em contextos rituais coletivos (como “*Ero tori*”), presumindo-se sua performance como participatória, não foram observados nos contextos em que possivelmente tenham sido ou sejam executados.

Partindo destes diferentes estilos musicais e das classificações êmicas dos *mboráí* também por gêneros busquei comparar as sonoridades e os contextos e, assim, interpretar alguns significados sonoros dos *nheovangá mboráí*, os *mitã mongueá* Mbyá, conforme indicado no início do capítulo.

Forma: eixos motivicos

A forma predominante nas *nheovangá mboráí* é sobre os eixos motivicos (A) – (B), e por vezes com a adição de uma parte (C), que costuma funcionar como *coda*, isto é, uma elaboração, no caso destes cantos, sempre bastante breve de material sonoro, com sentido de finalização, a exemplo da organização formal de outras musicalidades ameríndias e, em especial, nos cantos xamânicos Guarani²³¹. São exemplo desta forma de organização dos eixos motivicos as performances dos cantos “*Ero tori*”, do pajé Verá Miri (canto coletivo – p.210) e “*Parakau*”, realizado pela *kunhã karaí* Laurinda Kerexú (canto individual de brincar – p.223).

Apesar de ambos os cantos compartilharem da forma (A)-(B)-(C), as relações entre seus eixos motivicos ocorrem de maneiras muito diferentes. Em “*Ero tori*”, (A) e (B) se relacionam por princípio aproximado a uma seqüência melódica, enquanto o eixo motivico (C) é contrastante, breve e reiterativo. (A) é constituído por dois motivos complementares e contrastantes (a) e (b) que se repetem em (B) em uma seqüência mais grave - inexata quanto aos intervalos melódicos, mas idêntica quanto ao ritmo – (a’) e (b’). Forma-se uma linha geral ascendente – descendente. Em (C), na finalização, repete-se o material motivico de (a) no ritmo, variando em altura²³² - (c) e (c). Este canto, que suponho ser um canto de iniciação feminina, conforme narrou o pajé Verá Miri, assemelha-se ao *mboráí* “*Nhamandú Mirim*”, difundido entre corais Guarani e gravado, por ex., no CD “*Yvy Ju*” (2002), pelo grupo homônimo, *Nhamandú Mirim*, da Estiva (ver ex. musical na faixa 18 - CD). Este é considerado um canto “dos antigos”, assim como *Ero tori*, e possivelmente tenha se originado também como reza. O texto reiterativo reforça esta possibilidade.

²³¹ Montardo (2002, p.116) encontrou semelhante estrutura em diversos cantos xamânicos entre os Kaiová, no MS.

²³² Pequenos motivos reiterados no final costumam aparecer na música ritual entre os Kaiová (Montardo 2002) e Mbyá (Setti 1994/95, p.95, por ex., comp.30-32).

<i>Nhamandu Mirim</i>	Sol Pequeno
<i>Nhamandu Mirim</i>	Sol pequeno
<i>Nhamandu Mirim</i>	Sol pequeno
<i>Tove, tove</i>	Deixa, deixa
<i>Tove, tove</i>	Deixa, deixa
<i>Tou</i>	Que venha

Já no canto *Parakau*, os três eixos motivicos são constituídos por sons derivados do motivo (a).

(A)	(A')	(B)	(C)
(a) - (a)	(a')	(a'')	(a''')

Neste exemplo a reiteração é mais direta do que no exemplo anterior. Esta característica e a progressiva diminuição temporal (ou seja, a “regressão” temporal) do material sonoro entre os temas – (B) é menor que (A) e que (A') ([A] e [A'] são quase idênticos, apresentando apenas uma variação rítmica devido ao texto que os constitui) e maior que (C) – podem ser pensados como aspectos criativos que enfatizam o caráter lúdico do canto, assim considerado pelos Mbyá, apesar do texto sóbrio que fala da morte de um papagaio, pássaro de destacada significação na cosmologia Mbyá.

As performances de Laurinda Kerexú (transcrição musical na p.229) e Pará Reté (transcrição musical na p.234) dos cantos “*Xekyvy vare 1*” e “*2*” (que as irmãs cantam para seus irmãos), também apresentam finalizações destacadas como eixo motivico. Na performance de Laurinda, estas finalizações estão denominadas de (C), correspondendo a um terceiro eixo motivico; enquanto, no canto de Pará Reté, estas terminações foram analisadas como (E), um quinto eixo motivico. No entanto, se pensarmos em grupos de eixos motivicos, (E) também pode ser pensado como um terceiro momento motivico: (A) e (B) seriam o primeiro eixo motivico; (C) e (D), o segundo eixo motivico e, finalmente, (E) seria o terceiro eixo motivico e coda.

Desta maneira, temos esta estrutura de três eixos motivicos e este tipo de finalização próxima à que se apresenta nos rituais xamânicos, nos três tipos de *nheovangá mborái*: canto de iniciação de meninas (“*Ero tori*”), canto de brincar de meninos e meninas (“*Parakau*”) e canto de brincar feminino (“*Xekyvy vare*”). Isto pode

ser pensado como a existência de um *continuum* entre os diferentes repertórios também pelo aspecto formal, além do aspecto dos textos, já referido no capítulo anterior.

Centro tonal

Conforme propus no capítulo 4, um âmbito da musicalidade Mbyá refere-se aos gestos sonoros melódicos estarem baseados em um centro tonal (CT), indicado pela sonoridade do *mba'epú*. Porém nos cantos *a cappella*, sem acompanhamento instrumental, esta referência de CT é inexistente. Vherá Poty comentou que a maioria dos cantos Mbyá acaba “*pra baixo*”, como um lugar de finalização do som para onde todos os cantos voltam, indicando a predominância do movimento melódico descendente orientado pelo CT. Estes gestos sonoros “*pra baixo*”, conforme descreve Vherá Poty, e em direção ao CT são observáveis em todos os *nheovangá mboráí* e *mitã mongueá* analisados. Aparecem, por exemplo, nas performances anteriormente citadas, no motivo (b’) de “*Ero tori*” pelo pajé Verá Miri (transcrição musical na p.210); e no motivo (a’) de “*Parakau*”, pela *kunhã karaí* Laurinda Kerexú (transcrição musical na p.223).

Os cantos são “tonais”, mas também são em parte “motívicos”, por percorrerem este “espaço sonoro” até o CT. O tema (ou eixo motívico) (C) fica fora desta lógica, bem como sugere Menezes Bastos. Ele gera um motor contrário à sensação de chegar que se tem no final de (B), como um “motivador” para se partir em nova caminhada e cantar novamente. Isto fica particularmente marcado no canto “*Ero tori*”, o que mais uma vez confirma seu caráter iniciático.

O sentido de localizar os CTs nestes *kyringüé mboráí* é verificar se existe alguma tendência de cantar em uma região da voz, entre os Mbyá, ou entre homens, entre mulheres e entre crianças, e a que isto estaria relacionado.²³³ Comparando-se os CT de todos os cantos conforme as performances que elegi para este estudo, percebi uma tendência das mulheres entoarem os cantos em alturas semelhantes entre si. Em relação aos homens, como apenas a performance de Marcelo Kuaray foi *a capella* (Verá Miri estava no mesmo CT do coral, Fá#, e não se tem informações sobre se ele estava se

²³³ Por não ter acompanhado momentos rituais neste trabalho, não há sentido em pensar em “*raising*” (elevação do centro tonal entre os cantos de um ritual), como foi importante em estudos dedicados a rituais xamânicos indígenas (Seeger 1988; e Montardo 2002, por ex.).

adequando ao CT orientado pelo *mba'epú* – que entra depois dele cantar -, ou se escolheu por preferência pessoal cantar naquele CT), não me parece procedente avançar nesta especulação.

