

DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO

# ATRAVÉS DO *MBARAKA*: MÚSICA E XAMANISMO GUARANI



Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

ORIENTADORA: LUX BOELITZ VIDAL

SÃO PAULO

2002

## ERRATA

Na página 78, na frase: “Este é seguido...”, onde se lê “uma em abaixo” leia-se “uma 3m abaixo”.

Na página 250 desconsiderar o primeiro parágrafo (está repetido).

Da página 258 à página 260 os números das notas de rodapé, em vez de 1 a 4, devem ser de 147 a 150.

Nas Referências Bibliográficas incluir a seguinte obra:

RICARDO, Carlos Alberto. (Ed.) **Povos indígenas no Brasil: 1991-1995**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tomaram o percurso do doutorado prazeroso e enriquecedor. À Profa. Lux Boelitz Vidal pela confiança, pela orientação e pelo apoio. Ao Prof. Rafael Menezes Bastos pelo incentivo e pelo estímulo constantes para o estudo da música na Antropologia. Às instituições que me deram suporte financeiro para este trabalho: a Fapesp com auxílio à pesquisa, o CNPq, através do Projeto Integrado de Pesquisa “Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul”, e a Capes com a bolsa de PICDT.

Pelos comentários valiosos, a Regina Müller na banca de qualificação e a Maria Elisabeth Lucas, Anthony Seeger, Rafael Menezes Bastos, Maria Ignez Mello, Acácio Piedade, Thiago de Oliveira Pinto, Dominique Gallois, em grupos de trabalho nas reuniões da ABA e da ANPOCS. Aos colegas do Museu Universitário Prof. Osvaldo Rodrigues Cabral, UFSC, especialmente Maria Dorothea Post Darella e Aldo Litaiff. A todos os membros do MUSA - Núcleo de Estudos “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe”, da UFSC, pela constante troca de idéias.

Ao Rubens Thomaz Almeida, que me apresentou aos Guarani no Mato Grosso do Sul, a Celso Aoke e a Friedl Grumberg pelo apoio em algumas viagens e longas e esclarecedoras conversas. Ao Maurício Fonseca, que me levou aos Guarani do litoral Sudeste. A Valéria Assis, Ivori Garlet e Kátia Vietta pelo incentivo. Ao Wilmar D' Angelis pelo apoio na lingüística. A Ivanete e Rose, da Secretaria da Pós-Graduação, pela atenção. Aos que me ajudaram com um importante apoio técnico nos mapas e desenhos, reproduções em fita cassete, fotografias, transcrições, uso do programa Finale e gravações, Fernando Lopes, Jefferson Bitencourt, Luis Fernando Coelho, Danísio Silva, Luciano Py, Silvia Loch e Iur Gomez.

Aos Guarani, especialmente aos que me hospedaram com tanto carinho, seu Alcindo e Rosa Moreira, José Morales e Salustiana Vera, Leonardo Vera e Vitória Portillo, Odúlia Mendes e Nilzo Gomes, Paulino Souza e Guilherma e suas famílias por tudo que proporcionaram. Aos amigos e colegas de trocas intelectuais e afetivas dos quais cito apenas alguns, Cecel Vieira, Lilian Schmeil e Karin Vêras. Aos meus pais e irmãos pela torcida. Ao meu amor Renato Tapado, que preencheu de alegria os últimos dois anos deste caminho, dedico este trabalho.

## SUMÁRIO

LISTAS DE LUSTRAÇÕES.....	4
RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO.....	11
<b>CAPÍTULO 1 - A MÚSICA NO COTIDIANO E NA MITOLOGIA GUARANI.....</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO 2 - DESCRIÇÃO DOS RITUAIS XAMANÍSTICOS GUARANI..</b>	<b>61</b>
<b>2.1 - DESCRIÇÃO DA DANÇA E DA MÚSICA NOS RITUAIS         KAIOVÁ.....</b>	<b>61</b>
<b>2.2 - DESCRIÇÃO DO <i>JEROKY TÁKUA</i> NHANDEVA.....</b>	<b>105</b>
<b>2.3 - DESCRIÇÃO DOS RITUAIS COTIDIANOS MBYÁ E         CHIRIPÁ.....</b>	<b>122</b>
<b>CAPÍTULO 3 - ANTROPOLOGIA DA MÚSICA GUARANI.....</b>	<b>132</b>
<b>CAPÍTULO 4 - DIALOGIA DA PRECE E DA GUERRA.....</b>	<b>194</b>
<b>CAPÍTULO 5 - A MÚSICA, A DANÇA, O CORPO E A SAÚDE NO         XAMANISMO GUARANI ..... —.....</b>	<b>219</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>262</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>266</b>

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

### MAPAS

Mapa 1 - Aldeias guarani citadas.....	16
Mapa 2 - Áreas Guarani Nhandeva e Kaiová do Mato Grosso do Sul.....	19

### DESENHOS

Desenho 1 - Capa - xamãs com instrumentos musicais em desenho de Silvano Flores.	
Desenho 2 - Desenho de Silvano Flores no qual o Sol porta instrumentos musicais ..	12
Desenho 3 - <i>Pa 7 Kuara</i> iluminando a xamã com a sua luz, como uma lanterna. Desenho de Silvano Flores.....	73
Desenho 4 - Os três caminhos desenhados no chão por dona Odília ao falar da seqüência das canções no <i>jeroky</i> .....	144
Desenho 5 - Desenho de Mário Turiba, Rio Brilhante, Mato Grosso do Sul, reproduzido de Chamorro (1998).....	165
Desenho 6 - Desenho de Silvano Flores mostrando os pontos cardeais e o <i>cavaju veve</i> , cavalo voador, percorrendo um caminho entre eles.....	166
Desenho 7 - Desenho de Silvano Flores do <i>mimby' apyka</i> .....	184
Desenho 8 - Desenho de Silvano Flores.....	200
Desenho 9 - Sol e nuvens sorridentes. Desenho de Silvano Flores.....	212
Desenho 10 - Desenho de Silvano Flores.....	233
Desenho 11 - Desenho de Silvano Flores.....	234
Desenho 12 - Xamã com Sol na região da bacia. Desenho de Silvano Flores.....	247
Desenho 13 - Xamã com Sol no peito. Desenho de Silvano Flores.....	248
Desenho 14 - Desenho de Silvano Flores.....	249
Desenho 15 - Desenho dos pássaros descendo de Silvano Flores.....	256

## FOTOS

Os créditos das fotos são de Deise Lucy Oliveira Montardo -

Fotos 1 - Odulia Mendes preparando <i>chicha</i> , em entrevista e executando seus <i>mbaraka</i> , "chocalho" .....	44
Fotos 2 - Casa de Odúlia Mendes.....	65
Fotos 3 - <i>Jeroky</i> kaiová.....	67
Foto 4 - <i>Jeroky</i> kaiová.....	67
Foto 5 - <i>Jeroky</i> kaiová.....	69
Fotos 6 - <i>Jeroky</i> kaiová.....	71
Foto 7 - Casa de dança <i>Jeroky há</i> , <i>nhandeva</i> .....	107
Foto 8 - Homens executando <i>mbaraka</i> na posição vertical.....	108
Fotos 9 - Mulheres executando <i>takiiapu</i> .....	109
Fotos 10 - Diversos formatos de <i>mbaraka</i> .....	175, 176
Fotos 11 - Fotos de <i>rave</i> .....	178
Fotos 12 - Homens guarani portando <i>popygua</i> .....	180
Foto 13 - Jovens com <i>angua 'pu</i> , aldeia Boa Vista, Ubatuba (SP).....	181
Fotos 14 - <i>Mimby apyka</i> .....	183
Fotos 15 - Demonstração de <i>kotyhu</i> .....	190

## FIGURAS

Figura 1 - Croqui e fotos (2) da casa de dona Odília Mendes.....	65
Figura 2 - Esquema e fotos (3) das posições dos participantes no início do <i>jeroky kaiova</i> .....	67
Figura 3 - Esquema e foto (4) das coreografias <i>ojere</i> , círculo anti-horário, e <i>ojevy</i> , horário.....	67
Figura 4 - Esquemas de coreografias do <i>jeroky kaiová</i> .....	68
Figura 5 - Esquema e fotos (5) da demonstração do <i>yvyra ija</i> feita por Nilzo Gomes.....	69
Figura 6 - Esquema de movimentação dos participantes do <i>jeroky kaiová</i> .....	70
Figura 7 - Esquema e fotos (6) das jovens dançando <i>xyra 'ija</i> .....	71
Figura 8 - Esquema do <i>jehovasa</i> , limpeza do caminho, destacando os movimentos da <i>xamã</i> .....	71
Figura 9 - Esquema e fotos (7) da casa de dança, <i>jeroky há</i> .....	107
Figura 10 - Esquema da movimentação dos participantes do <i>jeroky</i> .....	110
Figura 11 - Esquema da movimentação dos participantes do <i>jeroky</i> .....	110
Figura 12- Esquema do início do movimento <i>ojere</i> , o <i>ojere</i> e o <i>ojevy</i> .....	111
Figura 13 - Movimentação em círculos ao redor do <i>yvyra 7</i> .....	112
Figura 14 - Movimentação do <i>yvyra 'ija</i> , ajudante, principal.....	112
Figura 15 - Demonstração de <i>kotyhu</i> .....	190

## QUADROS

Quadro 1 - Andamento das canções de algumas noites (em bpm - batida do <i>takuapu</i> por minuto).....	135
Quadro 2 - Variação do Centro Tonal das canções na Noite 3, Nhandeva, Pirajuy, Paranhos (MS).....	138
Quadro 3- Seqüência de canções de algumas noites do <i>jeroky nhandeva</i> .....	146
Quadro 4 - Escalas das canções da Noite 7.....	148

## TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

Odúlia 1 .....	73
Odúlia 2.....	77
Odúlia 3.....	80
Odúlia 4.....	83
Odúlia 5.....	85
Odúlia 6.....	86
Odúlia 7.....	89
Odúlia 8.....	93
Odúlia 9.....	95
Odúlia 10.....	96
Odúlia 11 .....	98
Odúlia 12.....	101
Odúlia 13.....	102
Odúlia 14.....	103
Odúlia 15.....	104
Leonardo 1 introdução.....	113
Leonardo 1.....	114
Exemplos de eixos motivicos.....	116
Leonardo 2 introdução.....	117
Leonardo 2.....	118
Vitória 2.....	119
Vitória 3.....	120

## RESUMO

Este trabalho teve como foco central a música dos rituais xamanísticos realizada pelos índios Guarani Kaiová, do tronco lingüístico tupi-guarani. Os Guarani com seus três subgrupos têm no Brasil um total de cerca de 40.000 pessoas. A pesquisa de campo teve duração total de oito meses, durante os quais residi na casa de meus informantes guarani kaiová, nhandeva e mbyá nas áreas Amambai e Pirajuy, no Estado do Mato Grosso do Sul, e Mbiguaçu e Morro dos Cavalos, no Estado de Santa Catarina.

Apresento a narrativa da história de vida e da iniciação ao xamanismo da mulher que foi minha principal informante, Odúlia Mendes, chamando a atenção para como, tanto em sua vida como nos mitos de criação guarani, os cantos e as danças são o caminho através do qual ocorre a comunicação e o encontro com as divindades e com os criadores ancestrais e se viabiliza a continuidade da sobrevivência da Terra.

Através da análise do material musical, das letras das canções e das coreografias do ritual exploro uma série de aspectos da teoria musical nativa, bem como identifico dois gêneros distintos, um relacionado à prece e outro à guerra. Na performance analisada a xamã que conduz exorta os participantes a ouvir, no gênero que identifiquei estar relacionado à prece a ao sentimento de saudade. Enquanto ouvem, cantam e dançam há uma polifonia de vozes, da xamã, dos deuses, dos participantes, que vão se alternando enquanto é percorrido o caminho. O outro gênero é acompanhado por coreografias de luta, movimentos de ataque e defesa descritos pelos informantes como um treino de habilidade para formação de guerreiros.

Os Guarani têm quinhentos anos de contato com o “Ocidente”, e neste trabalho, através do estudo da música nos seus rituais cotidianos e comparando com dados de outros grupos indígenas e de outros continentes, verifica-se como as práticas rituais são constitutivas da sua cultura.

## ABSTRACT

The central focus of my study is the music of the shamanist rituals conducted by the Guarani Kaiovâ, of the Tupi-Guarani linguistic trunk. The three sub-groups of Guarani in Brazil have a total of 40,000 people. The field study had a total duration of eight months during which I lived in the homes of my Guarani Kaiovâ, Nhandeva and Mbyâ informants in the Amambai and Pirajuy regions in Mato Grosso do Sul State and Mbiguaçu and Morro dos CavaJos in Santa Catarina State.

I present a narrative of the life story and of the initiation to Shamanism of the woman who was my principal informant, Odulía Mendes. I call attention to how, both in her life as well as in the Guarani creation myth, song and dance are the route through which takes place communication and encounter with the divinities and ancestral creators, and which makes viable the continued survival of the Earth.

Through an analysis of the musical material, the words to the songs and the ritual choreography I explore a series of factors of native musical theory. I identify two distinct genres, one related to prayer and the other to war. In the performance analysed, the shaman who conducts the ritual exhorts the participants to listen. In one genre, prayer is related to a sense of health. While they listen, sing and dance there is a polyphony of voices; those of the shaman, the gods and the participants, which alternate while the route is followed. The other genre is accompanied by choreography of fighting and movements of attack and defence that are described by the informants as a training of warrior skills.

The Guarani have 500 years of contact with the West. This study of the music in their daily rituals, and a comparison with data from other indigenous groups, reveals that these rituals constitute their culture.

## **Sobre a grafia das palavras nativas**

Para grafar as palavras do guarani utilizo a convenção adotada na ortografia do Guarani Paraguaio: *k* para a oclusiva surda velar; *s* para a fricativa alveolar; *j* para a semivogal anterior, análoga ao *j* do inglês (John); *y* para a sexta vogal alta central. A apóstrofe (') representa a oclusiva surda glotal. A nasalização nas vogais está marcada por til ou trema. O *h* representa a fricativa glotal como na aspiração do inglês. As palavras oxítonas não levam acento, as paroxítonas e proparoxítonas sim. Quando cito outros autores mantenho a escrita utilizada por eles. Os autores que trabalham com Mbyá, por exemplo, usam *ch* onde estou usando *s*, porque a pronúncia do dialeto é outra.

## INTRODUÇÃO

*Aqui no Brasil não acontece nada porque os Guarani ainda estão segurando esta Terra, rezando, implorando a Nanderupra segurar de pé este mundo. Nanderu não deixa acontecer nada. Em outra parte da Terra está acontecendo muito castigo, de fogo, de enchente, de vento forte, não sei quanta coisa; por que isto? Porque lá não tem Guarani. O Guarani é que nem um salva-vidas: é uma garantia de que o mundo não vai cair. Se eu fosse o Mburuvicha (chefe/presidente) do juruá (branco), eu ia mandar vir muito Guarani pra cá, como uma garantia pro mundo se manter. (informante guarani de Garlet 1996).*

Não há possibilidade de vida na Terra se os Guarani não estiverem cantando e dançando. Esta afirmação foi ouvida muitas vezes, nos diversos subgrupos guarani entre os quais estive durante esta pesquisa.

O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite esta responsabilidade é dos homens. Ao ter contato com os desenhos de Silvano Flores (ver Desenho 2), kaiová, filho de dona Odília Mendes, nos quais o Sol e a Lua aparecem sempre portando o *mbaraka* (chocalho) e o *takuapu* (bastão de ritmo), percebi que estava diante de algo importante para este estudo. Entre os Kaiová ouvi uma explicação para o porquê de os rituais serem noturnos. O Sol, o *Pa 7 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.

Diante de uma assertiva como esta se torna evidente que penetrar no universo guarani pelo viés da música ou da dança é uma possibilidade fértil para o seu entendimento.

Desenho 2 - Desenho de Silvasio FBores no qual o Soi porta instrumentos musicais



Este trabalho teve como objeto de análise a música guarani, executada no ritual cotidiano realizado pelos Guarani, denominado *jeroky*, nos subgrupos kaiová e nhandeva (Mato Grosso do Sul), e *purahéi*, nos subgrupos mbyá e chiripá (Sul e Sudeste do Brasil).

O objetivo central desta tese foi realizar uma etnografia da música guarani, descrevendo suas estruturas musicais e os aspectos de uma teoria musical nativa, procurando, para tanto, um repertório que tivesse equivalente nos três subgrupos presentes no território brasileiro, o que se deu com o relacionado diretamente ao xamanismo. Escolhi como repertório principal as canções do *jeroky* realizado pelos Kaiová, junto aos quais realizei a maior parte da pesquisa de campo e a respeito dos quais reuni um maior conjunto de dados.

A pesquisa mostrou que, para os Guarani, a música em seu ritual cotidiano é um caminho a percorrer ao encontro dos deuses. Este caminho não está isento de perigos e obstáculos, o que aparece nas coreografias de lutas, nas quais realizam movimentos de ataque e defesa. Os Guarani pretendem, neste caminho realizado no ritual, embelezar e fortalecer os corpos, dotando-os de força e de alegria, combatendo a tristeza. É de sua responsabilidade essa espécie de treinamento e preparação para a vida, o que garante a

sobrevivência do grupo e a manutenção da própria Terra, numa ação análoga à desenvolvida pelos deuses.

Como metodologia, me propus inicialmente estabelecer no material musical, por meio de transcrições, categorias observáveis, o que dá a parte deste trabalho uma característica de descrição básica, o que toma a leitura por vezes cansativa, mas necessária. As transcrições das canções permitem uma visualização dos aspectos formais, o que, como método de análise, permite definir as diferenças entre os distintos gêneros.

Geralmente é necessário criar possibilidades de tematizar aspectos da teoria musical nativa, pois esta muitas vezes não está formulada de maneira que vá responder diretamente as questões do antropólogo. Durante a pesquisa de campo deste trabalho utilizei a audição de gravações feitas em outras aldeias guarani, bem como de outros materiais musicais, como recurso para provocar a tematização de aspectos estéticos musicais. Foram muito proveitosos os julgamentos feitos sobre a afinação do coro feminino mbyá, durante a audição pelos Kaiová, por exemplo. A música temiar, do CD produzido por Roseman (1995), foi apreciada em todas as aldeias guarani onde mostrei. Eles comentavam que aquela música era de um povo que vivia na floresta. E identificavam a temática de algumas canções, como por exemplo, no caso do registro de jovens que estão saindo para caçar. O interesse na comparação com os estudos de Antropologia da música em outros continentes foi estimulado assim pelos comentários dos próprios informantes, que se mostraram impressionados com aspectos semelhantes em suas músicas.

No gabinete há mais escuta e mapeamento para uma transcrição detalhada. Ao fazê-los, a análise está se efetuando. A partir da escuta já se estão escolhendo as variáveis que serão levadas em conta através da decisão de anotar tais ou quais sons.

Estas são questões metodológicas que tomam o estudo da música de outras culturas um desafio. Na musicologia da música ocidental, por exemplo, o item de análise mais enfatizado e que teve notoriedade na escrita foi justamente o aspecto da altura dos sons. Se uma outra sociedade dá ênfase em suas músicas às variações de timbre, a partitura do modo como a conhecemos toma-se limitada.

Neste trabalho destaco o caso do *mbaraka*, “chocalho”, instrumento cuja execução demandaria uma análise baseada na abordagem dos movimentos, pois a variabilidade percebida no registro sonoro não dá conta da riqueza da execução. Fazer a transcrição

apenas pela audição da gravação é pouco representativo do papel deste instrumento com o qual o músico rege todas as coreografias do ritual.

Por último lanço mão de outros recursos teórico-metodológicos na construção interpretativa dos significados da música guarani. Um deles é a leitura etnomusicológica do Tesoro de la lengua guarani de Montoya (1876[1639])<sup>1</sup>, escrito nos primeiros anos do século XVI, que apresenta verbetes que são verdadeiras descrições etnográficas e que apontam para uma perspectiva de longa duração de alguns fenômenos ligados ao mundo voco-sonoro (Montaido e Martins 1996). Outro é a comparação com dados de pesquisas sobre os Guarani e outros grupos de língua Tupi. Para esta tarefa conto principalmente com o trabalho de Menezes Bastos sobre os Kamayurá (1978,1990,2000), bem como com os de Beudet (1983, 1997), Gallois (1988, 1996), Fucks (1989), sobre os Waiãpi, e outros, considerando que estes universos são relacionais. Utilizo ainda pesquisas etnomusicológicas realizadas em outros continentes, que iluminam o material guarani.

### **Os Guarani e a pesquisa de campo**

Os Guarani são os povos indígenas falantes de guarani, uma língua da família lingüística tupi-guarani, do tronco Tupi. A partir da confrontação dos dados de pesquisas da Lingüística, da Arqueologia e da Etnohistória, é consensual afirmar que estes povos saíram da Amazônia há cerca de 3.000 anos<sup>2</sup>.

Quando os europeus chegaram ao Brasil meridional, no século XVI, os falantes de guarani, contando com dialetos diferenciados, haviam se expandido e ocupavam extensos territórios nas bacias dos rios Paraguai, Paraná, Uruguai, ejo litoral sul brasileiro, ou seja, a costa e o interior do que hoje são os Estados de Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, no Brasil; departamentos do Paraguai e províncias da Argentina e do Uruguai.

---

<sup>1</sup> A potencialidade de tal uso é confirmada nos trabalhos de Noelli (1993, 1996), Noelli & Dias (1995) e Landa (1996) sobre cultura material, etnofarmacologia, indústria lítica e atividades da mulher guarani, respectivamente.

<sup>2</sup> Com a retomada das pesquisas arqueológicas na área amazônica, está se discutindo se a dispersão teria se dado a partir da região central, entre os rios Tocantins e Madeira, ou da região do baixo Rio Negro e Solimões. Ver Noelli (1996a) e Hackenberger *et al.* (1998), respectivamente, para uma ou outra das hipóteses.

Sobre os três primeiros séculos do contato conta-se com vasta documentação composta por relatos de viajantes e relatos dos jesuítas. Os Guarani passaram por processos de perseguições, aprisionamento, expulsão de seus territórios por parte dos encomenderos espanhóis, de um lado, e dos bandeirantes portugueses, de outro; e por um intrincado processo de aldeamento nas reduções promovidas pelos jesuítas que durou até a expulsão destes em 1768.

Alguns pesquisadores da história guarani tentam responder perguntas sobre o que teria ocorrido com estas populações no processo de aldeamento e posterior extinção das missões (ver, por exemplo, Santos 1995 e Ganson 1999, entre outros). Monteiro chama a atenção para a importância da investigação da

...experiência colonial desses índios como uma rica oportunidade para se pensar a história indígena em seu diálogo não apenas com a etnologia mas sobretudo com uma historiografia densa e tendenciosa, onde a presença indígena sempre paira como uma força latente (1992:497).

Após um século e meio de lacuna bibliográfica a respeito dos Guarani, no último século voltou-se a contar com registros da sua presença no Brasil (Nimuendaju 1987 [1914] e Schaden 1962, entre outros).

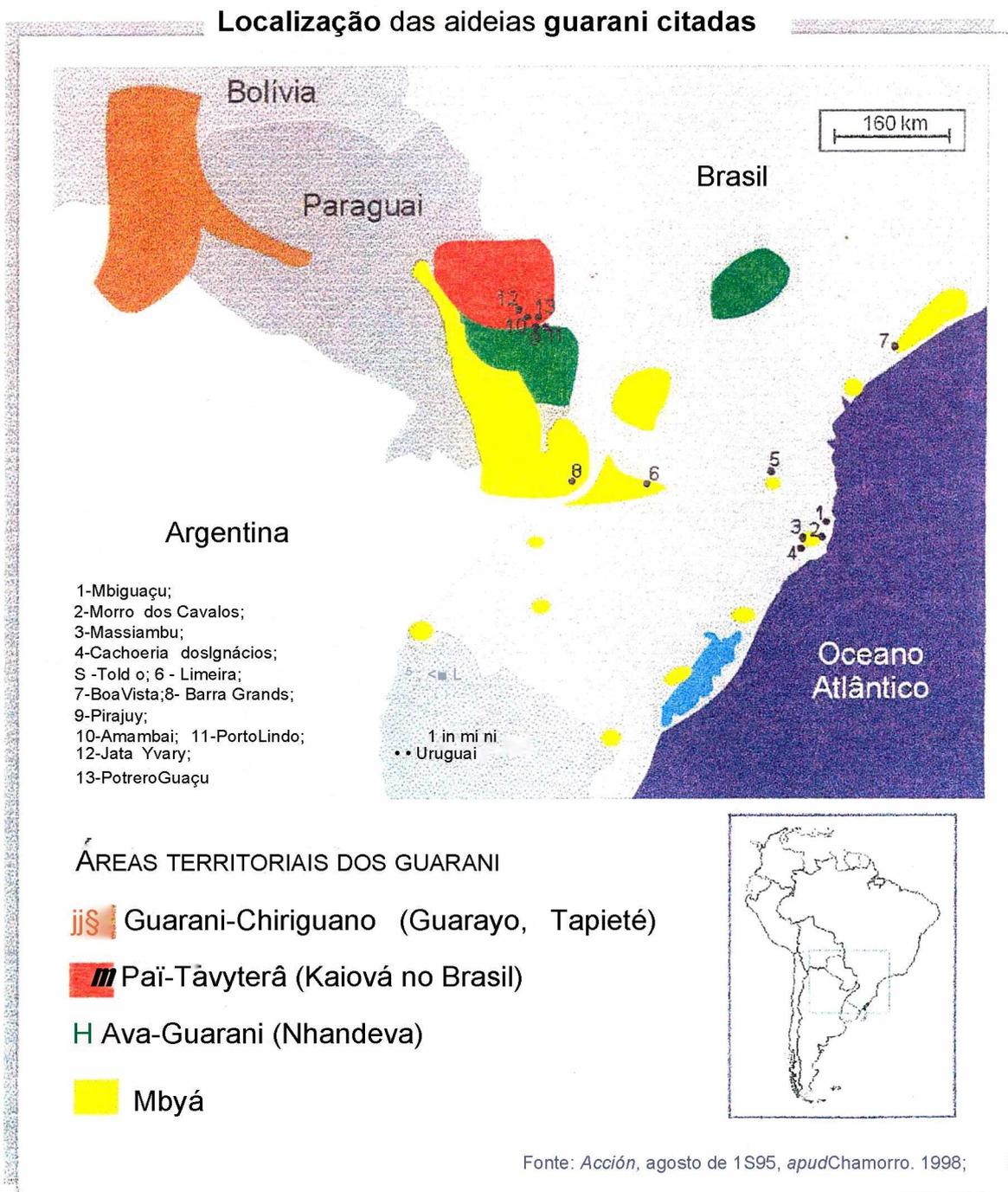
Os subgrupos guarani são quatro; Kaiová ou Paí-Tavyterã, Nhandeva ou Chiripá, Mbyá e Chiriguano. Os Chiriguano vivem na Bolívia. Dentro das fronteiras brasileiras considera-se que há representantes de três subgrupos: Kaiová, Mbyá e Nhandeva, que habitam os Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul<sup>3</sup>. No litoral convivem os subgrupos Nhandeva (Chiripá) e Mbyá e, no Mato Grosso do Sul, em algumas áreas, convivem os Nhandeva e os Kaiová. Esta divisão está distante de esgotar a complexidade dos processos de migração e de fusão pelos quais os grupos Guarani têm passado no decorrer dos séculos. Por exemplo, está se tomando difícil considerar os Nhandeva, que estão no litoral brasileiro após mais de cem anos de seu deslocamento, como o mesmo subgrupo dos Nhandeva do Mato Grosso do Sul. Esta é uma questão que merece ser revista. A autodenominação dos primeiros é Chiripá, a qual utilizarei quando deles tratar. No Mato Grosso do Sul não ouvi uma única

---

<sup>3</sup> A população guarani no Brasil é estimada em 30.000 pessoas (Ricardo 1995: 45), sendo que a maioria vive nas reservas do Mato Grosso do Sul.

vez o termo chiripá, sendo feita a distinção, pelos nativos, entre Kaiová e Guarani, aos quais denomino, neste trabalho, Nhandeva.

Mapa 1 - Aldeias guarani citadas



As diferenças e semelhanças e as relações entre os distintos subgrupos guarani têm despertado o interesse de vários autores (Nimuendaju 1987 [1914], Cadogan 1959, Cherobim 1986, Litaiff 1996, entre outros). À parte as diferenças e as marcadas relações de alteridade<sup>4</sup>, os Guarani são unânimes quando fazem suas críticas aos brancos. O âmago da crítica diz respeito ao processo de desmatamento indiscriminado, pois o desmatamento e a monocultura são considerados como um assassinato da terra, que é considerada pelos índios como um ser vivo.

Nota-se que os Guarani formam, amplas redes de comunicação e de troca no território que ocupam, o qual, grosso modo, é o mesmo em que estavam no ano de 1500. Encontramos manifestações destas redes nos rituais, na música, no complexo do xamanismo e nos movimentos de reivindicação de terra, por exemplo.

Diante deste panorama iniciei a pesquisa de campo, tendo em vista, num primeiro momento, realizar um levantamento em aldeias dos distintos subgrupos guarani existentes no Brasil, para ter uma noção dos gêneros musicais e escolher um repertório com o qual pudesse realizar um trabalho comparativo. Em agosto de 1997 principiei o levantamento nas aldeias do litoral de Santa Catarina<sup>5</sup>, e em dezembro de 1997 fiz a primeira viagem a uma aldeia do Mato Grosso do Sul. Realizada esta etapa de levantamento, optei por intensificar a pesquisa de campo em duas aldeias do Mato Grosso do Sul, devido a dois motivos principais.

Um deles se refere ao fato de o número de pesquisadores interessados nos Guarani Mbyá do Sul e do Sudeste ter aumentado nos últimos anos (Ladeira 1992, 2001; Litaiff 1996, 1999; Garlet 1997; Andrade 1999; Brighenti 2001, Ciccarone 2001, entre outros), inclusive com trabalhos específicos sobre música (Setti 1988, 1994/95 e Dallanhol 2002, por exemplo), o que não tem acontecido no Mato Grosso do Sul. O universo de pesquisa é amplo e digno deste interesse, mas corre-se o risco de, ao se falar de Guarani, remeter-se apenas aos do Sul e Sudeste, em decorrência da desproporção numérica da produção acadêmica. Quis, com esta opção, colaborar, conjuntamente com Thomaz de Almeida

---

<sup>4</sup> Referências à relação de alteridade entre parcialidades aparecem em Montoya quando apresenta o verbete *poro* ou *mboro*: “*po*. Cónfins, e *ro*, executar a coisa por si. E assim diz o que contém em si o exercício do que importa o verbo... *Aporayhu che anama rehe año*, só aos meus parentes amo; *aporayhu jêpo rêmõ*, sou parcial em amar, só aos de uma parcialidade amo; *che anã joporemõ rehe aporoayhu*, só aos meus parentes amo (...)(1876[1639]:318-319).

<sup>5</sup> Aldeias Mbiguaçu, Biguaçu e Morrô dós Cavalos e Massiambu, Palhoça, SC.

(1991), Chamorro (1995), Brand (1997), Pereira (1999), Vietta (2001), entre outros, na atualização da etnografia dos Guarani do Centro-Oeste. Outro motivo, de ordem estratégica, foram as condições de trabalho, que se revelaram mais propícias no Mato Grosso do Sul.

Nas aldeias sempre fui bem recebida. Esperava este momento há anos, era um sonho de longa data. Fui para aprender. Tive um estranhamento maior nas cidades próximas das áreas indígenas, nas quais me hospedei em algumas ocasiões. Foi impactante a visão do desmatamento efetuado na região sul do Mato Grosso do Sul. No rastro deixado pelos madeireiros expansionistas, que agora estão atuando em latitudes mais equatoriais, e no trilho da ilusão gerada pelo florescimento de cidades no oeste do Estado vizinho, Paraná, tais como Cascavel e Maringá, surgiram cidades no sul do Mato Grosso do Sul, que são fantasmas de si mesmas. Suas ruas asfaltadas são retratos de uma idéia de progresso que não vingou.

Nestas cidades são tratados com animosidade os índios que hoje, na prática, sustentam os comerciantes da região, com o dinheiro que recebem pelo trabalho em usinas de cana-de-açúcar no Centro-Oeste e no Sudeste do País. A “elite” destas cidades, composta de pequenos fazendeiros ou administradores de grandes fazendas, manifesta em seus discursos um ódio intenso dos índios, devido às reivindicações destes pelo direito à terra. Os donos do hotel no qual me hospedava, numa noite, convidaram-me gentilmente a sentar em sua mesa para dizer que iam matar todos os índios que “invadissem” as propriedades dos seus amigos.

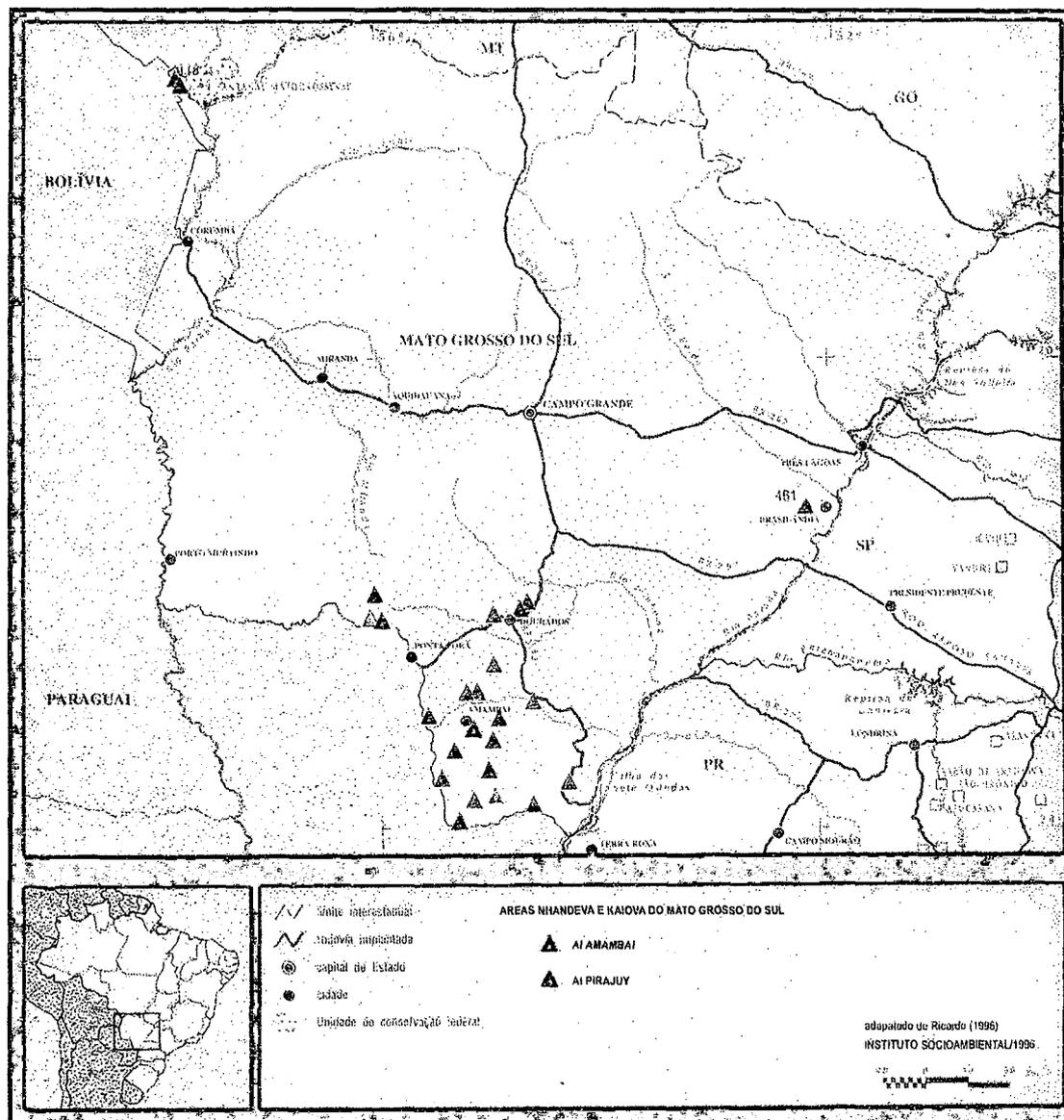
Como se sabe, a situação dos Guarani no Mato Grosso do Sul é o resultado de uma política adotada pelo Estado brasileiro nos séculos e décadas passadas, qual seja, de desocupação dos espaços e, conseqüentemente, de aldeamento dos índios em reservas.

Estive, ao todo, oito meses com os Guarani, tendo realizado a maior parte da pesquisa de campo nas áreas indígenas Pirajuy, município de Paranhos, e Amambai, município de Amambai, ambas no sul do Mato Grosso do Sul. A pesquisa nestas áreas foi feita junto a famílias dos subgrupos Nhandeva e Kaiová, respectivamente.

A Área Indígena (AI) Amambai, cujo nome oficial é Benjamin Constant, tem uma população de cerca de 3.429 pessoas e 2.429 ha, segundo a Funai (Brand 1997:107), e reúne famílias kaiová e nhandeva. A minha principal informante, Odúlia Mendes, uma

xamã kaiová, foi expulsa da sua terra quando criança. Ela vive com a família nesta área, mas não está no seu lugar, se considera na estrada e quer voltar para sua terra. Para descrever esta situação exploro a narrativa de sua história de vida no Capítulo 1.

Mapa 2 - Áreas Guarani Nhandeva e Kaiová do Mato Grosso do Sul



A Ai Pirajuy tem cerca de 1.500 habitantes e 2.188 ha, segundo dados da Funai (Brand 1997:108). Ela é uma das áreas guarani antigas do Mato Grosso do Sul que, no

processo de invasão dos brancos nesta região, no último século, foram garantidas<sup>6</sup> e para as quais afluíram populações expulsas de suas áreas. Enquanto em outras reservas foram reunidas populações de subgrupos distintos e inclusive de línguas distintas, como no caso da área de Dourados, onde há Guarani Nhandeva, Guarani Kaiová e Terena, nesta área juntaram-se Nhandeva, em sua maioria.

O processo histórico e a situação socioeconômica dos Guarani nas aldeias do iMato Grosso do Sul estão descritos nos trabalhos de Thomaz de Almeida (1991), Chamorro (1995), Brand (1997), Levcovitz (1998) e Pereira (1999). Estes autores chamam a atenção para a expulsão das populações de seus territórios, promovida no decorrer do século XX, principalmente pela expansão agrícola, apoiada pela política governamental, que loteou suas terras, e pelo seu aldeamento em reservas. Aldeamento que juntou forçosamente, em uma mesma área, famílias que tradicionalmente não tinham relações, causando uma série de problemas, entre os quais o da própria subsistência.

#### Antropologia da música

A Antropologia das Terras Baixas da América do Sul vem se configurando uma interlocutora respeitável nos debates da disciplina (por exemplo, Descola & Taylor 1993). Tal impulso deu-se a partir da obra de Claude Lévi-Strauss, ganhando vulto nos últimos vinte anos, em produção exemplificada pelas coletâneas organizadas recentemente por Viveiros de Castro & Carneiro da Cunha (1993) e Lévi-Strauss et al. (1993). Pode-se creditar esse avanço teórico da disciplina à apreensão tomada, por parte dos pesquisadores, das características específicas das sociedades amazônicas, que têm como ponto importante para análise "a noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico foca" (Seeger *et al.* 1979:3).

Inscrovo os estudos que abordam a música indígena nos estudos de arte indígena, no que se refere ao crescente entusiasmo e crescimento de ordem teórico-metodológica de que

---

<sup>6</sup> Thomaz de Almeida (1991), em uma panorâmica das áreas Guarani do MS, data em 1927 a designação de 3.600 ha para Pirajuy, dos quais foram efetivados em título definitivo da terra, em 1965. 2000 ha.

estes vêm sendo objeto, conforme referido por Lux Vidal (1992:13-14) e Menezes Bastos & Lagrou (1995).

Na coletânea organizada por Vidal se evidencia o grafismo como material visual que exprime a concepção da pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à cosmologia das sociedades indígenas. “No contexto do tribal, mais que em qualquer outro, a arte funciona como um meio de comunicação. Disso emana a força, autenticidade e o valor da estética tribal” (1992:17).

Conforme apontam Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva (1992: 283), na etnologia brasileira as artes gráficas e a ornamentação corporal são as mais estudadas, se comparadas aos estudos sobre música, dança e poesia, entre outras linguagens artísticas. As autoras creditam esta primazia em parte a centralidade da “corporalidade” como ponto de referência no estudo destas sociedades. É interessante, também, que este trabalho, no qual tive como foco principal a música, trouxe o corpo mais uma vez à cena, como fundamental no entendimento da cultura.

Conta-se, para esta região, com importantes contribuições etnomusicológicas como as de Desidério Aytai (1985), Jean Beudet (1983), Jonathan Hill (1993), Rafael Menezes Bastos (1978, 1990), Anthony Seeger (1987), Domingos Silva (1997) e Acácio Piedade (1997), Maria Ignês Mello (1999), Guilherme Werlang (2001), entre outras.<sup>7</sup>

Antes, porém, de comentar os estudos etnomusicológicos sobre as sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul, são necessárias algumas considerações sobre as especificidades de fazer uma Antropologia da Música, uma vez que a pesquisa proposta está inserida na problemática teórica e nas questões metodológicas específicas da Etnomusicologia ou Antropologia da Música.

Para contextualizar o meu trabalho apresento a seguir um histórico sucinto da formação da disciplina Etnomusicologia, baseada principalmente em Rafael Menezes

---

<sup>7</sup>Embora o número de trabalhos específicos sobre música seja pequeno, ao realizarmos um breve levantamento na literatura etnográfica das Terras Baixas da América Latina observamos que, mesmo que o enfoque dos trabalhos não seja propriamente a música, em algum momento esta aparece relacionada a aspectos tais como processos de cura (Goldman 1979; Reichel-Dolmatoff 1975; Gebhart-Sayer 1986; Gow 1991), sinestesia (Gebhart-Sayer 1986), uso de enteógenos (Reichel-Dolmatoff 1975; Gebhart-Sayer 1986; Langdon 1992; Brown 1986), uso de línguas arcaicas (Gow 1991; Guss 1989; Brown 1986), diferenciações de gênero e uso do espaço (Kelekna 1994; Vilaça 1992), simbolismos de instrumentos e mitologia (Guss 1989; Reichel-Dolmatoff 1975, 1986; Viveiros de Castro 1986; Gallois 1992; Goldman 1979), agricultura (Guss 1989) e xamanismo (Reichel-Dolmatoff 1975, 1986; Viveiros de Castro 1986).

Bastos (1995) e, com o objetivo de explicitar a metodologia que adoto, cito algumas pesquisas nesta área.

A Etnomusicologia como disciplina tem sua origem na Musicologia Comparada que surgiu na Alemanha com profissionais ligados a várias áreas, mas tendo como carro-chefe a Psicologia<sup>8</sup>. A Escola de Berlim de Musicologia Comparada se iniciou no Instituto de Psicologia, em 1900, ou seja, há cem anos, com a fundação do Arquivo de Fonogramas, cujo diretor, Carl Stumpf, era psicólogo, musicólogo e filósofo (Menezes Bastos 1995:21). Este autor investigava os efeitos das sensações dos tons nos ouvintes, trabalhando com a comparação entre os efeitos de distâncias ou intervalos musicais distintos.

A noção de distância entre tons apresentada por Stumpf em seu livro *Tonpsychologie* (1883) e a pesquisa de Ellis sobre escalas de outras culturas tornaram-se centrais para a teoria da formação de escalas que ele, em conjunto com os outros pesquisadores da Escola (como Hornbostel, por exemplo), viriam a desenvolver em suas pesquisas acerca da música em outras culturas (*apud* Schneider 1991:295).

O projeto dos fundadores da Musicologia Comparada constituía-se na procura dos sentidos transculturais da música; eles perguntavam-se acerca dos significados de determinados intervalos musicais nesta ou naquela cultura, se eram universais os sentimentos relacionados a uns e a outros, e assim por diante. Esta época foi coincidente com a invenção do fonógrafo e com a formação da Antropologia e do trabalho de campo. Com o passar dos anos houve uma mudança do acento, da Escola do psicológico para o, etnológico, e os estudos sobre música passaram então a ter um caráter ilustrador das teorias vigentes na Antropologia e abandonaram a preocupação com as especificidades das músicas do “Outro”, característica do projeto dos seus fundadores (Menezes Bastos 1995:22-23).

Com a ascensão do nazismo na Alemanha, os colaboradores do Arquivo se transferem em sua maioria para os Estados Unidos, e a retomada das preocupações iniciais, como a análise significativa da música em uma determinada cultura e a comparação transcultural, vai dar-se no trabalho dos alunos de Nettl e Merriam, a partir das décadas de 1960 e 1970.

---

<sup>8</sup> É interessante lembrar, no entanto, que o primeiro registro da música como objeto de análise remonta à Grécia Antiga, à escola pitagórica, século VI a. C., e surgiu associado à matemática em experimentos com um instrumento de uma corda só, o monocórdio (Abdounur 1999: VIII).

John Blacking, músico e aluno de Antropologia de Meyer Fortes, inicialmente, e posteriormente, influenciado por Merriam, marcou os estudos na área por ter entendido a música como a organização dos sons feita pelo homem e tê-la visto como sistema significativo pleno em cada cultura. Blacking estava interessado na análise das estruturas musicais, porque este, em sua opinião, seria o primeiro passo para o entendimento dos processos musicais e da musicalidade. O autor sugere que a percepção da ordem sonora, seja ela inata ou aprendida, ou os dois, está na mente antes de emergir como música (1973:11). Este autor chamou a atenção também para a importância de se fazer uma Antropologia do corpo (1977).

Outra contribuição fundamental de Blacking foi ter apontado para a necessidade de desvendar analiticamente a teoria musical nativa, que está inconsciente na maioria dos casos, sendo, segundo ele, a tarefa do etnomusicólogo explicitá-la (1973:17).

Tal empreendimento foi assumido, além de John Blacking (1973,1995[ 1967]), em estudo da música venda (África), por autores como Rafael Menezes Bastos (1978, 1990), em estudo da música kamayurá, do Parque do Xingu (Brasil), Steven Feld (1982), em estudo da música kaluli, da Papua (Nova Guiné), e Marina Roseman (1991), em estudo da música temiar (Malásia).

Comento, inicialmente, os trabalhos de Blacking (1995[ 1967]), Menezes Bastos (1978), Feld (1982) e Roseman (1991) porque, embora alguns deles se refiram a sociedades de outros continentes, utilizam abordagens que serão úteis no encaminhamento da tese.

Blacking (1995[ 1967]) enfoca as canções infantis venda. Ao fazê-lo, pesquisa a classificação nativa de categorias de instrumentos musicais e canções, bem como os conceitos de performance musical (incluindo os aspectos relacionados ao corpo no fazer musical), fazendo o que chamou de uma análise cultural do som musical. Este autor afirma que seu interesse principal é-a análise das estruturas musicais que, em suas palavras, geram os sentimentos (Blacking 1973).

Menezes Bastos (1978) realiza um levantamento completo dos termos usados para classificar e nomear os itens do sistema musical dos índios Kamayurá, proporcionando um panorama da teoria musical nativa, entre outras contribuições.

É interessante a “alquimia” realizada por Feld no que ele mesmo chamou de um trabalho deliberadamente eclético. Sua tese é a de que as modalidades expressivas kaluli de

pranto ritual, poética e música, na estrutura musical e textual kaluli, são representações do círculo simbólico construído pelo mito: "o rapaz que se transforma no pássaro *muni*". Seu objetivo, então, é construir uma interpretação simbólica que mostre como modalidades expressivas são constituídas culturalmente pelos códigos da performance, que comunicam sentimento e reconfirmam princípios míticos (1982:14). Para tal, utiliza-se do estruturalismo de Lévi-Strauss e da etnografia interpretativa de Geertz, mediando as duas com a etnografia da comunicação de Hymes.

Roseman (1991) mescla campos, investiga os conceitos temiar de doença e saúde e os articula com a etnografia da performance musical nas cerimônias de cura, utilizando-se também da Antropologia interpretativa. A autora convida a refletir alertando que:

embora os domínios da música e da medicina sejam usualmente separados na prática ocidental, sua confluência em outras culturas convida-nos a reexaminar a pragmática da estética, para investigar como formas apropriadas de som, movimento, cor e odor se tomam repositórios de poder cosmológico e social (:10, tradução minha).

As intenções destes pesquisadores estão exemplificadas na mesa reunida em um simpósio sobre Sociomusicologia Comparativa com exposições de alguns destes pesquisadores, e do qual cito a seguinte afirmação de Seeger:

Parece que nós embarcamos em uma fase salutar de esforços comparativos, que estes dois *papers* exemplificam muito bem... Na história breve da musicologia comparada, para toda tentativa de generalização tem ocorrido uma reação e um retomo à etnografia detalhada e não generalizada (1984:452, tradução minha).

Darei a seguir alguns exemplos de contribuições de autores que utilizaram a transcrição musical como método de análise da música das Terras Baixas da América do Sul<sup>9</sup>. Descrevendo a história do trabalho de campo em Etnomusicologia, Timothy Cooley

---

<sup>9</sup> Os estudos etnomusicológicos realizados sobre as sociedades indígenas da América do Sul, têm aumentado nos últimos anos e conta com títulos tais como Theodore Lucas (1970), Helza Camêu (1977), Richard Smith (1977), Rafael Menezes Bastos (1978, 1990), Manuel Veiga (1981), Jean Michaei Beudet (1983, 1997), Elisabeth Travassos (1984), Desidério Aytai (1985), Priscila Ermel (1988), Victor Fucks (1989), Jonathan Hill (1993), Anthony Seeger (1987), Laura Graham (1995), Dale Olsen (1996), Domingos Silva (1997), Acácio Piedade (1997), Menezes Bastos e Piedade (1999), Maria Ines Mello (1999), Maximiliano Carneiro da Cunha (1999), Guilherme Werlang (2001), entre outros. Comentarei alguns destes trabalhos durante o desenvolvimento da tese.

(1997) lembra que em 1578 Jean de Léry publicou uma descrição da música dos índios da costa do Rio de Janeiro baseada em observações de primeira mão. Ele fez uma descrição densa da sua experiência ao ouvir a música dos índios e fez a transcrição na partitura de algumas melodias e suas letras.

Desidério Aytai foi um dos primeiros autores a realizar uma análise aprofundada da música indígena. Ao transcrever mais de uma centena de canções xavante, o autor apontou, por exemplo, a existência de uma estrutura polifônica nesta música, desmistificando um dos preconceitos vigentes até o momento de que a música indígena não apresentaria tais “sofisticações” (1985).

Anthony Seeger (1987) reconhece os aspectos formais dos gêneros de arte vocal *suyá*, diferenciando-os, da fala ao canto, em quatro categorias.

Estudando o ritual *Yawari* kamayurá, Rafael Menezes Bastos transcreveu todas as canções executadas nos 11 dias de sua duração, de cuja análise extraiu, entre outras, a idéia de estrutura seqüencial, uma gramática na qual um repertório de canções sofre procedimentos de inclusão, exciusão, resseriação, regressão e progressão, entre outros aspectos. O autor dedicou-se também à transcrição das letras, tarefa árdua, visto que na música elas sofrem uma série de processos que dificultam sua inteligibilidade verbal (1990).

Mais recentemente, Domingos Silva (1997) realiza uma etnografia musical entre os Kulina. Acácio Piedade, através das transcrições, verifica aspectos formais que, aliados a outros caminhos de investigação, auxiliaram na distinção dos gêneros musicais da música *ye'pá-masa* (1997:63). Comparando repertórios de música instrumental e vocal wauja, Maria Ignês Mello encontra homologias musicais entre versões instrumentais e masculinas e versões cantadas e femininas, o que a levou a apontar para uma fusão de gêneros sexuais em um supergênero musical (1999:182). Kilza Setti (1994/95) e Kátia Dallanhol (2002) identificam gêneros da música guarani mbyá.

O que todos estes trabalhos, entre outros, têm demonstrado é o papel destacado da música como um dos idiomas que perpassam vários âmbitos da vida nas sociedades indígenas, cujo estudo, portanto, pode ser fundamental para o entendimento das reiações de comunicação, construção da pessoa e das relações de alteridade entre as distintas categorias

dentro de uma sociedade indígena dada, como por exemplo, classes de idade ou papéis de gênero e entre diferentes sociedades indígenas.

Estes são apenas alguns exemplos de trabalhos que estão apostando no estudo do código musical e de suas inter-relações com outras esferas da cultura para o seu entendimento, sendo, neste caso, a transcrição musical um dos passos metodológicos imprescindíveis.

Seeger destaca o papel da transcrição musical em Etnomusicologia argumentando que, por meio dela, se levantam questões, observam-se coisas que sem uma aproximação sistemática não pareceriam importantes. “Correndo entre gabinete e campo, numa constante dialética de aprendizagem e análise, temos mais possibilidades de entender as sociedades que analisamos e de compreender os aspectos que passam despercebidos da nossa experiência” (1988:187).

Abordar a questão semântica da música está diretamente relacionado a este aprendizado. Enquanto o entendimento semântico de uma língua se dá quando se compartilha do seu léxico e de sua gramática, no caso da música há ainda um outro fator, que explicitarei a seguir.

Uma das características da música é que o encadeamento dos sons se desenvolve em processos de relaxamento e tensão, em função da variação dos tons, entendido o termo tom aqui como um som identificado no conjunto, em relação aos outros. O centro tonal seria o tom no qual um determinado trecho musical teria seu relaxamento ou, pelo menos, assim tem sido considerado pela teoria musical ocidental. Os tons giram ao redor do centro tonal de maneira hierárquica, e o repertório de tons utilizados por uma cultura em determinadas músicas constitui o que se está tratando como escala.

Na escala temperada, conforme utilizada pela música ocidental, trabalha-se com 12 semitons divididos dentro de um intervalo de uma oitava, notas que mantêm entre si relações desenvolvidas a partir do percurso das quintas, obtidas pela frequência de ondas sonoras, trabalhadas matematicamente a partir do logaritmo. Abdounur pergunta-se por que escolher 12 entre os 300 sons diferentes dentro de uma oitava, possíveis de serem discriminados pelo ouvido humano treinado. O autor responde fazendo o percurso histórico desde a criação da escala grega, explanando as questões matemáticas que originaram este sistema (1999:85). Abdounur compara o processo de aprendizagem de uma escala diferente

por parte de um instrumentista com o aprendizado de uma-nova língua e cada escala registra e impregna sentimentos de características próprias (1999:86).

Discorrendo sobre modos e escalas em sociedades pré-modernas, Wisnik comenta que “as notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras)”. O autor continua afirmando que esse irijecionamento pragmático do modo é codificado pela cultura, “onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de correspondências, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro” (1999 [1989]: 75).

No caso da dança, que acompanha a música nos rituais estudados, ocorrem problemáticas similares. Meu objeto nesta tese é preferencialmente a música, mas não pude deixar de descrever algumas coreografias por ter percebido sua importância. Para transcrever os movimentos corporais seria aconselhável empreender o estudo da notação de Rudolf Laban, que tem sido o instrumental mais amplo desenvolvido para análise do movimento (para alguns princípios, ver 1978). É interessante observar que Laban, durante o desenvolvimento de seus estudos no início do século XX, esteve em aldeias indígenas americanas, o que demonstra sua preocupação em preparar ferramentas que fossem válidas para o estudo do movimento em outras culturas. O que faço é descrever alguns movimentos pelo acréscimo de significados que a sua observação proporcionou ao entendimento da música e como indicativo de sua variabilidade e riqueza para estudos futuros.

A plasticidade do ritual, dada pela dança, se revelou o ponto-chave no desenvolvimento de um dos argumentos desta tese, que é a vinculação do ritual com a  
• organização-Sficial guarani, baseada fundamentalmente no xamanismo.

\ Música, dança e xamanismo guarani

Sobre os cantos guarani, Schaden (1974:119) faz a seguinte observação: “Não é  
► fácil descobrir qual seja, na opinião do Guarani, a natureza do *porahêi*. Tem-se por vezes a

impressão de que se trata de algo quase-material, um como que objeto, que se pode ou não possuir”.

Os cantos guarani a que Schaden se refere constituem a avenida através da qual busco entender a cultura guarani. A opção por descrever os rituais xamanísticos cotidianos, denominados *jeroky*, *purahéi* ou *ñe'engara*, entre os Kaiová, *jeroky takua*, entre os Nhandeva e *porai*, entre os Mbyá e Chiripá, deve-se à importância fundamental deles para o entendimento do que muitos autores chamaram religiosidade guarani, mas que compreende também outras manifestações relacionadas a cosmologia, mitologia, idéias sobre saúde e doenças e manifestações expressivas como dança, música e poesia, conferindo ao meu trabalho uma dimensão mais abrangente e integrada da cultura guarani. Nestes rituais fica claro, de um lado, não apenas o esforço espiritual, mas também o esforço corporal dispensado na manutenção da comunicação com as divindades e, de outro, a importância dos cantos e da dança neste processo<sup>10</sup>.

Os guaraniólogos clássicos e recentes (por exemplo, Cadogan 1992[ 1956] e Chamorro 1995, respectivamente) perceberam o papel da música na cultura guarani, tanto que realizaram grande parte de seus estudos baseados nas letras dos cantos. Paradoxalmente, no entanto, não estudaram a música que acompanhava as letras, tarefa proposta neste trabalho.

Cabe aqui um esclarecimento sobre uma das lacunas desta tese e que se refere às traduções das letras das canções. Os Guarani têm 500 anos de contato com o mundo dos brancos e é um dos grupos indígenas sobre o qual há mais bibliografia disponível (Meliá & Muraro 1987), o que tem reflexos na maneira como o conhecimento sobre eles foi construído, a respeito dos quais há que tecer algumas considerações.

Os Guarani dominam a tradução feita nas fontes históricas e trabalham com elas ao informarem os antropólogos: Não pude obter uma tradução lingüística analítica. Todos os

---

<sup>10</sup> A música parece ser, em alguns grupos, a linguagem por excelência do xamanismo no sentido de que os deuses não falam, eles cantam, conforme apontam, por exemplo, Richard Smith (1977: 266) sobre os Amuesha, Eduardo Viveiros de Castro (1986) sobre os Araweté, Graciela Chamorro (1995: 66) sobre os Guarani Kaiová. Maximiliano Carneiro da Cunha sobre os Pankararu (1999). Em outros grupos, como os Kaxinawa, o desenho é que é a língua dos espíritos, enquanto o canto é a maneira de se comunicar *dosyuxibu*, seres de outro mundo (Lagrou 1998: 166, 275). A música como linguagem de comunicação com os deuses é algo que pode se considerar universal. Além dos exemplos que citarei no decorrer do trabalho em relação às Terras Baixas da América do Sul, lembro que os rituais africanos, afro-brasileiros e muitos dos ocidentais fazem este mesmo uso da música (ver coletânea sobre músicas e religiões do mundo editada por Sullivan, 1997, para vários exemplos).

materiais e a ajuda que obtive de lingüistas foram baseados no dicionário de Cadogan, um clássico de inegável valor, mas que, para uma tradução analítica, às vezes não é suficiente.

Se me baseio na tradução nativa, estou trabalhando com a tradução da tradução, e para destrinchá-la teria que reler com critério as fontes históricas e pensar em todo o processo de construção da tradução. Trabalho a que se propôs Cristina Pompa (2001), ao fazer uma análise histórico-antropológica do processo de encontro entre indígenas e missionários no Brasil colonial e que fornece muitas pistas para pensar e questionar as traduções do guarani com as quais trabalham a literatura e os próprios Guarani.

A autora explicita que houve uma negociação constante nas traduções feitas no processo das missões, “em que os símbolos de um e de outro constituíram uma linguagem de mediação” (2001 :iii). Exemplo destas idas e voltas de traduções é o uso de Tupã para designar Deus ou Jesus Cristo. No dicionário de Montoya pode-se perceber em alguns verbetes esta negociação, como por exemplo, numa frase traduzida por “não adoreis ao Sol, somente ao Deus, Tupã temos que adorar” (1876[1639]:195). Percebe-se aí o objetivo doutrinário do dicionário. Roque Laraia é um dos autores que comenta a escolha, provavelmente feita por Nóbrega, desta entidade que, em sua opinião, poderia ter sido mais bem definida como um “demônio, temido por controlar o raio e o trovão e assim, conseqüentemente, a morte e a destruição” (1986:234).

Hoje, os Guarani fazem a tradução de Tupã por Jesus Cristo, devolvendo aquela feita pelos missionários. Enfatiza-se, portanto, a necessidade de uma tradução analítica cuidadosa que traga significados implícitos da própria língua e não perpassados por tantas traduções.

Fechado este parêntese, retomo comentando que a escolha do repertório a ser trabalhado deu-se também pela constatação de que os Guarani do Sul do Brasil cantavam e dançavam, durante no mínimo quatro horas, todas as noites o que alertou-me para a importância que esta atividade musical teria nesta cultura. Quanto aos Guarani do Mato Grosso do Sul, conheci-os mobilizados em um contexto de reivindicação para a demarcação de suas terras, cantando e dançando por várias noites e durante toda a noite, o que me levou a estudar os repertórios destas manifestações rituais que defino como sessões xamanísticas cotidianas.

Quando se fala em xamanismo, a primeira imagem que vem a mente é a de um homem realizando uma cura. Quero ressaltar que esta imagem não corresponde à ênfase do xamanismo guarani, que recai no ritual coletivo, cotidiano de caráter mais profilático ou de uma cura ampla, que abrange a própria Terra".

A minha experiência de campo com os Guarani foi marcada, também, por mulheres xamãs, chefes do grupo familiar, como o caso de Odúlia Mendes, kaiová, ou ajudante complementar do casal xamã, como o caso de dona Rosa e seu Alcindo Moreira, chiripá. Trabalhos sobre os Mbyá levantam que muitos movimentos migratórios dos Guarani para o litoral brasileiro, ao menos no século XX, foram liderados por xamãs mulheres (ver Ladeira 1992 e Ciccarione 2001).

Os Guarani têm um ritual anual, que é o mais importante do seu calendário e que é o ritual do milho, mas ao qual não tive oportunidade de assistir. É interessante como, apesar de estar há cinco anos envolvida com a temática, isto não tenha ocorrido. Presumo que por uma opção metodológica da minha parte, da mesma maneira como não fiz o movimento de procurar o xamã "mais importante". No caso do Mato Grosso do Sul, teria tido a opção de procurar o xamã da aldeia Panambizinho, a única aldeia onde se realiza a furação dos lábios kaiová. Queria desde o início entender como a cultura guarani tem se mantido e transformado nestes quinhentos anos de contato, e tinha como pano de fundo a idéia de que não teria sido pela existência de "um xamã" que mantém as tradições. Tinha em mente que, em qualquer lugar eu teria uma boa compreensão dos fundamentos da cultura guarani.

Conheci durante a pesquisa dona Odúlia Mendes, personagem central neste trabalho. Uma mulher kaiová que estava em processo de aprendizado do xamanismo e que várias vezes durante a pesquisa comparou o meu estágio de formação ao seu. Dizia-me que daquela data a dois anos estaríamos as duas mais fortes, por meio dos nossos trabalhos. Torci para que estivesse certa.

---

" Encontramos outros casos de xamanismo sem um doente, tais como os Wakunai que, segundo Hill, fazem uma "interpretação de que a casa cheia de bebidas, com homens e mulheres cantando, é como um corpo coletivo que deve ser curado pelo xamanismo"( 1997:152). Ou ainda os Warao que tem ciclos rituais de cura coletiva e profilática (Briggs 1996:191). O xamanismo é visto também como mais do que curativo. Para Hill. "as viagens musicais dos xamãs Wakunai para as casas dos mortos são mais do que um processo de cura dos indivíduos, são metáforas históricas para a alienação coletiva de um povo que perdeu o controle político e econômico sobre suas próprias terras mas que entretanto tem se negado a esquecer o passado histórico e os lugares sagrados que> conectam os ancestrais míticos aos seus descendentes, tanto vivos quanto mortos" (1997:149. trad. minha).

Concordo, neste sentido, com o que escreve Lagrou, que “nossas valiosas descobertas no campo não vêm de maneira tão acidental quanto possamos pensar” e que elas

...surtem quando nossos professores nos consideram maduros para entendê-las, ou simplesmente, quando se presentifica o contexto certo, um contexto capaz de revelar não apenas o conteúdo mas, também, a significação e o sentido prático, moral e emocional de um determinado conhecimento (1998:43).

Como no meu trabalho se destaca a música no contexto do xamanismo, cito algumas das características apontadas por Langdon para uma nova perspectiva na definição deste e que reconheço ocorrer entre os Guarani, tais como:

\* A idéia de um universo de múltiplos níveis, onde a realidade visível supõe sempre uma outra invisível; (...)

\*Um conceito nativo de poder xamânico, ligado ao sistema de energia global. Os aspectos da relação deste conceito de poder, com o homem comum, com o xamã, e com os espíritos variam de cultura para cultura, mas o conceito de poder é central nesta visão cosmológica (...) é através do poder que o domínio extra-humano exerce suas energias e forças na esfera humana. Através da mediação do xamã, o humano, por sua vez, exerce suas forças no extra-humano;

\* Um princípio de transformação, da eterna possibilidade das entidades do universo de se transformarem em outras. (...)

\* O xamã como mediador, que age principalmente em benefício de seu povo;

\* Experiências extáticas como base do poder xamânico, possibilitando seu papel de mediação. As técnicas de êxtase são várias. Talvez o uso do tabaco como substância para a mediação seja a mais comum, mais comum que as plantas psicoativas. Mas também sonhos, dança, canto e outras técnicas podem ser empregadas em conjunto ou em separado para atingir a mediação xamânica (1996:27-28).

É neste âmbito que localizo o xamanismo guarani, dando ênfase aos rituais coletivos, preventivos, profiláticos e propiciatórios. Analisar a fala cantada e dançada nestes rituais dá corpo ao guarani, um corpo resplandecente, radiante, embelezado e restaurado no ritual. Neste sentido, o xamanismo talvez trate da Terra e seus habitantes como um “doente” em contínuo tratamento, em contínua luta pela sobrevivência física e espiritual.

A música, o cantar, o executar os instrumentos têm caráter invocatório. Os instrumentos, principalmente, têm o papel de atingir a escuta dos deuses “lá”<sup>12</sup> em sua morada. A essa escuta eles respondem com o envio de seus batedores ou mensageiros (*yvyra 'ija kuéra* ou *tembiguáis kuéra*), que vêm assistir os cantos e as danças e retomam para informá-los de quão alegres (*ovv'a*) estão os habitantes da Terra.

O estudo do *jeroky* - usado para referir-se ao ritual, à música e à dança - revela as concepções guarani sobre as transformações do corpo pesado em leve, do agressivo em alegre, belo e saudável. Uma das exegeses que obtive acerca deste ritual é o de que ele é um caminho. À medida que as canções vão sendo executadas e dançadas, é percorrido um caminho ao encontro das divindades. Neste percurso o xamã ou a xamã ouve os deuses e canta o que eles cantam, vai narrando o caminho e incitando os participantes a acompanhá-lo. Ao tocar seus instrumentos, cantar e dançar, buscam força, o erguer-se (*opuã*, em guarani), limpar o corpo (*ombopoti*), tornar-se leve (*ivevuy*), estar alegre, (*hoiy ou ovy'a*).

A experiência de percorrer os caminhos e encontrar os deuses é feita pelos Guarani fundamentalmente com o corpo. É o corpo que, nas horas de danças diárias, adquire a radiância, o *hendy*. Só a palavra, sem a música e a dança, não faria este efeito. Entre os Víbyá os xamãs perdem os sentidos devido ao uso do tabaco e a dança.

Ao cantar e dançar nestes rituais, os Guarani estão aperfeiçoando seus corpos em vigiância e defesa, embelezando-se, alegrando-se e, conseqüentemente, fortalecendo-se, ao mesmo tempo em que agradam aos demiurgos objetivando a continuidade das condições de vida na Terra. Os caminhos percorridos no ritual são repletos também de seres perigosos. Enfrentá-los e deles se desviar é um treino exercitado por várias horas diárias e que transforma os participantes em belos guerreiros.

Encontrei traços comuns aos três subgrupos guarani, tais como a divisão do repertório do xamanismo em dois gêneros, um com características mais invocativas e outro com caráter de luta, uso de instrumentos, entre outros.

Uma característica dos termos que se relacionam ao ritual e ao xamanismo é a polissemia. Um exemplo de polissemia é *yvyralja*, palavra que marca e dá unidade a este trabalho. O termo *yvyra 'ija*, etimologicamente, quer dizer “dono da madeira pequena” e é

---

<sup>12</sup> O “lá” aparece muito na fala dos informantes como um lugar onde está tudo que é original, primeiro. “Lá” não há morte, há festa, comida ideal, enfim um modelo, um exemplo do que é buscado como modo de viver.

usado em várias situações. Uma delas é a designação dos ajudantes do xamã na execução do ritual, bem como dos ajudantes divinos, os mensageiros do herói criador, o *Pa'i Kuara*, *Kuaray*, *nhandejara* ou *ñanderu*. As pessoas têm seus *yvyra'ija* também, seres que as acompanham e as protegem de situações difíceis. Schaden comparou estes aos anjos da guarda, personagens da religiosidade católica (1974). *Yvyra'ija* é utilizado também para falar das canções do repertório do *jeroky* que têm o andamento rápido e são acompanhadas por coreografias de lutas.

O *yvyra'ija* é uma qualidade que se está treinando no ritual. Vitória Portillo, uma das xamãs com as quais trabalhei, fala, antes de iniciar uma canção deste tipo, que ela *mbovyra'ija*, “torna *yvyra'ija*”, pois o prefixo *mbo*, colocado em um verbo, lhe dá o sentido de “fazer, provocar, tornar”. Ou seja, a xamã faz com que seus participantes se tomem *yvyra'ija*, “donos da vara” ou “portadores da vara”, que têm a conotação de guerreiros. *Yvyra'ija* entre os Kamayurá é “arqueiro”, ou seja, o “batedor” em situações de guerra (Menezes Bastos, 1990).

Os dados obtidos acerca da música guarani evocam várias questões presentes nos estudos da música nas Terras Baixas da América do Sul, o que nos leva a tecer comentários sobre a pertinência de abordagens comparativas quando tratamos desta temática. Chamo a atenção para a potencialidade destas abordagens no sentido de evitar a essencialização do Guarani, que pode ser uma tendência, ao tratar-se de um grupo com uma literatura, sobre ele, tão vasta. A referência a materiais etnológicos de outros grupos das Terras Baixas da América do Sul se dá, por sua vez, com objetivo de trazer a etnologia guarani para mais perto do restante, visto serem estes considerados uma província à parte <sup>13</sup> (Viveiros de Castro 1986:100-1).

Outra possibilidade que este trabalho permite é o diálogo entre teorias musicais de sociedades distintas ou distantes geograficamente, como é o caso entre a Malásia e a América do Sul, e que partilham certas características interessantes de serem pensadas, mesmo se neste trabalho não tenha conseguido elaborar estas comparações de maneira mais aprofundada. Os Guarani Kaiová, principalmente, falam do *jeroky* como um caminho, no qual a tristeza, ao lembrarem-se do passado, acontece. Esta tristeza tem que ser combatida,

---

<sup>13</sup> Oscar Calavia Sáez, por exemplo, comenta que a bibliografia guarani forma por si só um gênero na etnologia da América do Sul (1998: 8).

sob pena de ficarem, os participantes, susceptíveis a doenças. Feld (1982) e Roseman (1991), por exemplo, sobre os Kaluli e os Temiar, respectivamente, encontram nestas sociedades a música vivida como caminho e reveladora de uma estética da perda, do abandono e da saudade.

O recorte no estudo da música permite, como outros temas também permitiriam, dialogar reflexivamente e colocar os estudos sobre os Guarani neste contexto. Holy chama a atenção para o fato de que “o objetivo de muitas pesquisas comparativas feitas atualmente é facilitar nosso entendimento de alguns significados culturalmente específicos, isto é, identificar ou trazer à luz especificidades culturais” (1987:10).

É importante ressaltar que os Guarani possuem um universo musical mais amplo do que o tratado aqui, do qual fazem parte outros gêneros musicais. Por exemplo, um tema riquíssimo para um estudo, mas que neste trabalho não aprofundo, é o repertório de música popular com gêneros tidos como brasileiros e paraguaios.

Meu primeiro contato com a música guarani foi marcado por este repertório. Wanderlei Moreira, na época com 16 anos, executou no violão que levei para ele - pois naquele momento estava sem o instrumento - *Hei Jude*, de John Lennon, em uma versão que fez em guarani. Na ocasião identifiquei temas da cosmologia guarani na sua música (Montardo 1996).

Narciso Oliveira, Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), que toca *rave*, contou que trabalha fora desde os oito anos de idade e que foi criado no meio dos brancos, tocando para animar as festas. Comentou que eram contratados e que, com seu *rave*, tocava música sertaneja e gaúcha, acompanhado de outros Guarani com violão e gaita, no tempo que morava no Peperi (Argentina).

Quando visitamos uma família de brancos que haviam convivido com os Guarani na cidade de Cunha Porá, há cerca de trinta anos, entre outros aspectos que salientaram, destacaram a amizade que sentiam por aqueles e a saudades dos “fandangos” dos Guarani, festas em que estes tocavam violão e gaita, repertórios de música sertaneja, dançavam, comiam carne e tomavam vinho.

Nas áreas guarani do Mato Grosso do Sul em algumas épocas do ano há eventos musicais quase todas as noites. São os bailes, aos quais não tive acesso, apesar de ter manifestado desejo de ir. As razões podem ser várias: o que os nativos esperam do trabalho

da antropóloga e a embriaguez que ocorre nos bailes - que eles não consideram oportuno ser mostrado - podem ser algumas delas.

A incorporação de elementos estrangeiros no âmbito musical está registrada já em Montoya (1876[I639j]), e trata-se do uso do violão por alguns subgrupos guarani, com o nome de *mbaraka*. É importante entender como estes grupos usam estes elementos dentro do seu sistema cognitivo. As cinco cordas do violão guarani *mbyá*, por exemplo, estão relacionadas aos deuses principais do seu panteão.

Hoje o trabalho de campo contribui para formar uma nova percepção dos Guarani e recolocá-los no contexto da etnologia contemporânea, como aconteceu no início do século passado com a contribuição clássica de Nimuendaju. A importância da música na cultura guarani a torna um objeto de pesquisa profícuo para o estabelecimento deste diálogo com a etnologia e os trabalhos mais recentes sobre música indígena.

O papel central da música já está colocado num mito guarani, no qual a diferença entre índios e *civilizados* se dá, diante do oferecimento, por parte do herói criador, para ambos, do *mbaraka* (instrumento musical) e do *kuatia jehairà* (papel para escrever), e pela opção do índio pelo mundo sonoro e musical, quando escolheu para tomar como seu o *mbaraka*, e do branco pelo mundo da palavra escrita, quando escolheu o papel. Estas escolhas originais são recorrentes nas mitologias das Terras Baixas, e na maioria dos grupos recaem sobre a distribuição das armas, ficando os índios com o arco e flecha, e o branco com a espingarda.

No caso dos Guarani, no entanto, o divisor de águas parece estar ligado à música. Hoje, entretanto, o papel é visto por estes como recurso importante na reivindicação dos seus direitos à terra, embora o *mbaraka* seja o recurso considerado eficaz. Sem um xamã reconhecido que acompanhe os movimentos de reivindicações pela terra, não há movimento. A adesão de um xamã ao processo é peça-chave para o sucesso da empreitada.

Os Guarani têm sido considerados em vários trabalhos como tendo uma cultura centrada na palavra (Meliá 1989, Clastres 1990 e Chamorro 1995, entre outros). O *ayvu* ou *ñe'ê*, traduzido preferencialmente por “palavra” em grande parte da literatura guarani, é alma, vida e linguagem, englobando também a música. Não está se negando a importância da palavra para os Guarani, mas chamando a atenção para a sustentação que a música dá a esta palavra. Sem o acompanhamento dos instrumentos musicais não há o movimento que

transforma o peso dos corpos em leveza, resplandecência e beleza, e sem a afinação do coro o grupo não “sobe nos fios” que os ligam às aldeias divinas.

Por outro lado, no ritual observa-se um comportamento que remete, de nosso ponto de vista, à noção de artes marciais. Um dos treinamentos mais significativos efetuados nos rituais guarani é o aprender a “desviar-se”, em danças/lutas. O comportamento de não se contrapor, característico dos Guarani, é trabalhado corporalmente. O que aparentemente é uma não-resistência se apresenta como uma estratégia desenvolvida diante dos desafios que vêm enfrentando há séculos e na qual a música e a dança ocupam papel constitutivo.

### Sinopse dos Capítulos

No primeiro capítulo, “A música no cotidiano e na mitologia guarani”, exploro o papel da música na vida de Odília Mendes, minha principal informante, expondo a narrativa da sua história de vida e iniciação ao xamanismo, além do papel do sonho neste contexto. A música aparece como alternativa para sua sobrevivência, da mesma maneira como ocorre nos mitos de criação guarani, dos quais apresento as partes que se referem ao canto e à dança acompanhados dos instrumentos musicais como caminhos de manutenção da vida.

A descrição dos rituais xamanísticos, foco central da tese, é feita no segundo capítulo, “Descrição dos rituais xamanísticos guarani”, dividido em três partes. Na primeira parte descrevo o *jeroky* kaiová, na segunda o *jeroky* nhandeva e na terceira o *purahéi* mbyá e chiripá. Descrevo um repertório de canções, com suas respectivas transcrições e letras, e aspectos das coreografias.

O terceiro capítulo, “Antropologia da música guarani”, é dedicado às análises feitas a partir da escuta da música e das exegeses obtidas a seu respeito. Exploro os gêneros das canções e elementos constituintes da música, como ritmo, *raising* e centro tonal, finalizações, letras, seqüência do *jeroky* e escalas. Neste capítulo analiso a categoria *nẽ* 'ê como linguagem, a noção de caminho, as noções de horizontalidade e verticalidade e os instrumentos musicais. Faço referência também a outros gêneros musicais, importantes, mas que não foram objeto de análise neste trabalho.

No quarto capítulo, “Dialogia da prece e da guerra”, discorro sobre os dois tipos de canções que identifiquei no repertório analisado, uma com característica de lamento e invocação, e outra denominada *yvyra 'ija*, “dono da madeira pequena”, que aponta para a qualidade de guerreiro, ambas podendo ser exploradas sob o ponto de vista da dialogia que ocorre entre os humanos e o sobrenatural.

No capítulo cinco, “A música, a dança, o corpo e a saúde no xamanismo guarani”, exploro a transformação que ocorre nos corpos através da música e da dança, e como o *jeroky* tem como um dos seus motivos afastar a agressividade. A agressividade é o primeiro sentimento que aparece no mito de criação, causa da disrupção e do sair em caminhada do marido, primeiro pai, ou *ramõi*, “avô”. Neste e em vários outros momentos do mito a maneira de percorrer o caminho e reencontrar-se com o marido ou com os pais é cantando e dançando. Para possibilitar os encontros o avô deu ao herói criador (Sol) e este, por sua vez, divide com os Guarani o uso do *mbaraka* e dos adornos de cabeça. Junto com este presente, foi transferida a responsabilidade de cuidar da Terra e de seus habitantes, tarefa que é assumida em maior ou menor grau, conforme o aprofundamento na prática xamanística.

Na Conclusão apresento as considerações finais sobre a pesquisa realizada.

## Capítulo 1 - A MÚSICA NO COTIDIANO E NA MITOLOGIA GUARANI

Está colocada no mito de criação do mundo guarani (entre outros, Meliá *et. ai.* 1976) a responsabilidade dos xamãs de conduzir o grupo, de promover a manutenção dos cantos, das danças e da sonoridade dos instrumentos musicais, sem os quais a Terra será destruída. É o caso da xamã Odúlia Mendes. Neste capítulo exploro sua história de vida na condução da sobrevivência de seu grupo familiar, feita através da música, e apresento nos mitos de criação guarani alguns episódios nos quais a vida na Terra foi garantida pelo canto e pela dança dos ancestrais.

Através do processo de iniciação de Odúlia Mendes exploram-se os aspectos relacionados à composição da música guarani, no que se refere ao repertório do xamanismo, sempre dialogando com os dados obtidos, junto aos outros subgrupos guarani, por mim e por outros autores. O processo de composição, por sua vez, se dá nos sonhos, tema sobre o qual faço algumas considerações. Por outro lado, a narrativa da história de Odúlia Mendes nos ajuda a ter uma noção da situação contextual em que vivem os Guarani no Mato Grosso do Sul.

A maneira como a música aparece na vida de dona Odúlia nos remete diretamente para os mitos de criação guarani, nos quais o cantar e o dançar em vários momentos são o caminho para a sobrevivência e para o reencontro com os pais ancestrais. Ao comentar os mitos de criação saliento estas passagens.

### História da vida e da iniciação ao xamanismo de dona Odúlia Mendes

Dona Odúlia Mendes tem hoje cerca de 52 anos. Passou sua infância no *teko'a*, “aldeia”, *Guawry*, numa vida que lembra como de muita fartura. O pai saía para pescar e voltava com vinte peixes, saía para caçar e voltava sempre com carne. Lembra das viagens que faziam em família para ir a festas em outras aldeias<sup>14</sup>. Nos relatos sobre o tempo em

---

<sup>14</sup> Também na AI Pirajuy os relatos contam que, entre os Nhandeva, as unidades componentes de uma aldeia ou *teko 'a* eram marcadas pela existência dos *oporaivas* e seus *jeroky aty* (xamãs e seus locais de dança). Isto fica bem evidente nas explicações sobre as áreas antigas. Eles se visitavam para participar no *jeroky*, “ritual” de outros locais e ficavam hospedados lá nos dois ou três dias que duravam as festas. No Pirajuy, por

que lá vivia, dona Odúlia conta ter visto o *avati kyry* (ritual do milho): “cocho de chicha<sup>15</sup>, os meninos de dez anos buscavam lenha e as meninas faziam a chicha”. Dona Odúlia relata que, ao ir para a roça com as mulheres e seus *minakü* (cesto de palha típico kaiová), não sabia o que ia acontecer, mas que, ao voltarem, andavam vagarosamente cantando e tocando *mbaraka*. “Era o *avati kyry* que estava começando”, conclui ela.