Comparando os CT dos cantos das mulheres, é possível afirmar que as mulheres Mbyá desta pesquisa tendem a cantar na região de CT entre Lá2 e Dó3. Trata-se da mesma região de CT preferenciais em que Dona Odúlia canta os cantos xamânicos Kaiová (área indígena Amambaí, rituais diários Kaiová, em Montardo 2002, p.73) – entre Lá2 até Dó#3, predominando Si2. Também é o CT privilegiado pela “mestre de música” Nhandeva Vitória (área Nhandeva *Pirajuy*, Paranhos, MS, em Montardo 2002, p.138) na realização do *jeroky* (ritual) – entre Sol#2 até Fá#3, principalmente Lá#. Mais uma vez, revela-se uma aproximação de qualidades sonoras entre os cantos das crianças e os cantos rituais.

Por outro lado, é interessante observar que se trata de região tonal diferente dos corais e das rezas Mbyá, que se fazem acompanhar pelo *mba'epú* em afinações próximas entre si (entre Mi e Sol).²³⁴

A partir destes elementos indicativos de regiões tonais preferenciais das mulheres ao cantar as *nheovangá mborai* descritas nesta etnografia (que não são acompanhadas pelo *mba'epú*) e das mulheres de outras aldeias Nhandeva e Kaiová do Brasil (em que também não é usado o *mba'epú*), trago uma reflexão especulativa sobre a determinação do Centro Tonal dos cantos, em diferentes contextos. Considerando que os *kyringüé mborai* analisados têm em geral uma 5ª de extensão e o som mais grave é o CT, o registro preferido pelas cantoras destes cantos (com CT entre Lá2 e Dó3) poderia ser considerado médio para a voz feminina, provavelmente sentido pelas mulheres como confortável, também presumivelmente potencializando uma maior vibração da região média do rosto e peito. A voz assim localizada deve ser facilmente projetada para soar no crânio, nasal, gutural e no peito, com nuances sonoro-expressivas controladas graças ao conforto vocal sentido pelas mulheres.

Já os cantos sagrados – xamânicos ou dos corais – que são acompanhados pelo *mba'epú* (prática que prevalece entre os Mbyá), o CT se desloca um intervalo de 4ª j para baixo ou de 5ª j para cima (Mi – Sol). Esta é uma escolha - conforme meus

²³⁴ Na pesquisa de Dallanhol (2002), entre Mbyá (SC), o *xondaro* era tocado na afinação de Sol e os rituais xamânicos, em Fá. Setti (1994/95), também entre coletividades Mbyá (SP, RJ), apresenta Sol como a afinação predominante nos rituais xamânicos que investigou. Coelho (1999) aponta o centro tonal de Mi na música coral Nhandeva (SC). Montardo (2002) indica Fá como o centro tonal do repertório xamanístico entre os Mbyá (SC).

interlocutores disseram - masculina, que corresponde a uma região vocal em que os *kyingüé ruvixá* sentem sua voz e a do grupo soando “certo”. Ao cantarem conforme este CT, as vozes femininas precisam fazer uma escolha entre cantarem em uma região extremamente grave, provavelmente desconfortável, ou muito aguda, que é o que costuma acontecer. Cantando na região aguda da voz, as meninas do coral *Nhë’ë Ambá*, por exemplo, soavam vibrantes, metálicas, porém a voz muito aguda exige que a deixem ressoar mais na região alta do crânio, como se fosse “sair para o alto”. Isto pode ser uma imagem favorável aos encontros transcendentais com as divindades – e por isso, as crianças pequenas, com suas vozes muito agudas, talvez tenham este lugar privilegiado na visão/audição dos Mbyá, de serem consideradas pessoas especialmente capacitadas para entrar em contato com outras perspectivas cósmicas (correriam por isso mais riscos do que os adultos de terem seus espíritos roubados por espíritos malignos?). Mas o que para as crianças pequenas é fácil - cantar super-agudo -, pois suas pregas vocais são muito menores que as dos adultos, para as meninas depois do amadurecimento vocal, a partir de mais ou menos 12 anos, e para as mulheres adultas é um desafio que provavelmente lhes exija grande virtuosismo. A eficácia estética produzida pelas vozes femininas nos corais e nos rituais xamânicos Mbyá em parte poderia estar relacionada com esta qualidade sonora alcançada virtuosisticamente pelas mulheres? Talvez seja com esta intencionalidade que os homens afinam o *mba’epú* desta maneira?

Este é um tema que poderia ser mais explorado em futuros trabalhos, principalmente buscando perspectivas das mulheres jovens e anciãs sobre este cantar, para levar adiante a reflexão sobre as intencionalidades de homens e mulheres nas escolhas de Centros Tonais para cantar/tocar cantos entre os Mbyá. Parece-me que a diferença entre os Mbyá e os outros sub-grupos Guaraní, marcada pelo *mba’epú*, também poderia ser pesquisada por este aspecto, de como as escolhas de Centros Tonais para cantar/tocar marcam as relações de gênero Mbyá.

Desenvolvimento motivico: reiteração e variação

Além da importância do CT, que está presente em todos os cantos analisados, a lógica da reiteração e da variação motivica parece ser central na significação destes cantos.

O exemplo mais paradigmático da reiteração entre este grupo de cantos é o acalanto *Toke na mitã* (performance pelo grupo de *kunhã* da Estiva – transcrição musical na p.248). Em sua estrutura formal não há uma parte (C), e a parte (B) se desdobra em duas frases que repetem o tema (B), com pequenas variações melódicas e uma variação significativa de texto²³⁵.

(A)	(B)	(B')	(B'')
(a) - (b)	(c) - (b')	(c') - (b')	(c'') - (b')

Piedade (2004), referindo-se à música Wauja²³⁶ como temática e baseada na repetição, de forma semelhante à música Kamayurá (Menezes Bastos 1990), localiza seu significado no modo de ser destes grupos ameríndios. Segundo o autor, a elaboração de temas baseados na repetição seria o motor

do jogo motivico e do processo de significação, operações do pensamento musical que constituem a poética da música *kawoká*. Esta poética musical se aproxima do sentido dado por Jakobson ao termo 'poética', especialmente no que se refere à questão do paralelismo. [...] A questão de fundo é que na poética musical a repetição não é uma redundância (nos termos de uma teoria da informação), mas sim um princípio racional originário, presente não apenas nos discursos artísticos, mas também nas filosofias e cosmologias nativas. (Piedade 2004, p.227).

O valor da repetição reiterativa, pela via do paralelismo, é o que se ouve neste exemplo de acalanto Guarani. O paralelismo entre as frases (B), (B') e (B'') veicula uma brincadeira de rimas, um trava-línguas e um texto que figurativamente promete a satisfação de muitos desejos da criança, como já visto no capítulo 5. Enquanto outras *nheovangá mborai* remetem ao mundo das divindades ("*Ero tori*") ou advertem sobre o

²³⁵ Apesar da correspondência melódica entre (B') e (B''), indico os dois eixos com diferentes signos em função do jogo narrativo estar em destaque neste canto, determinando sempre um novo e desafiador material sonoro, apesar da constância melódica.

²³⁶ Grupo indígena falante da língua Maipure do tronco Arawak, conhecidos como os Arawak Centrais.

destino de infortúnio que pode advir a todos – mesmo ao *parakau* (papagaio), muitas vezes tratado como pássaro iluminado e que recebe os humanos que atingem o *aguyjé* -, este *mitã mongueá* promete boa sorte. Como já observei em outra oportunidade, o momento do sono é muito valorizado pelos Guarani, para quem os sonhos são motores de criatividade, comunicação e prenúncios. Este canto, através da técnica do paralelismo textual e melódico e da brincadeira implícita neste paralelismo em particular, avança sobre o mundo onírico com concentração e leveza, de forma congruente com a sensibilidade Guarani.