Ela conta grandes feitos dos xamãs antigos, um dos quais era seu tio<sup>16</sup>.

Quando ela tinha por volta dos onze anos de idade, sua família saiu do *teko'a Guawyrý*, em decorrência de mortes que ocorreram, imputadas à feitiçaria<sup>17</sup>, e foi viver na fazenda Recreio, que ficava nas proximidades. Trabalharam lá no desmatamento. Tinham, no entanto, mandioca, milho e criação de 120 porcos. Eles deixaram tudo isto lá, após sofrerem violência física vinda da parte do fazendeiro, como pressão para saírem do local<sup>18</sup>. Dona Odúlia conta que seu pai e outros índios foram amarrados e mantidos presos durante cinco dias.

“Nesta época estava começando a reserva Amambai. Foram dois *yvyra 'ija kuéra*<sup>19</sup>, um branco e um índio, na fazenda Recreio reclamar contra o tratamento que os índios estavam tendo, e trouxeram todos para a área Amambai.” Ela conta que os seus tios morreram de tristeza e o seu pai foi trabalhar em outra fazenda. Ela havia casado e vivia muito só ali, pois o marido, quando bebia, queria bater nela. O pai, que estava trabalhando

---

exemplo, havia quatro localidades, cada uma com o seu *nanderu*, “xamã”. Vinham famílias de outros *teko'a* da região, como Potrero Guasu, participar, e as famílias do Pirajuy iam também para lá para beber chicha (bebida de milho fermentada) e fazer *guaxire* (gênero de música e dança). Meu informante afirma que, naquele tempo, havia *mborevi* (anta), cuja carne dava para vários dias de festa.

<sup>15</sup> A chicha é uma bebida feita de milho fermentado. Tradicionalmente era feita com a mastigação do milho pelas moças novas da aldeia. Hoje é confeccionada com farinha de milho feita na aldeia ou industrializada e açúcar branco fervidos com água e consumidos depois de algumas horas. Alguns informantes kaiová relataram que a chicha pode ser produzida feita de várias matérias-primas, tais como batata e cana-de-açúcar.

<sup>16</sup> Isto caracteriza um discurso sobre o passado comum ao xamanismo em outras áreas, no qual não apenas o xamã distante geograficamente é mais poderoso, como também o distante no tempo. Em Biguaçu (SC) o xamã nhandeva é procurado por muitos Guaraní-Mbyá de toda a região Sul e a Sudeste. Assim é recorrente ouvir que os xamãs do passado é que tinham poder. O pai de seu Alcindo, por exemplo, o xamã da aldeia Mbiguaçu (Biguaçu, SC), “voava, não andava com os pés no chão, mas sim na altura das árvores” (Wanderlei, seu filho).

<sup>17</sup> Foi comum, na época das instalações de fazendas no Mato Grosso do Sul, a ocorrência de epidemias que matavam muitos índios de uma só vez e que eram interpretadas como feitiçaria, o que colaborou para que eles saíssem de suas áreas, seguindo a tendência guarani de caminhar quando ocorrem conflitos.

<sup>18</sup> É interessante que esta história é a mesma que já ouvi “de outros informantes que foram expulsos de seus *teko'a*. Foi uma época na qual, sob pressão, os índios tiveram que abandonar tudo e sair fugidos. Até então estavam levando seu modo de vida, trabalhavam para os fazendeiros, mas tinham espaço para viver.

<sup>19</sup> Conforme visto na introdução, o termo *yvyra 'ija* é polissêmico e, neste caso, está sendo usado por Odúlia para referir-se a pessoas que foram designadas para empreender uma tarefa a mando de outrem, ou seja, subordinados ou mensageiros.

na fazenda Guáira, onde viviam cerca de 200 índios, convidou-a para morar lá. Naquela ocasião ela já tinha dois filhos. Havia casado com 13 anos e “não sabia de nada”. Estava na fazenda com o pai há sete meses quando os dois filhos pegaram sarampo. A alternativa que se apresentou a ela para procurar tratamento foi ir para a reserva Jakarey (Porto Lindo), em Iguatemi (MS). Ela foi caminhando com as crianças tão doentes que já não comiam mais. Morou lá por 27 anos. O seu primeiro casamento durou cerca de 20 anos. Quando estava com seis filhos, se separou. O seu primeiro marido era ruim quando bebia e havia casado com outra em Amambai. Ia uma vez ao ano vê-la e cada vez que ia fazia um filho. Ela, em suas palavras, “não sabia de nada”. Uma comadre sua a alertou de que aquilo estava errado. Ela então solicitou ao capitão da reserva a separação, ficou durante dois anos sozinha e depois casou com o atual marido, com quem tem quatro filhos. Quando o caçula estava com dois anos ela começou a “rezar”, ou seja, a iniciar-se no xamanismo.

Miguel Bartolomé tem um trabalho específico sobre xamanismo de um grupo guarani, que é sobre os Ava-Katu-Ete ou Ava-Guarani, considerado aqui Nhandeva. Este autor chama a atenção para a central idade do xamanismo na cultura guarani e o papel do xamã como “um organizador e atualizador da floresta de símbolos da cultura, que propõe estruturas de sentido, que fazem a sociedade manter-se nas águas de um mar semântico, historicamente mutável, porém em essência próprio” (1991 [1977]). Esta visão de Bartolomé acerca do xamanismo condiz com as leituras que fiz da noção sobre construção cultural, conceito trabalhado por Tassinari (1998), e do xamã como artista fazedor de mundo, estudo que faz Overing (1990) a partir de Goldman. Bartolomé (1991 [1977]) atenta também para uma faceta do papel do xamã assumido por alguns que atuam como mediadores em relação às instituições nacionais e fazem corredores interculturais.

Ouvi algumas menções a sinais de vocação para o xamanismo na criança, mas, pelo que observei, é mais tarde, na idade adulta, que aquela se manifesta, e geralmente associada a um processo de doença grave<sup>20</sup>. O surgimento de indícios -da vocação, parece-ser involuntário, no entanto a pessoa tem o livre arbítrio de não querer se iniciar. Dona Odília conta que seu irmão não quis atender à solicitação dos seres que lhe apareciam ensinando cantos. Ele, no entanto, morreu algum tempo depois. Parece que assumir a vocação é uma,

---

<sup>20</sup> A proximidade com a enfermidade sua ou de algum familiar como motivador da decisão de se iniciar nas práticas xamanísticas é comum na etnografia (por exemplo, entre os Yawanawa, cf. Gil 1999).

maneira de sobreviver à ameaça de morte no caso de doenças graves. Arthur Benite, mbyá do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), foi explícito quando narrou sua decisão de se iniciar como uma negociação com os deuses pela sua sobrevivência a uma grave enfermidade.

Não tenho dados para estabelecer se há especialidades no xamanismo guarani como o verificado, por exemplo, entre os Yawanawa, grupo pano, que possuem diferentes termos para designar os xamãs conforme técnicas de apreensão de conhecimento, técnicas de cura e do grau de poder que utilizam ou possuem (Gil 1999:32-39) (ver Langdon 1992:14 para vários exemplos).

Parece haver os que são doutores, que seriam mais especializados nas atividades de cura. E outros mais dedicados às rezas coletivas. A xamã com a qual trabalhei faz estas duas atividades e trabalha também com medicamentos fitoterápicos.

Entre os Mbyá, Garlet identifica o ñanderu como líder religioso e o mburuvicha como líder político. A propósito da competência entre uma e outra autoridade, o informante de Garlet, Santiago Franco, estabeleceu que o *ñanderu* nunca pode perder a calma e o equilíbrio; portanto, o trato dos problemas que indis põem as pessoas, como punições e entrevistas com os brancos, é feito pelo *mburuvicha*, que é uma autoridade civil. Outro papel é o *àoyyxaliya*, definido pelo mesmo informante como “ajudante do ñanderu, aquele que já tem um pouco de força porque já tem o seu canto; aquele para quem os ñanderukuéry (deuses) já se mostraram e que podem puxar a reza”. Como auxiliares do *ñanderu*, os *yvyra'ija kuéra* batem o *mbaraka*, “chocalho”, durante os rituais e são responsáveis pela formação das crianças e adolescentes, “o mesmo que um professor, que ensina a dança e como o Mbyá deve viver neste mundo” (1997:132-33). O autor informa ainda que é a partir dos 40 anos que os homens começam a estudar de verdade, o que coincide com a idade da iniciação de dona Odúlia.

Voltando à narrativa de dona Odúlia, ela conta que, quando o filho Silvano foi estudar em Cárceres, MS, ela ficou muito triste e chorou. Foi à roça, tirou 20 kg de mandioca e batata-doce para vender em Iguatemi, cidade mais próxima da aldeia. Estava chorando quando ouviu um canto chamando por ela e viu que andavam no ar *Yvy>ra'ija Jeruti* e uma mulher, seres espirituais sobre os quais dona Odúlia sempre fala (*Jeruti* é uma <sup>1</sup> pomba, *Leptotila sp.*).

Nesta mesma época, no processo de sua iniciação, teve também u ma, doença grave causada por envenenamento provocado por mulheres que invejavam seu marido. Nesta ocasião sentia seu aparelho digestivo queimar, pois um falso remédio ingerido tirou a proteção que, segundo ela, temos nesta região. Viu no sonho uma televisão grande, atrás da qual estavam uma onça (*jaguareté*) e um leão, um de cada lado. De trás deles vieram dois *kunumi guasu* (jovens moços) e três *kuña guasu* (jovens moças) e começaram a lhe contar muita coisa, entre as quais a aconselharam a sair do caminho ruim e ir para o caminho de *ñanderu*, “nosso pai”. Daí em diante foi melhorando aos poucos e, cerca de dois anos antes de nosso encontro, em 1998, é que ficou firme mesmo.

Dona Odúlia conta que ficou doente durante seis anos, período no qual comeu apenas mingau<sup>21</sup>. Quando não agüentava mais, sua filha mais velha e sua sogra foram da Aldeia Indígena (AI) Amambai para a AI Jakarey, onde dona Odúlia morava, para ajudá-la.

Conta, então, que no início do processo de ser xamã, enquanto dormia, vieram 200 aviões *hy'akua* (cuia), aviões *apu'ã* (redondos), uma espécie de tatu-avião, e que falavam “*Nande reko jajeroky ha purahéi* (nosso sistema é dançarmos e cantarmos)”. “*Purahéi cheve*” (cante para mim), disse ela. “Ele”, com *mbaraka* nas duas mãos, dizia “*Ejeroky che reindy! Ejeroky katu che reindy hande yvy póra. A 'e ou Ñanderu Pa 7 Kuara*”. Dance minha irmã! Dance bem, minha irmã, para os nossos moradores da Terra. E virá o nosso pai *Pai' Kuara*”. Conta que no sonho ficou embaixo da cama de medo. Quando a filha e a sogra estavam dormindo com ela e apoiando-a, vieram apenas dois e disseram para ela agarrar o *mbaraka*. Um deles então colocou a mão na sua cabeça, falou que sua vida seria dançar e cantar, para ser *fiandesy*, “xamã”, com um pqronguimho derramou água<sup>22</sup> sobre sua

---

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu (1996: 103) afirma que todos os grupos confiam ao corpo, tratado como uma memória, seus depósitos mais preciosos. Ele está se referindo aos ritos de iniciação. Os Guarani e outros grupos fazem dietas e abstinências como parte do aprendizado e como condição para receber cantos, por exemplo. Sobre os Mbyá, Ivori Garlet (1997) observa que, para atingir o estado de imortalidade, é imprescindível seguir uma dieta baseada essencialmente em produtos de origem vegetal. A carne permitida, no entanto, é, além dos pequenos peixes, a de caífitu, *kochi* (*Tajassu tajaçü*), considerado o animal doméstico de *Ñanderu*. Tanto os exercícios rituais quanto a dieta alimentar tornam o corpo ágil e leve, facilitando o acesso ao paraíso. Eu diria que é uma dieta ligada ao xamanismo, ligada a uma técnica corporal, que prevê o consumo de carne, mas apenas dos animais do mato. Tratando da subsistência dos Nhandeva, Chase-Sardi (1992) enumera uma série de fontes alimentares, mas lembra que a carne é a sua preferida, e que a maneira mais comum de caça é com armadilhas. É o que acontece também em outros grupos. Por exemplo, sobre os Kayabi, Travassos (1984:119) comenta que “é no plano das restrições na sua dieta corriqueira que os Kayabi expressam o perigo de sanções sobrenaturais para o não cumprimento de certas regras”.

<sup>22</sup> Como veremos adiante, a água é utilizada como comunicante de qualidades.

cabeça e pintou com urucum o seu rosto. Odúlia explica, então, que desenhos redondos são aplicados às mulheres, enquanto aos homens são aplicados traços retos.

*Pa'i Kuara* ordenou então que ela *ñemongarai kunumi* (realizasse rituais de nomeação das crianças) e, colocando-se de pé com os braços abertos no sentido norte/sul, dona Odúlia mostrou como ele lhe disse “*ereikua'a ko mundo*” (você vai conhecer este mundo). Quando dona Odúlia usa a expressão “mundo”, ela está se referindo a toda a geografia cosmológica *kaiová*, com suas várias aldeias divinas, que se localizam nos pontos cardeais, as principais, e outras ao redor do círculo, as menores.

Vinte dias depois ela sonhou que “ele” trouxe os adornos para colocar na sua cabeça e as variedades de sementes com as quais deveria confeccionar o *mbaraka*. Ela explicou-me então que, para vencer as doenças, tem que botar um pouquinho de determinadas sementes, para que o *mbaraka overá* (resplandeça), e que é no sonho que o *Pa'i Kuara* ensina o que é para colocar.

Em outra ocasião contou-me de suas dores na articulação da bacia com o fêmur e relacionou este problema ao número de vezes que ficou grávida. Os médicos aconselhavam a ela, cada vez que engravidava, a não ser mais mãe.

Ela agarrou o *mbaraka* para sobreviver às doenças e por estar sozinha. Ela dá ênfase em uma situação existencial de abandono: “ninguém cuidava de mim”. Nesta época, por não ter quem cuidasse dela, dona Odúlia tomou remédio de farmácia, os quais, segundo ela, curam rápido, mas são ineficazes, pois a doença volta. “O remédio do mato, este sim, cura de vez.”

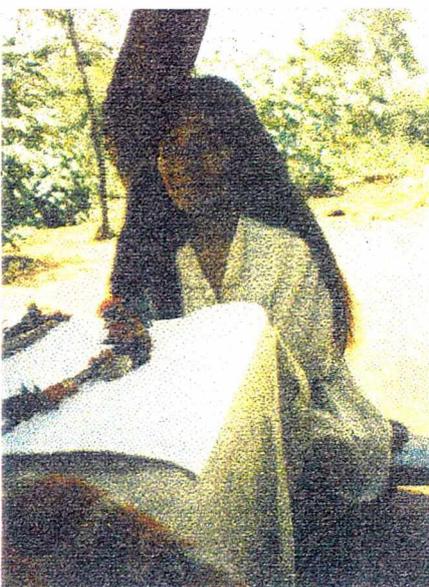
O processo de aprendizagem ocorre em parte através dos sonhos e em parte na ligação estabelecida com um mestre, que inclusive orienta a interpretação dos sonhos e ensina a tocar o *mbaraka*. A pessoa sozinha, sem orientação, sucumbe ao medo e corre riscos de não manter sua saúde.

Dona Odúlia contou-me que teve, até o momento, sete professores. Aprendeu duas ou três canções dos mestres *Nhandeva* que teve. Foi mudando de professor conforme estes ensinavam tudo que sabiam e conforme seu descontentamento com o fato de beberem demasiado, diante do que ela afirma que preferiu “segurar” sozinha.

Sua vinda para a *Al Amambaí*, cerca de seis anos antes do nosso encontro, por exemplo, tem relação com a ordem que recebeu em sonho para procurar um certo mestre

que residia ali. Neste caso ela conta que, quando chegou a Amambai, ficou triste, pois o xamã que procurava, Waldomiro Flores, estava no Paraguai naquela época.

Fotos 1 - Odúlia Mendes preparando chicha, em entrevista e executando seus *mbaraka*, “chocalho”.



## O sonho e a composição

Uma grande parte das atividades do xamã acontece nos sonhos, ou se fundamenta no que se vê ou vivência nos sonhos. Dona Odúlia falava-me certa manhã que continuou o *jeroky* em seu sonho e que, portanto, para ela aquela manhã parecia ser já uma tarde. Quando sonha, o xamã vai pelo caminho do *jeroky* e para a casa de *ñanderu* e por isso não deve ser acordado de repente, pois pode não voltar.<sup>23</sup>

No sonho se vai “lá”, onde estão presentes os elementos considerados como sendo da cultura guarani, comidas, objetos, adornos. Isto tudo se *abre* para a pessoa durante o sonho. O conteúdo do sonho é considerado conhecimento, e a composição das canções se dá na sua escuta.<sup>24</sup>

Seeger lembra que as idéias sobre a origem e a composição da música são indicadores do que a música é e de como ela se relaciona com outros aspectos da vida e do cosmo (1987). Tratar da composição na música guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta. A noção é a de que a música já existe em outro lugar.<sup>25</sup>

As canções podem ser recebidas de parentes mortos, como no caso relatado por Eduardo Santos, nhandeva da AI Pirajuy, Paranhos (MS), que recebeu a sua primeira canção da avó que foi xamã.

Segundo os informantes mbyá do litoral de Santa Catarina, o número de canções que o xamã recebe depende do seu cumprimento das interdições alimentares e do comportamento do seu grupo. As canções, como nos subgrupos descritos anteriormente,

---

<sup>23</sup> É recorrente em vasta literatura o perigo de se acordar abruptamente uma pessoa, por exemplo, entre os Kamayurá e os Temiar (Menezes Bastos 1990 e Roseman 1991, respectivamente).

<sup>24</sup> O aprendizado de canções em sonhos é recorrente em várias sociedades da América do Sul, como os Parakanã trabalhados por Carlos Fausto, para os quais o sonho é a principal via de comunicação entre planos de realidade e domínios cosmológicos distintos e índice importante de poder ou vocação xamanística, sendo os cantos dádivas recebidas do inimigo onírico (1997:224-227); e os Xavante, descritos por Laura Graham, entre os quais a habilidade de rerepresentar os sonhos através da performance das canções é um critério importante para obtenção do status social de homem adulto (1995:117).

<sup>25</sup> Smith, sobre a composição entre os Amuesha, comenta que as canções individuais “aparecem” ou “se tornam audíveis”. A pessoa que procura acesso à música das divindades é dita “em estado de antecipação da revelação divina” (1977:153).

são recebidas dos deuses durante os sonhos. Seu recebimento depende da intensidade com que o *handeru* segue o modo de ser guarani. Timóteo Oliveira, mbyá do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), explicou-me que o pajé estuda, e que hoje há poucos, assim como há poucas mulheres “inteligentes”. Por inteligente ele está se referindo às mulheres sábias, pois o ideal é que os dois (o casal) sejam xamãs.

Timóteo explicou ainda que recebem as músicas por volta do dia 15 de janeiro e que, se seguirem as abstenções de não beber, não ter relações sexuais, não comer carne de gado e frango, podem chegar a receber duas por ano. Augusto da Silva, *nanderũ* da aldeia de Massiambu, Palhoça (SC), por sua vez, disse que o xamã recebe a música de seis em seis anos<sup>27</sup>, se não pecar.

Schaden relata que todo guarani recebe um canto, às vezes quando ainda é criança (1974). Associados o recebimento de cantos e o xamanismo, pode-se considerar que todo guarani é um pouco xamã<sup>28</sup> e que o tamanho do repertório é um dos marcadores do grau de iniciação na hierarquia do xamanismo<sup>29</sup>. Conforme Vitória, xamã nhandeva do Pirajuy, Paranhos (MS), as canções são aprendidas por ocasião de alguma doença ou prognóstico onírico de morte e depois entram no repertório do *jeroky*, “ritual xamanístico cotidiano”.

Nas descrições que obtive acerca da maneira como se conhecem estes cantos, os termos utilizados, em português, são os mesmos que utilizam para a revelação da fotografia e para o sonho. *Abrir* é um destes termos<sup>30</sup>. Tanto *abrir* como *revelar* remetem à noção de que tudo já existe e está sendo *aberto* ou *revelado* para aquela pessoa naquele momento.

---

<sup>26</sup> Na época, pois atualmente tanto Timóteo Oliveira quanto Augusto da Silva e suas famílias vivem em uma aldeia no município de Paulo Lopes (SC).

<sup>27</sup> O tempo de seis anos como tempo na iniciação xamanística é recorrente, se considerarmos a narrativa de dona Odúlia. Arthur Benite, mbyá, comenta que aquele que quer rezar para alcançar *ijaguyje* (perfeição) tem que levar seis anos estudando sem errar nada, aí vai se abrir, e vai chegar ao *ijaguyje* (Garlet 1996).

<sup>28</sup> Assim como, por exemplo, entre os Araweté (Viveiros de Castro 1986).

<sup>29</sup> Tassinari, discorrendo sobre os pajés karipuna, comenta que os xamãs considerados mais “fortes” conseguem agrupar um maior número de *karuãna* (ajudantes sobrenaturais), os quais lhes ensinaram muitas músicas de Turé (ritual musical), o que lhes torna capazes de cantar várias noites sem repetir canções (1998:220). Assim como acontece na narrativa de dona Odúlia, na qual durante o sonho ela participa do *jeroky*, aprende os adornos e as coreografias que deve transmitir aos seus ajudantes, os xamãs karipuna afirmam que a preparação do Turé se dá através de sonhos, durante os quais viajam para “outros mundos”, onde participam de Turés que os inspiram para a organização dos seus “neste mundo”. “Aprendem as pinturas dos bancos, dos mastros, sua disposição no pátio da dança,” bem como novas músicas (1998:222).

<sup>30</sup> Os Temiar usam um termo que significa “abrir” ou “aparecer” para quando o espírito aparece em forma humana no sonho, e que é o mesmo usado para o nascimento do Sol e para a abertura do aparato vocal quando se canta, indicando, portanto, visibilidade e audibilidade (Roseman 1991:54).

Isto explica o porquê de os xamãs não se considerarem donos do conhecimento, pois ele está fora e é revelado conforme a situação/ <sup>s1</sup>

Uma das explicações dos Guarani pentecostais para a sua opção é a de que, ao seguirem as regras da igreja e não beberem, eles ouvem a voz de Deus, há revelação. O termo guarani para revelação utilizado foi *omboyppy*. Sendo *ypy* “origem”, “original”, e *mbo* o “causativo”, *omboyppy* seria algo como “fazer o original” que, como veremos adiante, é o que buscam os xamãs no *jeroky*, ir ao encontro do original.

Graciela Chamorro (1998) trabalha dois termos que aparecem para nascimentos ou descobrimento no caso da criação, *mbojera* e *jeasojava*, respectivamente. Segundo Leon Cadogan, o radical “ra” do verbo *mbyá* é portador do conceito de abrir, desamarrar, desenvolver. Nesta acepção criar é como sair de um estado de latência para o de existência, da potência para o ato (1998:95).

Talvez desta maneira se explique a impossibilidade do “esquecimento” dos cantos, conforme manifestou um kaiová da área *Jata Yvary*, Ponta Porã (MS), quando questionado por não cantar para que seus filhos aprendessem as canções. “Não esquecemos, nós somos *pàì-tavyterã*”<sup>2</sup>.f” (Carlito Martins, 1999). Esta afirmação taxativa de que o fato de *serpai-tavyterã* garante o acesso ao conhecimento dos cantos remete para a existência de um “arquivo” onde eles estariam<sup>33</sup>.

As canções são apreendidas também a partir da audição dos instrumentos e dos sons da cachoeira. Os sons de cachoeira e o canto dos pássaros são fontes de composição, ensinam música entre os Guarani<sup>34</sup>.

Outra maneira de aprender canções é através do ensinamento dos mestres na iniciação xamanística. Na fita que Friedl Grünberg gravou em 1972 em uma aldeia Paï-Tavyterã do Paraguai, com o Karai Tino, e da qual gentilmente me cedeu uma cópia, dona

---

<sup>31</sup> A criação vista como revelação e não como invenção de algo novo é encontrada em outros grupos indígenas como os Caribe, por exemplo, segundo Vidal, e também na concepção dos chineses. Despeux (1981:16) comenta sobre a criação de técnicas no tai-chi-chuan: “É interessante notar as concepções dos chineses sobre a criação de uma coisa ou de uma técnica. Não se trata de inventar algo novo, mas, o mais das vezes, de reencontrar um modelo mítico antigo, que pode estar situado em tempos recuados, uma espécie de idade áurea...”.

<sup>32</sup> Paï-Tavyterã é a denominação dos Kaiová no Paraguai.

<sup>33</sup> Esta idéia é comum a outros grupos. Os objetos que não estão sendo usados estão em uma “reserva” criativa que não pertencem aos Wayana, mas sim aos demiurgos e sobrenaturais, o que ocorre também com a música e o canto (Van Velthem 1995:75).

<sup>34</sup> Feld (1994) observa que os Kaluli ouvem a música nos sons da cachoeira, e daí a noção que trabalha da centralidade da ecologia dos sons naturais para a ecologia musical local. Este tema será retomado adiante.

Odúlia reconheceu uma canção como sendo a mesma canção que ela faz (MD 21, *track* 14). Perguntei se este canto foi aprendido no sonho, e ela respondeu negativamente, dizendo que eles aprendem uns com os outros e que, por isso, vão mais e mais longe, conforme os cantos que conhecem. Dona Odúlia identificou pelo repertório do xamã que ele teve o mesmojnestre que ela.

Devido à importância do sonho na composição do repertório musical e na vida guarani, me estendo em algumas considerações sobre este aspecto.

Bárbara Tedlock lembra que, embora em outras culturas, assim como na nossa, se faça uma distinção entre as experiências de sonho, de estar desperto e outras, não há uma divisão tão dicotômica como entre real e irreal ou realidade *versus* fantasia (1992: 1). Este é o caso, também, entre os Guarani. Dona Odúlia distingue os dois estados, mas comenta que o que acontece no sonho a deixa cansada. Ela passa noites, ao dormir, fazendo *jeroky* e acorda sentindo o cansaço no corpo. Efetivamente ela se comunica durante o sonho com os mensageiros, eles lhe ensinam remédios, cantos e sugestões de comportamentos.

Miguel Bartolomé define o sonho xamanístico para os Guarani como algo em que o indivíduo é perfeitamente consciente do seu significado, um significado que é buscado e é legível a partir de chaves de interpretação de que dispõe o xamã. O sonho xamanístico é então, para o autor, a ponte entre a cosmovisão mítica e a sociedade, cuja ordem reforça ao fazer o mito continuamente presente (1991:29).

Tedlock, apresentando o trabalho de Michael Brown, comenta que, entre os Aguaruna do Peru, os sonhos figuram nas decisões do dia-a-dia, não com um papel monopolístico ou como fatos fechados, mas sim como experiências que revelam possibilidades emergentes ou eventos que estão se desenvolvendo. Segundo esta autora, Devereux, em 1956, havia feito uma observação similar sobre os Mohave, para os quais os sonhos não refletiam o que iria realmente acontecer, mas o que poderia acontecer, sendo este o contexto no qual os sonhos de poder dos xamãs seriam instrumentais (1992: 5). Já os Zuni, Quiche e Kalapalo vêem sonhos como ações nelas mesmas e não como meros enunciados de ações possíveis, segundo Tedlock. Neste sentido, a autora complementa afirmando que as ações da vida desperta complementam as do sonho (1992:119).

Com o seu material sobre os sonhos juruna, Tânia Lima desenvolve uma idéia que abarca estas duas possibilidades aventadas acima por Tedlock: a idéia de um tempo bilinear

múltiplo. A autora expõe que a caça que está se realizando e o sonho da caça constituem dois “acontecimentos paralelos que se refletem um no outro e que compreendem, cada um, duas dimensões paralelas que se refletem uma na outra”, e explica com o seguinte exemplo:

Se a alma vê um bando de porcos correndo livremente, o caçador teme ser atacado por inimigos. Ele nada faz durante os próximos dois ou três dias, não vai à floresta nem navegar. Tampouco narra o sonho. (...) Seu medo é prudência. (...) É uma maneira bem diferente de conceber o tempo, maneira que não se diz nem como acaso nem como necessidade. O sonho não é um espelho onde o caçador veria o seu futuro, mas uma linha paralela de tempo onde a alma do caçador se engaja em um acontecimento novo. Não há nem encontros acidentais, nem encontros determinados pelo destino. O caçador paralisa-se porque não estando ele lá, o inimigo não passará. Seu medo, além de prudência, por meio da suspensão das atividades que definem a linha temporal do caçador, é uma imobilização do tempo outro, ruptura do acontecimento que se desenha ao longe para ele. O caçador recusa-se a refletir a imagem do acontecimento que, longe, começou a se desenhar contra ele. (1996: 39-40).

Lima continua desenvolvendo esta idéia tratando de, como nela, nem a palavra é representação. A palavra aliada a outros tipos de linguagem é caça “antecipando ou pontilhando seu duplo. É por seu intermédio que o antes e o depois são constrangidos a se quebrar em dois, emparelhar-se e refletir a imagem um do outro. É ela que *diz o que já aconteceu amanhã*” (1996: 41).

Marina Roseman, por sua vez, utiliza uma linguagem fenomenológica para descrever o surgimento simultâneo da experiência pessoal e do espírito-guia que ensina o canto ao médium temiar. A autora não justapõe o real ao irreal, ou a realidade material ao imaginário, trabalhando com a noção proposta por Corbin, de mundo do “imaginai”, que seria, segundo Watkins (1986 apud Roseman 1994:124), um universo intermediário entre o espírito puro e o mundo sensível, físico, um mundo do símbolo e do imaginário, no qual os espíritos se corporificam e os corpos se espiritualizam. A autora associa estas idéias à dialogia e à intersubjetividade de Bakhtin. Roseman, assim como Lima, termina por lembrar que uma linguagem como esta exige a suspensão das noções lineares de causalidade e de ação individual, apontando mais para uma interação entre o sonhador e a sociedade, a humanidade e o cosmo (1994:124).

Pelo que acompanhei em minha experiência etnográfica, os sonhos para os Guarani indicam possibilidades, que no decorrer do dia vão sendo interpretados. Os relatos acerca

dos xamãs antigos referem-se sempre à propriedade que tinham os seus sonhos de indicar que não deveriam ir à caça em determinados dias.

Ao ler que “sonho” em parintintin é *hay-hú*, na tradução de Waud Kracke (1992: 53), associei imediatamente a tradução que se faz de *(a)hayhu*, no guarani, por “amar” (por exemplo, Guasch & Ortiz 1996:552; ver também Cadogan 1992: 44, *mborayu*, “amor ao próximo”). Em Montoya lê-se *quepo hayhu* traduzido por “sonhar” (1976[1639]:330). Arthur Benite, mbyá do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), explicou que o estudo para ser xamã é o amor completo<sup>35</sup>. Segundo ele, quando a pessoa tem este amor ela vê a doença nos olhos, pois Deus quer assim.

Quando foi iniciado no xamanismo, Bartolomé ouviu de seu padrinho o que aconteceria na sua vida daquele momento em diante, e um dos pontos citados dizia que para ser curador ele deveria deixar que só o amor regesse seus atos. Em seguida o iniciador contou que suas rezas sagradas haviam sido ensinadas nas viagens que realizava ao *Ñeêng-guery*, “País dos mortos”, por meio dos sonhos (1991:107).

Este estado de *hayhu*, ou amor completo, como traduziu Arthur, caracterizaria o sonho também. Isto talvez explique a fragilidade em que estão as pessoas quando sonham, o perigo a que estão expostas.

Dona Odúlia passou seis anos alimentando-se apenas de mingau e chá, ao fim dos quais sonhou que dançou três dias e que seus ajudantes espirituais lhe disseram para comer carne de tatu e outros animais do mato. Voltou a comer desde então, mas ressalta que come devagar, pois está “no céu”. Esta afirmação deu-me a impressão de que ela está sempre num estado de consciência distinto do restante das pessoas, correspondente ao que os autores da coletânea editada por Tedlock (1992[ 1987]) tratam como “sonhar acordado”. Douglas Price-Williams trata especialmente deste assunto e considera que, em algumas sociedades, há um *continuum* entre estar acordado e estar sonhando (1992[ 1987]).

A pessoa, depois que se inicia no xamanismo, não deve voltar atrás. É um caminho difícil, pois ela cada vez terá mais trabalho, o que lhe exigirá cada vez mais entrega, uma dedicação irrestrita. Foi impactante na minha experiência de campo observar a abnegação destas pessoas. A xamã com a qual convivi dorme muito pouco, permanece muitas horas

---

<sup>35</sup> Os Amuesha, segundo Smith, relacionam diretamente a revelação das canções com o mostrar amor ou compaixão, e os termos para designar as duas ações têm a mesma raiz (1977:154).

em vigília. Quando estive lá ela passava noites em claro ouvindo as fitas dos rituais, fitas que ela mesma gravou de outros xamãs e as que levei de seu trabalho.

Por exemplo, no dia seguinte a uma noite inteira durante a qual conduziu um ritual, pela manhã a xamã foi procurada por duas pessoas, em momentos distintos e no início da tarde trouxeram uma criança para ser examinada por ela. A xamã trabalha muito: depois de uma noite sem dormir e liderando o ritual, ela atende ainda a várias pessoas durante o dia.

Atualmente, com os processos de retomada da terra, há mais um encargo que os xamãs estão assumindo, que é acompanhar o processo, o qual não ocorre sem a sua presença. Enquanto estão ocorrendo as mobilizações há rituais diariamente e duram a noite toda. O processo é todo negociado com os deuses. Sem a sua intervenção nada é feito.

Outro ponto levantado por Tedklock e presente em alguns dos artigos de sua coletânea diz respeito ao partilhar dos sonhos, à teoria da transmissão dos sonhos como contextos comunicativos e o quanto a participação do etnógrafo é determinante neste processo de criação da realidade (1992:23).

Passo a comentar algumas situações que vivenciei e que dizem respeito justamente ao partilhar dos sonhos. Apresento os sonhos narrados, nos quais a narradora se desloca para outros lugares, recebe a visita de seres divinos, recebe ensinamentos ou recebe visitas de parentes mortos. A literatura guarani, bem como minha própria etnografia, indicam serem os sonhos instrumentos para a tomada de decisões, tais como onde morar ou como se defender contra feitiçarias.

Todas as madrugadas, durante o *ka'y'u* (chimarrão) ao redor do fogo, em todas as casas nas quais estive os sonhos eram contados<sup>36</sup>, e eu inquirida insistentemente sobre meus sonhos. Em todas as casas nas quais pernoitei os adultos acordam umas duas horas antes do nascer do Sol e preparam o *ka'y'ru*. *Ka'a* é a erva-mate (*Ilexparaguarienses*), *y* é água e *'u* é o verbo beber. *Ka'y'u* é o verbo utilizado para designar o ato de beber esta infusão de água quente com a erva. A água invariavelmente contém medicamentos fitoterápicos. Geralmente o casal começa a tomar o mate, e aos poucos vão se agregando outros membros da família ou, no caso relatado aqui, eu. Estão todos ao redor do fogo, onde a água é mantida aquecida numa temperatura próxima à fervura. Quando a água está prestes a

---

<sup>36</sup> Kracke, estudando o sonho entre os Parintintin, comenta que ele, assim como os mitos, é para ser contado. Ao acordar, no amanhecer, ou no meio da noite às 2 ou 3 horas da madrugada, se ouvem as pessoas contando seus sonhos enquanto se aquecem na volta do fogo (1992:32).

ferver, quem está servindo tira o recipiente do fogo por alguns momentos. A água, colocada em uma cuia (*lagenaria*) pequena, onde está a erva, é passada para cada participante da roda que, um a um, sorve todo o líquido servido através da bomba: um canudo com um filtro na parte inferior. Rotineiramente é a mesma pessoa que serve o mate, em algumas casas é o homem, em outras a mulher, ou ainda, a partir de um certo momento, quando os adultos se cansam, uma criança.

Enquanto tomam o chá, preparam mandioca assada. Vão acomodando a mandioca no fogo ou sob a cinza, o que resulta em sabores muito distintos. Podem ser preparados desta maneira também o milho e a batata-doce.

Neste momento são contados e comentados os sonhos. O Sol começa a nascer e entra pelas frestas da casa ou pela porta. Os raios do Sol na fumaça criam um ambiente muito especial, cujo ar é denso. O *ka'y'u* foi, durante a pesquisa, o momento das trocas mais significativas. É o momento de filosofar.

Dona Odília explicitou algumas vezes que eu certamente sonhara sonhos que estariam relacionados aos dela. Ela foi explícita ao mencionar que os *yvyra'ija kuéra*, “ajudantes sobrenaturais”, estavam no sonho<sup>37</sup>, orientando quanto ao seu relacionamento comigo.

A xamã guarani relata que encontra *osyvyrája kuéra* no sonho. *Osyvyra'ija kuéra* são personagens dos sonhos, jovens adornados. Lendo Gallois, sobre os Waiãpi, parecem ser equivalentes aos donos das espécies vegetais e animais, que a partir de encontros nos sonhos possibilitam ao xamã fazer diagnósticos (1988), ou aos *karuãna* entre os povos do Uaçá, Oiapoque (Tassinari 1998). Os *yvyra'ija kuéra* ensinam a administrar remédios e ensinam cantos.

Dona Odília conta que aprendeu um dos cantos do seu repertório na porta da frente de sua casa. Ela estava dormindo ali, e veio um homem com um adorno de cabeça de penas de papagaio e disse: “minha irmã”. Quando ela estava levantando para pegar seu *mbaraka*, “chocalho”, acordou. Ela relata que foi como se tivesse tomado um banho de água fria, ficou com frio e chorou muito. Sua filha perguntou assustada: “o que aconteceu?” Ela não

---

<sup>37</sup> Entre os Kalapalo (Caribe), segundo Basso, uma das ocasiões nas quais se diz que alguém sonha é quando está dormindo e é visitado por um ser poderoso, cujas duas características são: o poder transformativo ou habilidade para criar efeitos e atingir objetivos através de canções, e a selvageria e a violência imprevisíveis (1992:89),

conseguia dizer nada. Depois contou, e sua filha trouxe seu *mbaraka* e seu *takua*, “bastão de ritmo”. O homem havia lhe ensinado o *káagui potire hegua*, “canto da copa das árvores”, que descrevo ao analisar o ritual kaiová no segundo capítulo.

Os encontros com estes seres ocorrem também quando a pessoa está em vigília. Foi o caso do irmão de dona Odília. Ela conta que ele estava com 15 anos de idade quando, vindo sozinho da roça, topou com um homem velho que tinha um poronguinho (*lagenaria*), uma bolsa de couro de veado com *mbaraka*, flecha e outras coisas. Este homem disse para ele cantar. Seu irmão, quando chegou em casa, quis fazer um *mbaraka*, porém não tinha porongos. Ele o fez então com uma lata e sementes de milho e tocou. Foi pescar e com uma faca pegou vinte peixes, deixando passar outros. Seu irmão, no entanto, não se iniciou e, segundo ela, morreu cedo em uma briga.

A respeito da visita de mortos em sonhos, dona Odília contou que seu pai, alguns meses depois de morrer, lhe visitou em forma ou em imagem de papagaio e contou que voltaria logo. Em seguida sua filha engravidou. A partir destes fatos e de características do seu neto ela interpreta que o neto é o seu pai. As suas filhas tratam o menino por “vovô”.

Sobre deslocamentos, dona Odília comentou que já foi à aldeia dos mortos na qual estão seus pais, mas que regressou rapidamente, pois se ficasse lá morreria.

Quanto ao sonho como orientação para escolha de lugar para viver, é interessante o que relata Garlet (1997). Segundo este autor, para os Mbyá o *teko'a* (aldeia) ideal é o *teko'a* sonhado. Assim como, para a geração de uma nova criança, esta tem que ser sonhada, assim também se dá com o lugar (Garlet 1997:156-157). Este autor comenta que, quando vão avaliar uma possível área para morar, os Mbyá formam um grupo pequeno e passam três dias no local, e as noites são para sonhar. Conta então que em uma ocasião uma das pessoas sonhou que o *teko'a* já havia sido instalado, mas que pegara fogo. Os componentes do grupo ponderaram que o fogo poderia ter um significado positivo, como purificador no *teko'a*, mas os aspectos negativos do sonho prevaleceram, e eles decidiram não se implantar ali.

Em algumas ocasiões um filho de dona Odília veio neste horário, do *ka'y'u*, apressado, contar-lhe algum sonho que lhe parecera mais significativo. Um dos mais impressionantes aconteceu em janeiro de 2000. Silvano apareceu cedo preocupado. Veio ver como estávamos, pois no seu sonho viu sua mãe com o *mbaraka* e o *takua* cobertos por

um lagartinho, uma rede de lagartinhos caídos sobre ela<sup>38</sup>. Ao escutar a narrativa do filho, dona Odúlia disse-lhe que já sabia, que não estava bem. Falou em fofocas e mentiras. Silvano, então, me pediu desculpas e esclareceu que viera ali justamente para isto, para desculpar-se por sua mãe, pelas coisas que ela não estava podendo me falar. Coisas às quais era melhor eu não ter acesso. Enquanto isto, sua mãe saiu e chorou na rua ao perceber que suas roupas haviam sumido do varal. Complementou dizendo que havia dado falta de fotos suas também. Percebi então que ela estava muito assustada. Silvano, diante de minha indagação sobre quem poderia ajudá-la, respondeu que tio Waldomiro, o seu mestre, poderia. Falou que sua mãe estava sendo vítima de fofocas e maus-falares<sup>39</sup> e que ela estava triste por não estar conseguindo unir as pessoas ao seu redor.

Estas conversas certamente foram mediadas pela minha presença ali. Como Silvano mesmo me esclareceu, tratava-se de um tema tabu para mim, provavelmente ligado ao complexo da feitiçaria.

Está presente na vida das pessoas uma constante suspeita da prática de feitiçaria, acusação passível de execução. Em áreas como a de Amambai, onde são obrigadas a conviver muitas famílias de grupos distintos, a tensão é permanente. Numa das vezes em que eu estava lá foi assassinado um senhor que cantava. Dona Odúlia, após algumas conversas com outros moradores da área, deu-me a entender que ele fazia feitiçaria e que, portanto, seu assassinato era justificável.

A vida de dona Odúlia é o canto e a dança. O *jeroky* (ritual coletivo) é a arma e o caminho com os quais e através dos quais ela luta pela sobrevivência e pela saúde sua e a de seu grupo. Cantar e dançar são a alternativa de sobrevivência e constituem aspectos centrais de sua cultura, tendo o sonho como um dos elementos importantes. Além disso, o canto e a dança são uma prática que se apresenta em distintos momentos dos mitos de criação nos três subgrupos guarani, tema a respeito do qual passo a discorrer.

---

<sup>38</sup> Gallois, sobre o xamanismo Waiãpi, escreve que em “sua forma física, as substâncias *õpi-wan* (princípios ou imagens da relação xamanística) são representadas como lagartas brancas” que envolvem o xamã como numa teia de aranha (1996:45).

<sup>39</sup> Silvano usou a expressão *ñẽ 'è vai*, “falar mal” ou “falar ruim”, que, entre os Guarani, caracteriza um tipo de feitiço, em virtude do qual as vítimas do comentário sofrem conseqüências maléficas. Sobre os Kamayurá, Menezes Bastos cita o *ye'eng nikatuiete* como um discurso não modelar ligado ao mundo do feiticeiro (1990).

## A música nos mitos de criação guarani

Cantar, dançar e executar os instrumentos *mbaraka* e *takuapu* são as ações oferecidas pelos ancestrais míticos como condição para a sobrevivência na e da Terra e / como via de reencontro com eles.

Elsj Lagrou (1998:209) comenta que, apesar de não analisar o ritual kaxinawá como expressão da mitologia, percebeu que nos cantos rituais os temas mitológicos retornam de forma elíptica, e a própria seqüência da iniciação é percebida como uma re-encenação da história de origem da humanidade.

Inicialmente, segundo o que tenho observado, no caso dos rituais cotidianos guarani não falaria exatamente em “re-encenação”, mas numa continuação, no sentido de que os participantes do ritual estão indo ao encontro dos seus ancestrais criadores e estão atuando e interferindo, junto a eles, na manutenção da vida na Terra.

Meliá *et al.* (1976) têm uma síntese, feita a partir das suas pesquisas entre os PaT-Tavyterã no Paraguai, na qual aparece destacado o papel dos cantos e das danças nos mitos de criação.

*Jasuka* é referida como uma força criativa, uma neblina na qual os deuses se banham para se renovar. De *Jasuka* nasceu *Ñane Ramõi Jusu Papa*, “nosso avô”, que mamou no peito de *Jasuka* e cresceu. Do meio de seu *jeguaka* (adorno de cabeça), que é uma divindade, criou a *Ñande Jari Takua Rendy Ju Guasu* (“nossa avó bastão chamejante grande”). *Ñane Ramõi*, “nosso avô”, criou o mundo, a Terra, sobre a base de dois paus cruzados *syvy jekoka* ou *kurusu*, com intermediação de *Jasuka* e *Mba'ekuaa*, deus que cuida das orações, dos cantos e que também é a sabedoria e o *mbaraka*, “chocalho”.

As principais qualidades divinas que se atribuem a estas forças ou deuses auxiliares da criação são: *verá*, luz dos relâmpagos, brilho, luminescência; *rendy*, luz das chamas, chamejante; *ju*, luz do sol, áureo, divino; *ryapu*, ruído dos trovões, trovejante; atributos de todos os deuses e coisas divinas em geral. (Meliá *et al.* 1976:228, tradução minha).

Depois de *Nane Ramõi* surgiram os pais dos Tupãs, os pais das almas de origem divina (*ne'è*): *Xi Ru*, *Mba'e Jary*, dono das coisas, *Yvyo Jary* (encarregado da

humanidade), *Verandiju* (relâmpago chamejante divino) e *Verandiju Guasu* (relâmpago chamejante divino grande).

*Ñane Ramõi* estava cansado de sua criação e quis retirar-se. Como pretexto acusou a *Ñane Jari* de ter praticado adultério. *Ñane Ramõi* exigiu que, para comprovar sua inocência, *Ñane Jari* fosse até ele no céu com sua própria força. Foi então que, pela primeira vez, *Ñane Jari* cantou com acompanhamento do *takuapu* (bastão de ritmo), o *Takua Rendy Ju Guasu ñengarete* (canto do bambu chamejante grande), superando com o canto os *maranda*, coisas más, obstáculos que *Ñane Ramõi* enviou para dificultar sua chegada ao céu.

Chamo a atenção para este momento do mito no qual aparece o canto, realizado por uma mulher, pela primeira vez, para superar obstáculos do caminho que a leva de encontro ao marido, e está associado à força.

Ficou encarregado da criação o filho de *Ñane Ramõi* e de *Ñande Jari*, *Ñande Ru Pavê* (nosso pai). Este roubou o *mimby porãitêva* (a linda flauta) do urubu. A esposa de *Ñande Ru*, *Ñande Syete* (nossa mãe verdadeira), recriminou-o por ter ido sozinho à festa e ter-se embebedado. *Ñande Ru* desmentiu, ficou brabo e predisse sua própria morte, a primeira morte na Terra. Pisou num espinho venenoso e morreu, foi enterrado, subiu ao céu e avisou *Ñande Sy* que ela teria que encontrá-lo por sua própria força. Antes de ir deixou-a grávida dos gêmeos *Pa 7 Kuara*, “dono do Sol” e *Jasy*, “dono da Lua”.

Os gêmeos cresceram, e um dia o *guyra ñe 'èngatu*, “pássaro falante”, lhes contou como as onças haviam matado a sua mãe. Muitas aventuras os gêmeos viveram, o *Pa'i Kuara* criando, e o *Jasy* atrapalhando. *Pa'i Kuara* juntou toda a sua força para chegar, através da reza e da dança, ao paraíso, buscou sua futura casa no céu. Para provar a força de seu filho, *Ñande Ru* colocou todo tipo de obstáculos no caminho, pelos quais hoje em dia a alma tem que passar para poder chegar ao paraíso. *Ñande Ru* considerou o *Pa'i Kuara* como seu filho mais forte e lhe entregou o Sol para que o cuide em sua órbita ao redor do mundo. Entregou a Lua ao seu filho *Jasy*.

Considero que os Kaiová ou Paĩ estão fazendo este caminho quando cantam e dançam no *jeroky*, caminho este que tem obstáculos. *Pa'i* quer dizer xamã. Os Kaiová, como afirmam Meliá *et al.* (1976), se consideram descendentes do *Pa'i Kuara*, divino xamã do Sol, sendo que *Pa ' i Kuara* é chamado por eles também de *Che ryke 'y*, “meu irmão mais

velho”. *Jasy* é chamado de *Che kyvy 7*. “meu irmão mais novo”. Como vimos nos relatos de dona Odúlia, o *Pa'i Kuara* a trata também como *Che reindy*, “minha irmã”. Estes dados apontam para uma genealogia dos deuses em relação aos homens que alternam gerações. Os Kaiová às vezes são filhos, às vezes são irmãos do *Pai Kúara*.

Melia *et al.* (1976) comentam que estão longe de enumerar os deuses principais do panteão Paí-Tavyterã. Entre eles destaco os *avaete*, “enviados dos deuses”, seus *tembiguái*, “mensageiros”, que vigiam esta Terra. Os autores chamam a atenção para o caráter ambivalente dos *avaete*, pois podem tanto castigar como defender os Paí contra agressores estrangeiros. A descrição que estes autores fazem dos *avaete* remeteu-me diretamente à descrição feita por meus informantes kaiová acerca dos *yvyra 'ija kuéra* e *mbyá* acerca dos *tembiguái*.

Os autores apresentam os lugares dos deuses e das almas. Há uma região entre a Terra e o paraíso habitada pelas almas que não puderam entrar no paraíso, *mba'e tiro*, e seus donos ou deuses secundários, os quais as vigiam. O nome mais usado para esta região é *arapopy*. O paraíso originário, *yvarypy*, está dividido em várias regiões ou céus superpostos. *Yvakua* é a abertura que tem que ser transposta para se entrar no paraíso e está vigiada pelos *gyraju akaturã*, “pássaros divinos”, papagaios que anunciam a chegada das almas.

Antes de chegar aí, porém, a alma tem que passar pelo *piraguái*, lugar com muitos obstáculos, à exceção dos *kandire*, *heróis divinizados que se aperfeiçoaram com a dança e o canto ritual*.

Recolhi uma versão do mito de criação nhandeva contada por Celsia Ayalla, em setembro de 1998, na aldeia Pirajuy, Paranhos (MS).

Celsia iniciou a narrativa falando da terra queimando e repetindo a palavra *ojeroky* várias vezes:

...ojeroky, *dançaram, dançaram, dançaram não se sabe quanto dançaram*. Então a terra estava queimando e este mundo acabando quando *Hy'apugasuva* (a que tropeja grande) foi embora levando *takua*, levando pássaro, banana, tudo da terra. A terra queimou, acabou, ela foi embora, não morreu. *Hoje quando nós escutamos tummmmmmm tropejando, eles estão dançando lá, ela está dando nomes às crianças, eles não morrem lá, eles ficam novos, a cada ano estão novos. Não são como nós na Terra, eles não morrem, eles não morrem, cada ano eles ficam novos hy'apu não morre, hy'apugasuva* (tradução minha).

Cadogan (1959) tem uma versão nhandeva do dilúvio que fala da avó e seu neto. Quando a Terra estava rodeada pelas águas, *a avó fez soar seu takuapu, bastão de ritmo, acompanhando-o com um canto sagrado*, e graças à sua devoção conseguiu que *umapindo*, palmeira, brotasse das águas e ela se refugiasse com o menino na copa. Esta palmeira atua como *axis mundi* ou ponte de união entre o céu e a Terra na concepção *ava*, “indígena”, do espaço (Cadogan *apud* Bartolomé 1991: 60).

Os nomes do mato ou os verdadeiros nomes das palavras-almas, segundo Bartolomé, constituem a atualização das palavras-almas dos que foram, das denominações daqueles que os precederam na vida e que voltam a tomar assento no *apyka*, banco. Segundo o autor, não se trata de reencarnação, mas sim de uma revitalização das essências dos homens e das mulheres das linhagens de Tupã, *Ñande Ru Guasu*, *Kuarahy* ou *Ñanderu Mba'e Kuaa*, dos nomes dos Guarani, cuja linha histórica está ligada a suas divindades. Todo indivíduo tem em seu nome um marco normativo do passado para o desenvolvimento de sua vida (1991 [1971] :23-24).

Considerando que *he* é seja, além de palavra-alma, música também, podemos reler esta citação de Bartolomé entendendo que as músicas recebidas pelos Nhandeva de seus mortos também são elos que dão continuidade à revitalização das essências.

Sobre os mitos de criação dos Mbyá, a fonte principal é o trabalho de Cadogan, a quem a maioria dos autores que estudam esta parcialidade guarani se remetem, complementando com dados de suas etnografias. Neste trabalho vou me limitar apenas a alguns comentários que se referem diretamente à música no que diz respeito aos mitos mbyá.

Garlet trata da gênese mbyá enfatizando que *Ñamandu*, antes de engendrar a Terra, concebeu primeiramente a origem da linguagem humana, em segundo lugar o fundamento da relação social baseada na solidariedade, e num terceiro momento a origem do canto ritual. *Somente após ter estabelecido estes fundamentos é que, a partir da extremidade do seu popygua/vara insígnia e também instrumento musical, cria a terra mbyá. Segundo ele, a Terra é o resultado das relações entre os homens, estabelecidas a partir do ayvu/linguagem e do mborayu/reciprocidade. O autor ressalta que, por sua vez o mba'e a 'ã/hino sagrado abre a dimensão para o sobrenatural* (1997:143).

No episódio do dilúvio, Cadogan relata que o Senhor incestuoso - que havia transgredido e casado com sua tia paterna- e a sua mulher nadavam, e na água *dançaram, oraram e cantaram. Inspiraram-se de fervor religioso e ao fim de dois meses obtiveram força*, criaram uma palmeira milagrosa e em suas folhas descansaram para ir para sua futura morada e converter-se em imortais (1992 [ 1959] :98-99).

Anoto que Cadogan traduz *ohemomburu* por “se inspiraram de fervor religioso” e explica que esta palavra significa dedicar-se à obtenção de fervor religioso mediante a oração, a dança e o canto. Tal palavra poderia ser traduzida no vocabulário do xamanismo por “obter êxtase”.

Em outra versão do mito do dilúvio, para os primeiros que seguiram a reza do *yvyra'ija* veio um *apyka*, “banco”, e eles nele partiram, ficando apenas um homem e uma mulher. Os urubus bicavam e faziam cocô nas suas cabeças e *eles cantavam* para Ñanderu ter pena deles. Dois dias depois eles enxergaram o *apyka* que se encostava à palmeira (Ladeira 1992).

*É interessante ressaltar que eles cantam para o pai ter pena deles, indicando aí uma relação do canto com o choro*, assunto ao qual voltarei.

Em relação à música, ou melhor, aos cantos e às danças, estes aparecem referidos em muitas ocasiões nas versões dos mitos apresentadas por Clastres. Num dos momentos o Ñanderuvusu *vai embora e leva, entre outros objetos rituais, sua maraca de dança e a madeira cruzada, no que é seguido por sua esposa que pega a cabaça de água e seu bastão de dança* ( 1990: 81 -82).

Garlet relata o mito dos caminantes contado por Kandino Oliveira, da aldeia Barra do Ouro, RS. Em dado momento do mito o irmão menor é morto por um guajaki que suga o seu sangue e come a sua carne, deixando apenas os ossos. O irmão maior lembra-se de Ñanderu *Tenonde*, “nosso pai primeiro”, pega os ossos do irmão e se põe a cantar e a dançar, “*durante três dias ele fica assim, só rezando, cantando e dançando, não pensando em outra coisa. No terceiro dia Ñanderu escuta o seu canto e vem ajudá-lo. O Sol está outra vez no Centro do Céu. Ele mesmo, o Sol, mandou um apyka, banco, e levou os dois irmãos até a sua morada*” ( 1997, grifo meu).

No decorrer do trabalho tecerei alguns comentários sobre aspectos da cosmogonia dos três grupos que dizem respeito diretamente ao tema deste trabalho, a música e os nexos

sociais a ela relacionados. O que me interessa especificamente é entender a cosmologia guarani, os seus espaços e respectivos habitantes e o papel da música nos deslocamentos por estes espaços. É recorrente que é cantando que se vai até os pais, que foram para o céu ou aldeias divinas.

No ciclo dos gêmeos dos Apapocuva, *Kuarahy* desenvolve a prática xamanística para comunicar-se com seu pai *Ñanderu Guasu*; confecciona um chocalho, o *mbaraka*, e dança até que seu pai o leve consigo (Bartolomé 1977 1991:101).

A ligação do xamã com o herói criador é direta. O dono do Sol é um xamã que atua através dos xamãs que estão na Terra. Os homens continuam dançando como ele dançou para ir ao encontro do pai<sup>40</sup>, para garantir que ele continue desempenhando a função de cuidar da Terra, de iluminá-la.

Odúlia Mendes, diante das situações adversas que enfrenta em sua dura história de vida, tais como bebedeiras do marido e filhos, recebe a visita dos *yvyràija kuéra* (ajudantes sobrenaturais) que lhe dizem para não chorar mais e para “agarrar o *mbaraka*”. O processo de iniciação ao xamanismo vivido por ela de certa maneira é o que acontece no mito de criação, pois se trata também da opção de “agarrar o *mbaraka*”, como estratégia de sobrevivência e como alternativa para seguir o caminho ao encontro do marido e pai que abandonou a mãe grávida dos gêmeos míticos.

Há uma relação de parentesco entre os deuses e os Guarani, que varia entre avô-neto, pai-filho e irmãos, dando margem à polissemia dos termos utilizados e a uma variedade de pontos de vista que aparecem nas letras dos cantos, como veremos.

Entre os Parintintin, segundo Kracke, os sonhos, assim como os mitos, são fontes de informações significativas sobre a natureza do mundo e os seres espirituais que estão nele e, como os mitos, eles são para ser partilhados, pensados e entendidos (1992[ 1987:33]).

Odúlia Mendes assume a responsabilidade imputada no mito aos filhos/irmãos do *Pa'i Kuara* de manter a vida com seus cantos e danças cotidianos, os quais descrevo no capítulo seguinte.

---

<sup>40</sup> Os diversos nomes que designam o Criador, o protopai, nos diferentes subgrupos são *Ñane Ramõi* (Nosso Avô), *Ñande Ru Vusu* (Nosso Grande Pai), *Ñande Ru Para Tenonde* (Nosso Pai Último-Primeiro), *Ñande Ru Ñamandu* ou *Hy'apuguasíva* (Grande Som do *Mbaraka*) (Chamorro 1998:101).

## Capítulo 2 - DESCRIÇÃO DOS RITUAIS XAMANÍSTICOS GUARANI

Os Guarani dos três subgrupos que residem no território brasileiro realizam cotidianamente rituais xamanísticos nos quais se reúne, ao redor do xamã, o grupo familiar, depois do pôr-do-Sol, para cantar e dançar. Neste capítulo, dividido em duas partes, descrevo, na primeira, o ritual kaiová, que é o objeto central da tese, e na segunda, os rituais nhandeva e mbyá. Algumas canções e trechos dos discursos dos rituais que estão sendo descritos estão registrados no CD que acompanha a tese<sup>41</sup>.

### 2.1 - DESCRIÇÃO DA DANÇA E DA MÚSICA NOS RITUAIS KAIOVÁ<sup>42</sup>

Neste capítulo apresento a descrição dos *jeroky*, rituais diários kaiová, realizados por dona Odúlia Mendes, na AI Amambai, trazendo dados sobre a cena ritual, as danças e as canções.

O *jeroky* mais importante do ciclo anual é feito para embelezar o ser do milho e de outros alimentos. O *avati moroti*, o milho guarani, é objeto, entre os *Pai*, de um ciclo ritual que compreende dez etapas (Meliá, Grünberg & Grünberg, 1976:208).

Outro *jeroky* importante, que em alguns grupos coincide com aquele, é o recebimento do nome das crianças, o *fiemongarai*. Os *jeroky* durante o ano todo são feitos para tornar leve e temo o corpo; essa ternura tem a ver com a alegria (*ovyá*), que é o estado de espírito que a acompanha e do qual a contrapartida seria a raiva (*ipochy*). Sentir raiva toma a pessoa quente .e.pesada. O xamã, quando está brabo, não pode cantar. Os Kaiová denominam estes rituais também de *ptirahéi* ou *mborahéi* (cantar), ou ainda *nëngára* (canto).

As divindades com as quais os Guarani estão se comunicando tocam, cantam e dançam, sendo a sua linguagem musical. Os *fíanderu* e *ñandesy* (caciques e cacias, como são

---

<sup>41</sup> As canções são Leonardo 2 (*track* 3), Leonardo 6 (*track* 4), Vitória 2 (*track* 5), Vitória 3 (*track* 6), Eduardo 3 (*track* 7), Odúlia 1 (*track* 8), Odúlia 2 (*track* 9), Odúlia 3 (*track* 10), Discurso de Odúlia (*track* 11), Odúlia 7 (*track* 12), Odúlia 8 (*track* 13), Odúlia 10 (*track* 14) e Odúlia 11 (*track* 15). O leitor que acompanhar a audição e comparar as canções com as transcrições vai perceber que estas estão meio tom acima. O piano que utilizei para realizar este trabalho estava com esta afinação, e só percebi isto depois que tinha feito grande parte das transcrições.

<sup>42</sup> Os Kaiová com os quais trabalhei se autodenominam *Paí-Tavyterã*, termo que, segundo Cadogan, significa "habitantes da cidade do centro da Terra" (1962).

denominados no Mato Grosso do Sul<sup>43</sup>), xamãs homens e mulheres kaiová, respectivamente, quando estão conversando, uma hora ou outra cantam. Parece que há coisas que só são ditas “em canto”<sup>44</sup>. Chamorro nota que os deuses Guarani não andam, dançam, e não falam, cantam (1995:66). Para expressar o ponto de vista dos deuses, os xamãs cantam.

Há canto para fazer armadilha, canto para fazer anzol, canto para caçar, canto para parto, canto para afastar o mau tempo, entre outros. Meliá *et al.* falam de cantos com duração de dez a onze horas seguidas, chamados de *mborahéi piiku*, “cantar grande”, registrados por eles entre os Pái-Tavyterã, no Paraguai. Segundo os autores, não há uma forma única de *mborahéi*, porém seu desenvolvimento, tanto temático como formal, está muito estandardizado e não apresenta flutuações muito notáveis. Comentam ainda que o *mborahéi puku* pode ser qualificado como síntese teológica da religião *pai* e consideram-na como um hino de litania, e durante sua execução se está passando dos domínios de uma personagem mítica a outra, de um céu a outro, num total de 13 destes territórios divinos, até chegar a *Pa’i Kuara* (1976:242). Graciela Chamorro comenta que os cantos são como uma caminhada ascendente (1998:166). O caminho do *jeroky* leva os participantes até “lá”. O “lá” é descrito como sendo o pátio de danças do *Pa’i Kuara*, e as aldeias divinas, lugares nos quais as casas são grandes, se dorme em redes e as comidas e os adornos são todos originais dos Guarani.

Durante a pesquisa registrei treze noites de *jeroky* na casa de dona Odília Mendes. Para analisar as canções escolhi uma noite inteira, 1º de janeiro de 1999. Nas transcrições que apresento aqui estão descritas as linhas melódicas do cantor que estava dirigindo o evento. A nomeação das canções na descrição do ritual é feita através da sua numeração, conforme a ordem na qual foram registradas.

Começo descrevendo o *jeroky* do grupo da xamã dona Odília Mendes. Conheci dona Odília em um *aty guasu*, grande reunião onde se encontram líderes de diversas aldeias, realizada na aldeia de *Takuapyry*, Coronel Sapucaí (MS), em dezembro de 1998. Seu discurso inflamado, no qual não esteve ausente o canto, falando de sua intenção de voltar para a terra onde havia

---

<sup>43</sup> Os Guarani no Mato Grosso do Sul utilizam também o termo rezador para referir-se ao xamã.

<sup>44</sup> Menezes Bastos sugere, no caso kamayurá, que há uma tradução dos subsistemas semióticos, e que a letra é julgada, ou traduzida (*-pype*, “vai dentro”) pela música. O autor enfatiza que, nesta idéia de tradução, não ocorre a reprodução dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas, mas sim que os subsistemas envolvidos “na trama inter-semiótica na verdade constituem, um a um, esforços de expressão significante de significados de outros canais, deslocando-os, no entanto, através dos novos significados, conseqüentes, que mimeticamente produzem (2000:347-8).

nascido e da qual sua família foi expulsa, me cativou. Conversamos, e ela manifestou seu apoio à idéia de que eu fosse conviver com sua família na área indígena Amambai, Amambai (MS)<sup>45</sup>.

Antes de descrever a música descreverei outros aspectos do ritual, tais como o local onde se realiza e as danças que o acompanham.

Descrevo aqui o lugar do *jeroky*, *jeroky rupa*, e a maneira como o presenciei na casa de dona Odúlia, na aldeia de Amambai. A construção deste espaço é algo de muita seriedade. Este *jeroky rupa* é ao ar livre, porque esta xamã não pode construir uma *oga gusu*, a casa ritual tradicional *Tavyterã*, de grandes dimensões, por estar na iminência de sair deste local e ir para outra aldeia, para a sua terra. Quando se constrói uma *oga gusu* deve haver a garantia de que alguém vai “segurar” o lugar, cuidá-lo e usá-lo ritualmente.

Próxima deste local está sua ex-residência, da qual se mudou por ocasião da morte de seu pai, provavelmente em 1996, e onde ninguém consegue morar desde então, devido às visitas que os seres acostumados a freqüentarem o *jeroky*, quando era feito ali, fazem, causando barulhos e perturbando o sono de quem ali se aventura a tentar dormir.

Na viagem de campo de junho de 1999 encontrei o *jeroky rupa* adornado com fios e fitas transpassando pelo alto o grande pátio. Dona Odúlia, como fazedora de mundo<sup>46</sup>, cria recursos didáticos para transmitir uma visão do cosmo para os freqüentadores de seu *jeroky rupa*, chamado *jeroky roka rendy* (*jeroky* - dança, *roka* - pátio e *rendy* - chamejante, iluminado), “pátio de dança iluminado”.

As linhas penduradas entre as árvores no pátio são materializações dos fios que ligam os pontos cardeais, onde se localizam as diversas aldeias divinas (um deles, por exemplo, vem do *kuaray rese pegua*, “lugar do Sol”, e outro, do *ka áru koty pegua*, “quarto ou casa da tarde”). Por intermédio destes fios circulam vários seres que atravessam de uma aldeia divina a outra durante o ritual. Foram colocados ali por ocasião do *ñemongarai*, “nominação das crianças”, feito na Semana Santa, cerca de um mês antes daquela data, e que reuniu muita gente, segundo dona

---

<sup>45</sup> Ative-me, em minhas estadas na área Amambai, a conhecer a família e o grupo de dona Odúlia Mendes.

<sup>46</sup> Ao usar a expressão “fazedor de mundo” estou me baseando na leitura que faz Overing do filósofo Goodman (1978). Overing comenta como a sua filosofia ajuda a entender a linguagem do canto do xamã Piaroa, *ruwang*, o qual, como um cientista, um artista ou um historiador ocidental, está empenhado em construir versões de mundos nos quais a validade dos elementos depende da sua adequação a uma rede de referência. Sendo assim, o xamã reúne alguns aspectos do tempo dos deuses criadores e a história atual do seu povo e dos animais para proteger sua comunidade das doenças. Seus cantos, defende Overing, estão longe de ser produtos de jogos metafóricos ou manifestações de irracionalidade primitiva, sendo, sim, versões do mundo que projetam sua própria realidade literal e moral (1990: 602).

Odúlia. Bonifácio Silva, membro do grupo que frequenta o local, explicou-me que estes fios seguram os raios. Contou-me que, quando passava por ali, achava aquele lugar encantado<sup>47</sup>, até que resolveu participar do *jeroky* da dona Odúlia. O altar, *yvyra marangatu* (*yvyra* - madeira, *marangatu* - bom, sagrado), tem várias partes, e basicamente é formado por três varas fincadas no chão, colocadas uma ao lado da outra, sendo a do meio mais alta, adornada com fitas que são seu *jeguaka*, “adorno de cabeça”. A vara mais alta é por onde desce o relâmpago, ela é que segura e conta a mensagem por ele trazida<sup>48</sup>. Durante o ritual sempre deve ficar algum *yvyráija*, “guardião”, cuidando deste local. O barco confeccionado em cedro, que repousa aos pés do *yvyra marangatu*, deve permanecer sempre naquele local com um pouco de água para que o beija-flor venha beber.

A casa da xamã tem duas portas, uma em frente da outra, sendo uma voltada para o Sol nascente e o pátio de dança, e a outra para o poente. Próximo à porta da frente, que dá para o pátio, há um quarto pequeno, *koty'i miri*, onde está toda a parafernália ritual da xamã, que inclui desde instrumentos musicais, até crucifixos, imagens de santos e até de pequenos budas, aos quais se refere como sendo seus objetos de poder. Nesta peça a xamã realiza sessões de musicoterapia com seus pacientes.

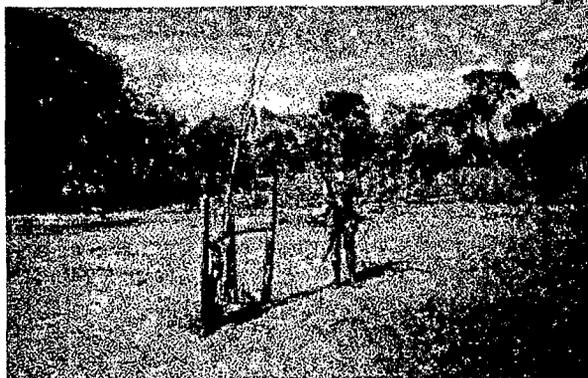
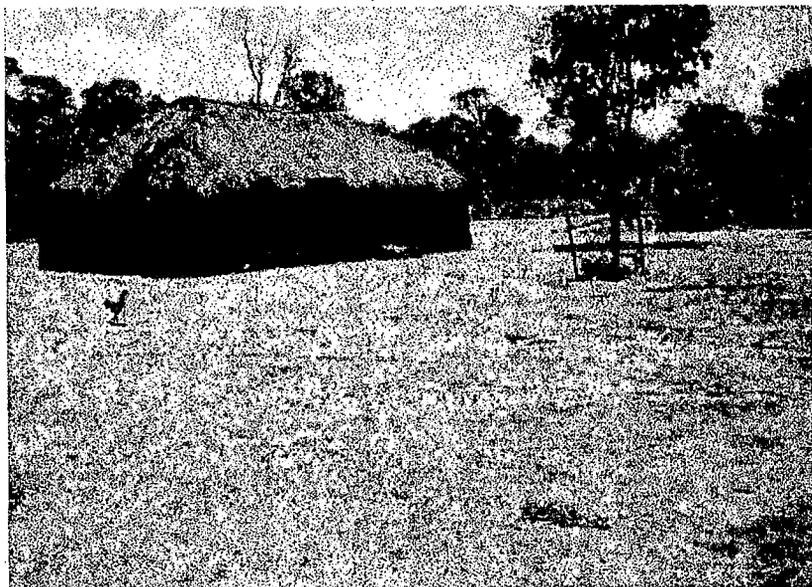
Nos dias em que vai haver *jeroky* se sente na movimentação das pessoas, a partir de umas quatro horas da tarde, um clima de preparação. Um pouco antes de escurecer totalmente começam a chegar as pessoas que, a seguir, vestem os adornos, *hemondeha*, que estão pendurados e organizados em um anexo na parte dos fundos da casa, no lugar dos adornos de cabeça, *jeguaka renda type* (*jeguaka* - adorno de cabeça, *renda* - lugar, *ty* - conjunto de alguma coisa e *pe* - no). Dali os participantes passam por dentro da casa e na porta do *koty'i miri* recebem seus instrumentos, quando não trouxeram o próprio. Também neste local os participantes recebem suas pinturas, *oñembojega*.

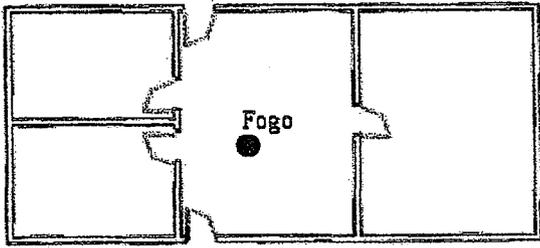
---

<sup>47</sup> “Encantado” é uma palavra usada por vários grupos indígenas e por caboclos para designar “qualquer dos muitos seres animados por forças mágicas ou sobrenaturais, habitantes do céu, das selvas, das águas, ou de lugares sagrados” (Houaiss 2001: 1132).

<sup>48</sup> A exegese fornecida de que as mensagens descem por esta vara mais alta remeteu-me ao que informa Tassinari sobre o mastro no Turé Karipuna, o qual torna visível o terreiro aos *karuãna* que vêm chegando pelo ar. “Os pajés dizem que os bichos que chegam para a dança ficam no mastro, a não ser aqueles que têm bancos...” (1998:226).

Figura 1= Croqui da casa de dona Odília Mendes





Casa

• • •  
Yvyra marangatu



Os *jeroky* na casa de dona Odúlia têm uma periodicidade semanal. Seu dia já foi quinta-feira, atualmente é sexta. Nos dias em que estive presente, os rituais contaram com a participação, em média, de oito mulheres, oito homens e quinze crianças. A maioria dos participantes são membros de sua família e da família do marido (irmãs, sobrinhos, filhos e noras) e alguns “compadres”. Compadres são os adultos que participaram de um mesmo *ñemongarai*, ritual no qual as crianças, e alguns adultos, recebem seus nomes, enviados pelas divindades por intermédio do xamã.

Ao chegarem, alguns participantes andam em fila ao redor do *yvyra marangatu* e, parados de frente para o lugar do Sol nascente, dobram os joelhos três vezes, *ojerojy*, e depositam ali no *yvyra marangatu* os seus *mbaraka* (chocalhos) e *yvyra para* (bastões de dança). Isto é feito antes de qualquer outro cumprimento aos donos da casa.

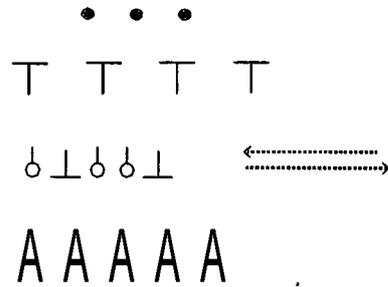
A duração do *jeroky* varia conforme o roteiro executado, começando ao escurecer com a execução do *mymby*, um aerofone do tipo da ocarina, pelo marido de dona Odúlia, seu *yvyra 'ija*, “ajudante ritual”. Depois que o Sol se põe totalmente, por volta das seis horas da tarde, começam os cantos e as danças, que vão até as 23 ou 24 horas. Dona Odúlia reforça a informação de que, quando o grupo está forte, ela fica forte e tem repertório para se estender por mais tempo. O ideal é que o ritual se estenda por toda noite e assista ao nascer do Sol.

Começam os homens próximos ao *yvyra marangatu* de costas para o nascer do Sol e de frente para as mulheres, tocando seus *mbaraka*. As mulheres tocam *takuapu*, “bastão de ritmo”, e as crianças dançam com *yvyra para* (bastão de dança) (Fig. 2). Cada canção é acompanhada por uma seqüência coreográfica da qual descreverei alguns passos a seguir. A xamã coordena, com os movimentos do *mbaraka*, as mudanças da coreografia, cuja ordem varia em uma a uma das canções, conforme as instruções que recebe dos seus ajudantes espirituais, enviados ou mensageiros dos deuses. Não tive como anotar as operações que sofrem estas variações, por estar com a atenção voltada para o registro sonoro. O processo de aprendizado e criação dos movimentos coreográficos neste grupo é contínuo. Daniel Vasquez, *yvyra 'ija* de dona Odúlia, informou que, ao participar do *jeroky* na casa do xamã, mestre dela, havia aprendido uma nova coreografia que iria ensinar para os participantes deste grupo<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Kátia Dallanhol (2002) descreve, entre os Mbyá do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), a criação de coreografias e o processo de transmissão destas para o grupo de canto e dança composto por crianças.

Figura 2 - Esquema e fotos das posições dos participantes no início do *jeroky* kaiová



T - Homem  
 O - Mulher

Depois todos os participantes se movimentam em círculo para os dois sentidos, anti-horário e horário (Figura 3), após o que voltam a ficar em linhas paralelas, uma de frente para a outra, trocando os lugares, os de uma linha com os da outra. Este movimento é denominado *jeroky rervera* (dança resplandecente) (Figura 4a).

Figura 3 - Esquema e foto das coreografias *ojere*, círculo anti-horário, e *ojevy*, horário

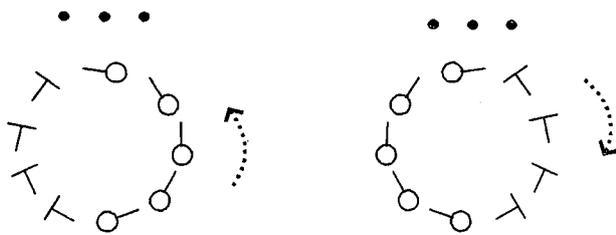
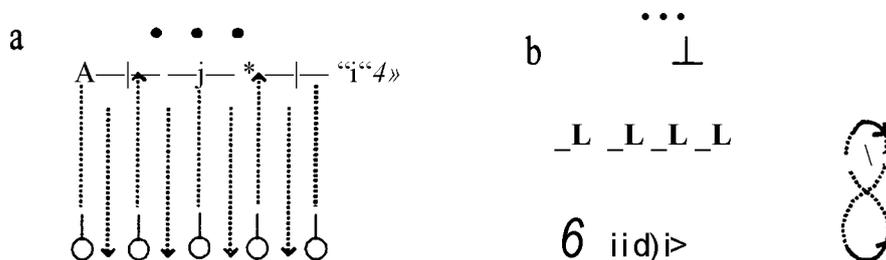


Figura 4 - Esquemas de coreografias do *jeroky kaiová*



Em outra coreografia executada as duas linhas paralelas caminham no mesmo sentido, quatro passos para frente e voltam quatro passos, virando uma vez pelo lado esquerdo e outra pelo direito (Fig. 4b). O movimento que origina o giro para esquerda ou para a direita é iniciado pelo ombro. As fotos que acompanham a Figura 5, embora se trate de outra coreografia, permitem visualizar o giro do ombro. Os dançarinos se mantêm em grande parte da coreografia com os joelhos e o tórax semiflexionados.

Durante as canções chamadas *yvyra 'ija* há uma variedade muito grande de coreografias, algumas com movimentos de ataque e defesa. Em uma delas os participantes circundam o *yvyra marangatu*, passando o *mbaraka* por baixo dos joelhos direito e esquerdo, alternadamente (Fig. 5); e em outra saem em fila seguindo a liderança do *yvyra 'ija tenondê*, ajudante principal, traçando caminhos pelo pátio (Fig. 6). Fazem um grande alarde e uma espécie de desafio entre os dançarinos. Reflexo e agilidade são testados, todos riem dos fracassos e sucessos dos dançarinos. Nestas danças os joelhos estão bem flexionados, *onesũ*.

Estas lutas dançadas remetem aos obstáculos que os Guarani têm que enfrentar para reencontrar-se com os pais nos mitos de criação, como vimos no capítulo anterior.

Figura 5 – Esquema e fotos da demonstração de *yvyra'ija* feita por Nilzo Gomes

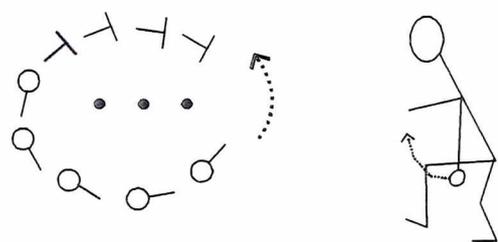
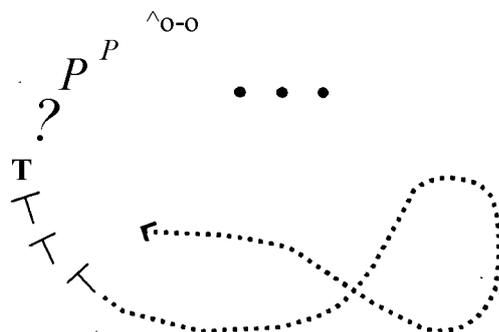


Figura 6 - Esquema de movimentação dos participantes do *jeroky* kaiová



Um dos momentos em que ficam claros os movimentos de luta é quando se formam duas linhas, uma de frente para a outra, e o *yvyra'ija* principal dança com os participantes alternadamente, entre as duas linhas. Os dois que estão no meio vêm das duas pontas e, ao se cruzarem, desviam-se. Os outros participantes ficam cantando e incitando os dançarinos que, na foto usada na demonstração (Fig. 7), são duas moças<sup>50</sup>. Durante os rituais que presenciei estes movimentos foram feitos pelos participantes portando *mbaraka*, “chocalho”, ou *yvyra para*, “bastão de madeira”, no caso dos meninos, e *takuapu*, “bastão de ritmo de taquara” ou *yvyra para*, no caso das meninas.