A repetição de diferentes dimensões dos cantos Mbyá é valorizada em contextos diversos. O som rasqueado ininterruptamente durante uma performance pelo *mba'epú*, que guia o coral é importante para concentrar o grupo que se apresenta e o público que o assiste. A reiteração da melodia (e muitas vezes melodia e texto) entre estrofes cantadas de um *mboraí* e seu ressurgimento também pelos instrumentos musicais nos interlúdios²³⁷ indica uma espécie de paralelismo, que desta forma aproxima o estilo de performance pública dos corais Mbyá ao estilo participatório e ritual, cuja riqueza da retórica e dos paralelismos conheço apenas através dos poucos casos observados.

A repetição motívica ocorre através de inúmeras variações. O canto “*Xekyvy vare 1*” (transcrição musical na p.229), por Laurinda Kerexú, é exemplar neste sentido, condensando dois espelhamentos motívicos. Os eixos motívicos (A) e (B) são espelhados entre si nos planos vertical e horizontal. (A) é constituído por (a) e (b), e (B) é constituído por (b') e (a'). Quanto ao plano vertical, (a') é um motivo melódico ritmicamente muito semelhante a (a), porém transposto uma 5ª j abaixo. Como (b) e (b') são muito semelhantes entre si (e [a] e [a'] também), configura-se uma espelhamento no plano horizontal – (a)-(b) / (b')-(a').

Poder-se-ia pensar a repetição de sons nos cantos Mbyá como imagens cosmo-sônicas, tradução sonora de preceitos fundamentais, como a busca da infinitude, quando alguém muito sábio, à imagem das divindades, atinge o *aguyjé*?

As finalizações, além de poderem ser interpretadas como eixo motívico motivador, podem ser pensadas por seu caráter retórico, reiterativo²³⁸. Os motivos que

²³⁷ Conforme Marcelo Kuaray, há duas maneiras de se fazer os cantos nos corais. Na versão longa, a *ravé* toca a melodia, seguida pelo coral que a canta, retorna a *ravé* com a melodia instrumental, voltam as vozes, mais uma vez *ravé*, outra vez vozes e finaliza com *ravé*. Os outros instrumentos acompanham o tempo todo, e a *ravé* também toca como acompanhamento quando as vozes cantam. Na versão curta, só tocam poucos instrumentos acompanhando a voz, sem *ravé* e, portanto, sem interlúdios instrumentais.

²³⁸ Assemelham-se neste sentido às finalizações dos *mboraí* xamanísticos dos Kaiová em MS (Montardo 2002) e dos Mbyá em SP (Setti 1994/95).

se repetem e motivam no final do canto, remetem à mobilidade Mbyá: um ponto de chegada é sempre um ponto de partida em direção a novos destinos²³⁹.

No capítulo 5 descrevi como frequentemente meus colaboradores Mbyá expressaram o valor dos textos e da instrumentação na sonoridade Mbyá, em detrimento da importância da “música” (referindo-se à melodia). Ao mesmo tempo, a repetição de certos motivos ou temas melódicos entre os Mbyá parece ser considerada relevante na afirmação de sua etnicidade. As melodias reiteradas em diferentes cantos de diferentes aldeias Mbyá no sul do Brasil podem ser interpretadas como signos icônicos de uma identidade sonora Mbyá, o que vem ao encontro da proposição de Setti (1994/95), de que existiria um sistema musical Guarani.

Em diferentes situações musicais observadas, quando uma pessoa percebia outra cantando fora do modo como ela mesma cantava, em termos melódicos, isto era avaliado com graça ou revolta, demonstrando que havia preocupação com a dimensão melódica dos cantos. Ou seja, usar repetidamente as mesmas melodias em diferentes cantos não significa desvalorizá-las, mas ao contrário, tem o sentido de afirmá-las como um valor Mbyá.²⁴⁰

Presumir total inovação musical é uma ilusão ocidental romântica associada aos mitos dos “gênios criadores” (mesmo se sabemos de seus trabalhos árduos no estudo de composições de outros criadores; e se conhecemos, por exemplo, a obra de Johannes Brahms repleta de citações a outros estilos musicais e compositores). Trata-se de um raciocínio ético que precisou ser desconstruído para entender esta dimensão da lógica musical Mbyá. Já a narrativa contida e melodicamente entoada no canto seria um critério de avaliação de sua beleza, conforme me disse Vherá Poty. Para ser bonito, o *mboraí* teria de “*contar uma história*”, remetendo o ouvinte a situações das histórias vividas pelos Mbyá ou a passagens de seus mitos.

²³⁹ Ao mesmo tempo, se pensarmos nos *mboraí* dos corais e dos rituais xamanísticos Mbyá, as finalizações com progressiva redução de andamento e não com um corte brusco podem ser interpretadas como um decrescendo icônico do caminhar, distanciando-se de um lugar para chegar a outro.

²⁴⁰ O fato dos *mboraí* dos corais possuírem sonoridades melódicas em comum com os *nheovangá mboraí* e os *mitã mongueá* provavelmente advem de que ambas tenham como mesmo campo sociocsmológico de referência a “fonte da eterna alegria” (Vherá Poty 2008), a *opy* e os rituais noturnos Mbyá que nela acontecem.

* * *

Subsidiada pela análise de forma, centro tonal, desenvolvimento motívico (reiteração e variação) e técnicas de ajustes dos sons e de cantar, foi possível verificar analogias entre os *nheovangá mborai* e os *mitã mongueá* das crianças Mbyá e os *mborai* xamânicos Guarani, pelo que interpreto que o contexto das práticas musicais xamânicas é crucial para a construção dos significados nestes dois gêneros de *kyringüé mborai*.

A aproximação nesta análise às estruturas sonoras não-verbais, em conexão com as descrições interpretativas realizadas no capítulo anterior, mais voltadas à hermenêutica dos textos das canções e das relações sociocosmológicas associadas a sua performance, permitiu-me conjecturar que, assim como as narrativas e as interações, a organização dos signos sonoros não-verbais também apresenta relações de similaridade com a música xamânica, indicando serem os *kyringüé mborai* dimensões da experiência Mbyá que se espelham na cosmologia e nas práticas xamânicas Mbyá. A partir deste espelhamento, tornam-se expressões do sagrado e instrumentos de aprendizagens, porém em espaços cotidianos familiares de grande intercâmbio social e simbólico, aberto à improvisação, à incorporação e à transformação.

Finalizando

“*Song is an energy, a power, a life force. Song is.*” (Charles Keil 1979, p.257)

Nesta tese, inserida nas discussões acadêmicas da Etnomusicologia entre grupos indígenas das Terras Baixas da América do Sul e da Etnomusicologia entre crianças, procurei destacar a multiplicidades de vozes Mbyá que colaboraram em minha interpretação da musicalidade Mbyá-Guarani do RS, a partir de uma etnografia das performances lúdico-musicais das *kyringüé mborái* realizada na convivência e pelo diálogo com pessoas de uma aldeia Mbyá-Guarani do Rio Grande do Sul, a *tekoá Nhundy*.

A desconstrução de uma visão universalista da criança e essencialista de música - segundo os padrões culturais ocidentais - estão na base dos argumentos da tese, ao mesmo tempo em que busquei destacar os significados das crianças e dos sons e movimentos musicais para os Mbyá-Guarani, a partir da construção de categorias de entendimento sobre ser criança e sobre musicalidade em diálogo com os Mbyá colaboradores desta pesquisa.