Numa tarde as crianças fizeram exercícios com bastões comigo e chamaram-nos *eñemborari*. *Eñe* é a variação nasal do prefixo reflexivo *je*. *Mborari* é traduzido por *hacer arisco*, *huidizo*, *tímido*; *escarmentar* (Guasch & Ortiz 1996: 656). Traduziria para o português por “tomar-se áspero, intratável; tomar-se fugidio, tímido; corrigir-se com rigor, aprender da experiência própria ou alheia”. Os movimentos que fizemos eram assim: uma das duas pessoas ficava com o bastão em posição horizontal e, enquanto a outra vinha se aproximando, mudava a posição do bastão, fazendo com que a última rapidamente desviasse, passando por baixo, saltando sobre ou pelos lados do bastão, dependendo do caso.

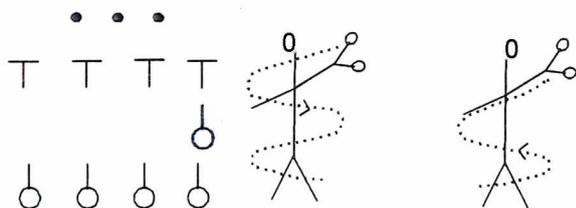
<sup>50</sup> A demonstração foi feita por iniciativa de dona Odúlia para que eu pudesse fotografar, pois estes rituais acontecem sempre à noite e sem iluminação. As fotos usadas nas figuras que representam as coreografias, portanto, nem sempre correspondem à noite específica que estou descrevendo, mas sim ao movimento.

Figura 7 - Esquema e fotos das jovens dançando vyra'ija



Em algumas canções a xamã fazia gestos de limpar o caminho e limpar o corpo dos participantes, movimento denominado de *jehovasa*. Ela passava o braço que estava segurando os chocalhos de um lado ao outro do corpo em várias alturas, desde a equivalente à cabeça dos dançarinos até o baixo ventre, movendo os braços no sentido horizontal e vertical em frente a cada um (Fig. 8). Os participantes neste momento estão em duas linhas paralelas e de frente uns para os outros.

Figura 8 - Esquema do *jehovasa*, limpeza do caminho, destacando os movimentos da xamã



## As canções

Descrevo as canções do *jeroky* da noite de 1º de janeiro de 1999, realizado na casa de dona Odúlia Mendes, por ter sido o repertório acerca do qual obtive as exegeses mais completas. A noite que está sendo apresentada foi a sétima registrada em gravações durante a pesquisa e, por isto, está numerada como “noite 7”. A numeração das canções segue a ordem em que foram gravadas<sup>51</sup>.

Quanto às letras das canções, trabalho com a tradução que obtive dos informantes nativos e complemento com comentários oriundos das exegeses e de consultas a dicionários, num esforço analítico visando a ampliar a compreensão do texto. Conteí ainda com o auxílio do lingüista Wilmar D’Angelis e da estudiosa de guarani Friedl Grünberg. Como é recorrente em outras etnografias musicais, nas letras de música o vocabulário usado é de uso exclusivo no ritual e, segundo os informantes, oriundo da língua dos antigos, duas características que tomam a tradução difícil. Daniel Lemes Vasquez, com quem fiz a exegese das letras, é professor bilíngüe e ajudante no ritual de dona Odúlia Mendes.

Por volta das 20h30 de 1º de janeiro de 1999, depois dos preparativos descritos anteriormente, dona Odúlia iniciou os cantos e danças junto com os participantes que geralmente a acompanham, parentes e compadres, que neste dia somavam quinze adultos e quinze crianças.

Ela começou executando dois *mbaraka* na posição vertical para depois iniciar o canto no qual é acompanhada em uníssono pelo restante do grupo. Durante a canção Dona Odúlia alternou a execução do *mbaraka* entre a posição vertical, na qual ele preenche o ar sonoramente, e na posição horizontal, na qual acompanha os *takuapu* na marcação rítmica. No final da canção os *mbaraka* voltam a ser executados somente na posição vertical. As marcações do *takuapu* se impõem, sem sombra de dúvida, como a unidade rítmica, representada nas transcrições pela semínima.

Na partitura estarei representando o movimento de execução do *mbaraka*, quando segurado verticalmente e agitado, com a figura da mínima (J) e, quando segurado

horizontalmente e percutido de maneira a marcar uma pulsação, com a figura da semínima (J).

---

<sup>51</sup> As especificações que estão abaixo do título da canção referem-se ao *mini disc* e ao *track* em que a ela está gravada.

As linhas divisórias na transcrição musical estão marcando os motivos que considero, como Menezes Bastos fez na análise da música kamayurá, a unidade mínima no plano sintático. As repetições, no entanto, estão de acordo com as frases da letra.

O centro tonal (CT) das canções é calculado de acordo com a hierarquia dos tons utilizados, que para ele convergem.

**Odúlia 1 - N7**  
MD21 -Tk 11

J=98

mbaraka

vozes

takuapu

continuum

2x

A - no' - a - ra ko o - ro je - ro - ky Pa' - i Kua - ra ro - ka re - he A - no' - a - ra

continuum

[entre 4 x e 5': uma pause de semínima]

ko o - ro je - ro • ky Pa' • i Kua - ra ro - ka re - he A - no' - a' ra - ko o - ro

continuum

je - ru - re y - va - ga che - ra' e A • no' • a • ra • ko o - ro je - ro - ky Pa' - i Kua - ra ro -

ka re - he A no' - a - ra - ko o - ro je - ro - ky Pa' i Kua - ra • re - he

2x

A - no' - a - ra Ko o - ro - je - ro - ky Pa' - i Kua - ra ro - ka re - he An ga tu

2x 4x

o - ro - je ro - ky Pa' - i Kua - ra ro - ka re - he An ga - tu o - re a - no' - a - ra - ko Pa' - i Kua - ra ro - ka re - he

2x

An ga - tu o - re a - no' - a - ra - ko Pa' - i Kua - ra ro - ka re - he Haaaa!!!



A canção começa com o seguinte motivo: tem início com uma 2M, passa para uma 3m acima do Centro Tonal, descansando neste na terceira nota que é repetida. Em seguida o motivo inicial é desenvolvido com variação na duração rítmica, evitando o descanso no CT. O terceiro motivo desenvolve-se com a duplicação do primeiro intervalo 2M, 3m e uma permanência maior no som mais agudo da canção, voltando a descansar no terceiro toque do CT.

Esta seqüência é repetida em sua íntegra com o *mbaraka* percutido de maneira horizontal. Na terceira vez em que a seqüência é executada o *mbaraka* passa a ser percutido verticalmente, indicando na performance as mudanças de coreografia. Durante as sete vezes em que estes três motivos se repetem o *mbaraka* é percutido verticalmente, e numa das vezes, antes da retomada do motivo inicial, foi feita uma pausa de semínima.

Continuam as seqüências destes três motivos - com letras diferentes - até mudarem, no quarto pentagrama. O descanso no CT no terceiro motivo da seqüência é direto, sem repetição da nota, como nas anteriores. Volta a se repetir duas vezes a seqüência dos três motivos iniciais com a mesma letra. Inicia-se então um motivo com três notas de mesma duração, 2M e 3m acima do CT, e o CT, seguido dos dois motivos que compõem a primeira seqüência. Esta seqüência é repetida duas vezes.

Em seguida se inicia o motivo do mesmo modo que os outros, 2M e 3m acima do CT e o CT, só que neste caso descansa com o tempo dobrado neste, antes de repetir a nota mais duas vezes. O segundo motivo desta frase se inicia como os outros, 2M e 3m e CT três vezes com a mesma duração. O terceiro é o mesmo da primeira frase. Esta frase é repetida quatro vezes com o *mbaraka* horizontal e duas vezes com ele na posição vertical. No final há um *glissando*.

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Ano 'arako orojeroky</i> <i>A/aqui + no 'a</i> <sup>52</sup> /juntar, recolher + raWcerto, certamente; o/característica verbal da terceira pessoa singular ou plural + <i>ro/</i> característica da primeira pessoa plural restringido + <i>jeroky</i> /dançar	Agora nós dançamos	Aqui juntos corretamente ou verdadeiramente dançamos
<i>Pa 'i Kuara roka rehe</i> <i>Pa'if</i> Xamã; <i>Kuara</i> /do Sol <sup>53</sup> + <i>roka/</i> pátio + <i>rehe</i> /por, de, em	No pátio do Sol	No pátio do divino xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
<i>Ano 'arako orojerure yvága che ra 'e</i> <i>A/aqui + no 'a/</i> juntar, recolher + o/característica verbal da terceira pessoa singular ou plural + <i>ro/</i> característica da primeira pessoa plural restringido + <i>jerure</i> /pedir + <i>yvága/céu</i> + <i>Che/eu</i> + <i>ra 'e</i> /partícula de passado, geralmente mais-que-perfeito	Assim mesmo nós pedimos no céu	Aqui juntos pedimos no céu
<i>Ano'arako orojeroky</i>	Assim que nós dançamos	Aqui juntos corretamente ou verdadeiramente dançamos
<i>Pa 7 Kuara roka rehe</i>	No pátio do Sol	No pátio do xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
<i>Angatu ore orojeroky</i> <i>Ange</i> /advérbio de tempo, a pouco + <i>katu</i> /bem + <i>ore/</i> nós + <i>jeroky/</i> dançar	Agora nós estamos dançando	Agora mesmo nós estamos dançando
<i>Pa 'i Kuara roka rehe</i>	No pátio do Sol	No pátio do xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
<i>Haaaaaü! ...</i>		

Daniel Vasquez, meu informante, explicou que o *rehe* na frase “*Pa 'i Kuara roka rehe*” significa que eles estão chegando no pátio, dançando e ocupando aquele espaço. Houve uma mudança de pronome no decorrer da letra da canção, o que aponta para um dos temas que

<sup>52</sup> Em linguagem religiosa mbyá, sg. Cadogan [1992a: 121] *no 'a* é “inspirar-se”.

<sup>53</sup> Cadogan apresenta a seguinte composição da palavra *kuaarara*, no vocabulário sagrado mbyá: *kuaaJ* saber - ra/criar, complementando que seu significado literal é “sabedoria, poder criador”. Cadogan acrescenta que esta palavra e sua definição explicam a etimologia de *kuarahy* ou *kuaray*, Sol, que seria /ruaa/saber + ra/criar + 'v/columna, resultando em manifestação da sabedoria e poder criador (1992 a[1959]:45).

aprofundo adiante e que trata das diversas vozes que falam no ritual. Neste caso, a cantora usa o *ore*, segunda pessoa do plural exclusiva, e em seguida usa *che*, primeira pessoa do singular. Ela está falando em nome do grupo, mas está, no céu, pedindo sozinha.

A letra desta canção está dizendo que eles estão dançando juntos para atrair a atenção do xamã responsável pelo Sol.

Após esta canção, que teve a duração de 2 minutos e 36 segundos, dona Odúlia discursou, com acompanhamento do seu *mbaraka*, sobre a solicitação que está fazendo de voltar com seu grupo para a sua terra e a respeito da vida difícil que eles levam. “Nós (exclusivo) somos pobres, agora dançamos no pátio do Sol para voltar para nossa terra, o sistema dos brancos não é bom para nós, nós estamos lhe contando.” Ela estava se referindo à minha audição, naquele momento. Apresentou então a si mesma, “*ko 'a há 'e kacika hera hci'e kunã mbo 'y rendy yvyra 'i 'ja*,” “esta daqui é a xamã cujo nome é ajudante ‘Colar Resplandecente’”. Daniel explicou que, neste momento, ela é ao mesmo tempo personagem e narradora do que está dizendo. É o *Pa 'i Kuara* que a estava apresentando. Odúlia contou então que o *Pa 'i Kuara* os alertou quanto à situação da terra, os alertou quanto à necessidade de terem força para lutarem para ter sua terra.

Desenho 3 - *Pa'iKuara* iluminando a xamã com a sua luz, como uma lanterna. Desenho de Silvano Flores



Ela contou que até então estava sozinha neste mundo sem fim e não sabia de nada. Relatou que os brancos tomaram as aldeias dos índios, o que os impede de estarem alegres. Agora o *Pa'i Kuara* os está abençoando para que nada de mal lhes aconteça e para que eles fiquem fortes para voltar para a sua aldeia.

*Pa 7 Kuara* é o herói criador, o irmão mais velho dos gêmeos da mitologia guarani kaiová. Ao explicar os desenhos de Silvano Flores, seu filho, dona Odúlia comenta que o *Pa'i Kuara* é o dono do Sol, cuja luz é como a sua lanterna. O Sol é uma manifestação do *Pa 7 Kuara* (Desenho 3).

J.104 **Odúlia 2 - N7**  
MD 21 -Tk 13

*mbaraka*

vozes

Ko fie' - è a - mon - do - ko (Ve' - è he

*takuapu*

rr rrrrrrrrrrrr

continuum

a - mon - do - ko fie - # he Tu - pâ u - pe

A-mon-do-ko fie' - è A-mon-do-ko ne' - é" he A-mon-do-ko

A-mon-do-ko fte'-ê he Tu-pâ-va ru-vi-cha u-pe he A-mon-do-ko A-mon-do-ko fie'-ê he

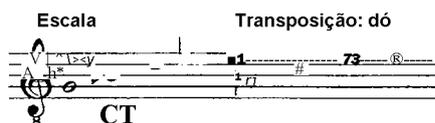
Tu - pâ u-pe A - mon - do - ko

continua durante 9 min 20 s,  
entremeando o seguinte refrão que  
repete 7x, 3x, 3x, 10x, 2x

**É**

a e a e e a e e e e ka-tu

T-r-r-r-r-r-r



A canção Odúlia 2 se inicia com uma 4 J acima do CT e uma escorregada de meio tom ao encontro deste. O segundo motivo começa também com uma 4J acima do CT repetida cinco vezes, passa pela 3M, que dura uma batida e meia do *takuapu*, e cai no CT, num contratempo, ou seja, na parte fraca do tempo, não coincidindo com a batida do *takuapu*. Este motivo se repete e é seguido por outro motivo que se inicia com CT da canção no contratempo, repete três vezes e cai uma 3m, com duração de uma unidade. A seqüência de duas vezes o segundo e uma vez o terceiro motivo é repetida. Inicia-se outro motivo que começa com a 4J repetida cinco vezes como no segundo motivo, só que termina com a 3M durando duas unidades. Repete-se duas vezes a seqüência do terceiro e do quarto motivos, desta vez finalizada com uma pausa de uma unidade.

No quarto pentagrama inicia-se a transcrição com a repetição do segundo motivo, seguido por um motivo que repete oito vezes a 4 J, e a última tem duração de uma unidade e meia e cai direto para o CT. Este é seguido ainda por uma variação do quarto motivo: três vezes o CT, uma em abaixo deste e uma pausa de uma unidade. O terceiro e o quarto motivos são repetidos na íntegra, e a canção continua com variações nestes motivos e entremeada pelo refrão. O refrão começa com uma 3M acima do CT, passa para uma 4J, volta para 3M e cai no CT. O segundo motivo do refrão começa na 4J, passa pela 3M e vai para o CT. O terceiro motivo começa no CT e vai para uma 3m abaixo. Esta é uma das canções em que a alternância entre 3M e 3m ao redor do CT, acrescidos do canto no contratempo, dão o balanço da coreografia, tema que exploramos adiante.

A letra desta canção continua exortando o chefe dos Tupãs a que venha vê-los, dançando de acordo com o seu modo de ser, seus costumes. O refrão é composto pela palavra *ha 'e*, que pode ser traduzida por “é assim” e que, transformada pela música e repetida, proporciona muitas variações. As variações ocorrem no desenrolar da execução com o aumento das sílabas do texto e com *vocalises*, como *amondo ko (ho)* que, no caso, são aspirações.

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Amondo ko fie 'è</i> ^/característica da I <sup>a</sup> .p.s. dos verbos transitivos e muitos intransitivos + <i>mondo/mmàai</i> , enviar, converter metamorfosear; &o <sup>54</sup> /esta; <i>fie 'è</i> /palavra	Eu mando (envio) minha palavra (meu pedido)	Eu envio esta palavra, esi mensagem
<i>Tupã upe</i> <i>Tupã</i> / Deus das chuvas, do trovão e dos raios; <i>upe/ = pe!</i> esse, o	Pai do Jesus Cristo	O Deus das chuvas, do trovão dos raios
<i>Tupã (va) ruvicha upe</i> <i>Tupã</i> / Deus das chuvas, do trovão e dos raios + <i>va/o</i> que, <i>ruvicha</i> /chefe, superior; <i>upe/ = pet</i> esse, o	O principal dos Tupãs	O chefe, superior dos Tupãs
<i>Eju ore reko moirü</i> E/prefixo do imperativo + <i>ju/</i> vir; <i>ore</i> /hós exclusivo dos ouvintes; <i>reko</i> /se assim; <i>mo/rw</i> /acompanhar, juntar	Vem nos acompanhar (aqui na terra, venha ver, nos “olhar”)	Vem acompanhar nossa maneira de ser ou Vem ao nosso costume de ser juntos
<i>Amondo ko ñe'è ee amondo ko ñe 'è ee</i>	Eu mando minha palavra	Eu envio esta palavra, est. mensagem
<i>Tupã upe</i> <i>Tupã</i> / Deus das chuvas, do trovão e dos raios; <i>upe/ = pel</i> esse, o	Pai do Jesus Cristo	O Deus das chuvas, do trovão dos raios
<i>Tupã ruvicha</i>	O grande/principal dos Tupãs	O chefe, superior dos Tupãs
<i>A 'erami</i> <i>A 'e/ 3<sup>a</sup></i> . Pessoa, pronome pessoal + <i>ra/w</i> /semelhante	Assim mesmo	Assim desta maneira

A letra continua afirmando que estão mandando a mensagem daqui de onde estão para o chefe dos Tupãs, pois assim é o seu costume na Terra, e refere-se ainda aos *yvyra 'ija kuéra* de Tupã, ou seja, seus “assistentes, ajudantes ou executores de ordens”. O termo *popyrie'y*, que aparece na continuidade da canção e que dona Odúlia traduziu por “susto na reza”, e Daniel por “sem ter pena de ninguém”, aponta para a violência que ocorre entre os *yvyra 'ija kuéra* dos

<sup>54</sup> Daniel comparou o *ko* com o “né” que usamos no português para afirmar algo, para ser enfático.

Tupãs, que são os policiais de “lá” e que vêm, durante o ritual, como a tradução indica, sem ter pena de ninguém.

Daniel traduziu *Tupãva ruvicha* nesta canção como sendo “o pai ou o chefe de Jesus Cristo”. Minha leitura é a de que, no seu esforço para que eu entenda, está explicando que o termo se refere ao chefe, ao principal dos Tupãs. É clássica a tradução jje Tupã por Jesus Cristo no guarani. No entanto, no contexto cosmológico guarani Tupã é uma das divindades e são vários, como eles dizem, um exército. Estão referindo-se aqui ao chefe dos Tupãs, e ele traduziu por chefe de Jesus Cristo para facilitar o meu entendimento. Este é um bom exemplo do cuidado necessário com a tradução do guarani para o português feita pelos informantes, pois esta está informada já pela tradição de sua trajetória histórica de traduções, conforme tratei na Introdução.

**Odúlia 3 - N7**  
MD 21 -Tk 14

J= 89

*mbamka* (continuum)

vozes

*takuapu*

*mbaraka e takuapu* continuam todo o tempo

a ei ai ee an

ei a ei a Hei a ei a he e e eia hei a ei a he i e ei a ei a

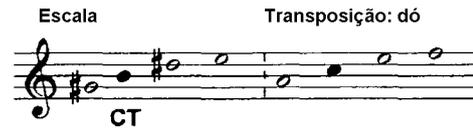
hei a ei a heie e-ro fie-mo' he e e hei a ei a ei i na hei i ei a ei a ei

â mbo-gua pe\_  
 je re - te a\_  
 che (e) re - in\_  
 dy ra' e ei

ei a e ei a ei a hei a ei a Ko va' - e y - vy - ra' i

ja (a) po - py - ni - e - y (y) va' - e ei a ko va' - e - no - po po va' e ka\_  
 dy che rein dy - ra' e ei e ...

continua, mudando a letra,  
 durante 5 min 39 s



A canção se inicia com dona Odúlia fazendo um recitativo com um dos motivos que serão desenvolvidos posteriormente, que é uma 3M caindo para o CT duas vezes e permanecendo neste depois durante bastante tempo, seqüência repetida cinco vezes antes do início da marcação rítmica com os *mbaraka*.

O motivo com o qual se inicia a marcação rítmica é a 3M acentuada caindo em ligadura para o CT, o CT acentuado caindo para 3m abaixo do CT, cada nota com duração de meia unidade. O segundo motivo são três 3M e CT, as duas primeiras com ligadura e as duas últimas também. Este motivo se repete. Na terceira vez ele se repete com variação, pois cada nota tem duração de uma unidade. O quarto motivo volta a se iniciar com as notas valendo meia unidade, mas ocorre um espelhamento: si, si, si, sol#, si, si, si, pausa. Nesta canção, depois de um certo tempo, ocorre um motivo que se inicia numa 4J acima do CT, que cai em ligadura em uma 3M. Esta nota se repete e cai no CT. Depois vem o primeiro motivo novamente, e assim por diante.

Nesta canção também está marcado o movimento da dança nas 3M e menores ao redor do CT.

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>A eeii eeiii aeeci Aeeci aeecii aeeciiii</i>		
<i>Hei a eia heia eia he he heia e a heia</i>		
<i>Erohemo'ä mbogua peje rete ehe (e) reindy ra 'e</i> E/prefixo do imperativo + ra/característica da 1ª.p. do plural exclusivo + je=he/prefixo de verbos reflexivos e passivos +mo'~a/fazer sombra, cobrir, encobrir, ocultar.; mbogua/peneirar, criticar, purificar, discernir, escapar-se,	Balança, desvia, esquiva teu corpo, minha irmã	Esconda-se, defenda-se, desvia teu corpo minha irmã

livrar-se; <i>peje</i> /prefixo verbal com reflexivos ou passivos: vós; <i>reteí</i> corpo; <i>Che/</i> l.a.p.s.; <i>reindy!</i> irmã; <i>ráe!</i> <i>ra</i> 'e/partícula de passado, geralmente mais-que-perfeito		
<i>Hei a eia heia heia he he heia e a heia</i>		
<i>ko va 'e yvyra 'ija popyrie 'y</i> <i>va 'e ko va 'eia heia eia</i> <i>ko/esta + va 'e/ele, o, os que;</i> <i>yvyra 'já/ajudante; popyrie 'y!</i> "negação ?	Sem ter pena de ninguém	Este o que é ajudante (?) o que é este
<i>Enopo va 'e katu che reindy va 'e.</i> Possível registro variante para <i>endu + po</i> , traduzível por: Escute!; <i>va 'e/ele, o, os que;</i> <i>katu!</i> bom; CAe/minha; <i>reindy!</i> irmã		Escute bem a que é minha irmã

A letra da canção continua exortando a que ouçam a mensagem do *Pái Kuara* os que dançam para que nada de mal aconteça e os que dançam na frente de Tupã. A letra diz ainda que os que estão assistindo a dança não vão ver tudo, não verão até o fim as suas danças, e nomeia os deuses *Tupã Verá Rendy*, os companheiros de Tupã, que possibilitam os relâmpagos e cuidam e protegem os que estão dançando.

A tradução desta canção foi resumida por Daniel como sendo “companheiros de Deus para eles poderem relampear”. Ele complementou explicando que os rezadores, os xamãs, sempre estão protegidos por Tupã.

Após esta canção, dona Odúlia fez outro discurso, no qual falou a respeito da minha presença, de como estava hospedada com eles para ver como os índios viviam, contar pelo mundo afora e ajudá-los.

♩ = 94

### Odúlia 4 - N7

MD 21 - Ui 16

mbafaka

vozes

takuapu

continuum

i Kua-ra ren-dy re-he a-ju ko a-ju ko che Pa'i Kua-ra ren - dy re-he a - i - ko ka-

tu Pa' - i Kua - ra ren - dy re he Ko va' - e ka - tu Pa' -

f V 1-t-

i Kua - ra ren-dy ru - pi . . .

(continua variando a letra até finalizar, aos 3 min e 2 s :)

ieeM- —

Escala

Transposição: dó

CT

Nesta canção destaco que o terceiro motivo é igual ao terceiro motivo da canção Odúlia 1, o que aponta para um repertório de motivos que vão sendo usados em diversas canções, agregados a outros.

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Aju che aju che Pa 7 Kuara rendy rehe</i> /i/característica da 1ª.p.s. dos verbos transitivos e muitos intransitivos + <i>juhir</i> ; <i>Che/eu + Pa'i/xamã</i> ÁT/ara/relacionado ao sol <i>rendy/hxz</i> das chamas; r<?/?<?/posição causal = por	Venho na luz do Sol	Venho eu pela (por causa) luz das chamas do xamã responsável pelo Sol
<i>Aju che aju che Pa 7 Kuara rendy rehe</i>	Venho na luz do Sol	
<i>Aju ko aju ko Pa 7 Kuara rendy rehe</i> <i>Aju/we nho; ko/este</i>	Venho na luz do Sol	Venho por esta luz das chamas do xamã do Sol
<i>Aju ko aju ko che Pa 'i Kuara rendy rehe</i>	Venho na luz do Sol	Venho eu por esta luz das chamas do xamã do Sol
<i>Aiko kaíu Pa 7 Kuara rendy rehe</i> <i>Aiko!Estar; kaíu/bem</i>	Ele sempre vive na luz do Sol	Estou sim pela luz das chamas do xamã do Sol
<i>Ko va 'e kaíu Pa 7 kuara rendy rupi</i> <i>ko/este; va 'e/ele, o, os que; katulbem; rupi/por, através, por intermédio</i>	Este aqui na luz do Sol (seria em luz do Sol)	É assim por intermédio ou através da luz das chamas do xamã do Sol
<i>Aju che Pa 'i kuara rendy rupi</i>	Venho na luz do Sol	
<i>Angaiú che aju Pa 7 Kuara rendy rupi</i> <i>Ange!advérbio de tempo, a pouco = agora</i>	Agora, é agora (o momento) (agora chegou o momento) eu venho na luz do Sol	Agora eu venho através da luz das chamas do xamã do Sol

*Rendy*, no texto desta canção, segundo Daniel, é a primeira luz do Sol quando nasce, que é como o fogo. Ele explicitou que a luz do Sol vai até o local onde eles estão.

Não esclareci totalmente, com ele, a diferença entre *rehe* e *rupi*, mas as suas tentativas de explicá-la deram-me sugestões importantes. Ao se utilizar o *rupi* seria como se estivesse flutuando, ele estaria viajando no raio do Sol. O *rehe*, por sua vez, sugere que ele está vivendo naquela luz. Mário Guimarães, mbyá da aldeia Massiambu, Palhoça (SC), fala em um trecho de seu discurso que o criador desceu no raio de Sol. “*Apykáre oguejy* (desceu em cima do banco), *apykáre kuara 'y achare* (veio com o raio do Sol).” O informante esclareceu sobre esta passagem que o primeiro “nosso pai” chegou na água e ficou em cima do banco. Num dos dicionários de guarani, *rehe* é “por causa”, e *rupi* é “por intermédio, através” (Guasch & Ortiz, 1996).

# Odúlia 5 - N7

L 98

MD 21 -Tk 17

*mbaraka*

*vozes*

*takuapu*

*continuum*

(continua até completar 8 min e termina com *mbarakas*.)

Escala Transposição: dó

CT

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Enopo Pa 7 kuara fie 'ê</i> Possível registro variante para <i>enchi + po</i> , traduzível por: Escute!	Mando (envio) palavra do Sol	Escute a palavra do divino xamã do Sol
<i>Enopo Pa ' / kuara ãê 'ê</i>	Mando palavra do Sol	
<i>Hendopo Pa 'i kuara ãê 'ê</i> Possível registro variante para <i>endu + po</i> , traduzível por: Escute!	Mando palavra do Sol ou Escute a palavra do Sol	
<i>Hendopo Pa 'i kuara ãê 'ê</i>	Mando palavra do Sol	

O início desta canção se dá com a repetição insistente do CT durante três motivos. No quarto há um salto do CT para uma 3M. No quinto motivo a 3M é repetida três vezes e cai para o CT, que é repetido e alongado. O sexto e o sétimo motivos são repetições do CT, o que faz desta canção um exemplo nítido de algo que ocorre em outras canções: quando a letra está se referindo à palavra do *Pa'i Kuara*, a melodia está preferencialmente no CT, quando falam do *Pa'i Kuara ãê'ê*, as sílabas da palavra *he 'è* sempre coincidem com o centro tonal. O *he'è*, a fala, o som, a presença do *Pa'i Kuara* que os participantes almejam ouvir e sentir estão, na axionomia da canção, reforçados pela concentração que o centro tonal proporciona.

Durante algumas frases dona Odúlia não toca os *mbaraka*, e em outras os toca de maneira vertical. Na maior parte do tempo, no entanto, os executa na posição horizontal. Alguns trechos da letra da canção Odúlia 5 são transformados, balbuciados, dificultando a distinção da palavra pronunciada. A letra está convidando a ouvir a palavra do xamã zelador do Sol.

♩ = 83                      Odúlia 6 - N7  
MD 22 - Tk 3

The musical score consists of three staves of music. The first staff is labeled 'mbaraka' and 'vozes'. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 83. The first measure has a dynamic marking of *pp* and the lyrics 'Ha'-e e e he he'. The second measure has a dynamic marking of *pp* and the lyrics 'Ha'-e e e he he a~'. Above the staff, there are performance instructions: a bracket over the first two measures, an asterisk, and the word 'continuum' with an accent (^). The second staff starts with a dynamic marking of *ff* and the lyrics 'Ha'-e e e'. The third measure has the lyrics 'hê Ha'-e e e' and the fourth 'he he aii'. The third staff starts with a dynamic marking of *p* and the lyrics 'Ha'-e e e'. The fourth measure has the lyrics 'e' and the fifth 'Ha'-e e e e'. The sixth measure has the lyrics 'heí ka - tu'. Above the staff, there is a performance instruction: '^ 10 x'.



Como veremos adiante, no quadro escalar comparativo das canções desta noite, nesta ocorre a menor utilização de tons diferentes. São usados apenas o CT e uma terça menor acima, que na maior parte da canção são alternados.

Esta canção não contou com a execução de *takuapu*, e os *mbaraka* foram executados na posição vertical durante toda sua duração. Não obtive exegese do texto desta canção. Friedl Grünberg (1995) traduz estas expressões, na exegese de um *jeroky* gravado no Paraguai, entre os Pai por: “É assim, é assim”. Dá para perceber, no entanto, a transformação gradual do *aii* das primeiras vezes em *hei katu*, “bem”. Depois de escutar várias vezes passei a notar que este último já estava balbuciado nos primeiros *aiiis*.

Neste momento dona Odúlia fez um discurso mais longo, no qual começa falando de sua situação de estar sozinha no mundo, de não ter mais mãe, nem pai aqui na Terra. Conta uma ocasião na qual o *Pa’i Kuara* veio em forma de aviões - objetos voadores em forma de cuia - trazendo-lhe sabedoria para que ela conseguisse sobreviver. Em outra ocasião ela explicou-me que, no começo de sua iniciação xamanística, ela recebia a visita de cerca de duzentos aviões *hy’akua*.

Ela decidiu então agarrar o *mbaraka* e o *takua*. Com esta atitude e o apoio de sua gente, ganhou sabedoria. Depois Já lôu de sua alegria por estar me recebendo-e da honra de seu trabalho estar sendo-gravado. “Esta minha palavra irá por onde ela (a pesquisadora) andar, e quando alguém escutar será tocado profundamente. Eu vivo, sozinha, sem pai, sem mãe na Terra, mas tem alguém lá de cima e uns quantos Tupãs me protegendo, protegendo, minha vida para que eu consiga sobreviver na Terra. Esta é minha palavra.” Dona Odúlia falou ainda em três linhas de Tupãs que, segundo Daniel me explicou, se referem aos Tupãs enfileirados, como autoridades em uma solenidade.

Neste momento ela apresentou o canto *Ka’agui poti rehegua*, que comentou ser dos Guarani (Nhandeva)<sup>55</sup>. A tradução literal do nome desta canção é *ka’a* - mato, *gui* - do, *poti* -

<sup>55</sup> Dona Odúlia Mendes é criticada por alguns kaiová por misturar repertório nhandeva em seus rituais. Ela, no entanto, argumenta que faz isto para “juntar força” com eles, declaração que me remete ao que elabora Tassinari, quando escreve sobre o processo que denomina “construção cultural”, “a demarcação de fronteiras étnica e a conseqüente formação de um sentimento de unidade por parte de um grupo de famílias, a sua organização segundo

flores, *rehe* - por intermédio de e *gua* - de/procedência. Daniel explicou que, com este canto, eles vão até a altura da copa das árvores. Ele usou o seguinte exemplo: “se estivermos de avião, o que vemos do mato são as copas das árvores”. O nome do canto refere-se a elas. Daniel traduziu-o como “no meio das flores, do mato”. Com esta reza, segundo ele, se vai até esta altura e, para continuar, tem-se que pegar outra<sup>56</sup>.

Daniel diferencia este canto como sendo dos Guarani Nhandeva e como não tendo fala e, portanto, sendo difícil de definir. Segundo ele, a reza Kaiová fala e, portanto, dá a possibilidade de aprender o que está acontecendo, o que eles não podem ver e que o xamã vai descrevendo.

Aqui o narrador conta para os outros participantes o que está vendo, permitindo que estes sejam guiados neste caminho. O canto sem texto, segundo os Kaiová, fica no nível da copa das árvores.

( Quando comentei sobre o que ouvi de Arthur, mbyá de Santa Catarina, que quando havia mato as doenças não chegavam nos homens, pois a copa das árvores as filtravam, Daniel concordou e acrescentou que o xamã, cantando o *ka agui'potire hegua*, protege de doença e canta para ela não descer. <sup>57</sup>

Ele continuou dizendo que, se a xamã quiser seguir adiante e ir mais para o fundo, mais para lá, tem que passar para uma outra reza, que é de Kaiová mesmo. “Daí ela cantará, cantará, chega, pega outro e vai indo, vai indo e vai até amanhecer assim. E ao voltar, ela foi para lá, vamos supor que até Amambai, aí se ela quiser voltar, tem que vir de lá, vamos supor que até no

---

certos princípios e padrões de sociabilidade e a conjunta elaboração simbólica de valores e visões de mundo” (1998:15). A autora estuda as festas karipuna e considera este um tema privilegiado para a compreensão desse processo, o que considero válido para o caso aqui em questão, o xamanismo guarani. Tassinari fala da relação de identificação de algumas famílias karipuna, para as quais a unidade nas festas que estuda é condição imprescindível para estabelecer o contato com os seres sobrenaturais (1998:43). Dona Odília Mendes, a xamã kaiová, considera que a execução do repertório nhandeva toma-os, os dois, mais fortes, ou seja, na situação ritual, no sistema do xamanismo, há, a seu ver, alguma unidade.

<sup>56</sup> Os caminhos percorridos no ritual kaiová têm uma trajetória de subida e posterior descida, o que tem correspondência no material musical, conforme detalhado no Capítulo 3.

<sup>57</sup> Rival lembra que os Huaorani têm um grande conhecimento dos hábitos, habitats e ciclos de alimentação das espécies arbóreas, o que implica o desenvolvimento de habilidades sensoriais, especialmente a audição e o olfato (1998). Gallois também se refere ao amplo conhecimento que os Waiãpi têm das árvores e das espécies animais que habitam nas copas de cada uma delas (1988). Há atualmente um grupo de ecólogos da Amazônia que está se especializando em estudar o ambiente característico da copa das árvores, que é um ambiente, segundo eles, muito importante. Beebe, referindo-se à abóbada das florestas pluviais, em 1917 já falava em um sexto continente: “Há mais um continente de vida ainda por ser descoberto, não sobre a Terra, mas sessenta metros acima dela” (*apud* Wilson 1994:210).

fim da reserva, ela tem que cantar de novo o que antes ela cantou, quando subiu, para ela poder descer de novo” (Daniel Vasquez).

Daniel comentou então que os participantes do ritual que se cansam e param no caminho têm que ser recolhidos, e por isto a necessidade de que a xamã percorra o mesmo caminho de volta. Se isto não acontecer, a pessoa que ficou lá adoecerá.

### Odúlia 7 - N7

MD 22 - TK 6

— 112

*mbaraka*  *intinuam*

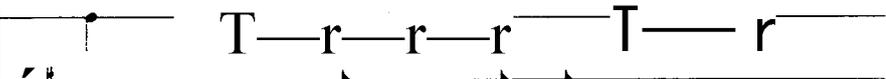
*vozes*  *mf t*  
 H/-a - pu ra-pe re heha'-e e e ei a ha' - e

*takuapu*  *intinuam*

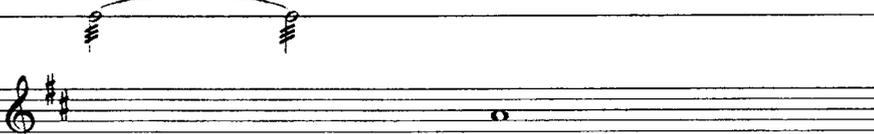
  
 e Ha'-e e e ei a Ha' - e Ha' - e e

  
 Ha'-e e ei a Ha' - e ha' - e e Ha'-

 *m*  
 e e ei a pi' - a e 3-jo-hujo-hu u o ty-a-

  
 pu ra - pe e e ei a . . .

Continua variando a letra por 10 min. Por volta dos 5 min 30 s, ou seja, do meto da canção em diante, Odúsa passou a executar os *mbarakas* de maneira vertical com variações de ataques e pausas até finalizar.

  
**HaaaaU**

Escala Transposição: dó

  
 CT

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Hyapu rapére he</i> <i>Hyapultrovão; rapé/caminho + re!</i> por; /ze/recurso da música- aspirado	Na estrada do trovão	No caminho do trovão
<i>Ha'e he eeia há'e e há'e e ee a</i> <i>Ha</i> Wele, ele é, dizer, falar		É assim, é assim
<i>Pya'e</i> <i>Pya 'e/ter</i> pressa, apressar-se, acelerar-se	Rápido demais	Apressado
<i>ajohu johu hu</i> <i>a/eu; johu/tncontrar; hitl</i> recurso da música- aspirado	Eu estou passeando, passeando	Eu estou
<i>Hyapu hape eeia</i>	Estrada do trovão	Caminho do trovão
<i>Pya 'e pya ' e mangatu hu</i> <i>Mangatu/perfeito</i>	Rápido e perfeitamente	Apressado e perfeito
<i>Ajohu johu hu</i>	Eu estou passeando, passeando	Eu estou
<i>Hyapu rapére he</i>	Pela estrada do trovão	No caminho do trovão
<i>Há 'e e Há 'e e eea</i>		É assim, é assim
<i>Pya 'e pya ' e mangatu hu</i>	Rápido e perfeitamente	Apressado e perfeito
<i>Ajohu johu hu (tyapu rape he)</i>	Eu passeio na estrada do trovão	Eu estou no caminho do trovão
<i>Hyapu rape ajohu johu u tyapu</i>	Na estrada do trovão eu passeio	Caminho do trovão eu estou
<i>Che afio che añõ vetei katu hu</i> <i>Che/eu; afio/sozinho; gueteri/todavia; katu/bem</i>	Eu sozinho demais	Eu bem sozinho todavia
<i>Ajohu johu hu che ra 'e</i> <i>Ra 'e/sufixo</i> de passado	Passeando (Como a bailarina dança para várias direções)	Eu estava
<i>Há 'e e Há 'e e eea</i>		É assim, é assim
<i>Há 'e e Há 'e e Há 'e eea</i>		É assim, é assim
<i>Aho ára ko Che</i> <i>Afio/sozinho; ára/ tempo, dia, época</i>	Eu me encontro apenas sozinho	Estou sozinho neste tempo
<i>Ajohu, johu yvága rape eea</i> <i>Yvága/céu</i>	Eu passeio no caminho do céu	Eu estou no caminho do céu
<i>Ajohu, ajohu johu yvága rape eea</i>	Eu passeio no caminho do céu	Eu estou no caminho do céu
<i>Hyapu<sup>hi</sup> hyapu hapére he</i>	Na estrada do trovão	No caminho do trovão
<i>Aha ramo eeeee</i> <i>A ha/eu</i> vou; <i>ramo/como</i>	Quando eu caminho	Como eu vou

<sup>58</sup> Sugiro que o termo *hyapu* possa corresponder também *ay'apu* (=trovão), tendo perdido a glotal.