Como tema central, a tese enfocou as capacidades agentivas das *kyringüé* Mbyá nos diferentes contextos de suas práticas musicais. Meus colaboradores de pesquisa indicaram que, no âmbito ontológico, a concepção de uma criança é sinal de satisfação das divindades na relação com os humanos e ao mesmo tempo propulsora desta relação; enquanto que os adultos, ao se tornarem mais alegres e sábios no convívio com as crianças, ganham força para criar cantos e cantar, no caminho de se tornarem mais próximos às divindades. No âmbito da cosmo-sônica Mbyá, propus que a performance cantada das crianças, nos rituais xamânicos e nas apresentações dos corais Guarani, desencadeia fortes emoções nos humanos, colaborando na constituição de caminhos de comunicação destes com as divindades e na perpetuação da vida na Terra, assim como, nas performances públicas dos corais, media a relação dos Mbyá com os não-indígenas. Entre estes dois interlocutores de esferas diferenciadas – divindades e não-indígenas -, os *mborái*, cantos sagrados na performance dos corais ao vivo ou registrados em CDs de música Guarani, fazem circular capacidades e notícias entre aldeias Mbyá de diversas localidades do sul do Brasil; enquanto os cantos cotidianos, os *kyringüé mborái*, mediam relações de cuidado e diálogo das crianças entre si e com os adultos mais

próximos e lhes possibilita aprendizagens e a reflexão/expressão/reelaboração sobre a sociocosmologia Mbyá.

Além da agentividade das *kyringüé*, destacou-se nesta etnografia que os Mbyá conferem à dimensão sonora de sua existência um lugar central como produtor da sociocosmologia Mbyá, em que se baseia seu modo de ser, para o que chamei a atenção através do conceito de cosmo-sônica. Os Mbyá investem grande parte de seu tempo cotidiano e ritual xamânico na constituição das *kyringüé* como pessoas, através de tratamentos corporais que as tornam competentes no falar e cantar e na própria realização dos cantos e danças, que ensinam, aconselham e as lembram da sociocosmologia Guarani, ações fundamentais para promover as relações sociais com as divindades e assegurar a manutenção do mundo. As noções de território e de etnia também são produzidas musicalmente.

Identificada com outras pesquisadoras que realizaram estudos etnomusicológicas/antropológicas entre crianças, indiquei na tese algumas reflexões que subsidiaram minha aproximação às crianças Mbyá e as condições de nosso interagir, brincar e conversar na aldeia da Estiva. Narrei também minha inserção em campo através dos primeiros vínculos sociais buscados com os integrantes do grupo de cantos e danças *Nhë'ë Ambá*, destacando os estranhamentos e as buscas de entendimento em relação à performance de apresentação pública do grupo – suas sonoridades vocais e instrumentais, sua dança, as falas entre os cantos, os adornos corporais e as conexões entre esta prática musical e a xamânica.

Destaquei transversalmente na escrita da tese a realização colaborativa do projeto de gravação do CD “*Yvy Poty, Yva'á*” (2009), de cantos e danças Mbyá-Guarani, que foi a resposta a demandas de meus colaboradores de pesquisa, e que me possibilitou o diálogo com um grupo de jovens lideranças masculinas das aldeias Mbyá da Grande Porto Alegre, os *kyringüé ruvíxá*, em encontros e debates em torno da prática dos corais Mbyá e de diferentes âmbitos de performance e categorias de entendimento da musicalidade Mbyá.

Além das apresentações de *mboraí* dos corais e das gravações em CD das *mboraí* destes grupos, apresentei na tese, a partir da minha experiência dialógica com os Mbyá, um terceiro âmbito de performances musicais Mbyá – as *kyringüé mborai*, como denominei, a partir de diferentes narrativas Mbyá, um conjunto de práticas musicais cotidianas das crianças – os *nheovangá mborai*, os *nheovangá* e os *mitã mongueá*. A este repertório dediquei maior atenção na tese, interpretando seus textos poéticos e seus

contextos interacionais (cap.5) - a partir dos significados que lhes eram atribuídos pelos interlocutores Mbyá desta pesquisa -, e as categorias musicais não-verbais de forma, centro tonal, eixo motivico e repetição e variação motivica éticas (cap.6) - cuja utilização (em um trabalho que buscou majoritariamente destacar categorias musicais êmicas) me pareceu pertinente como forma de diálogo com estudos etnomusicológicos entre grupos indígenas das Terras Baixas da América do Sul, que têm adotado na análise de performances musicais de diferentes contextos rituais indígenas as categorias musicais éticas acima referidas, entre outras.

A partir da comparação das análises dos textos das *kyringüé mborái* com mitos Mbyá e das estruturas musicais das *nheovangá mborái* e das *mitã mongueá* com as de cantos e danças xamânicos descritos em estudos etnomusicológicos sobre música xamânica Guaraní já feitos no Brasil e na Argentina, destacaram-se elementos de semelhança entre estes âmbitos sonoro-performáticos cotidianos e o âmbito xamânico Mbyá, o que as falas Mbyá sobre as diferentes esferas de sua musicalidade sempre também reforçavam: os *mborái* dos corais são sagrados como os *mborái* dos rituais xamânicos; os *nheovangá mborái* contam histórias que advêm de mitos Mbyá e ensinam sobre as práticas de ascese previstas no modo de ser Mbyá.

* * *

Ayvu (palavra, fala, voz, alma ou espírito humano de origem divina) e *nhë'ë* (palavra, fala, som dos animais, voz, cantar, música, espírito humano de origem divina), são consideradas a base da vida humana segundo a mitologia Guaraní. Nas performances orais, as palavras devem ser *porã* (belas e boas), para o que as variações das qualidades sonoras da emissão dos fonemas têm papel fundamental. Palavras não são pronunciadas em vão, são cuidadosamente emitidas com beleza e no cuidado da escolha da justa palavra, *ayvu porã*, que concentra ensinamentos, acordos, argumentos, afetos, disposições, opiniões. Se o contexto é oportuno, como em rodas de conversação entre um grupo que forma o conselho da aldeia, após se encerrarem as pautas de decisões políticas, por exemplo, muitas vezes verbalizam-se chistes, trocadilhos, permeados de humor e muitos risos. No modo de ser Guaraní, fundado na oralidade e na sacralidade do som (base de sua cosmo-sônica), o valor da palavra tem o peso da vida e a leveza do espírito. A palavra oportuniza a existência (*nhë'ë*, o espírito-palavra), indica o destino e as qualidades sociais da pessoa (o nome) e colabora em seu fortalecimento

(*ayvú*, discursos, e *mboraí*, rezas e cantos sagrados). No âmbito xamânico, a palavra cantada converge para afetos sonoros lamentosos e concentra, fazendo os Guarani pensarem no passado e muitas vezes provocando emoções ligadas à tristeza. Em chave complementar, a palavra falada e cantada no cotidiano congrega e alegra colaborando na construção da pessoa flexível e forte dos Mbyá.

Para os Guarani, pessoa é um caminho, em constante produção, de fusão entre o nome (de origem divina, *ñe'ë*) e o corpo (de origem telúrica). Estar ereto na Terra significa que homens e mulheres estão com as palavras circulando em seu esqueleto (Ferreira 2001). O canto propicia este processo. As capacidades de construir “sociocosmo-sonicamente” a pessoa, através dos diferentes gêneros musicais Mbyá-Guarani a que me ative na etnografia, foram descritas interpretativamente nesta tese. Porém, considero que seria importante que futuros trabalhos aprofundassem e adensassem a discussão sobre como substâncias, objetos e principalmente os sons efetivamente conduzem estas transformações corporais/estéticas e éticas, como produzem seus efeitos sobre os corpos e como a alegria e a autonomia das *kyringüé* (que na etnografia foram destacadas como apreciadas nas crianças) agem sobre elas e seu grupo de convivas.