<i>Tyapu tyapu veráva rupigua</i> T^apw/Trovão; Fera/relâmpago, brilho +va/o que; <i>ntpi</i> /através de + gwa/sufixo nominal com significado de o, a (de), uno, uma (de)	Junto com o relâmpago (Por onde relampeia o trovão)	Através do brilho do relâmpago
<i>ore ra 'e eea</i>	Nós somos (estamos)	Nós estávamos
<i>Aérami aérami a'ekatu ko ore e rojeroky va 'e e eeea</i> A 'era/wVassim é; a 'ekatu/ass\m é bem; Ao/este; <i>ore</i> /nós exclusivo <i>rojeroky</i> /nós dançamos; <i>va</i> 'e/passado	Sempre nós, os que dançamos assim	Assim é mesmo que nós dançamos
<i>ára ko ore oree eee a Há 'e eeea</i>	Assim <i>com</i> a gente	Assim é com a gente
<i>Há 'e e Há 'e e Há 'e e eea</i>		É assim, é assim
<i>Aipo fie 'è eea a omboguejy</i> <i>Aipo</i> /exortativo; <i>fie</i> 'è/palavra; <i>omboguejy</i> /desce	Escuta quando a palavra desce	Escuta, a palavra desce
<i>Haaaalí)</i>		

Dona Odúlia apresenta o canto acima como *Yvyra 'ija marangatu*, “*Yvyra 'ija* perfeito”, cujo dono é o Jeruti, uma pomba.<sup>59</sup> Esta é uma das poucas canções que dona Odúlia contou, em detalhes, como aprendeu. Na narrativa, um velho vinha caminhando em sua direção, se transformando em uma pomba, e lhe ensinava a canção que começava com o som do pássaro e ia se transformando na melodia com a letra. Ao contar este episódio, Odúlia balançou o corpo, dançando, acompanhando o que estava cantando. Esta canção, como a Odúlia 3, também é *yvyra ija*, faz o balanço entre a 3m e 3M ao redor do CT, com uso do canto no contratempo.

O jovem Daniel Vasquez, sobre o refrão “*ha 'e e e 'é*”, disse não ter tradução. Fez uma comparação com a música sertaneja, dizendo que é como “é o amooooooooo”<sup>60</sup>, seria um recurso emotivo. Mais adiante, em outra passagem, comentou que este é um momento sem letra, para caprichar na dança. Chamorro (1995) obteve, como explicação para uma passagem como esta, a informação de que é uma forma de espantar a tristeza. Como já coloquei na canção anterior, segundo Grünberg, a tradução seria: “é assim, é assim”. Estas informações não se contradizem, pois, segundo todas elas, este é um refrão que transmite força.

<sup>59</sup> Este animal foi apontado nas pranchas do Sick como sendo o juriti, *Leptotila verreauxi*, ou a gamedaia, *Leptotila rufaxilla*, da família *Columbidae* (1985).

<sup>60</sup> Trecho de uma canção interpretada por Leandro e Leonardo, sucesso do repertório de música sertaneja.

A observação de Daniel é uma análise de musicologia comparativa, pois ele está usando um exemplo da música popular para explicar justamente o fenômeno de aumentação, já citado como um dos aspectos que transforma a letra, quando cantada.

Daniel definiu o passeio a que se refere o texto como uma dança que vai para todas as direções, “como faz uma bailarina”. Como veremos adiante, este caminho, que os dançarinos estão percorrendo, é cheio de perigos, o que poderia explicar a imagem desta dança em todas as direções como vigilância e defesa.

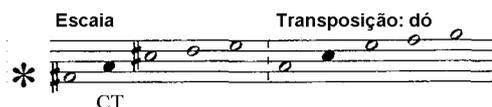
Nesta canção aparece o termo *aipo* que, durante a exegese, foi explicado por Daniel como “Ohhh! Escute!”, expressão utilizada para mandar escutar na hora, chamar atenção para algo. Diante da minha solicitação para que diferenciasse *apysaka* de *aipo*, ele o fez da seguinte maneira: *apysaka* seria escutar quando se vê quem está falando, enquanto *aipo* seria escutar sem ver a origem do som<sup>61</sup>.

**Odúlia 8 - N7**  
MD 22 - Tk 8

$\text{♩} = 131$

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'mbaraka', shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle staff, labeled 'vozes', contains the vocal melody with lyrics: 'ee e eea e e e e e a e e e e a'. Below the lyrics are rhythmic patterns: 'r r r r r r r r r r r n6' and 'r r r r'. The bottom staff, labeled 'takuapu', shows a more complex melodic line with dynamic markings 'ff', 'sm', and 'p', and performance instructions like '(continua por 9 min 39 s)'. There is also a small 'x' mark to the right of the bottom staff.

<sup>61</sup> Chamorro traduz *aipo* por “assim” (1995). Cadogan comenta que *aipo* nem sempre significa “isso, esse, essas coisas, como no guarani clássico, nem é sempre adjetivo ou pronome ponderativo”, mas que com frequência aparece como exortação nas orações, acompanhado às vezes pelo exortativo *neĩ* e/ou o imperativo *ke* (1992 a: 22, tradução minha).



Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>a ee ee ei ae aee ea aee e</i>		
<i>Overa Marangatu ra 'e</i> 6hwa/Brilha/relampeia; <i>marangatu!</i> sagrado; <i>ra 'e</i> /indicativo de pretérito	Ele é relâmpago sagrado	Brilhou o relâmpago sagrado
<i>aee</i>		
<i>Ou ramo overa marangatu</i> <i>Ou/ve io ramo/quando</i>	Ele vem relampeando devagar	Quando veio relampeando divinamente

A canção começa enfatizando o CT repetido como num recitativo, porém realizando um espelhamento em termos rítmicos. A primeira dura uma unidade e meia, a segunda, meia, e a terceira, uma unidade. O segundo motivo se inicia com o CT no contratempo e um salto vertiginoso para uma quinta acima, mi, que vai descendo, de uma em uma unidade, no ré e no dó# e, meia unidade, nos dois lá, que é o CT. O terceiro motivo se inicia 3m abaixo do CT, também no contratempo, e vai para o CT, três vezes até cair no contra 3m abaixo. Este motivo é repetido três vezes. Volta uma variação do segundo motivo, que vai na quinta acima e repete o terceiro três vezes. Comentarei adiante que esta canção tem o estilo das nhandeva.

Esta canção teve o número de repetições do refrão progressivamente aumentado, e a execução dos *mbaraka* variou muito entre vertical, horizontal, outros vários movimentos e pausas. No meio da execução a xamã cantou as duas frases traduzidas acima.

Dona Odúlia Mendes discursou sobre minha presença ali, sobre o nome que está recebendo de “lá” para designar-me e sobre meu trabalho como *yvyra'ija*, “ajudante”, que correrá a Terra trabalhando pelos índios.

## Odúlia 9 - N7

J.145

MD 22 -TK 10

Odúlia: " Yvyra 'ija Ka'agui poiire heguakuaa"

continua até completar 5 min 20 s,  
variando os mbarakas e rali. nas últimas frases.

Escala      Transposição: dó

É f? = CT

As canções Odúlia 8 e 9 são as duas que a xamã disse serem nhandeva. Comparando com o repertório nhandeva que registrei na aldeia Pirajuy, verifica-se que elas têm a escala com espectro mais amplo e fazem uso de mais vogais na letra, como aquelas. São chamadas de *yvyra 'ija* e, como as outras, com esta denominação são compostas dentro da escala 3m e 3M ao redor do CT.

Diferentemente das outras canções, esta foi nomeada durante a execução. Dona Odúlia apresentou-a como *Yvyra'ija Ka 'agui poiirehegua kuaa*, “*yvyra'ija* da sabedoria da copa das árvores”. No discurso que proferiu em seguida a xamã repetiu que não tinha mais mãe e que aparentemente estava sozinha no mundo. Disse que quem a vê pensa que ela está sozinha, mas

que tem muita gente lá de cima que está com ela. Este povo de “lá” é que a ajuda a dar nome aos pássaros, ou seja, às pessoas, que são pássaros. Embora Dona Odúlia fale em seus discursos que está sozinha, pois não tem mais pai, nem mãe, no momento do ritual ela não está sozinha, pois os seres de “lá” estão com ela, eles se encontram nestas ocasiões.

Contou que, quando estava sozinha na Terra, alguém de “lá” veio ensinar para ela que deveria dançar para conseguir sobreviver. O *Pa' i Kuara* veio e pediu para ela pegar o chocalho, ensinou-lhe o caminho para ter sabedoria aqui na Terra a favor do seu pessoal, da sua família. Ela continuou, falando que isto não vai ter fim, que cada dia vai se aprofundar mais em seu trabalho, e que isto vai até o fim do mundo. Depois de pegar o *mbaraka*, ela não pôde mais parar de dançar, pelo contrário, cada vez mais vai aumentando o trabalho. Novamente o informante faz uma comparação com a música popular, ao explicar esta parte do discurso da xamã usando o exemplo do cantor que conquista espaço e alcança recordes de venda. Segundo ele, na “reza” cada dia ela ocupa mais espaço, *ojepysa*, “estica, aumenta”, como o cantor nas paradas de sucesso.

**Odúlia 10 - N7**  
MD 22-Tk 13

1=86

*mbaraka*

*vozes*

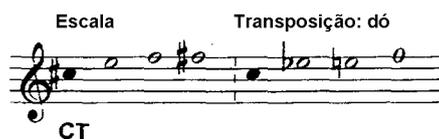
*takuapu*

Che - ru Pa' - i Kua - ra ñe' - ë A - ro - ja - py - sa - ka Pa' -  
i Kua - ra ñe' - ë A - ro - ja - py - sa - ka Pa' - i Kua - ra ñe' - ë

Continua por 6 min. No último minuto variam os ataques dos *mbaraka* e termina com

r

y u 4  
een Haaaa!



Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Arojapysaka cheru Pa 'i Kuara He 'è</i> A/QU + rojapysaka escutar e fazer que outro escute, escutar simultaneamente com; <i>Che!</i> meu + ru/pai	Escuto com carinho as palavras do <i>Pa 7 Kuara</i>	Escutamos com atenção as palavras do divino xamã do Sol
<i>Haaaaa!</i>		

A canção Odúlia 10 é muito significativa, pois tem o CT mais elevado da noite e é a canção na qual estão presentes tanto a 3m quanto a 3M acima do CT. É a retomada do repertório *Pai-Tavyterã*. Dona Odúlia usou o termo Kaiová para a autodenominação do grupo no vocabulário cotidiano, mas quando está tratando de assuntos rituais usa sempre *Pai-Tavyterã*.

Esta canção tem uma escala cromática que resvala de meio em meio tom. Menezes Bastos fala do intervalo de meio tom, que possui uma tensão por ser uma lonjura que está perto (1990: 298). São tons próximos mas, ao se percorrer a distância entre um e outro, parece que há uma grande distância.

Daniel chamou-me a atenção dizendo que havia traduzido *arojapysaka* como “estou escutando”, mas que o *ro* colocado nesta expressão denota mais do que escutar, quer dizer que ela está escutando com carinho, está quieta sem poder falar nada, está escutando a palavra com carinho. *Pa 'i Kiiara* dá a mensagem a ela, e ela está escutando com carinho, sem olhá-lo no olho, apenas escutando. D'Angelis (comunicação pessoal, 2000) esclareceu-me que o “sentido próprio de *japysaka* é exatamente esse: ouvir, mas ouvir com atenção (ou, com carinho). O *ro*, que compõe vários verbos, ou pode ser prefixado à raiz de vários deles, indica ação conjunta ou partilhada com outros(s).” Os Mybá usam o verbo *japysaka*, “ouvir”, para designar o ritual xamanístico.

Após esta canção, a xamã passou a referir-se ao meu trabalho, dizendo que os companheiros de Tupã deram-me permissão para gravar e levarão material porjDnde eu for. *Tupã reyi jusu*, “companheirada de Tupã”, explicou-me Daniel, é a mesma coisa que polícia e exército:

“como no quartel, tem o cabo, o companheiro de trabalho, cada um com sua profissão, assim é com a turma de Tupã” Continuou dizendo que, se houvesse somente o cabo, não funcionaria.

O termo *reyi*, neste caso, é a outra forma do termo *teyi*, que significa “grupo”. Aqui ela está se referindo ao grupo de Tupã, mas a palavra é a mesma utilizada para o grupo formado por uma família extensa, núcleo da organização social guarani.

Na continuação do discurso dona Odúlia pediu a demarcação de sua terra<sup>62</sup>, porque ali na área Amambai o espaço está pequeno. Ela declarou que está pedindo tanto à autoridade da Terra quanto à do céu. No caso da última, pede para que a abençoe nos seus propósitos e que a área para sua família seja demarcada.

### Odúlia 11 -N7

MD 22 -Tk 15

J.111

*mbarakū*

vozes

Han-ga -tu-ma o - ro - je - ro - jy      Han-gs tu-ma o-ro-- je-ro-jy

*takuapu*

continua

r p g p p. 7 p  
Han - ga - tu - ma ro - je - ro - jy

repete acrescentando outras frases e variando a execução dos *mbarakas* durante 2 min 38 8

/O  
Haaaaü

Escala      Transposição: dó

CT

<sup>62</sup> Odúlia Mendes foi expulsa com sua família da terra onde viviam, chamada *Gucvyty*, quando tinha onze anos de idade, como relatado em sua história de vida no capítulo anterior.

O primeiro motivo se inicia com o CT repetido duas vezes e dando um salto de 4J, a qual repete duas vezes, a segunda com maior duração. O segundo motivo faz o caminho inverso, só que repetindo três vezes a 4J acima, uma vez o CT, acrescentando ainda uma 3M acima deste. Os dois motivos são repetidos, agora com *takuapu*. No terceiro motivo, que é o CT repetido quatro vezes, entra o *mbaraka*.

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Hcmgatúma rojerojy (ichupe)</i> <i>Ange!</i> advérbio de tempo, a pouco = agora + /wa/sufixo de passado, significa já; ro/nós exclusivo + <i>jerojy/</i> fazer genuflexões; <i>ichupe!</i> para ele	Agora nós estamos dobrando os joelhos (como um sinal da cruz, uma reverência)	Agora já estamos fazendo genuflexões para ele ou reverenciando-o
<i>Ore mba 'e yvyra marangatu</i> Ore/nosso; <i>mba</i> 'e/coisa; <i>yvyra!</i> madeira, árvore; <i>marangatu!</i> sagrado	Nosso altar	Nossa coisa, nosso altar sagrado, divino
<i>Rovake rojerojy</i> <i>Rovake léãantQ</i> de; ro/nós exclusivo + <i>jerojy!</i> fazer genuflexões	Na sua frente fazemos <i>jerojy</i>	Na sua frente reverenciamos fazendo genuflexões
<i>hcmgatúma ore mba'e yvyra marangatu</i>	Agora nosso altar	Agora já, nossa coisa, nosso altar
<i>marangatúva rovake marangatu!</i> sagrado + <i>valo</i> que; <i>rovakelãxmte</i> de	Perfeito que olhamos de frente	Diante do que é sagrado
<i>marangatúva rojerojy</i>	Reverenciamos o que é perfeito	O que é sagrado nós reverenciamos
<i>Ko ijára rovake</i> <i>ko/este; //dele + jará!</i> dono; <i>rovakelãxantt</i> de	Na frente do dono	Na frente do seu dono
<i>Hcmgatúma rojerojy</i>	Agora reverenciamos	Agora já estamos fazendo genuflexões ou reverenciando
<i>Haaaaü!</i>		

Daniel explicou que, quando a xamã vai parar, ela fala *ojerojy* e faz o gesto correspondente, que é um flexionar dos joelhos como uma reverência. O número de vezes que faz tal gesto depende da duração do ritual. Por exemplo, quando vai até o amanhecer, segundo Daniel, ela faz *ojerojy*<sup>63</sup> em várias direções e em maior número, e os últimos são feitos na frente do altar, na direção da “entrada” do Sol ou do Sol nascente.

Sobre o altar, o *yvyra marangatu*, e a expressão *ko ijara rovake*, “na frente do dono”, Daniel explicou que o *Pa’i Kiiara* veio e deu toda aquela sabedoria para a xamã, então a sabedoria não é dela, foi o *Pa 7 Kuara* que deu para ela. O *Pa 7 Kuara* que é o dono da verdade, então é na frente dele que ela está terminando o ritual.

Daniel fez uma comparação com o que o branco faz, “um palestrante dá uma palestra, quando termina ele vai falar: tchau para vocês, muito obrigado, acabou, então agora terminamos nossa palestra, acabou. Quando o palestrante diz isto, o pessoal levanta e começa a sair.” Daniel explicita que o *jerojy* é uma chave de indicação de que acabou o ritual.

A xamã cantou mais quatro canções que tratam do seu encontro com os instrumentos *mbaraka, takuapu*, com os cantos *Tavy Terã* e, por fim, uma canção que exortou novamente a ouvir as palavras do *Pa’i Kuara*. As letras falavam do encontro com os instrumentos e com o canto e, posteriormente, da sabedoria que estes deram para a xamã. A canção Odúlia 11 e as seguintes formavam um só bloco, se considerarmos a escala de que se servem.

Na próxima canção, por exemplo, Odúlia está indo ao encontro do *takua*, bastão de ritmo; ela está andando, e o *takua* está vindo na direção dela. No momento em que eles se encontram ela canta *“che rovaiti takuavd”* “eu encontro o bambu”. No encontro o *takua* lhe dá a sabedoria.

---

<sup>63</sup> Tratarei do amplo uso do termo *jerojy* nos três subgrupos guarani no Capítulo 5.

## Odúlia 12 - N7

J = 114

MD 22 - Tk 17

*mbaraka*

vozes

No - po - ma Ko o - re - ro - mo - fien - du ta - kua - va ry - a pu

*takuapu*

no-po-ma ko ro-mo-fien-du no-po-ma ko ro-mo-fien-du no-po-ma ko ro-mo-fien-du ta-kua-va ry-a-pu

Continua repetindo estes motivos e outras variações durante 6 min 15s até finalizar

Haasal

Escatê:      Transposição: dó

fCT

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<p><i>Ndopoma ko romõñendu</i><sup>64</sup></p> <p>Possível registro variante para <i>endu</i> (ouvir, escutar, sentir, dar-se conta) + <i>po</i>, traduzível por: Escute!; Ao/este; <i>roĩ</i><sup>a</sup>. p. excl. + mo/fazer + <i>iiendu</i>!escutar/ sentir</p>	<p>Escuta, nós estamos fazendo</p> <p>Escuta (vai avisando, bate no braço para mostrar)</p>	<p>Vamos escutar agora, partilhar a percepção</p>

<sup>64</sup> Daniel explicou que, a partir do momento que ela está cantando, alguém estará escutando. Por isto é *romõñendu*, porque não é ela, a xamã sozinha. Ela está lá cantando e alguém está escutando.

<i>Ndopo romonëndü</i>	Vamos escutar	Vamos escutar
<i>Takuáva ryapu</i> <i>Takua/bâstão</i> de ritmo + <i>va/o</i> que; <i>ryapu</i> /ruído; trovão	Agora estou tocando bambu	0 som dos bastões de ritmo
<i>Ndopoma romonëndu</i>	Vamos escutar	Vamos escutar
<i>Takuáva ryapu</i>	0 som do bambu	0 som dos bastões de ritmo
<i>há 'e eeeeeeee</i>		

### Odúlia 13 - N7

J. 95

MD 22 - Tk J8

*mbaraka* rrrt continua

vozes: *ppPHg > pPp pppffrr-pp p gf*

*takuapu* rrrrrrrtrrrrrrrrrrrrrrr

continua, alternando a execução dos *mbaraka*, durante 4 min 24 s até:

*vpppppr #\* pppphj ppp-f-jíamp*

3 x

Escaia Transposição: dó

t\* CT

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Che rovaíti mangatu u</i> CV?e/minha; <i>rovái/a</i>	Na minha frente o perfeito (sagrado)	Na minha frente o perfeito ou sagrado

frente; <i>mangatu</i> / sagrado, perfeito; <i>u</i> / repetição da última vogal da letra, recurso da música		
<i>mbarakáva ryapu</i> <i>mbaraka/chocalho</i> + <i>valo</i> que; <i>ryapu</i> / ruído; trovão	0 som dos chocalhos \	0 som do que é chocalho
<i>Che rovaíti mbarakava</i> <i>ryapu</i>	Vem na minha frente, toca o <i>mbaraka</i> (é o <i>Pa 7 kuara</i> que está falando)	Na minha frente o som do chocalho
<i>HaaaaU!</i>		

Daniel explicou que, quando a xamã vai no caminho, ela encontra alguém vindo de “lá”. Neste caso, o *mbaraka*, o chocalho, está vindo na direção dela. Ela estava narrando o momento em que se encontram e falou sobre o som do chocalho que se encontrou com ela, naquele momento.

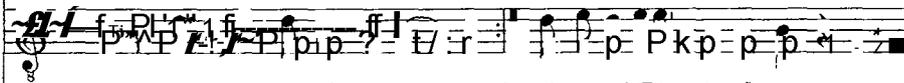
## Odúlia 14 - N 7

J. 92

MD 22 - Tk 19

continua durante 4 min 37 s até  
finalizar com

*mbaraka* **ff** continua **ff**

vozes 

*takuapu* **T TTT**

Escala Transposição: dó



CT

Nesta canção Odúlia fez um murmúrio ao começar, encontrando o tom e entoando *che rovaíti*, “eu encontro”.

Tradução baseada em dicionários	Tradução baseada nas exegeses nativas	Tradução e interpretação exploratórias
<i>Che rovaitijeroky</i> C/?e/minha; <i>rováifa</i> frente; <i>jerokyí</i> dança	Eu encontro a dança	Na minha frente a dança
<i>Che rovaiti Tavyterã</i> Tora/cidade + ,yvy/terra+ <i>mbyte!</i> centro + m/futuro) (Cadogan 1962)	Vem na minha frente <i>Ta\yterã</i>	Na minha frente o canto

*Tavyterã* é a autodenominação do grupo e, nesta canção, é o seu canto.

**Odúlia 15 - N7**  
MD 22 -Tk 20

J= 92

mbaeaka

**TTTT**

vozes:

Pigarro

E-no-po      E-no - po ko fie' - ê      e - no - po Ko fie' - ê

continua  
(incompleta)

takuapu

r r r r r r r r r r r r T TTT

Escala      Transposição: dó

CT

<i>Ertopo Enopo ko ně 'è Pa 'l kuara</i>	Escute a palavra do xamã do Sol
<i>Enopo Enopo ko fie 'ê</i>	Escute a palavra

Com esta canção dona Odúlia encerrou o ritual nesta noite, após cantar e dançar por duas horas consecutivas.

Durante a noite alguns participantes pararam de dançar durante algum tempo. As mães olhavam algum filho pequeno que tinha acordado e os jovens paravam para conversar. Ao final, no entanto, a xamã fez questão de que todos voltassem a participar. É de suma importância

estarem juntos na volta, na hora da chegada. Quando não voltam todos juntos, os participantes correm o risco de ter sua alma presa “lá”, o que acarreta sérios problemas, tais como doenças, indisposição e impossibilidade de cantar.

Dormiram muitas pessoas na casa onde se realizou o *jeroky*. Numa das noites, na sala onde durmo, dormiram onze pessoas. Estava frio e todos ficaram ali, próximos ao fogo. Quando está calor, dormem do lado de fora da casa.

Em seguida descrevo os rituais cotidianos realizados pelos Nhandeva na AI Pirajuy, Paranhos (MS), e a descrição de dois rituais mybá e chiripá, ocorridos, um na aldeia Limeira, AI Xapecó, Entre Rios (SC) e outro na aldeia guarani de Ubatuba (SP), chamando a atenção para algumas diferenças e semelhanças entre os rituais nos distintos subgrupos.

As análises do repertório e o desenvolvimento de considerações sobre a música e a dança, e as relações destas manifestações com a manutenção da vida social e da saúde guarani, serão feitos nos capítulos posteriores.

## 2.2 —DESCRICHÃO DO *JEROKY TAKUA* NHANDEVA

As sessões xamaní sticas cotidianas dos distintos subgrupos guarani, apesar de terem correspondências, apresentam muitas diferenças, para as quais os próprios informantes chamaram minha atenção. Uma delas pode ser percebida quando acontecem as reuniões políticas de guaranis das várias áreas do Mato Grosso do Sul, os *atyguasú*. Nestas ocasiões, quando escurece começam os cantos dispersos pelo pátio. Os Kaiová se dividem em tantos grupos quanto forem os xamãs presentes, cada um com seus cantos e suas coreografias, e os Nhandeva se juntam, todos em um grupo só, alternando-se os xamãs na coordenação da sessão.

Quanto às semelhanças, saliento algumas que se referem à posição da cena ritual em relação ao lugar do nascer do Sol (leste), central em toda a explicação acerca dessa sessão. O início e o fim do ritual se dão com todos os participantes posicionados de frente para o leste, e uma espécie de altar composto basicamente por três madeiras verticalmente fincadas no chão. Dependendo do contexto, este altar é mais ou menos elaborado com adornos de penas de espécies de papagaio (*Amazona sp*) ou com espigas de milho, por exemplo, na época da maturação deste.

O canto iniciado pelo condutor, acompanhado pelo *mbaraka*, “chocalho”, é depois de cerca de um minuto encorpado pelo coro das mulheres, que passam a executar seus *takuapu*, “bastões de ritmo”. Neste momento outros participantes, incluindo as crianças, passam a dançar uma série de coreografias.

A duração de cada canção varia muito de grupo para grupo. Entre os Nhandeva a média foi de cerca de sete minutos. Entre os Kaiová registrei canções de até vinte minutos. Os rituais a que assisti duraram cerca de três horas ininterruptas, em certas ocasiões, e o tido como ideal é dançar até o nascer do Sol.

Descrevo a seguir os rituais diários nhandeva, e em seguida apresento o ritual diário realizado entre os Mbyá, que é correspondente ao *jeroky* dos outros grupos.

Minha primeira visita à área Nhandeva Pirajuy, Paranhos (MS), foi realizada com o objetivo de ser apresentada aos Guarani daquela aldeia pelo antropólogo Ruben Thomaz de Almeida, que trabalha há muitos anos com os Guarani na região. Naquela ocasião, dezembro de 1997, ele coordenava um Grupo Técnico para identificar a Terra Indígena Potrero-Guaçu, Paranhos (MS), cujos requisitantes moravam na área Pirajuy.

Conheci os Nhandeva em um contexto de mobilização, em que se realizavam rituais musicais, *jeroky*, diuturnamente e com a presença de xamãs do local e de outras áreas. Ao acompanhar o trabalho de entrevistas com os moradores mais antigos da área reivindicada, chamou a minha atenção a reiterada referência aos xamãs, *oporaívas*, e aos locais onde ocorriam os rituais musicais, *jeroky hápe*, como delimitadores do território. O termo *oporaíva* é traduzido por Leon Cadogan (1959) como “o que canta”, e tem sido utilizado como tal pelos pesquisadores que o seguiram no estudo desta parcialidade guarani, como por exemplo, Miguel Bartolomé (1991).

Nesta primeira visita tive a oportunidade de presenciar diversos rituais que se realizaram no local da mobilização e que reuniam um número grande de participantes, algo em torno de 300 pessoas. Nas viagens de campo que se seguiram o número de participantes nos *jerokys* variou entre vinte e cinco e cinquenta participantes.

O *jeroky* é um ritual musical no qual o *ñanderu* ou *oporaíva* (xamã homem), a *ñandesy* (xamã mulher) ou os *yvyra 'ija kuéra* (ajudantes, xamãs iniciantes) cantam tocando *mbaraka* (chocalho), acompanhados do coro das mulheres, as quais tocam *takuapu* (bastões de ritmo), enquanto os demais participantes *osyryry* (dançam).

Diferentemente dos Kaiová, entre os quais cada xamã coordena a sessão feita com seu grupo, entre os Nhandeva vários se reúnem e se revezam na coordenação dos cantos e danças. A noite que será descrita a seguir, por exemplo, contou com três mestres de música: Leonardo Vera, Vitória Portillo e Eduardo Santos.

O casal Leonardo e Vitória construiu no começo de 1999 um *jerokyha*, “casa de dança”, de cinco por seis metros. A medida maior é a da frente, onde fica o altar, *yvyra 7*, que tem cerca de dois metros de largura por dois metros de altura. São três madeiras perfiladas e unidas por duas madeiras deitadas e fios adornados com penas de pássaros. Na madeira do meio fica uma cruz feita de taquara e adornada com penas de louro (*Amazona sp.*) (Fig. 9, foto).

**Figura 9 - Esquema e fotos da casa de dança, *jerokyhá***



Microfone

*Yvyra'i*  
m m ©

Banco



Os preparativos para o *jeroky* se iniciam no final da tarde, quando Vitória varre a casa de danças e lava os *takuapu*, colocando água dentro deles e experimentando o som de cada um, batendo no chão.

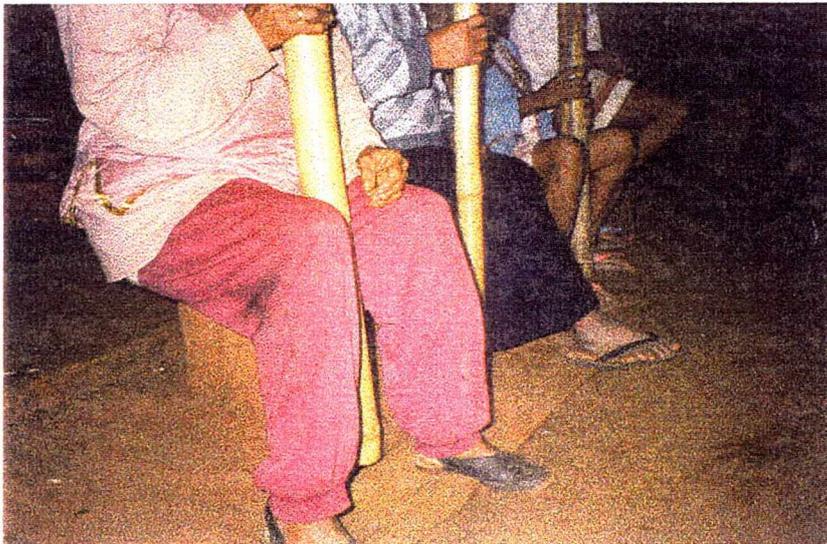
Ao chegarem na casa de dança, o *jeroky ha*, os participantes do ritual, antes de qualquer outra coisa, se aproximam do altar, *yvyra 'i*, e virados de frente para o leste flexionam os joelhos duas ou três vezes. Este ato, como entre os Kaiová, se chama *jerojy*.

Em uma introdução de cerca de um minuto e meio o *ñanderu* toca o *mbaraka* em posição vertical (ver Foto 8), depois faz um recitativo da canção a ser executada. Após o recitativo ele muda a posição da execução do *mbaraka*, tocando-o horizontalmente, marcando uma pulsação. Neste momento as mulheres começam a cantar e a tocar os *takuapu* de encontro a uma madeira, que fica no chão para este fim (Foto 9), e alguns dos demais participantes começam a dançar.

**Foto 8 - Homens executando *mbaraka* na posição vertical**



Fotos 9 - Mulheres executando *takuapu*

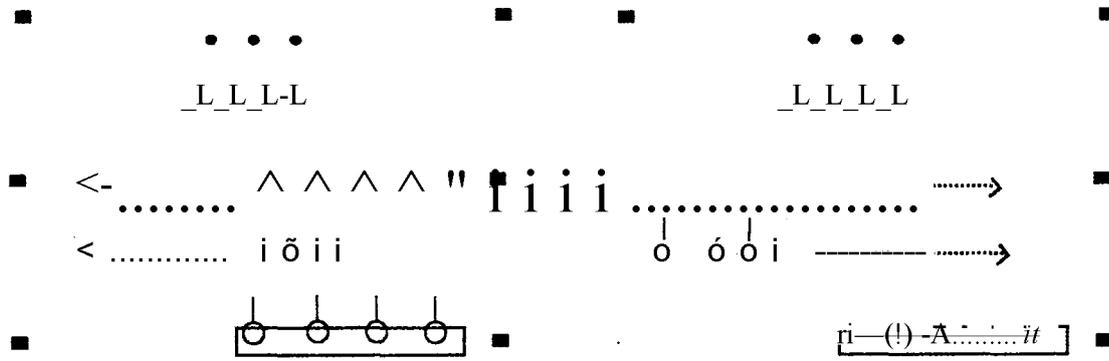


Durante o *jeroky* os participantes bebem uma infusão de água com cascas de cedro, que é utilizada pelos *yvyraija kuéra*, ajudantes do xamã, como remédio para a garganta com objetivo de cantar melhor, afinado, com voz bonita.

As coreografias, em cada canção, se iniciam com os homens flexionando os joelhos e erguendo os pés, alternadamente, como se estivessem caminhando sem, no entanto, saírem do lugar, de frente para o *yvyra V*; as mulheres sentadas, tocando *takuapu*, e as crianças dançando *syriry*. O *syriry* é um resvalar de um lado para o outro, que as moças fazem de mãos dadas, de lado, um pé empurrando o outro, no sentido norte-suí (Fig. 10).

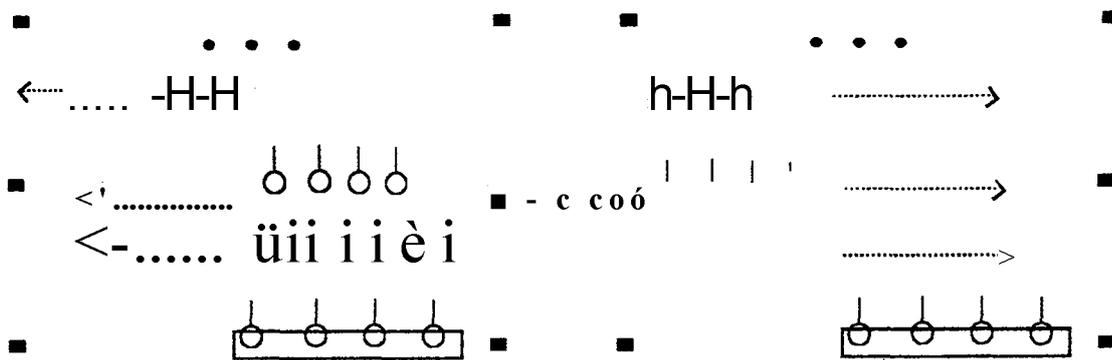
Um jovem *yvyra'ija* explicou-me que, ao dançar, as mulheres têm que manter os joelhos próximos, pois, quando estiverem tocando *takuapu*, se afastarem as pernas não terão equilíbrio e poderão cair.

Figura 10 - Esquema da movimentação dos participantes do *jeroky*



Depois os homens começam a andar de um lado para o outro, de lado para o *yvyra'ija*, no sentido norte-sul, umas quatro voltas, no que são acompanhados pelas moças que continuam o *sryry* (Fig. 11).

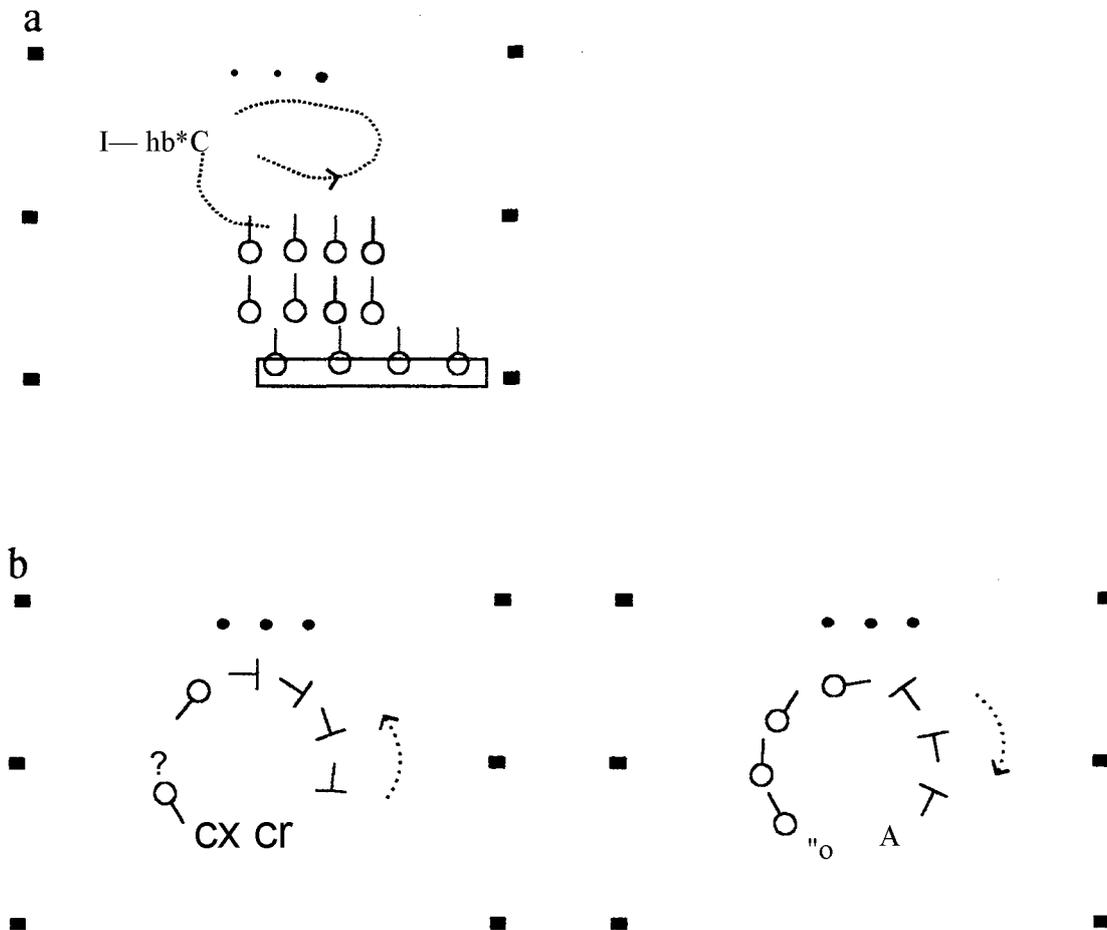
Figura 11 - Esquema da movimentação dos participantes do *jeroky*



O *yvyra'ija tenondé*, o “principal”, sinaliza com o *mbaraka* e começa a circular no interior da casa, no sentido anti-horário (Fig. 12 a), *ojere* (Fig. 12 b), no que é seguido por outros dançarinos e dançarinas (Fig. 12 b). Quando há um número maior de participantes, formam-se círculos concêntricos. As mulheres giram de mãos dadas direcionadas numa

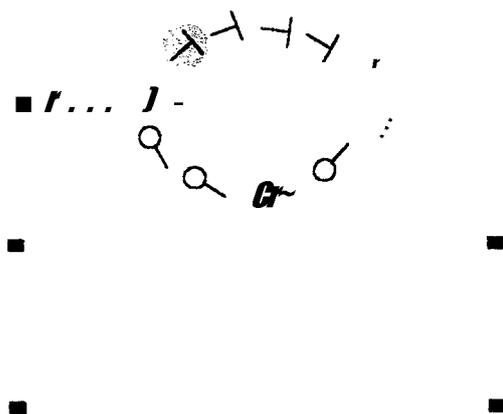
diagonal entre o centro do círculo e a pessoa que está na sua frente, mantendo o mesmo movimento com os pés, um empurrando o outro.

Figura 12- Esquema do início do movimento *ojere*, o *ojere* e o *ojevy*



Na hora em que o canto atinge o ponto mais agudo eles invertem o sentido do caminhar no círculo, *ojevy* (Fig. 12 b). Mudam a direção deste círculo cerca de quatro ou cinco vezes e retomam à posição inicial. Nestes dias as coreografias foram estas, acrescidas algumas vezes por umas duas ou três voltas em círculos maiores dadas ao redor do *yvyrái* (Fig. 13). Leonardo denominou estas coreografias de *hemongu'é*, que, segundo o dicionário de Guasch (1996), é “mover-se, arrancar ou começar a andar”.

Figura 13 - Movimentação em círculos ao redor *doyvyra'i*



Há momentos, durante algumas canções, nos quais se realiza uma dança/luta, denominada *yvyra'ija*, na qual o *yvyra'ija* principal, o ajudante do xamã, tenta atingir um dançarino após o outro com o *mbaraka*. Ele caminha dando voltas pela casa e pelo pátio, com os joelhos bem flexionados, e todos os participantes em fila, atrás dele, como se ele estivesse abrindo caminho (Fig. 14). Depois, no centro da casa, desafia os participantes com movimentos rápidos de ataque com o *mbaraka*, ao som dos cantores em coro: “*he, he, he!!!*” Durante esta dança os lutadores pulam com os dois pés juntos. Eduardo passa o *mbaraka* por baixo dos seus pés e eles pulam, defensivamente. Uma das funções do *yvyra'ija*, como ajudante do xamã, é fazer este treino que chamam *õnemoity*. *Ñemoichi* está traduzido por Cadogan como “movimentos rápidos que os homens executam em uma dança na qual imitam uma dança dos *Tupãs*” (1992 a [1959]).