Se por um lado pessoa é um caminho, por outro, o caminho é pessoa, isto é, à terra ideal corresponde um ideal de pessoa, que Ferreira (2001) interpreta como viver o modo tradicional na medida em que se apresentam boas condições de dispor coletivamente de terra, alimentação e mata. Acrescentaria que, além dos recursos alimentares, outros objetos ligados à cultura material e imaterial, extraídos ou constituídos a partir de elementos da mata e da boa terra, foram destacados nesta etnografia por seus agenciamentos (pássaros, madeiras, ervas e sementes), ou por terem sido criados a partir deles (instrumentos musicais, adornos corporais e cantos), para os tratamentos preventivos e de produção de capacidades vocais, de memória e mobilidade nas crianças. Estes processos constitutivos de objetos, que por sua vez são produtores de pessoas, reforçam a estreita vinculação entre reza xamânica, música e dança com a mata para a perpetuação do modo de ser Mbyá. Tais argumentos apontam para o caráter indissociável entre processo de construção da pessoa, do território e da etnia Mbyá. Por outro lado, as sonoridades Mbyá vitalizam as relações entre os seres cósmicos, colaborando para o fortalecimento da ética do grupo e para dar seqüência a lutas e conquistas políticas ligadas a território.

Os conhecimentos profundos que os Mbyá têm dos elementos naturais da mata e de suas formas de utilização são aspectos centrais em seu modo de ser interligados a este ecossistema (Remorini; Sy 2003). Como disse anteriormente, é deste ambiente que os Mbyá extraem os recursos silvestres para os tratamentos e prevenções de muitas doenças, assim como para a estimulação de certas características desejáveis nos indivíduos, processos que orientam o crescimento e desenvolvimento das crianças. Remorini e Sy (2003), como na pesquisa de Ladeira (2007a), constataam que os conhecimentos relacionados a estas práticas de saúde são patrimônio dos anciãos e não estão sendo muito difundidos, em função da crescente escassez de matas e conseqüente dificuldade de acesso a recursos terapêuticos.

As músicas e palavras belas dos Mbyá-Guarani também estão sujeitas às condições socioambientais desfavoráveis em que os Mbyá do RS se encontram. No entanto, percebo que as mudanças culturais se alimentam da tradição, assim como as tradições se alimentam das mudanças culturais. Se já não são mais encontrados recursos naturais da mata e ou já não há mais as matas, como é o caso na aldeia da Estiva, ainda assim muitos de seus componentes são apropriados pelos Mbyá como elementos simbólicos. Pela manutenção da valorização do convívio inter-geracional, as novas gerações aprendem sobre as antigas maneiras de rezar, falar, orientar-se eticamente, ensinar às crianças e tratar preventivamente as doenças de espírito.

A carência de territórios adequados para viver o *nhande rekó* não impede os Guarani de buscarem alternativas para a preservação de suas formas de pensar e estar no mundo. As alianças com *jurua* que lhes possibilitem acesso a tecnologias audiovisuais para darem vazão às suas expressões musicais e cinematográficas, assim como para registrarem de diferentes formas afirmações de sua etnicidade e suas críticas à sociedade envolvente, são exemplo destas estratégias de empoderamento buscadas na ausência ou como complemento aos recursos territoriais e de mata nativa.

* * *

Percebi a incidência de um motivo melódico semelhante entre um acalanto (*Toke na mitã*) e vários cantos Guarani gravados em CDs nos últimos anos, compartilhado por diferentes sub-grupos Mbyá no Brasil através do processo de “*cotation*”, citação musical de uma melodia prototípica. Conforme McCracken (2003), Silva (2005) e Turino (2008), a arte (cultura imaterial ou material) é um código conservador que pode

comunicar mensagens de uma maneira conservadora, tal como a linguagem não é capaz. Por se tratar de signos fixos (símbolos), a linguagem pode ser usada com maior liberdade. A arte, ao contrário, se expressa por signos abertos, icônicos ou indiciais, que por isso transmitem mensagens que movem intensamente a imaginação, porém que dificilmente são transformadas. A melodia do acalanto, que se ouve repetidamente em diversos cantos Mbyá-Guarani, poderia ser pensada como um exemplo de uma mensagem conservadora, com alto grau de estabilidade cultural.

Ao mesmo tempo, esta melodia prototípica pode ser lida como chave de um discurso territorial Mbyá-Guarani. Encartes de CDs, discursos públicos, em contextos intra ou interétnicos, livros didáticos, pesquisas acadêmicas vêm marcando simbolicamente o que seriam as características sonoras e musicais dos Mbyá em diferentes partes de seu território ameríndio. Através da afirmação pela linguagem de sua sonoridade tradicional, reforçando a concordância social em torno do que comporta esta sonoridade e os argumentos envolvidos na própria prática performática destas sonoridades, há o fortalecimento de um discurso político sobre o Mbyá, seus valores e seus direitos sobre seus patrimônios materiais, imateriais e territoriais.

As qualidades sonoras Mbyá acima referidas no âmbito dos *mboraí* dos corais Guarani e dos *kyringüé mborai* do cotidiano Mbyá, corresponderiam às matrizes ou módulos musicais que circulam entre as aldeias, no repertório xamânico, conforme Setti (1994/95, p.106).

Pela etnografia interpretei uma estreita relação entre *nheovangá mborai*, *mitã mongueá* e *nheovangá* com a esfera ritual xamânica. As rezas na *opy* são a base Mbyá de aprendizagens, prevenções, curas, fortalecimento, comunicação entre esferas humanas e não-humanas de existência, significam a perpetuação e renovação da vida. Os *kyringüé mborai* parecem se assemelhar em muitos aspectos aos cantos xamânicos e se inserir nesta rede de sentidos cosmo-sônica. Por outro lado, a diversidade de experiências pessoais dos colaboradores Mbyá desta pesquisa, crianças, jovens, adultos e anciãos, criam matizes e variedades na reconstrução destas sonoridades ligadas às relações cotidianas entre adultos e crianças. Lembrar destes cantos sempre era uma maneira de lembrar relações familiares, com pai e mãe que estão em outros lugares, que se visita ou quer visitar, reencontrar com emoções que fazem parte de vínculos afetivos que estão no invisível “sócio” da cosmo-sônica. Amarram-se, na descrição destes cantos, alguns sentidos sociais com outros cosmológicos.

As *kyringüé* Mbyá-Guarani expressam uma musicalidade que se abriga na intimidade das casas, extravasa o pátio da aldeia, sobe para além da copa das árvores ao encontro das divindades, percorre os palcos dos não-indígenas e se estampa na superfície/interioridade de CDs comerciais ou de cunho científico. As *kyringüé* cantam nos corais, em rituais xamânicos, para seus pequenos irmãos dormirem. Seu agenciamento musical em diferentes contextos intergeracionais é notável. Se os *karaí* (pajés ou velhos em geral) são respeitados por sua experiência acumulada pela idade e seu poder de transformar em falas e cantos as visões que recebem das divindades, as crianças o são por sua pureza que ainda predomina em sua tenra idade e por sua capacidade premonitória, que precisa ser “lida” nas expressões de seu corpo e em seus cantos, que predominam entre as ações em que são eficazes em relação à linguagem verbal. Ambos, *karaí* e *kyringüé*, são reconhecidos pela força dos seus cantos.

Ponho para tocar um CD de música xamânica Guarani que acompanha a tese de Montardo (2002) e escuto um bebê chorando “afinado” em meio aos cantos. Ouço um *nheovangá mborái* em uma faixa de um CD Guarani e no encarte um pajé explica que o texto deste canto trata de “lembrar de *Nhanderú*”. Intergeracionalidade e sacralidade parecem ser as qualidades dominantes na música Guarani, onde tentar distinguir o que é das crianças do que é dos adultos se mostrou tarefa pouco profícua.

Compreender a diversidade dos *mborái* e *kyringüé mborái* Mbyá e suas conexões cosmo-sônicas é tarefa que não se termina aqui. Acho que o que me move a conseguir me afastar deste projeto no contexto da tese é a vontade de cantar e ouvir cantar. Os Mbyá me disseram que o canto não só fortalece a pessoa, também mantém as condições da vida terrena e a comunicação com as alteridades. Cantar fortalece o cantar, em renovadas *mba'epú nhendú*.

Referências

ABU-LUGHOD, Lila. "Writing against culture". In: FOX, R. (org.). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1991.

ARNT, Mônica de Andrade. "Os direitos autorais e a música Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul". *IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Maceió, 2008. pp.491-497.

_____. *Os Cânticos de Guerra Kaingang da Grande Porto Alegre*. Trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

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.

ASSIS, Cecy Fernandes. *Ñe'ëryru: Avañe'ë-Portuge / Portuge-Avañe'ë*. 2. ed. São Paulo: Cecy Fernandes de Assis. Edição Própria, 2008[1999]. 954 p.

BAPTISTA, F. Mathias e VALLE, Raul S. Telles do. *Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004.

BARTH, F. "Grupos étnicos e suas fronteiras" (Ethnic groups and boundaries, 1969). In: POUTIGNAT, Ph.; STREIFF-FENART, J. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. pp.185-228.

BATESON, Gregory. "Uma teoria sobre brincadeira e fantasia". In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998.

BEAUDET, Jean-Michel. "Rir. Um exemplo da Amazônia." In: TUGNY, R. P.; QUEIROZ, R. C. de (orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. pp.131-156.

BELTRÃO et al. Criança indígena e o "humanismo" etnocêntrico. Disponível em: <http://www.abant.org.br/>. Acessado em 02/06/2009.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida. *Nhembo'e ¡Enquanto o encanto permanece!* Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guarani. Porto Alegre, 2005. Tese de doutorado em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BERTHO, Ângela. "Ayvu Rapyta: cosmologia, mundo e modo de ser Guarani. Contextos e textos míticos". *II Simpósio Roa Bastos de Literatura: papel, corpo e imagem*. Departamento de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

BLACKING, John. *Venda's children songs*. Chicago: University of Chicago Press, 1990 [1967].

- CADOGAN, Leon. *Ayvu Rapyta*. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. Asunción: CEPAG, 1997[1959].
- CAMPBELL, P. S. *Songs in their heads: music and its meaning in children's lives*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. "O índio e o mundo dos brancos". 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento*. Brasília, 2004. (Série Antropológica – 354). Disponível em: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>
- CHAMORRO, G. *Kurusu ñe'ëngatu* – palabras que la historia no podría olvidar. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/Comin, 1995.
- CICCARONE, Celeste. *Drama e sensibilidade: migração, xamanismo e mulheres Mbya Guarani*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade de São Paulo, 2001. 352 p.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal*. São Paulo: Brasiliense, 1978[1975].
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada – mitos e cantos dos índios Guarani*. Campinas: Papirus, 1990[1974].
- COELHO, Luís Fernando H. *Canções guarani entre os nhandeva da aldeia de Biguaçu – SC*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Santa Catarina, 1999.
- _____. "Música Indígena no Mercado: sobre Demandas, Mensagens e Ruídos no (Des)Encontro Intermusical". *Campos* 5(1), 2004, pp.151-166.
- COELHO DOS SANTOS, S. Os direitos dos indígenas no Brasil. In: LOPES DA SILVA, A.; GRUPIONI, L. D. B. *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. São Paulo: Global; Brasília: MEC; Mari; UNESCO, 2004 (1ª ed.: 1995). pp.87-105.
- COHN, C. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação de mestrado em Antropologia, Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Ciências Sociais – Passo-a-Passo, 57.
- 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.
- DAWSEY, John. "O teatro dos 'bóias-frias': repensando a antropologia da performance". *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 2005, pp.15-34.
- DESCOLA, Philippe, "Más allá de la naturaleza y la cultura" In: *Etnografías Contemporáneas*, Año1, abr. 2006, pp.93-114

DOOLEY, Robert A. *Léxico do Guarani, dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa lingüística*. Cuiabá, MT: Sociedade Internacional de Lingüística, 2006. 206 p. Disponível em: <http://www.sil.org/americas/brasil/LANGPAGE/ENGLGNPG.HTM>.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, EDUSP, 2001.

_____. Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). *Mana*, 11(2), out. 2005.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and songs on Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvanic Press, 1990[1982].

FERREIRA, Luciane Ouriques. *Mba'e Achy: a concepção cosmológica da doença entre os Mbyá-Guarani num contexto de relações interétnicas – RS*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. 3. Ed. São Paulo: Globo, 2006[1995].

FONSECA, C. *Infância e cidadania: a difícil conjunção entre o micro e o macro*. Disponível em: <[http:// www.ufes.br/~cisoufes/mesas/mesa_15.htm](http://www.ufes.br/~cisoufes/mesas/mesa_15.htm)>. Acessado em: 14/09/2004.

GALLOIS, D. T. “Arte iconográfica Waiãpi”. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo, Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1992. pp.209-230.

GARLET, Ivori José. *Mobilidade Mbya: história e significação*. Dissertação de mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997. 229 p.

GAUNT, Kyra. *The games black girls play: learning the ropes from Double-dutch to Hip-hop*. New York University Press, 2005.

GEERTZ, C. “A arte como um sistema cultural”. In: GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998. pp.142-181.

GEHLEN, Ivaldo; SILVA, Sergio Baptista da. Estudo quantitativo e qualitativo dos coletivos indígenas em Porto Alegre e Regiões limítrofes. Porto Alegre: LABORS/NIT, 2008. (Relatório final – Contrato 026/2007 – UFRGS/FAURGS – FASC – Estudos quanti-qualitativos)

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropologic theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOBBI, Flávio Schardong. *Entre parentes, lugares e outros: traços da sociocosmologia guarani no sul*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. New York, NY et al.: Harper & Row, 1974.

GUIMARÃES, Sílvia. “As marchas prosaicas de um grupo Guarani-Mbyá”. *Revista Campos*, 2006.

HOOD, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-Musicality’.” *Ethnomusicology* 4(2), may 1960, pp.55-59.

HORNBOSTEL, E. M.; SACHS, Curt. “Classification of musical Instruments”. *Galpin Society Journal*, 14, 1961, pp.3-29.

KEIL, Charles. *Tiv song: the sociology of art in a classless society*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1979.

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

_____. “Notas etnográficas sobre o uso dos adornos corporais guarani-mbyá na infância”. *VII Reunião de Antropologia do Mercosul*, UFRGS, Porto Alegre, Brasil, 2007a.

_____. *O caminhar sob a luz*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007b.

_____. *Espaço Geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo e Maringá: Ed. UEM, 2008.

LAGROU, Elsje. *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. Tese de doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo, 1998.

_____. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *Mana* 8(1), 29-61, 2002.

LAYTON, Robert. “Creativity of the artist”. In: _____. *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. pp.193-239.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2007[1978].

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

LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo, Editora UNESP/ISA; Rio de Janeiro, NuTI, 2005.

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

_____; DARELLA, M. D. “Os índios Guarani Mbyá e o parque estadual da Serra do Tabuleiro”. *XXII Reunião Brasileira de Antropologia*, Brasília, 2000.

LOPES DA SILVA, A. Tradições, inovações e criatividade: a análise comparativa de cosmologias vistas como processo. *Anuário Antropológico/88*, Brasília/Rio de Janeiro; Ed. UnB/Tempo Brasileiro, 1991. pp.189-207.

____ et al. (orgs.). *Crianças indígenas: ensaios antropológicos*. São Paulo: Global, 2002. (Coleção antropologia e educação).

____; FARIAS, A. T. P. Pintura corporal e sociedade: os 'partidos' Xerente. In: VIDAL, L. (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1992. pp.89-116.

____; GRUPIONI, L. D. B. (orgs.) *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. São Paulo: Global; Brasília: MEC; Mari; UNESCO, 2004 [1995].

LUZ, L. A revisão do Estatuto do índio e a legislação indigenista. In: LOPES DA SILVA, A.; GRUPIONI, L. D. B. (orgs.) *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. São Paulo: Global; Brasília: MEC; Mari; UNESCO, 2004 (1ª ed.: 1995). pp.91-93.