Figura 14- Movimentação *doyvyra'ija*, ajudante, principal



Descrevo e comento algumas canções do *jeroky* da noite de 6 de dezembro de 1997, ocorrido na casa de Leonardo Vera, na área Pirajuy, Paranhos (MS). Nesta noite o ritual foi conduzido por Leonardo Vera, Vitória Portillo e Eduardo Santos. Escolhi algumas canções como exemplo para comentar as características mais marcantes da música nhandeva.

Leonardo se dirigiu ao *yvyrái* "altar", se posicionou em pé olhando para o leste, começou a tocar o *mbaraka*, "chocalho", segurando-o verticalmente. Pigarros do cantor acompanhavam esta parte introdutória. Os dois xamãs, marido e mulher, mascavam fumo, enquanto se preparavam para iniciar o *jeroky*.

Durante 1 minuto e 41 segundos ele entoou um recitativo da canção acompanhado apenas da voz de sua mulher Vitória.

Como na etnografia anterior, estarei representando o movimento de execução do *mbaraka*, no qual ele é segurado verticalmente e agitado, com a figura da mínima (J).

Quando a execução é alterada para movimentos horizontais na qual ele marca uma pulsação, usarei a semínima (J).

O sinal de *vibrato* está indicando momentos em que há microtonalização no canto. Nesta gravação o microfone está pendurado na viga da casa próxima ao *yvyrái*. Em consequência, a execução dos homens ficou em destaque.

**Leonardo 1 - N3**  
Md 04 Tk 19

The musical score is divided into three systems. The first system shows the *mbaraka* accompaniment on a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics 'éi éi ee - ti a éi éi hê i' are written below the staff. Above the staff, there are four vertical lines representing the *mbaraka* instrument, with a bracket labeled 'continua' underneath. The second system continues the vocal lines, with 'Vitória começa' and 'Vitória continua..' labels. It includes dynamic markings *W r* and *W f*. The lyrics 'he i hú éi éi hé - i he i hú' are written below. The third system is labeled 'Finalização' and includes dynamic markings *W T*. The lyrics 'héi héi he i hQ hū hú ü' are written below. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Após uma pequena pausa, Leonardo proferiu algumas palavras, das quais compreendi apenas que estava falando de “sua avó”, provavelmente referindo-se à avó de Vitória. Neste momento, em outras canções em que fala um pouco mais, o ajudante, *yvyra ãja*, que está ao seu lado concorda, entremeando o seu discurso<sup>65</sup>. Depois mudou a posição do *mbaraka* e passou a tocá-lo horizontalmente, marcando uma unidade rítmica que passou a ser imediatamente utilizada pelas mulheres que tocaram *takuapu*, “bastão de ritmo”. O coro feminino passou então a acompanhar o canto, e os dançarinos iniciaram a dança, o *syriry*. Quando entraram os *takuapu* e o coro feminino, e começou a dança, ocorreu um adensamento sonoro e coreográfico.

j = 134      Leonardo: "ijavuela ... mina aipo ..."

mbarakas e takuapus: continuam

mbaraka

Leonardo e Vitória

vozes

takuapus

coro feminino continua

ei ei he i he i è      héi      héi      he i é      (incompleto)

Escala      Transposição: dó

CT

The musical score is presented in three systems. The first system shows the *mbaraka* rhythm as vertical strokes and the vocal line for Leonardo and Vitória with lyrics 'éi éi eei a éi éi he i he i è'. The second system shows the *takuapu* rhythm and a 'coro feminino continua' part with lyrics 'ei ei he i he i è héi héi he i é (incompleto)'. The third system is a scale diagram labeled 'Escala' and 'Transposição: dó' with the notation 'CT' below it.

<sup>65</sup> Basso chama a atenção para o papel do *whcüt-sayer* (perguntado<sup>^</sup>) na performance de narrativa kalapalo, comentando que a narrativa não é construída somente pelo narrador, mas conta com atores cruciais que atuam como perguntadores ou respondedores (1985:15). Na oratória kayapó também, segundo Vidal, o discurso do chefe da aldeia é respondido de vez em quando por um “*ho! ho!*” de aprovação, sinais que asseguram o reconhecimento de sua posição pela coletividade de homens (1977:148).

A canção continuou seguindo a seguinte estrutura:

A	A	Al	Al	B	6C
A	A	Al	Al	B	7C
		Al	Al	B	10C
A	A	Al	Al	B	8C
A	A	Al	Al	B	8C
		Al	Al	B	6C
A	A	Al	Al	B	8C
A	A	Al	Al	B	8C
		Al	Al	B	8C

A variação dos movimentos corporais na execução do chocalho é grande. Nesta canção, durante as partes A, Al e B e quando repete 10 vezes a parte C Leonardo gesticula com o *mbaraka*, segurando-o verticalmente, tomando o som mais metálico. Numa ocasião Leonardo encostou o *mbaraka* no chão, por exemplo. Não consegui obter explicação sobre os movimentos do *mbaraka*. A execução do *mbaraka* nas outras canções também segue o padrão desta, é tocado na posição vertical nas partes A e B, e na horizontal nas partes C.

Observei nas canções nhandeva um padrão morfológico que consiste na estruturação a partir de tipos de motivos ou eixos motivicos. Ocorre um eixo no qual as frases começam num tom mais distante do centro tonal (mais agudo, diríamos, na teoria musical ocidental). Denominei este eixo de A e de Al, A2, A3, consecutivamente, conforme foram aparecendo outras frases com as mesmas características. É como se esta frase abrisse caminho, sendo o momento de maior adensamento sonoro do coro feminino. Na coreografia é bem marcada como o momento em que se inverte o sentido do giro do círculo, tanto para o sentido anti-horário, *ojere*, como para o contrário, *ojevy*.

Há depois uma, duas ou três frases, dependendo da canção, que são intermediárias, as notas da melodia brincam entre este tom mais agudo e em volta do centro tonal. Em muitos casos vão a tons mais graves do que o CT. Chamei este de eixo B.

Considereei como C o eixo que enfatiza o CT.

Uma característica comum aos dois repertórios, kaiová e nhandeva, foi que as melodias se mantêm na maior parte do tempo nos tons mais graves, indo aos agudos em alguns motivos que são retomados, mas não reforçados em repetições como os motivos mais graves.

Exemplos de eixos motivicos nas canções Leonardo 3 e Vitória 4.

Leonardo 3 N3 MD 06 Tk 6

eeei a ha si e e e eee

B C

a ha ei he e e e i hu a ha ei e heeee

Vitória A N4 MD 05 Tk 8

e e ô! á ei 'e ei « ei 'e e e ee

A B C

Menezes Bastos (1990), ao analisar a música do ritual *Yawari* kamayurá, encontrou três eixos motivicos formadores de cada canção. O eixo A atuando na constituição do centro tonal, o B na afirmação, e o C mais como motor, motivador.

Analisando as canções do xamanismo kayabi, Travaços apresenta as escalas e mostra uma diferença entre os sons usados nas partes das canções que dividiu em A e B. Na A foram usados os sons mais agudos, e na parte B os mais graves (1984: 159).

Feld encontrou termos kaluli para estas regularidades (1982). O fato de eu não ter encontrado tais termos entre os Guarani não quer dizer que não existam. Os eixos estão marcados na execução do *mbaraka* e na coreografia, por exemplo.

Na maioria das canções nhandeva analisadas verifico que há um crescendo no número de repetições do eixo C da canção, até atingir um número máximo, e depois uma diminuição, até voltar ao mesmo número do início. Durante as execuções, no entanto, os motivos iniciais são sempre recuperados em sua forma e em seu tamanho originais. Durante o crescendo e o decrescendo do número de repetições há uma alternância também entre um número maior e um número menor de repetições. A música vai caminhando, aumentando as repetições, mas retomando sempre às primeiras frases, os eixos A e B, que permanecem sempre iguais em número. Relacionei a estrutura destas canções ao avanço no caminho, que se daria no aumento do número de repetições e posterior diminuição.

No *syryry*, conforme a descrição acima, mulheres e meninas cruzam longitudinalmente a casa, alinhadas no sentido norte-sul, alternadamente, impulsionando



Nesta introdução Leonardo soou a nota ré # antes de iniciar a melodia, aparentemente procurando afinar o tom para iniciá-la. Ao concluir o recitativo ele transpôs a melodia uma segunda menor para cima.

Leonardo começou então a executar o *mbaraka* horizontalmente, marcando o ritmo, no que foi imediatamente acompanhado pelas mulheres com os *takuapu*. As mulheres acompanharam com o canto, e os dançarinos com o *sryryry*.

				6C
A2	A	AI		
	A	AI	AI	9C
		AI	AI	10C
		AI	AI	9C
AI	A	AI		
	A	AI	AI	10C
		AI	AI	19C
A2	A	AI		
		AI	AI	11C
		AI	AI	13C
		AI	AI	11C

Chamo atenção, neste quadro, para o progressivo aumento e o posterior decréscimo no número de vezes que repete a parte C

As quatro canções seguintes executadas por Leonardo seguiram os mesmos procedimentos das descritas acima e tiveram a duração média de sete a oito minutos cada.

Após cantar seis canções, Leonardo continuou atuando, agora como ajudante de Vitória Portillo, sua esposa, que passou a cantar e conduzir o ritual. Vitória Portillo ficou posicionada junto às mulheres e canta, tocando o *mbctrakci*. Em alguns momentos da canção caminhou um pouco pela casa, mas não cheguei a observar uma regularidade em seus movimentos. A diferença que considere mais marcante entre a execução das suas canções e as de Leonardo e Eduardo Santos foi o fato de ela iniciar cantando já com acompanhamento da percussão dos *takuapus*, sem fazer o recitativo.

Vitória executou oito canções com a duração média de dois a três minutos cada. Em algumas de suas canções, como no exemplo transcrito a seguir, Vitória começou executando a parte C, que repetiu um número progressivamente crescente e depois diminuiu.

**Vitória 2 - N3**  
MD\_05 TTe 06

Ja 156

*mbaraká*

vozes

*takuapu*

coro de mulheres: contínua

continuum

continuum

continua...

ESC3Í3      Transposição: ao

CT

3C	A	A	Al	B
8C	A	A	Al	B
9C	A	A	Al	B
12C	A	A	Al	B
7C	A	A	Al	B
9C	A	A	Al	B
5C				

A canção Vitória 2 é uma das definidas como sendo *yvyra'ija*. O refrão "he! he! he!" é uma das características. A escala com 3m e 3m ao redor do CT também. Exploro outros aspectos no Capítulo 3, ao trabalhar os gêneros musicais do *jeroky*.

### Vitória 3 - N3

♩ = 140

MD 05 Hc 07

*mbarckar* —————

vozes

*takuapur* —————

coro de mulheres continua

tosse e sopro r-r-r-r

ei ei ei ei e isa e e e ee

e ia eei e e e e e e ee ei ee

e ta èe e e e ee e ta èe eee

Repete 8 x do começo

Escãia Transposição: dó

CT

Na canção Vitória 3 a estrutura se diferencia das anteriores, pois não há aumento no número de repetições de nenhuma parte. Na segunda e na oitava vezes que retoma ao começo, a parte A é executada acompanhada do *mbaraka* em posição vertical. No final da execução ocorre o mesmo. Vitória Portillo continuou executando mais cinco canções, todas acompanhadas de coro feminino e dança.

Neste momento Eduardo Santos começou a condução do canto. Ele fez a introdução, à qual me referi ao descrever o início do ritual, que na primeira canção, por exemplo, durou 1 minuto e quarenta e três segundos só de execução do *mbaraka*.

Na seqüência da noite ele cantou seis canções com uma duração média de seis a sete minutos cada.

Em algumas noites, depois das danças, foi executado um canto para cura, entoado pelo xamã ou pelo casal, próximo à cabeça da pessoa doente, alternado com sopros, gestos com as mãos como de tirar algo do corpo, e um discurso de aconselhamento. Um dos rituais de cura a que assisti foi composto por duas sessões, uma em cada noite - 28 de fevereiro e 1º de março de 1998 -, após a realização do *jeroky*. Na segunda noite o xamã retirou um objeto de dentro da doente. A cura é denominada de *oipeju* (soprar).

Na cura citada a xamã cantou por cerca de trinta minutos, após o que, como no dia anterior, ela e o marido sentaram-se num banco grande, enquanto a paciente se sentou no banquinho, na frente deles, e tirou a blusa. Ele, por sua vez, passou várias vezes a mão por cima da cabeça e em tomo dos ombros da mulher, alternando, uma vez de cada lado, e depois foi tirando, com a mão, algo do peito da doente, até que tirou umas penas de dentro dela. Todos se interessaram em olhar, e o silêncio se fez total. Passaram a ouvir os conselhos dos xamãs, e outras pessoas deram, também, seus depoimentos acerca das causas da doença.

Enquanto o xamã tirava o objeto do corpo da mulher, o casal cantava, e o *yvyra 'ija* Eduardo foi para a frente do altar e cantou também, acompanhado por grupos de dançarinos e pelas mulheres, cantando e tocando *takuapu*. Este momento foi muito interessante, pois ocorreu uma polifonia do *jeroky*, entoado por Eduardo, e a canção de cura, entoada pelo casal, tudo ao mesmo tempo.

A tônica do discurso do casal de xamãs foi uma crítica forte à adoção da religião pentecostal. Foi enfatizada a importância da família, da casa dos pais e do esforço que estes

fazem para alimentar os filhos. A doença da mulher foi causada pela atitude de um filho que, estando casado com uma moça de uma família “crente”, esteve em sua casa, quebrou suas louças e derramou seus remédios de ervas dizendo que aquilo tudo era feitiçaria. A xamã fez um discurso inflamado satirizando os crentes, seus gritos e suas conversas sobre Satanás. Afirmou, então: “eu canto, canto toda semana ao final da tarde”, e ironizou: “aqui somos *feiticeiros*”, referindo-se às acusações dos “crentes”.

Outra cura que presenciei foi de uma criança, em duas sessões, uma durante a tarde, e outra na noite de 3 de agosto de 1999. Após o *jeroky* noturno, o casal se postou e cantou sobre a criança.

Leonardo tirou algo de dentro da criança, que me pareceram espinhos. O casal de xamãs falou na doença que estava “apertando” a criança. Leonardo falou na “flor boa”. Explicou-me que a criança tem aquela flor porque foi batizada e por isto tem força para agüentar a doença. A flor cuida dela, a doença “aperta”, mas a flor cuida. Receitaram então para o dia seguinte um banho com ervas.

Após transcrever as canções de cura registradas, observei que elas tinham as mesmas melodias de algumas canções do *jeroky* executadas, neste caso, sem acompanhamento de instrumentos.

Em seguida descrevo dois rituais que presenciei em aldeias que reúnem Guaraní Mbyá e Chiripá.

### 2.3 - DESCRIÇÃO DOS RITUAIS COTIDIANOS MBYÁ E CHIRIPÁ

Estou me referindo aos dois grupos, porque nas aldeias em que assisti aos rituais havia famílias dos dois subgrupos e características comuns aos dois nos rituais.

Considero o ritual xamanístico mbyá, por ser cotidiano, correspondente ao *jeroky* entre os Kaiová e os Nhandeva. O ritual é dividido em dois momentos, um é o *sondaro*, considerado como aquecimento, uma preparação do corpo para o *porahéi*, os cantos e as danças.

O *sondaro* ou *xondaro* é um gênero executado com uso do *mbaraka* (violão) e *rave* (ca) e acompanhado por uma dança/luta. Há dois tipos, os *A>fba 'e pu okaregua* (*mba'e - i, pu - som, oka - pátio e régua - do*), traduzido como dança de pátio, de terreiro, e os *>car dentro da opy*<sup>66</sup>, casa ritual.

Sobre o *sondaro*, Ladeira (1992) afirma que seu intuito é o aquecimento, isto é, entrar o corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy*, e que sua coreografia segue o princípio de três pássaros: *mainoi* - colibri<sup>67</sup>, (para aquecimento do corpo), *iaguato* - Ioi (para evitar que o mal entre na *opy*) e *mbyju* - andorinha, cuja coreografia é uma dança onde um deve “derrubar” o outro com os ombros ou esquivar-se de um possível tombo para fortalecer os *sondaro*, dançarinos do *sondaro*, contra o mal).

Em minha pesquisa de campo na aldeia Massiambu, Palhoça (SC), gravei a execução de alguns *sondaro* cujos títulos falam de outros pássaros: *Tampé Mba'e Pu* (andorinha ou andorinha), *Kampido 'vÿ* (xexéu), *Korosire* (sabiá) e *Parakáu daje* (papagaio) (Ladeira 1997).

Na aldeia Barra Grande, em Misiones, na Argentina, gravei o *Kominjarre* (canto do *sondaro*), o *Kampido 'vy* (xexéu) e o *Korosire* (sabiá). Os *sondaro korosire* e *kapido 'vy* executados na Argentina foram executados iguais aos do Massiambu, no litoral de Santa Catarina. Em um CD gravado no Paraguai por Sequera (1997) há um solo de *rave* intitulado *Mba'e pu*, que apresenta os mesmos motivos musicais dos executados no *korosire*, nas referidas acima, e que Sequera identifica como sendo o pássaro *Havia rubica*, da família *Thraupidae*. Os Guaraní do Massiambu haviam traduzido *korosire* por sabiá. A identificação da espécie desses pássaros e o estudo dos seus cantos são itens que saliento como importantes na continuidade de uma pesquisa da música guarani, para um conhecimento de como estes cantos estão representados na música.

Chamo a atenção para estas recorrências, pois elas dão uma noção da grandeza do gênero abrangido por este subgrupo guarani.

Aldo LitaiíF (1999:103) obteve entre os Mbyá do litoral brasileiro exegeses de oito tipos de *sondaro*: “*hiboapykue* - bater três vezes sobre a corda do *mbarakã*; *mokoingue* -

---

é a casa ritual. Não encontrei uma explicação etimológica para esta palavra. Entre os Kamayurá *opy* é “soprar” utilizado na 3ª pessoa do plural, para referir-se à execução dos aerofones, e a casa de flautas (Menezes Bastos 1978).

Trabalhando com as pranchas de Sick (1985), obtive, até o momento, as famílias a que pertencem os *sondaro*, pois esta nomenclatura abrange várias espécies.

bater duas vezes sobre a corda do *mbaraka* <sup>68</sup>; *Apykaxu* (pomba); *Korosire*; *Parakáu daje* (papagaio); *Pindo vy* - palmeira azul, palmeira sagrada; *Yy Vera* - chuva com relâmpago e *Araku pyiã* - saracura vermelha.

Ivori Garlet (informação pessoal) cita também o *tangara*<sup>69</sup> dançado dentro da *opy*. Sobre o *ñe-moichi* - *tangara*, Cadogan (1971) publica o depoimento de um informante que explica os passos *hemoichi*, por parte dos *yvyra 'ija*, como a imitação da dança dos deuses Tupã<sup>70</sup>.

Arthur Benite, do Morro dos Cavalos, em Palhoça (SC), disse que o *sondaro* se inicia por volta das 16 horas e que a entrada na *opy* se dá por volta das 18 horas, tudo de acordo com a posição do Sol.

Embora a maioria destes *sondaros* pareçam fazer referência a pássaros, Garlet (comunicação pessoal, 1998) ouviu de um *handeru* em Espiraiado, Maquiné (RS), que há *sondaro* com nome de *Pira'pe* (cardume de peixe), além de outros relativos a pássaros como o *avy 'a onẽ 'ê* (canto do sabiá) e *araku pyta* (passo da saracura).

Nestas danças/lutas<sup>71</sup>, segundo Garlet, quando dançadas de dois a dois, a região a qual objetivam acertar é a dos ilíacos, ossos da bacia. Nas danças em roda, o *yvyra 'ija* vai passando o *popygua* (instrumento composto por duas varas amarradas) por baixo dos pés das pessoas que vêm em sentido contrário, aumentando, aos poucos, a sua altura em relação ao chão. Arthur Benite explicou que o mestre *sondaro*, treinando, “se nega até de bala” (defende-se de tiros). Segundo este informante, o mestre fica no meio do círculo e chama um por um da direita para a esquerda para dançar.

Quando se assiste a estas danças, a associação com a noção que temos de “lutas marciais” é imediata. Efetivamente, Timóteo Popygua, Guarani da aldeia da Barragem (SP), declara no encarte do CD *Ñande Reko Arandu* que o *xondaro* é uma dança que tem a ver com uma defesa e que faz parte do dia-a-dia da aldeia guarani. “O menino começa a dançar, começa a freqüentar esta dança. Ele tem seu próprio equilíbrio no seu próprio

---

<sup>68</sup> Estas exegeses apontam para marcações rítmicas, conforme comentarei adiante.

<sup>69</sup> Ao identificar pássaros com uso das pranchas de Sick (1984), meu informante nhandeva no Mato Grosso do Sul comentou que o *tangara* (*Chiroxophia caudata*) dança igual ao guarani no *jeroky aty*.

<sup>70</sup> *Ñemoiti* é o termo usado para falar dos passos dos *yvyra 'ija* entre os Nhandeva no Mato Grosso do Sul.

<sup>71</sup> É comum a várias artes marciais a mimese de animais. No tai-chi, por exemplo, a maioria dos movimentos têm nomes de atos dos animais.

corpo.” Ele acrescenta que hoje em dia o *xondaro* é praticado mais para “desviar, para dançar, para ter equilíbrio e para ter saúde”.

Os cantos ou rezas que acontecem dentro da *opy* são chamados *purahéi* e são denominados também *ofiendu*, “escutar”, em guarani. O ritual do qual participei na aldeia Limeira, AI Xapecó (SC), em setembro de 1996, se iniciou no final da tarde, por volta das 18 horas, quando entramos todos na *opy*. Havia dois *mbaraka* (violões), dois *mbaraka miri* (chocalhos) e seis *takuapu* (bastão de ritmo). O ambiente foi se esfumando com o uso do *petygua* (clave). Eles fumavam e lançavam a fumaça nos instrumentos, que estavam encostados na parede dos fundos da *opy*, no caso dos *mbaraka* e *takuapu*, e pendurados na parede, no caso dos *mbaraka miri*. No início, Adão Mariano, dono da casa em que estávamos hospedados e condutor do ritual, tocou o *mbaraka* (violão), e as crianças cantaram e dançaram de duas em duas pulando com os dois pés juntos e rodando, durante cerca de três minutos e meio. Enquanto isto, os *yvyra'ija kuéra* (ajudantes) estavam tocando *mbaraka miri* (chocalho) e *popygua* (instrumento). Após este tempo, Adão começou a afinar o *mbaraka*, e os ajudantes começaram a tocar o *popygua* e o *mbaraka miri*, o que durou cerca de seis minutos. Depois as crianças e adultos se perfilaram, e Adão começou a fazer como uma bênção sobre a cabeça de cada um dos presentes que, um por um, diziam *aguyjevete*, ao que ele respondia *aguyjevete* (saudação) ou *aguyjevete mba 'erã* (para abençoar). Ele iniciou, então, um discurso em linguagem sagrada<sup>72</sup>, do qual os participantes repetiam algumas palavras. O informante Arthur Benite, do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), com quem fiz a exegese deste discurso, chamou-o de começo da reza ou *ojapychaka haguà karai omombe 'u* (Para escutar o que o pajé conta)<sup>73</sup>.

Ressalto aqui a temática do discurso que Adão Mariano, profere com acompanhamento dos instrumentos *mbaraka*, “violão”, *mbaraka 7*, “chocalho” e *popygua*, “clave”. Sobre a música mbyá, remeto aos trabalhos de Kilza Setti (1988 e 1994/95) e Kátia Dallanhol (2002), que apresentam transcrições e análises formais do material musical deste grupo.

---

<sup>72</sup> Segundo Garlet (1996), os Mbyá denominam de *Nanderu ijayvu*, fala de deus ou língua sagrada, o vocabulário distinto, que é dominado apenas pelos iniciados no xamanismo. Os discursos que são feitos durante o ritual noturno e as letras das canções são emitidos nesta língua.

<sup>73</sup> Encaminhei este material para alguns lingüistas objetivando obter uma tradução morfológica. No entanto, apenas Wilmar D'Angelis (UNICAMP) me respondeu. O que apresento está baseado, principalmente, na exegese obtida com um informante de outra aldeia. O xamã Adão Mariano, cuja performance registrei, não vive mais em Santa Catarina, hoje vive em uma aldeia do litoral de São Paulo.

MD 2 track 5

..... □ □ ..... □ □ □ □	Informante: Arthur Benite (Morro dos Cavalos, Palhoça, SC)
<i>yvyra 'ija miri 7 ktere</i> madeira pequena dono pequeno (pluralizador)	Soldados, mais baixo que pajé
<i>kuña karai miri 7 kuére mba 'em ~</i>	Mulheres menores
<i>yvyra 'ija miri 7 kue jevy 'a ñanderete 'i kuére jaroguapy 7</i> auxiliares je (reflex.) + vy 'a = contente nossos corpos sentemos juntos	Ficamos contentes com nosso corpo
<i>Namandu ñañemopuã jevy jevy ire</i> Erguemo-nos repetido	0 Sol que nos governa para nós andarmos todos, nos erguermos.
<i>Namandu ñañemopuã jevy jevy ire</i>	0 Sol que nos governa para nós andarmos todos, nos erguermos
<i>jaroguapy mávy'i...(anẽie) petei ayvu 'i (teko'asy) jepe jaikuaa ~nanderete jarojeroguapy (mba'erã voi)</i>	Quando chega a tarde vamos descansar nosso corpo, ouvir uma palavra, só pensar no Tupã (naquela hora não se pensa em mais nada)
<i>yvyra miri 7 jevy a anẽie</i> pequenos portadores da madeira pequena, alegrem-se verdadeiro	Soldados, alegrem-se mesmo.
<i>ñamandu kuara V. ã'rupáre</i>	Quando o Sol vai fazer sombra na Terra
<i>Kufia karai miri 7 kuére</i>	Mulheres
<i>kuére ndaje</i> em verdade	Todas de verdade
<i>ñanderataipy ntpa ra'i oupity ndaje (mba'erã voi)</i> nosso fogo leito em verdade	A cama do fogo é a terra (local do fogo alcançou, sim) (deu exemplo, se for para São Paulo, vou fazer fogo, meu local do fogo, <i>teko'as</i> , sinônimo de aldeia na língua religiosa)
<i>Tove 7 vaerã ko pypo reta</i>	Deixa, sim, a cidade do branco (Não se importar) <sup>74</sup>
<i>Oikoievê porã gue 7 iré 'è porã gue 7</i> Precisam escolhidos (os deuses)	Cada lugar, todas as aldeias precisam, com alegria, alma com alegria
<i>poriau teko'asjpe (guarã) ijava'eie porãgatu ramo 'ei jepe</i> <i>poriau=pobre, porãgatu ey'=carente de beleza</i>	Tristeza, não tem mais solução, perigo, tudo bem. (Pobreza, vida difícil, todos os índios estão carentes de beleza)
<i>poriau teko'asype (guarã) ijava'ete porãgatu ramo ra ága v'...</i>	Pobre, está triste de verdade. Mas na verdade mesmo, não é triste
<i>Mamo mamo tata rupa'i ~ñañembovy'a'i jevy jevy 7</i> Cada leito de fogo para ficarmos alegres	Para ficarmos alegres sempre em todas as casa, em todos os fogos

<sup>74</sup> Esta passagem dá a entender que eles não se importam com os brancos, demonstrando desprezo.

repetidamente !	
<i>ñande ywára retará'i kuere mamó mamó i nemovy 'a i jevyjevvy</i> nossos parentes todos ficarem felizes repetidamente	Para nossos irmãos e parentes <sup>15</sup> ficarem alegres sempre
<i>mamo ñanẽ renoi áyvã e hiére</i> aonde nós chamamos todos	Meus parentes de verdade, onde eles estão morando
<i>petei rami porã 7 jowetei há 'e ai</i>	(Uma pessoa bem com o seu corpo)
<i>ojekuaa 7 porã 7</i>	(Está perfeitamente bem)
<i>petei rami porã 7</i>	Um jeito só bem
<i>avy á tereima</i>	Aí fica contente
<i>Guirive 7 aiporami</i>	Por isso eu estou dizendo assim
<i>pero hanema 7 eterei va 'erã i</i>	Nós temos que ter coragem
<i>pero nanẽma 7 eterei va 'erã i</i>	Nós temos que ter coragem
<i>ñane kunã karai ñẽ 'è kuere ohecha 7 haguã i</i>	A alma de nossas mulheres pajé, para enxergar

O discurso começa com a exortação aos *yvyra 'ija kuéra*, homens e mulheres, para que se sintam contentes com os seus corpos, e lembra que *Ñamandu*, Sol, os mantém erguidos. O informante traduziu *yvyra 'ija* por soldado, e nesta passagem usou o termo “nos governa”, duas recorrências com as metáforas usadas pelos Kaiová sobre o ritual. Ele exorta os participantes a “não pensarem em nada!” e a sentirem-se alegres. É interessante que, ao contrário do que aponta a literatura quanto a um *ethos* pessimista que caracterizaria os Guarani, o que observamos na letra destes cantos é um convite à alegria.

Todas as manifestações rituais guarani são exortações. Em reiteradas frases lembram dos parentes que estão em suas aldeias, em seus fogos, para que fiquem alegres. E demonstram desprezo pelas cidade s. dos brancos.

No momento da tradução em que a letra diz “para que a alma de nossas mulheres pajé enxergue”, Arthur Benite comentou com sua esposa que eles provavelmente estavam batizando *mbojape* (pão) e explicou-me que todas as atividades a serem realizadas no dia seguinte são preparadas nestas rezas noturnas. Neste caso, ele inferiu que no dia seguinte as mulheres iriam fazer pão. A preparação se faz para que o alimento a ser produzido não cause mal-estar a quem dele fizer uso. <sup>76</sup>

<sup>15</sup> Explicou *qpeywara retará 7* (a tradução literal seria “filhos da nação do céu”) é “parente”, *eywara joapy* é “irmão”. O primeiro termo se refere a todos da sua nação guarani, e o segundo, aos irmãos de sangue.

<sup>16</sup> Esta preocupação aponta para a existência do ser do pão que vai ser produzido e que pode vir a ser maléfico. Cantar e dançar para prepará-lo indica uma domesticação do potencial do pão. O beiju, entre os

A partir deste momento Arthur afirma que eles repetem praticamente tudo o que foi dito neste discurso, mas acompanhados dos instrumentos e cantando. Ele comentou que nesta parte começa a reza e que se chama *Ñande karai opuà hirta ojapychaka haguá* ("Nosso pajé está de pé para escutar"). Em outra ocasião ele comentou que a apresentação da reza é *ogueroyvu* (apresentando a reza). *Já'a jajerojy*, "vamos dançar"<sup>77</sup>, exclamam as crianças neste momento.

O cantor que conduziu o ritual emitiu um "oooooh" gritado e prolongado que Arthur denominou *ogueronëndu* e traduziu por "fazendo o começo". O termo significa "fazendo-nos escutar".

Após emitir mais dois gritos prolongados intercalados por discurso, ele começou a cantar, no que foi acompanhado pelas mulheres, que cantaram uma oitava acima do seu tom.

Nas últimas palavras que proferiu nesta etapa do ritual, Adão Mariano se referiu à minha presença e à de minhas colegas. Ele explicitou que estava mostrando o seu sistema e a reza e pedindo para os deuses nos ajudarem.

Depois assumiu a reza um jovem de uns quinze anos de idade, recém-chegado da Argentina, que, segundo eles, veio para estudar, como se diz de quem está se iniciando no xamanismo. Arthur comentou que o jovem profere apenas o termo *ñamandu* (Sol) enquanto canta. Segundo ele, por ser muito jovem sua reza ainda não tem palavra. Esta afirmação aponta para uma anterioridade da música em relação aojexto, noção presente, também, quando os informantes falaram sobre a execução dos instrumentos. Os instrumentos, ao serem tocados, ensinam aos homens as letras das canções.

Depois de o jovem cantar, voltou Adão Mariano. Falou mais algumas palavras e começou a tocar *sondar o*, e as mulheres e as crianças dançaram em círculo. As crianças arrumaram os *takuapu* ao fundo da *opy*, e estes foram esfumaçados novamente. Depois disto Gilberto Veríssimo (um jovem mbyá) pegou o violão e começou a tocar, cantar e pular com os dois pés juntos e com as costas curvadas para frente. As crianças e as mulheres, de duas em duas, de frente umas para as outras, dançaram pulando, também.

---

Wayana, por exemplo, tem poderes metamórficos que implicam interdições na sua confecção (Van Velthem 1995:112).

*Jerojy* é utilizado neste subgrupo guarani no vocabulário religioso como "dançar", enquanto nos outros aparece como uma reverência ao Sol, conforme tratarei adiante. Kátia Dallanhol registra, em sua pesquisa no Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), o *jerojy* como uma categoria musical feita dentro da *opy* (2002).

Arthur Benite chamou minha atenção para o *he! hei hei*, que aparece nos cantos de Adão Mariano. Característica comum nos cantos recolhidos nos três subgrupos, no caso desta canção, a frase do *he, he, he*, vai sendo repetida com mais intensidade e aceleração no decorrer da execução, aumentando o valor da marcação unitária de 116 até 166. Ele explicou-me este momento como *ombqjayti*, um “chacoalhar”, “sacudir” das vozes.

As mulheres cantam uma oitava acima do solista, e a qualidade da sua execução foi motivo de muita emoção nas audições destas canções nas aldeias do Mato Grosso do Sul. Os comentários afirmaram que elas, como *yvyra'ija kuèra*, estavam cantando bem. A audição da fita era solicitada muitas vezes e provocava lágrimas nos ouvintes.

Alguns motivos musicais de uma das canções executadas nesta noite são os mesmos que os da canção da faixa 14 do CD gravado com as crianças guarani em São Paulo, mudando apenas a letra. Inclusive a afinação dos instrumentos de corda é a mesma.

Durante todo o ritual os homens e as mulheres fumaram os *petygua* (cachimbos de madeira) e durante toda a noite rodou um *ka 'y 'u* (chimarrão), tal qual acontece na seguinte descrição de Leon Cadogan:

Quando atualmente os Mbyá se reúnem para a dança ritual, vimos com freqüência em um canto da *opy*, casa das rezas, um fogo que as mulheres cuidam. E isto inclusive nas noites quentes de verão. Deste fogo acendem de vez em quando uma folha seca de pindó ou se toma uma brasa que servirá para acender o cachimbo. Homens e mulheres fumam o cachimbo todo o tempo da noite ritual, porém especialmente durante aquela dança desenhada como a grande reza, - *ñembo'ete*. As sombras projetadas contra as paredes pelas chamas desiguais conferem ao ambiente uma densidade religiosa que parece propiciar a chegada daquela outra chama divina que é o signo da eleição e que leva até a possessão, que é também purificação do mal natural. (1971:115, tradução minha).

A tentação de registrar toda a citação é devida à semelhança do ritual e à expressão de Cadogan de que os participantes são levados à possessão, idéia que desenvolvo adiante e que enfatiza o corpo no ritual.

A duração do ritual varia muito. Timóteo Oliveira, do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), diz que o pajé fica tocando e cantando até a uma hora da manhã. Neste ritual, do qual participei, os cantos foram até cerca de 23 horas.

Mais recentemente, no dia 20 de setembro de 1999, participei da inauguração da *opy* (casa cerimonial) da aldeia mbyá de Boa Vista, Ubatuba, litoral norte de São Paulo.

Quando chegamos ao local já havia se iniciado a cerimônia. Passamos pela portada que dá acesso ao pátio da *opy*. Neste local estava um guarani vestido com trajes militares, de quepe, ao qual nos foi solicitado que cumprimentássemos com o termo *aguyjevéte*, ao que ele respondeu *aguy jevéte*. Este portal estava adornado com dois galhos de erva-mate (*ka 'a*). Na porta da cozinha havia outro “guarda”, e fez-se o mesmo cumprimento. Na porta que dava acesso da cozinha para o interior da *opy* havia outro “guarda”. Tivemos que aguardar autorização para entrar na *opy*, que tinha sete por dez metros, duas janelas no fundo, uma porta lateral e outra para a cozinha e um fogo no fundo esquerdo, ao lado da cozinha. Depois de entrar, havia momentos estabelecidos para sair, nos quais saíam inicialmente todos os homens e depois todas as mulheres, para ir ao banheiro. No *amba 'i*<sup>78</sup> (altar) havia tochas. Nas coreografias as mulheres, numa certa hora, rodaram em volta do *amba 'i*, pulando, e os homens também. As mulheres mais velhas ficaram tocando *takuapu* do lado esquerdo. Os cantos eram como os relatados acima, no ritual da aldeia Limeira; as mulheres cantaram em coro acompanhando a pessoa que estava liderando o ritual. Depois alguns homens discursaram. Mais tarde chamaram todos os xamãs, e eles sentaram-se em um banco na frente do *amba 'i*. Entre eles estava uma mulher, dona Rosa, esposa de José Fernandes (casal de xamãs que vive atualmente na aldeia da Barragem, Parelheiros, SP). Batizaram a casa e agradeceram aos rezadores pelos batizados que já fizeram até aquele dia e pelos próximos que farão. Muito fumo e fumaça. Queimaram erva-mate. Fizeram então um grande círculo com todas as mulheres e todos os homens rodando no sentido anti-horário. Fizeram *sondaro*, no qual principalmente as crianças participaram. Foi servida comida. Enquanto comíamos, foram chamadas todas as crianças e jovens, sem exceção, para participarem do *sondaro*. A dona da casa em que estávamos hospedadas - Bemadete, do Centro de Trabalho Indigenista, e eu - nos convidou para irmos dormir. Depois de estarmos acomodadas continuamos a ouvir os cantos por muito tempo.

No outro dia pela manhã foi realizado um ensaio das crianças que iriam cantar na cerimônia de inauguração. Durante o canto das crianças, o senhor de quepe, mestre do *sondaro*, corria, dançando e espiando na porta do lado e na porta dos fundos da *opy*. Corria toda a extensão da casa com a postura igual à postura dos *yvyra 'ija kuéra* do Mato Grosso

---

<sup>78</sup> O altar, denominado neste subgrupo de *amba 'i*, corresponde ao *yvyra 'i* dos Nhandeva e ao *mra marangaiu* dos Kaiova. *Amba 'i* é um diminutivo de *amba*. termo que designa as moradas celestes.

do Sul, com os joelhos dobrados, correndo sem mexer a parte superior do corpo e com movimentos de alerta, olhando em todas as direções. Segundo as exegeses obtidas até o momento, o *sondaro* (ou *yvyra'ija*) tem a função de proteger a comunidade dos perigos, o que se evidencia nas posturas de vigilância que ele executou na sua coreografia.

Depois, José Fernandes e sua mulher cantaram. Por ser dia, foi possível ver a posição em que ele segurava o *mbaraka* (violão), com o corpo do violão grudado no peito e o braço em posição vertical. Sua esposa ficou no canto direito, próxima e de frente para a parede leste. Ela cantava muito forte, abrindo o braço esquerdo levantando-o reto, verticalmente, e descendo-o pelo lado esquerdo do corpo, três vezes. Em três momentos pulou muito com os dois pés juntos, depois do que um jovem, fumando *petygua*, vinha e lançava fumaça em sua cabeça. Vários jovens fumaram e jogaram fumaça no *ambã*, nos pés da cruz e dentro do barquinho, um de cada vez. Faziam isto e em seguida paravam na frente da parede leste, um pouco do lado direito e outro pouco do lado esquerdo.

Após a cerimônia de inauguração, na qual as crianças cantaram e foi dada a voz aos representantes das entidades que auxiliaram na construção, o homem que identifiquei como *yvyra'ija*, ou mestre do *sondaro*, distribuiu *mandu'iku* 7 (amendoim moído no pilão) para as crianças. Lembrei, neste momento, das descrições dos sonhos de dona Odília, durante as quais sempre manifesta sua intenção de distribuir algo saboroso para as pessoas que participam do *jeroky*, principalmente as crianças.

O ritual *purahéi*, que, por ser cotidiano, corresponde ao *jeroky* entre os Kaiová e os Nhandeva, é feito em todas as aldeias, todos os dias, e tem como objetivo pedir por todos os Guarani e para os brancos que querem ajudá-los. Serve também para que o mundo continue a existir. É uma sessão xamanística propiciatória. Na aldeia Limeira Adão Mariano explicou que fazem as rezas para não esquecer, para ter força e para andar certo.

Arthur Benite explicou-me que atualmente não está rezando, mas que, se estivesse, saberia, com certeza, da minha chegada, sem que eu precisasse ter avisado. Quando se rezava em todas as aldeias, comentou, se sabia tudo que ia acontecer de importante. Naquele tempo não tinha telefone, a comunicação era feita assim, se sabia de tudo que ia acontecer: visitas, tempestade, doença. Se a doença ia matar mesmo, se não havia condições de melhora, se sabia. Sobre a língua, explicou que é de Deus e por isso é igual em todos os lugares. "Não é nossa, é dele, de Deus."

)

### Capítulo 3 - ANTROPOLOGIA DA MÚSICA GUARANI

A análise das canções e as exegeses sobre o repertório dos rituais xamanísticos diários revelaram que há, nestes, basicamente dois gêneros musicais, um ligado à invocação, e outro ao combate complementares, no que diz respeito aos objetivos do ritual: percorrer o caminho de encontro aos deuses, embelezar o corpo e protegê-lo das doenças.