McCRACKEN, G. *Cultura & Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MARCUS, George. "Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multi-sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology* 24, 1995, pp.95-117.

MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo". In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950]. pp.401-424.

MELLO, Flávia de. *Aetchá Nhanderukuery karai Retarã: Entre deuses e animais: xamanismo, parentesco e transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani*. Florianópolis. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

MELLO, Maria Ignez C. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

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

____. "Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology*, v. 21, n. 2, 1977, pp.189-204.

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

____. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Brasília: FUNAI, 1999[1979].

____. *Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Primeira Parte), Antropologia em Primeira Mão* (86), 2006.

____. "Claude Lévi-Strauss e a música: notas esparsas". In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008. pp.237-248.

MENEZES BASTOS, R. J.; PIEDADE, A. T. de C. "Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani", *Mana* 5(2), 1999, pp.125-143.

MINKS, Amanda. *Interculturality in play and performance: Miskitu children's expressive practices on the Caribbean Coast of Nicaragua*. PhD Dissertation – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2006.

_____. “From children's song to expressive practices: old and new directions in the ethnomusicological study of children”. *Ethnomusicology* 46(3), 2002, pp.379-408.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. “Ñande Reko Arandu – Memória Viva Guarani. Resenha de CD”. *Horizontes Antropológicos* (11), 1999, pp.203-205.

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

_____. “A música como ‘caminho’ no repertório do xamanismo guarani”. *Antropológicas* 17(1), 2006a, ano 10, pp.115-134.

_____. “A música e a dança no ritual Guarani e o gerenciamento das emoções.” 25. *Reunião Brasileira de Antropologia*, Goiânia, 2006b.

_____. “A mulher e a música guarani.” *Fazendo gênero 8 – Corpo, violência e poder*, Florianópolis, 25-28 ago. 2008.

MÜLLER, R. “Mensagens visuais na ornamentação Xavante”. In: VIDAL, L (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Edusp e Fapesp, 1992.

_____. *Os Asuriní do Xingu: história e arte*. Unicamp, 1993.

NETTL, B. “O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas”. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, 17(1), 2006, pp.11-34.

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

OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda./LACED, 2004[1999].

_____. *Infanticídio entre as populações indígenas – Campanha humanitária ou renovação do preconceito?* Comissão de Assuntos Indígenas (CAI) da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Disponível em: <http://www.abant.org.br/>. Acessado em: 25/06/2009.

ORTNER, Sherry. “Theory in anthropology since the sixties”. In: DIRKS, N. et al. (ed.). *Culture / power / history: a reader in contemporary social theory*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

_____. Resistance and the problem of ethnographic refusal, *Comparative Studies in Society and History* 37(1), jan. 1995, pp.173-193.

OVERING, Joanna. “The efficacy of laughter”. In: OVERING, J.; PASSES, A. (ed.). *The anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia*. New York: Routledge, 2000. pp.64-81.

PEREIRA, Ângela Nunes. *A sociedade das crianças A'uwê-Xavante: por uma antropologia da criança*. Ministério da Educação, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1999.

_____. *Brincando de ser criança: contribuições da etnologia indígena brasileira à antropologia da infância*. Lisboa, Portugal. Tese de doutorado em Antropologia, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2003

PIEIDADE, Acácio Tadeu. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

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.

_____. “Dimensões do bonito: cotidiano e arte vocal mbya-guarani”, *Espaço Ameríndio*, 2(2), jul./dez. 2008, pp.35-51.

PRATES, Maria Paula. *Dualidade, pessoa e transformação: relações sociocossmológicas mbyá-guarani no contexto de três aldeias no RS*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

REMORINI, Carolina; SY, Anahi. “El valor del ambiente em el proceso de endoculturación Mbya”. Uma aproximación etnográfica. *XXIII Congreso de Geohistoria Regional*, 2003.

RICOEUR, P. “Tempo e narrativa. A tríplice mimese”. In: _____. *Tempo e narrativa*. Tomo I, Campinas, Papirus, 1994. pp.85-131.

RODGERS, Ana Paula R. L. “A música e a metafísica lévi-straussiana. Por um *anti-finale*: manifesto contra a apatia da escuta musical no estruturalismo lévi-straussiano”. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008. pp.215-235.

RUIZ, Irma. “En pos de la dilucidación de un doble enigma: los marcadores sagrados de género de los mbyá-guaraní”. Montevideo, Uruguay. Congreso. *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR: “Identidad, Fragmentación y Diversidad”*, 2005.

_____; HUSEBY, Gerardo V. “Pervivencia del rabel europeo entre los Mbíá de Misiones (Argentina)”. *Temas de Etnomusicología*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (2), 1986.

SANTANA DE OLIVEIRA, Melissa. *Kýringue y kuery Guarani – infância, educação e religião entre os Guarani de M'Biguaçu, SC*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

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

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

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1980.

_____. *Why Suyá sing? a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SETTI, Kilza. “Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas da atualidade, consideradas no exemplo dos Mbyá-Guarani”. *Revista Brasileira de Música* (20), 1992/93, pp.33-41.

_____. “Os índios guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical”. *Musices Aptatio*, Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994/95.

_____; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional* (32), 1979.

SILVA, Sérgio Baptista. “Dualismo e cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta”. *Horizontes Antropológicos* 8(18), 2002, pp.189-209.

_____. *Iconografia e ecologia simbólica: retratando o cosmos guarani*. Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT), UFRGS. No prelo, 2005.

SILVA, Vherá Poty Benites da. *Material informativo sobre os grupos de cantos e danças tradicionais Guarani*. 2008.

SOUZA, José Otávio Catafesto. *Uma introdução ao sistema técnico-econômico Guarani*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987

_____. “O sistema econômico nas sociedades indígenas Guarani pré-coloniais”. *Horizontes Antropológicos* 8(18), 2002, pp.211-253.

_____. “Mobilização indígena, direitos originários e cidadania tutelada no sul do Brasil depois de 1988”. In: FONSECA, C; TERTO Jr., V.; ALVES, C. F. *Antropologia, diversidade e direitos humanos: diálogos interdisciplinares*. pp. 185-197. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____ et al. *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*. Porto Alegre: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007. CD anexado.

STEIN, Marília. “Kyringüé mborai: os caminhos de uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Guarani na terra indígena tekoá Nhundy (Rio Grande do Sul)”. *Em Pauta* 18(31), jul.-dez. 2007, pp. 51-80.

TOREN, Christina. “Making history: the significance of childhood cognition for a comparative anthropology of mind”. *Man* (NS) 28(3), sep. 1993, pp.461-478.

_____. *Making sense of hierarchy: cognition as social process in Fiji*. London: Athlone Press, 1990.

TURINO, Thomas. *Moving away from silence*. (Chicago Studies in Ethnomusicology) Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. *Nationalists, Cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

_____. *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor W. “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”. In: _____; BRUNER, Edward M. (ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. pp.33-44.

VALLEJO, P. *Mbudi mbudi na mhanga: l’univers musical de l’enfance des Wagogo de Tanzanie*. Edição do autor, 2004.

VAN VELTHEM, L. “Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos”. In: GRUPIONI, L. D. B. (org.). *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

VIDAL, Lux B.; LOPES DA SILVA, A. “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas”. In: VIDAL, Lux B. (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp e Edusp, 1992.

VIETTA, Katya. *Mbyá: Guarani de verdade*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Arawete: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1986.

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

_____. “Entrevista – Eduardo Viveiro de Castro”. In: COHN, Sergio; CESARINO, Pedro (ed.). *Revista Azougue* (11), jan. 2007.

Sites consultados

<http://www.radioagencianp.com.br>

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-mbya/1289>

Referências fonográficas

CALEFFI, Paula e PEREIRA, Walmir. *Yvy Ju* – Caminho da Terra Sem Males (Grupo de Canto e Dança Nhamandu Mirim - Musicologia Guarani no Rio Grande do Sul). Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, UNISINOS, 2002. 1 CD. (40:17min)

FELD, Steven. *Voices of the Rainforest*, Rykodisk, Bosavi, Papua New Guinea, 1991. 1CD.

FONSECA, Antônio Maurício (direção geral). *Ñande Reko Arandu* – Memória Viva Guarani. Projeto Memória Viva Guarani - Associação Indígena Tembiguaí, Associação Indígena da Aldeia Morro da Saudade, Associação Indígena da Aldeia Rio Silveira, Associação Comunitária Indígena do Bracuí-Acibra, Comunidade Solidária/Interlocução São Paulo, 1998. 1 CD. (73:39min)

____ (coordenação geral). *Ñande Arandu Pyguá* – Memória Viva Guarani. Coordenação indígena: Marcos dos Santos Tupã, Timóteo Verá Popyguá, Valdelino Karai Veríssimo, Manoel Lima Karai Poty, Olívio Jekupé. Instituto Tekó Arandu/Projeto Memória Viva Guarani, São Paulo, 2004. 2 CDs. (CD1 - 123:28min; CD2 – 127:58min)

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília Raquel (orgs.). *Yvy Poty, Yva'á* - 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 Artísticos Nacional/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, Porto Alegre, 2009. 1 CD. (59:55min)

Documentos e Legislação

GOVERNO FEDERAL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 1988.

GOVERNO FEDERAL. MINISTRÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Lei nº 9.394, de dezembro de 1996. Estabelece normas para todo o sistema educacional brasileiro, fixando diretrizes e bases da educação nacional desde a educação infantil até a educação superior. Brasília, DF, 1996.

GOVERNO FEDERAL. MINISTRÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Plano Nacional de Educação*. Lei nº 10.172, de janeiro de 2001. Estabelece diretrizes e metas para os próximos dez anos. Brasília, DF, 2001.

GOVERNO FEDERAL. MINISTÉRIO DO INTERIOR. Fundação Nacional do Índio. *Legislação*. Brasília, 1997.

PROJETO DE LEI N. 1.057/2007, Deputado Henrique Afonso Soares de Lima.

RELATÓRIO E PROJETO DE LEI SUBSTITUTIVO, 11/05/2009, Deputada Janete Rocha Pietá.

GLOSSÁRIO MBYÁ-GUARANI
Termos relativos à cosmo-sônica Mbyá-Guarani

Acyguá – espírito animal

Agã - como a pessoa se vê no sonho, o simbolizador das coisas que vão acontecer

Aguará – raposa, guará

Aguyjé – estado de perfeição

Ajaká – cesto de fibra de taquara

Ambá – morada sagrada, aldeia das divindades

Angu'apú – membranofone tradicional

Angué – espíritos dos mortos em que se transforma o *acyguá*

Anhã – o mal

Apyká – banco ritual

Araku - saracura

Avá - homem

Avaxi - milho

Ayvú – espírito de origem divina; palavra sagrada

Djá – donos da natureza

Guahu - uivar

Guaxú – grande

Hy'akuá parã – idiofone feito de porongo, espécie de chocalho globular

Jahe'ó – chorar

Jakutinga ou *jaku* - jacu

Japukaí - grito

Japxaká – concentrar-se; ouvir atentamente

Jepotá – ser encantado; virar animal

Jerojy – dança sagrada

Juruá mborái – música não-indígena

Kairyri - periquito

Karaí – xamã

Karaí opyguá – principal ou primeiro *karaí*

Kavure'i - coruja

Ka'ú – embriagar-se

Kuaá - sabedoria

Kunhã - mulher

Kunhã karaí – xamã mulher

Kyky pytã - cardeal

Kyringüé – criança

Kyringüé mborái – canto das crianças

Kyringüé ruvixá – guia musical das crianças

Kyryry - silêncio

Kyvy – irmão da mulher

Ma endu'á – fazer lembrar

Maino'i - colibri

Mandavy ou *amandaú* - bezouro

Mbaraká – termo designativo de um instrumento musical central nos rituais xamânicos Guarani: o cordofone de cinco cordas (violão Guarani) ou o chocalho de porongo

Mbará eté – fofaleza, força

Mba'epú – 1. cordofone de cinco cordas, semelhante ao violão ; 2. instrumento musical

Mba'epú já – lit. “dono do *mba'epú*”, auxiliar do xamã responsável por tocar o *mba'epú* (violão Guarani de cinco cordas)

Mba'epú nhendú – sonoridade; musicalidade; música

Mbogué – o mesmo que *angué*, espírito dos mortos em que se transforma o *acyguá*

Mborái – canto sagrado; reza

Mborayú – amor; reciprocidade

Mbyasy - tristeza

Mitã - bebê

Mitã mongueá – canto de ninar

Monguetá - aconselhar

Nhamandú Mirim – “nosso irmão sol”, divindade Guarani

Nhanderú – “nosso pai”, principal divindade Guarani

Nhanderú kvéry – coletivo de divindades

Nhemboé Nhanderú pe – ritual xamânico Guarani

Nhembojeroviá – respeito profundo; sabedoria de como se comunicar com a natureza

Nhembo'é – 1. estudar; 2. ensinar; 3. orar

Nhemongarái – ritual de nomeação

Nheovangá – brincadeira; brincadeira cantada

Nheovangá mborái – canto de brincar

Nhë'ë – 1. espírito humano/nome de origem divina. A tradução de *nhë'ë* como “alma-palavra” tem sido evitada pelos Mbyá e por etnólogos da atualidade em função de ser considerada inadequada a associação do termo com a “alma” cristã. “Espírito-palavra” ou “anjo” foram traduções preferenciais dos colaboradores desta pesquisa; 2. voz humana; canto humano; 3. voz de seres extra-humanos.

Oguatá - caminhar

Onhendú – soar; fazer ouvir

Oporaíva – músico auxiliar nos rituais xamânicos

Opy – casa cerimonial

Ovare – nascer do sol; aurora

Pará guaxú – grande rio, grande água, mar

Pará ou *paraná* – mar, água, rio

Parakau – papagaio

Petyngué – cachimbo ritual

Pindó - palmeira

Popyguá – claves rituais

Porã – belo; bonito; sagrado

Poty - flor

Pú - som

Purahéi – canto sagrado; reza

Pyaguaxú – coragem, fortalecimento do pensamento, superação das dificuldades, coração grande

Ravé – cordofone tradicional de três cordas, espécie de violino Guarani

Rovai – parte contrária, o outro lado

Takuapú – instrumento ritual feito de taquara e tocado exclusivamente pelas mulheres

Tangará – 1. dança Guarani; 2. espécie de pássaro

Tape - caminho

Tekó – modo de ser Mbyá

Tekoá – aldeia; lugar adequado para realizar o modo de ser Mbyá

Tembetá ou *tembekuaá* – adorno labial

Teté kué'i – ritual funerário

Tudjá – adulto

Tukã – tucano

Urukure'á - coruja

Vare – valente, corajoso

Vixura'angá ou *vixurangá* – miniaturas de animais esculpidas em madeira

Vy'á – alegria

Vy'á okareguá – dança de treinamento corporal, executada no pátio da aldeia

Xe – eu, meu

Xondáro – 1. dança de treinamento de habilidades para a luta; 2. guerreiro; 3. moço

Xondáro ruvíxá – mestre do *xondáro*

Ypy – começo, princípio, próximo, ao lado

Ypyxi rakãre – metáfora relativa à árvore dos caminhos: “a ponta do galho da árvore”, “até o último galho que leva ao lugar divino”

Yvy - terra

Yvyra'ijá – 1. lit. “o dono da vara insígnia”; auxiliar do xamã; 2. varinha

Yvy Marãeÿ – Terra sem Males