Desenvolvo neste capítulo a análise dos dois gêneros do repertório do xamanismo, que estão presentes nos rituais cotidianos dos três subgrupos guarani, o que aponta para semelhanças estruturais em relação ao sistema musical. Trabalho em seguida a estrutura das canções da noite do *jeroky* kaiová descrita no capítulo anterior, baseando-me fundamentalmente nas escalas utilizadas. Exponho também a maneira como a xamã Odúlia Mendes explica a escolha das canções que compõem o repertório de cada noite.

Explorando aspectos relacionados à teoria musical nativa, e comparando-os com dados relacionados ao mundo voco-sonoro de outros grupos tupi, podem-se levantar alguns pontos que encaminham para um sistema musical de amplitude maior. A ocorrência de deslizamentos nos significados dos termos usados denota, por um lado, o caráter polissêmico das palavras ligadas ao ritual e, por outro, indicam tratar-se de fenômenos relacionados ao mesmo universo, *hfàaraka*, por exemplo, como veremos, pode tanto ser instrumento, quanto música ou ritual, dependendo do grupo.

São tecidos comentários sobre as relações entre a música, a espacialidade e a cosmologia, pois, como vimos, nestes rituais a música proporciona aos Guarani percorrer caminhos que os levam às aldeias divinas. Verifica-se que há ao mesmo tempo uma verticalidade nos caminhos e uma horizontalidade na localização destas aldeias.

Em seguida discorro sobre os instrumentos musicais utilizados nos rituais descritos, bem como sobre os citados na literatura. Apresento ainda um quadro de outros gêneros musicais da maneira como aparecem na literatura guarani.

## ANÁLISE DOS DOIS GÊNEROS

Narrando um ritual apapocuva no qual aguardavam a morte de um moribundo, Nimuendaju cita que cantavam vários pajés acompanhados das mulheres. Em alguns momentos cantavam vários ao mesmo tempo, um perto do doente, e outros distantes. "Assim que o pajé, sentado face ao doente, constata que a morte sobreveio, muda seu canto, da melodia *yvyraiija*, acelerada e com forte marcação rítmica, para o solene *ñeêngarai*, o que desencadeia uma confusão medonha." Nimuendaju segue narrando a continuidade do ritual durante o qual, segundo ele, soa clara e solene a melodia no *ñeêngarai* (1987[1914]:36).

O que quero ressaltar nesta citação é que Nimuendaju constatou no início do século XX estes dois tipos de canções que percebi através das análises musicais e das exegeses, umas de andamento mais lento, e outras de andamento mais rápido. O segundo tipo, acompanhado por coreografias de lutas, foi denominado *yvyra 'ija*, e o primeiro, pelo qual início os comentários, foi chamado *jeroky*. As canções mais lentas têm um caráter de invocação e, entre os Nhandeva, de lamento.

Em relação à arte vocal indígena, num trabalho exemplar Antony Seeger explorou as classificações nativas *suyá* de fala, instrução, canção e invocação, e cotejou-as com os seguintes aspectos formais: texto, fraseado, relações intervalares e autoridade textual, encontrando gradientes destes aspectos nos diversos gêneros (1987:25).

Neste trabalho estou me limitando aos gêneros musicais do ritual cotidiano guarani, e optei, como Seeger, por me basear inicialmente na classificação nativa, auxiliada pela discussão acerca dos problemas dos gêneros discursivos que faz Bakhtin (1982[1979]), adaptandolos para os gêneros musicais, como sugere Acácio Piedade ao adotá-la no estudo da música *yepâ-masa* (1997:53).

Balditín resume o uso da língua à emissão de enunciados concretos e singulares que refletem as esferas em que estão inseridos seus participantes, seja por seu conteúdo e por seu estilo (seleção dos recursos léxicos, fraseolôgia e gramaticais da língua) seja, antes de tudo, por sua composição ou estruturação. O autor elabora sua definição de gêneros discursivos como sendo tipos relativamente estáveis de enunciados elaborados por cada esfera do uso da língua. Esta mesma idéia pode ser aplicada em relação aos gêneros

musicais, nos quais é possível identificar características distintas quanto a estrutura, forma de composição... andamento, conteúdo, e.tc., de determinados gêneros eleitos para serem utilizados em determinados contextos (1982H 9791:248).

Para o autor a unidade real da comunicação discursiva é o enunciado. Adaptando sua proposição, considero a canção como enunciado. Um dos traços colocados por Bakhtin para definir o enunciado é ter princípio e conclusão. No caso das canções analisadas fica claro o início com a execução do *mbaraka* e os finais com *rallentando* e outros aspectos. O terceiro aspecto levantado pelo autor são as formas genéricas estáveis do enunciado, que são a eleição de um gênero. Outras características colocadas por Bakhtin para definir o enunciado são conteúdo determinado e momento expressivo (1982[1979]:260-280).

Tanto no repertório do *jeroky* kaiová quanto no nhandeva obtive informações sobre dois tipos de canções, cuja análise do material musical demonstrou terem correspondência. Quanto à denominação dos tipos de canções, no entanto, apenas um foi designado, *yvyra 'ija*. O *jeroky* ou *purahéi* engloba o *yvyra'ija*, porém é um gênero quando em contraste com este. Passo, em seguida, a explorar algumas características estruturais e estilísticas das canções ou enunciados analisados.

## Andamento

Uma das características relacionadas ao estilo, baseada na qual podemos analisar as canções, é o andamento, o qual neste caso foi medido considerando a batida do takuapu como unidade por minuto. Observando os repertórios registrados, noto que em todas as noites o andamento cresceu progressivamente até a canção na qual atingiu um ápice, e decresceu voltando mais ou menos ao mesmo do início da noite.

As canções de andamento mais rápido de cada noite estão destacadas em negrito e são chamadas de *yvyra 'ija*, o que coincide com uma das características deste gênero notada por Nimuendaju. Um dos etnógrafos dos Nhandeva, Perasso (1986), inclusive obteve o andamento como diferencial entre os gêneros musicais que apresentou como *jeroky mbegue katu*, definido como dança lenta, complexo relacionado ao cultivo do milho, da batata e da cana-de-açúcar, e *jeroky hatã*, definida por sua vez como dança rápida, que fortalece o

modo de ser religioso e constitui o meio para afugentar os espíritos nocivos, portadores de enfermidades e das pragas dos cultivos.

Algumas canções tiveram, individualmente, um aumento e uma diminuição no andamento, mas estou considerando aqui a noite como um todo. A variação do andamento ajuda a criar tempos distintos. John Blacking chamou a atenção para a qualidade essencial da música como sendo o seu poder para criar outro mundo de um tempo virtual (1973:27).

Quadro 1- Andamento das canções de algumas noites (em bpm - batida do *takuapu* por minuto)

Kaiová	Nhandeva		
Noite 7 Amambai (1º-1-99)	Noite 3 Pirajuy (6-12-97)	Noite 4 Pirajuy (1º-03-98)	Noite 6 Pirajuy (25-12-98)
Odúlia 1 98	Leonardo 1 134	Leonardo 7 135	Eduardo 8 131
Odúlia 2 104	Leonardo 2 142	Leonardo 8 133	Eduardo 9 132
Odúlia 3 89	Leonardo 3 137	Leonardo 9 133	Eduardo 10 133
Odúlia 4 92	Leonardo 4 137	Leonardo 10 136	Eduardo 11 133
Odúlia 5 98	Leonardo 5 139	Leonardo 11 143	Eduardo 6 130
Odúlia 6 83	Leonardo 6 139	Leonardo 2a 142	Eduardo 5 133
Odúlia 7 112	Vitória 1 130	Leonardo 12 117	Eduardo 2 155
Odúlia 8 131	Vitória 2 156	Leonardo 13 129	
Odúlia 9 145	Vitória 3 140	Vitória 9 142	
Odúlia 10 96	Vitória 4 140	Vitória 7a 129	
Odúlia 11 111	Vitória 5 139	Vitória 10 135	
Odúlia 12 114	Vitória 6 134	Eduardo 7 129	
Odúlia 13 95	Vitória 7 140		
Odúlia 14 92	Vitória 8 148		
	Eduardo 3 137		
	Eduardo 4 134		
	Eduardo 1 137		
	Eduardo 5 135		

## Ritmo

O ritmo nas canções acompanhadas pelo *takuapu* tem a marcação unitária indicada por este e pelo *mbaraka*. Chase-Sardi, trabalhando com os Nhandeva no Paraguai, traduz *mhakarari* como “seguir o compasso”, e *hambokarari* como “seguimos o compasso com o chocalho” (1992:329 e 331, respectivamente). Provavelmente o termo se refere ao bater horizontal do chocalho, que marca o andamento.

Outra posição de execução do *mbaraka* é a vertical, que gera um som mais contínuo. Na minha etnografia aparece o termo *pyryry*, utilizado pelos Kaiová para designar o som que o Sol faz ao nascer e o som do toque do chocalho. Entre os Kamayurá *homopyryrym* é “girar”, isto é, “fazer o corpo do instrumento realizar movimento de rotação (e translação) ao ar livre”, e é utilizado para glosar o processo de geração de som do zunidor, um instrumento musical que produz som ao ser girado (Menezes Bastos 1999 [1978]: 167).

No material nhandeva que analisei ficou claro que os motivos e as frases têm uma regularidade de duração rítmica definidas em cada canção, considerada a marcação do *takuapu* como unidade rítmica. Há canções nas quais as frases têm regularmente quatro, outras seis, outras oito e outras doze unidades rítmicas.

Nas canções kaiová não observei este tipo de regularidade, o que foi confirmado por Odília na única exegese clara que obtive a este respeito. Dona Odília afirmou ser a batida dos Nhandeva diferente da dos Kaiová. Segundo ela, os primeiros têm um toque duplo do chocalho, enquanto nos segundos a batida é unitária.

Na noite quatro, na canção Leonardo 10 ficou bem marcada a execução do *mbaraka* em dois movimentos, um maior e outro menor. Este movimento foi descrito por dona Odília como tipicamente nhandeva.

O *sondaro*, entre os Mbyá e os Chiripá, tem uma diferenciação de marcação rítmica feita pelo *mbaraka*, “violão”, e pelo *angu'a*, “tambor”. Em um dos tipos, o violão marca dois tempos na maneira como é executado, uma batida para baixo, mais forte, e uma para cima, tempo fraco, que foi definido pelo informante como “no escuro” ou *kumhi-jú*. Wanderlei Moreira, da aldeia Mbiguaçu, Biguaçu (SC) explicou, usando termos

específicos, que há os que marcam em três, "*kumhi-já-já*- dois bate e um no escuro" e os em quatro. "*kumbi-já-já-ju*".

Os *sondar o* foram diferenciados pelos informantes de LitaiíT também segundo a batida rítmica: "*mboapykue*, "bater três vezes sobre a corda do *mbaraka*", e *mokomgue*. "bater duas vezes sobre a corda do *mbaraka*" (1999:103).

Sobre os *purahéi mbyá*, Setti observa que, "firmado o clima rítmico dos cantos, consolidados estes pelas repetições e organização de periodicidades, a percussão mantém a medida das pulsações em divisões que poderiam corresponder a 2/4, 2/8, 3/8, 4/4" (1994/95: 115).

### ***Raising* ou mudança do Centro Tonal**

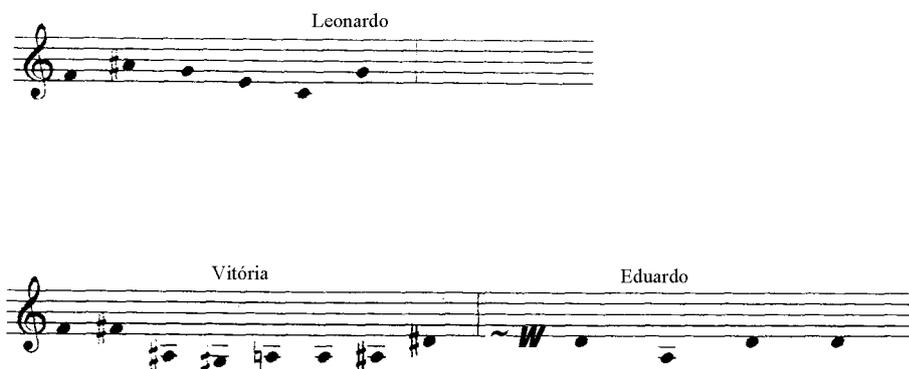
Seeger dá um tratamento especial ao *raising* ou elevação do centro tonal no seu trabalho sobre a música Suyá, chamando-o de o mistério da elevação microtonal e enfatizando o trabalho de análise de gabinete na sua detecção. O autor chama a atenção para o fato de que o aumento ou a diminuição do tom não ocorre em todas as sociedades, em algumas há os dois, enquanto em outras ocorre mais um ou outro, e algumas o tem como traço consciente da sua estrutura musical. Seeger comenta que Densmore obteve o depoimento de um informante seminole que disse ter sido ensinado por seu avô a subir o tom de certas canções, no caso as velhas canções de guerra (*apud* Seeger 1987: 93). Sobre os Suyá, Seeger tentou descobrir, mas relata ter sido difícil, pois eles não possuem palavra para tratar das variações de tom, e conclui que não fica claro se são significativas ou não (1987:101).

Sobre a música kayabi, Travassos comenta que o *accelerando* e a elevação de afinação produzem o efeito musical de aumento gradual da tensão (1984: 170), mas não discute se é um processo consciente.

Se considero cada canção do repertório guarani que registrei em separado, posso falar em uma tendência à elevação do centro tonal. No entanto, se considero cada noite, ou a seqüência das canções, observo que a mudança de centro tonal traça um caminho. Tomo como exemplo aqui a noite 3, na qual noto que a variação do centro tonal desenhado no pentagrama forma um movimento ondulatório que se inicia ascendente, depois passa a ser

descendente e volta a subir, repetindo-se este movimento na seqüência de alguns dos cantores.

Quadro 2 - Variação do Centro Tonal das canções na Noite 3, Nhandeva, Pirajuy, Paranhos (MS)



Na noite sete, como se pode observar no quadro das escalas adiante, dona Odília também percorre um caminho, mudando o centro tonal conforme avança o repertório, voltando, no entanto, a baixá-lo. Este aspecto da música guarani analisada remete ao que Menezes Bastos encontrou na música kamayurá e considerou como ouvido diapasônico. Os Kamayurá, segundo o autor, mudam o centro tonal das canções intencionalmente, elevam-no e diminuem-no durante uma mesma canção, não sendo, portanto, um processo natural, como é considerado em outras culturas (1990:265).

Outros dados que corroboram esta hipótese são a ocorrência e a recorrência do mesmo verbo para afinar os instrumentos, que acontece entre os Guarani e entre os Kamayurá. Na Barra Grande, aldeia mbyá de Misiones, na Argentina, ouvi o termo *omoateno* usado para afinar o instrumento. Em Dooley *omoatyrõ* é traduzido por “arrumar” (1982:116), e em Cadogan por “compor e reconstruir” (1992a: 97). Em kamayurá *omoatyrõ* é afinar também, e é usado para o ato de conseguir o timbre desejado, e não apenas a altura, no caso dos instrumentos (Menezes Bastos 1978).

A importância da afinação para os Guarani pode ser depreendida pela presença em Montoya de mais de um termo para desatinado, *fié 'e fié.ro*, “voz desafinada”. Duas frases que dá como exemplo são *cheaviru che nëmoñéé terõ*, “beber muita água me fez perder a voz”, e *omendaramo ihe'e terõ*, “casando-se muda a voz ou se perde”. Em Montoya

aparece um termo para som de coisa quebrada usado também para voz, correspondendo à voz desafinada. “*Queêqueè*, ou som de coisa quebrada. *Amo queèqueê japepo*, quebrar a panela, considera-se o som que faz. *Cheñèè queèqueê*, minha voz rouca. *Klimby iararáqueêqueê*, voz de trompete rouca. *Amoqueèqueè lerõterõ chefie 'enga*, tenho a voz rouca e desafinada. *Ipy queêqueèengatu*, tem os pés lastimados, e anda manco” (Montoya 1876[1639]:331).

Para desafinado há ainda o *torê*, “coisa discorde, voz desatinada, coisa torta”. Exemplos de seu uso: *chefie 'e (orè*, “sou desafinado”, *chefio chefie 'e (orè porahei ta paume*, “eu só entre os cantores sou discorde”, *porahei eyi paume petei no auve inñ 'e tore ramo: po raheipa omboai*, “uma única voz desafinada que houver na música a põe a perder toda” (Montoya 1876:398).

A profusão de termos encontrados no Montoya para tratar de desafinação, e a recorrência do verbo *omoatyrõ* usado entre os Guarani e os Kamayurá para “recompôr”, no caso de instrumentos musicais, sugerem que estes grupos dão importância aos aspectos de afinação. O verbo *omoatyrõ* é usado pelos Guarani para falar do que acontece ao corpo no ritual também, aspecto que retomo adiante.

## Finalizações

Um dos traços do enunciado como unidade da comunicação discursiva, segundo Bakhtin, é a sua conclusividade específica (1982 [1979]:265) que, por sua vez, ajuda a caracterizar o gênero escolhido.

Identifico a presença de finalizações em algumas canções. No caso das canções nhandeva aparecem como um murmúrio, *hurrimmmmm*, no fim de cada canção, no qual fica marcado definitivamente o seu centro tonal. Menezes Bastos aponta “que na técnica vocal Kamayurá, o -m- (consoante nasal não explodida) é um ponto de articulação especialmente diapasônico, prestando-se, assim, particularmente ao controle da afinação” (1990: 124).

Algumas das canções kaiová, por sua vez, são finalizadas com um glissando descendente *Haaaii*, definido na exegese como uma chegada, uma aterrissagem, e as canções do ritual mbyá/chiripá são finalizadas com um *rallentando*.

## Gênero individual ou coletivo

Alguns gêneros, segundo Bakhtin, dão mais margem ao estilo individual. Adaptando esta observação para o material analisado, verifica-se que os enunciados ou as canções do gênero *jeroky* ou *piirahéi*, de andamento mais lento, são individuais, são recebidas em sonho, enquanto as *yvyra 'ija* são de uso comum a mais de um cantor.

As análises comparativas entre as noites nhandeva indicam que os *yvyra 'ija* são canções de propriedade coletiva, ao menos entre marido e mulher. Os *yvyra 'ija* Vitória 2 ou Vitória 8, por exemplo, que aconteceram em todas as noites registradas, foram cantados tanto pela Vitória quanto por Leonardo.

Dona Odília referiu-se ao fato de serem os *yvyra 'ija* aprendidos com os mestres, outros xamãs. Ela reconheceu na fita gravada em 1972, no Paraguai, e gentilmente cedida a mim por Friedl Grumberg, por exemplo, a canção *Yvyra'ija marangatu*, que diz ser uma das que aprendeu com o seu mestre. A xamã explica que tem em seu repertório "quatro *yvyra'ija*, mas que outros xamãs têm oito".

No caso dos *sondaro mbyá*, é claro que alguns são patrimônio coletivo. Eu mesma gravei peças idênticas em Misiones, Argentina, e na aldeia Massiambu, litoral de Santa Catarina. Um destes *sondaro* está no CD produzido por Guilherme Sequera (1997) com gravações feitas entre os Mbyá no Paraguai. Trata-se do *Korossire*, ou *Avia pu* ("sons do tié-do-Mato Grosso") - *Habia rubica* (Sick 1985:694).

As canções entoadas nos momentos de cura, por serem executadas em outro contexto, poderiam ser outro gênero. A análise dos motivos apontou, no entanto, para algo curioso, pois os motivos são os mesmos, só que sem acompanhamento de instrumentos, do coro feminino e de dança. Surge uma indagação aqui: seriam estas canções outro gênero? Maria Ignês Mello encontrou uma equivalência entre os repertórios femininos de música vocal e o masculino de flauta Wauja, no que formulou como sendo possivelmente um supergênero musical fundindo gêneros sexuais (1999:182).

Bakhtin, tratando dos estilos sobre os gêneros verbais, afirma que "onde e>dste um esnjo. existe um gênero. A transição de um^estilo dejam^gênero a outro não somente muda a entonação do estilo nas comhções do gênero que lhe é próprio, como também destrói ou renova o gênero mesmo" (1982[1979]:254, trad.minha). Se considerar o motivo como uma

manifestação de um estilo, a transformação de renovação por que passa ao ser usado em outro contexto faz com que se torne outro gênero que, no entanto, aponta para alguma relação funcional. No caso do repertório analisado, seria o fato de que a doença está fora e pode ser prevenida no ritual coletivo ou, quando já se instalou, combatida, tema que retomo no próximo capítulo, quando tratar do corpo.

Na noite 25 observei que a canção Paulino 20 tem o eixo c igual ao Paulino 12 da noite 24, embora o restante da canção não seja igual. Isto aponta para a existência de um estoque de motivos, os quais, associados pelo xamã, vão compondo as canções.

Setti, analisando a música mbyá, trabalha com a idéia de módulos que formam matrizes musicais e que circulam entre as aldeias (1994/95: 106).

Estes exemplos me levam a pensar do uso dos motivos musicais, o que propôs Claude Lévi-Strauss (1991 [ 1971 ]:21) ao tratar dos mitos, ou seja, que eles “se pensam nos homens”. Os motivos musicais se repetem, se transformam e passeiam, no uso que deles fazem os homens dentro da estrutura própria a cada grupo. Sendo assim, podemos encontrar motivos que se repetem, como no caso das canções Odúlia 1 e Odúlia 4, analisadas no capítulo anterior.

## **Letras**

As letras das canções dizem respeito à temática que caracteriza também o gênero discursivo, segundo Bakhtin (1982[1979]).

No caso das letras das canções analisadas, é bem evidente a diferença entre o repertório kaiová e o nhandeva. A letra, no caso das canções kaiová, é bem clara, enquanto nas nhandeva não é possível identificar as palavras que estão sendo cantadas ou que deram origem à canção. Daniel Vasquez, meu informante kaiová, explica que as canções nhandeva que dona Odúlia canta levam até uma altura limitada, a partir da qual apenas as kaiová alcançam, por possuírem letras. Com as letras, no seu entender, a xamã guia os participantes e aponta para o que está ocorrendo no caminho.

Embora Daniel credite a capacidade das canções kaiová de “fazer viajar” por caminhos mais distantes à letra, outros informantes creditaram à afinação dos cantos a capacidade de levá-los longe.

Duas das diferenças mais marcantes entre os dois repertórios descritos são o maior número e a maior inteligibilidade das letras no repertório kaiová. Em contrapartida, as canções do *jerokv* nhandeva usam uma amplitude maior de sons na escala.

Manizer (1934:314-316), em texto sobre música indígena brasileira escrito no início do século XX, salienta, quando fala dos Guarani no oeste paulista, a ausência de letras nas músicas. Bartolomé (1991:112) comenta que, para os Nhandeva do Paraguai, as palavras nos cantos são ininteligíveis, mas que o mais importante é o “tom” que é recebido durante o sonho, e as canções falam de *engay*, “saudade”.

Nos primeiros meses do trabalho as únicas informações que obtive em minhas exegeses era que as canções falam “do corpo que está cansado”, e que eles cantavam “para lembrar”. Chase-Sardi, no entanto, apresenta em seu trabalho textos dos *jerokys* (1992). Conversei com Sardi e ele esclareceu que era muito difícil fazer exegese com os cantos nhandeva e que ele as obteve, reunindo grupos de mais de cinco xamãs que discutiam entre eles, uma a uma, cada palavra dos textos dos cantos. Foi a mesma justificativa que obtive de Eduardo Santos, xamã nhandeva, para sua negativa de traduzir as canções. Segundo ele, seria necessário reunir vários xamãs para identificar o que ele havia cantado.

Na minha penúltima estada no Pirajuy, em agosto de 1999, hospedei-me na casa de um casal de xamãs, e qual não foi minha surpresa ao ouvir dona Vitória cantando, claramente, canções com textos e explicando o contexto em que cada uma foi criada. A surpresa deveu-se ao fato de que já havia registrado vários *jeroky* seus, nos quais não reconhecia texto. Havia nesta noite uma família que recentemente havia chegado de mudança na área, o que pode ter motivado as explicações.

A informação de que o jovem de 15 anos que gravei cantando no ritual mbyá não tem palavra, porque ele está se iniciando, aponta para uma anterioridade da música. O iniciado aprende primeiro a cantar, depois coloca palavra no canto.

Chamorro, em sua exegese dos textos das canções kaiová, encontrou para o “//<?, heeee” a explicação de ser um disfarce alegre para a tristeza que pode fazer o rezador chorar, o que não deve acontecer. Seu informante acrescenta que quando cantam o “heeee he he”, *handejara* recebe a palavra (mensagem) que eles lhe enviam (1995). A impressão que tenho desta explicação é que o texto da canção com uma letra indefinida tem um

potencial de enviar, e atua como a flauta *mimby*, como um sinal que chama a atenção das divindades. Lembro que Daniel deu como sentido deste momento o “caprichar na dança”.

A audição das gravações dos cantos indica que as sílabas para cada trecho da canção são as mesmas. Embora ininteligíveis para meus ouvidos, elas têm continuidade com a linguagem falada e têm significação, pois são repetidas igualmente.

Menezes Bastos lembra várias transformações da língua falada que ocorrem no fluxo do canto, *vocalises*, e que tomam difíceis o entendimento das letras das canções, tais como aspiração (h-), glotalizações (-), palatalizações (y-) bilabializações semivocálicas (w-) ou consonantais (m-). Outras transformações ocorrem por pressões provenientes da rítmica musical, como diminuição e aumento das palavras (1990:260-61).

Na canção Odúlia 6 é possível perceber a gradual transformação do *aii* em *ei katu*. É como se dentro daquele *aii* já estivesse balbuciado o *ei katu*. Nas canções de Vitória, Eduardo e Paulino também é possível perceber isto; com escuta atenta, as palavras, em alguns momentos da canção, se revelam mais.

Na fita gravada em 1972 entre os Pai-Tavyterã no Paraguai, por Friedl Grünberg, há uma canção igual à Odúlia 3; os motivos são os mesmos, a parte da letra com palavras inteligíveis é diferente, embora trate também de *yvyra íja*. Chamo a atenção para o fato de que a parte da letra composta por sílabas como “e, a, ha, e, ei” é exatamente igual, o que indica que estas sílabas não são vogais aleatórias, mas que elas têm, juntamente com os motivos, uma profundidade estrutural no sentido que dá Blacking ao fazer musical (1973).

### **Estrutura seqüencial do repertório *do jeroky***

Adoto a idéia de estrutura seqüencial desenvolvida por Menezes Bastos (1990), adaptando para o caso de uma noite. A estrutura seqüencial é a estrutura da seqüência dos enunciados ou canções.

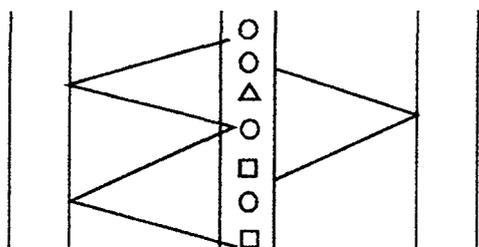
Dona Odúlia Mendes - minha informante - explicou, fazendo o desenho de uma série de quadradinhos no chão, que há uma numeração dos cantos que ela tem que executar e, embora tenham uma numeração e nomes correspondentes, ela às vezes inverte a ordem, podendo subir, descer, pular dois, entre outras variações, conforme o “roteiro” que recebe no sonho.

Ela desenhou quadradinhos de Tamanhos distintos, de baixo para cima, e os numerou de cima para baixo esclarecendo que não sabe tudo ainda, pois está aprendendo.

Segundo dona Odúlia, *osyvyra'ija kuéra* (ajudantes) “dele”, do *Pa'i Kuara*, (Sol) vêm lembrar, gravam, tiram foto, assim como eu (a pesquisadora) faço, explicou ela, e levam para mostrar para *ramõi* (avô, pai do Sol). Com o vento frio “eles” vêm e contam o que é para rezar, a ordem dos cantos, etc. O vento é considerado um meio comunicador.

Em outro dia desenhou no chão três caminhos. No do meio foi desenhando uma série de quadrados e explicou que “ele”, *Pa'i Kuara*, lhe mostrou os três caminhos subindo, nos quais os quadrados são as músicas. Foi com traços pulando de um caminho para outro. “O do meio é *Pai tavyterã, che mba'e*, minha coisa, o outro é *ka'agui potire hegita*, correspondente ao Guarani (Nhandeva), e o outro vem de longe”; deu como exemplo as fitas de *jeroky* que escuta, de Santa Catarina, do Espírito Santo e até mesmo Temiar, da Malásia (fita da pesquisa de Marina Roseman - 1995 - que levei para o campo). Ela vai misturando até amanhecer, primeiro *mbegie katu*, mais lentas, e depois *yvyràija*, mais aceleradas. Ao redor destes caminhos traçou um círculo englobando tudo e afirmou que aquilo tudo é o mundo com suas aldeias e cidades, às quais chega através do canto. Ela traçou uma linha saltando de um caminho para outro e explicou que canta um verso, termina, pega de outro, pega dois *Tavy Terã*, depois pega dois de outro, e assim por diante. “Eu vou levantando até a altura da copa das árvores (*ka'agui potire hegua*). Agora nós vamos na cidade, longe”. Ela foi dizendo os nomes dos cantos e explicando que eles sobem, “nós subimos quando nós cantamos”.

Desenho 4 - Os três caminhos desenhados no chão por dona Odúlia ao falar da seqüência das canções no *jeroky*



Dona Odília explicou que a canção *yvyra 'ija ka 'agui potire hegua* (da altura da copa das árvores) é guarani nhandeva, e que ela a executa para ir até uma parte do caminho com objetivo de juntar a força dos Kaiová com a dos Guarani Nhandeva.

As explicações de dona Odília acerca da maneira como compõe cada *jeroky* sugerem que este pode ser entendido como uma seqüência composta do conjunto de canções. Na maneira como Menezes Bastos apresenta o material Kamayurá, a instância seria uma *parole* no sentido de Saussure, e a seqüência, seria a *langue* de um conjunto de instâncias.

As instâncias são a essência da concretude do que foi veiculado. Pensando nos conceitos trabalhados por Bakhtin (1982[ 1979]) para o estudo dos gêneros de arte <sup>^</sup>erbal, a instância corresponderia ao enunciado. A seqüência é a gramática que organiza o conjunto de instâncias. Menezes Bastos trabalha a idéia de estrutura seqüencial em um ritual de 11 dias. Estou adaptando esta idéia para pensar a estrutura de uma noite, através da análise das escalas, seguindo as pistas das exegeses.

Estas canções, no modelo sugerido por Menezes Bastos, são escolhidas de uma estrutura seqüencial e passam por operações de exclusão, inclusão e resseriação. Dona Odília dá exemplos de operações de inclusão quando inclui uma canção que “eles” (os *yvyra 'ija kuéra*, mensageiros do *Pa 'i Kuara*, herói criador) lhe ensinaram recentemente, resseriação quando ela varia a ordem sintagmática da seqüência, e exclusão quando ela deixa de cantar outras. Quando começou o ano 2000, por exemplo, dona Odília explicou que, com a virada do ano, trocou seu repertório. Ela riscou três traços no chão e rabiscou por cima dos três anulando-os e dizendo que é como roupa, quando fica velha a gente compra outra. Afirmou então que, com a mudança, estava mais forte. Segundo ela, mudou tudo no céu. Os habitantes das aldeias divinas se mudaram, trocaram de lugar.

Dona Odília explica, mostrando as mãos, que aprendeu, de uma mão, o canto guarani nhandeva “*yvyra'ija ka'agui potire hegua*” e, de outra, os cantos kaiová que, segundo ela, sobem mais, possibilitam ir mais longe.

A inclusão de canções nhandeva operada por dona Odília é reconhecida e criticada por outros Kaiová, não havendo, portanto, uma unanimidade de opiniões quanto à questão estética na composição do ritual.

*sondaro* é separado do momento dos cantos dentro da *opy*. Ele ocorre no início, como uma preparação dos corpos para o que vem depois e ao final, ou entre os cantos durante a noite, quando muda o condutor do ritual. Há luta dentro da *opy* também. Nos repertórios que registrei entre os Kaiová e os Nhandeva os *yvyra'ija* estão permeando o ritual, variando a sua posição na ordem das canções em cada noite.

## Escalas

Entendo as escalas, conforme Menezes Bastos (1990:257), como repertório de sons, um quadro fonético, entidades do campo da cultura, representações elaboradas a partir da série harmônica, entidade natural. Steven Feld, ao trabalhar com o repertório de sons das canções kalulí, trata-o como estrutura tonal (1982:36). Blacking lembra que, em 1885, Ellis, o pai da Etnomusicologia, já demonstrou que as escalas musicais não são naturais, mas altamente artificiais, e que as leis da acústica podem ser irrelevantes na organização humana dos sons (1973: 56).

As escalas são um dos indicadores do estilo e, por conseguinte, do gênero musical, pois, como coloca Bakhtin (1982[ 1979]), há um vínculo orgânico e indissolúvel entre o estilo eo.gênero. Blacking relaciona a forma da música com a sua função (1973:48).

As escalas utilizadas nas canções tiveram seu centro tonal transposto para dó para facilitar a comparação. Nas escalas da noite analisada há uma divisão em dois ramais, um composto pelas escalas formadas pela terça menor dó - mi *b*, circundadas com vermelho, e outro pelas formadas na terça maior dó - mi natural, circundadas com verde.

Chamo a atenção neste quadro para canção Odúlia 6, composta apenas da terça menor e que teria, no contexto analisado, o mínimo de tons de uma canção, e a Odúlia 10 que junta os dois ramais, pois tem dó - mi *b* e mi natural.

Foram observadas algumas recorrências na ordem da seqüência das canções em distintas noites. A canção *yvyra'ija* Odúlia 3, que foi a terceira da noite analisada, é a mesma terceira canção executada pelo xamã na fita gravada em 1972 no Paraguai (Grümborg 1972).

No caso das noites nhandeva, aldeia Pirajuy, Paranhos (MS), gravei oito noites de *jeroky* que envolveram a condução por quatro xamãs, o que permite comparar as seqüências. Há canções que foram executadas em todas elas, como a Vitória 2 ou a Vitória 8, ambas *yvyra'ija*. A canção Vitória 8 foi sempre a última executada pela xamã Vitória Portillo nas noites em que atuou como condutora do ritual. As iniciais L, V, E, P e M referem-se a Leonardo Vera, Vitória Portillo, Eduardo Santos, Paulino Souza e Marcelo Duran, respectivamente.

Quadro 3 - Seqüência de canções de algumas noites do *jeroky* nhandeva

Noite 3	Noite 4	Noite 6	Noite 18	Noite 19	Noite 20	Noite 24	Noite 25
L01	L07	E08	V01	L16	L20	P09	P16
L02	L08	E09	V10	V02	L21	P01	P01
LO 3	L09	E10	V04	L17	L10	PIO	P07
L04	L10	E04	VII	L18	L19	PII	P19
LO 5	L11	E06	V12	L19	V08	P12	V0?
L06	L02	E05	V13	P01	V01	P02	P14
V01	L12		V14	P02	V22	P04	P20
V02	L04		V02	P03	V04	P13	M01
V03	V09		V15	P04	V02	P14	M02
V04			V16	P05	V17	P15	P21
V05				P06	V23	P16	
V06			V18	P07	V04	P17	
V07			V03	P08	V03	P06	
V08			V19		VII	P18	
E03			V06		V08		
E04			V20				
E01			V21				
ios			V08				
E06							

Considerando que há uma equivalência entre o *sondaro* mbyá e o *yvyra'ija* nhandeva e kaiova no que diz respeito a serem canções de luta, observo que há uma diferença no que toca à estrutura seqüencial nestes grupos. Entre os Mbyá o momento do

Quadro 4 - Escalas das canções da Noite 7

*Odilia 1*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Odilia 1". It consists of 15 staves of music, each labeled with a number from 1 to 15. The notes are written on a five-line staff in a treble clef. On the right side of the page, there are 15 corresponding staves, each containing a letter-based representation of the notes from the musical staff. The letters are arranged in a way that shows the sequence of notes and their intervals. Some of these letter-based representations are circled in red, and others are circled in green. Arrows point from the notes in the musical staves to the corresponding letters in the letter-based staves.

Staff 1:  $g \rightarrow g \circ b \circ a$  (circled in red)

Staff 2:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 3:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 4:  $b \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ b \circ$  (circled in red)

Staff 5:  $g \circ \rightarrow b \circ \rightarrow g \circ$  (circled in red)

Staff 6:  $g \circ \rightarrow b \circ \rightarrow g \circ$  (circled in red)

Staff 7:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ b \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 8:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 9:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 10:  $g \circ \rightarrow b \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in red)

Staff 11:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 12:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 13:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 14:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Staff 15:  $g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ \rightarrow g \circ$  (circled in green)

Poderia fazer outras subdivisões no quadro apresentado, como por exemplo, no primeiro ramal, das canções com dó e mi *b*, as canções que têm ré não têm fá. No segundo ramal, das canções que têm dó e mi, as que têm lá correspondem às canções *yvyra 'ija*, com exceção da Odúlia 10, que se encaixa nos dois ramais.

Em relação à amplitude das escalas, noto que, enquanto as escalas de dona Odúlia estão entre intervalos de terça menor e sétima menor, as escalas dos músicos nhandeva estão entre quintas e décimas. É interessante chamar a atenção para o fato de que as canções com escalas de maior amplitude da Noite 7, Odúlia 8 e 9, dona Odúlia nomeou-as como sendo dos Nhandeva, e que ela usa para “juntar força” com eles.

As canções Odúlia 8 e Odúlia 9 possuem as características apontadas das canções nhandeva, a escala com uma amplitude maior, os eixos com tons mais agudos e o refrão enfatizando o CT, com o seu número de repetições aumentado e diminuído progressivamente durante a execução.

Considerando o modelo de análise utilizado por Lévi-Strauss para estudar estruturalmente os mitos, comparo a canção Odúlia 10 a um mito no qual duas versões se encontram. A canção Odúlia 10 é também cromática, pois tem uma seqüência de notas com intervalos de meio tom, ou seja, intervalos pequenos, aos quais Lévi-Strauss relaciona pequenos intervalos entre natureza e cultura (1991 [ 1971 ]: 268). O autor fala ainda da cocção como mediação entre dois estados. A canção Odúlia 11, que vem em seguida, trata justamente do *jerojy*, cuja etimologia remete ao cozinhar-se, como veremos adiante. O autor comenta que “a cozinha é concebida pelo pensamento indígena como uma mediação” e que as operações culinárias são atividades mediadoras entre céu e Terra, vida e morte, natureza e sociedade (1991 [ 1971 ] :69).

A canção Odúlia 10, que junta em si os dois ramais, é a volta ao repertório kaiová depois de executadas canções imputadas como nhandeva, e uma volta às canções de invocação, depois das *yvyra 'ija*. Esta canção é também o ponto culminante da noite em relação à elevação do centro tonal, que nas canções posteriores volta a baixar.

As canções que têm o intervalo dó e mi natural, uma terça maior, têm para o outro lado do CT o lá, ou seja, uma terça menor. As terças maiores e menores ao redor do centro tonal são abundantes na música guarani. Elas dão a tensão e o balanço nas coreografias do *mbogua*, do “esquivar-se”. Nas canções analisadas, a presença destes intervalos

caracterizou as canções chamadas *yvyra'ija*. Camêu, analisando as gravações dos cantos kaiová feitas por Schaden em 1949, nota a predominância destes intervalos (1977:149).

Sobre a recorrência destes intervalos escalares nas canções do *yawari* kamayurá, Menezes Bastos comenta que, sendo o centro tonal (CT) dó, o lá e o mi são satélites opostos e mediantes, distando de terças opostas quanto à direção e à extensão do salto, o que relaciona ao modo como este grupo pensa a alteridade.

Por enquanto, o que noto em relação aos Guarani e ao uso dos intervalos de terça maior e menor é que a alternância entre estes ao redor do CT dá o balanço para o esquivar-se. movimento de defesa buscado no ritual, pois os seres com os quais se deparam são também perigosos.

O jovem nhandeva Valentim Pires, da área Pirajuy, informou que as melodias das músicas tocam na cabeça. Ou são tristes ou são para treinar habilidade. Sobre estas comentou que são treinos de lutas realizados por homens e mulheres, nas quais o mestre ataca um a um dos participantes como se fosse uma onça, e nos quais quem é atingido sai. Estas têm o ritmo mais animado, segundo ele. Quanto ao primeiro tipo, José Morales, outro informante, lembrando o *jeroky* de um antigo xamã, avisou-me que, se eu fosse gravar, não conseguiria chegar nem na metade, iria ficar louca, não agüentaria de tanta tristeza que sentiria no coração, “como se tivesse perdido um irmão”.

Há a possibilidade de associar estas configurações escalares e as motílicas a qualidades sensíveis, tais como percepção de espacialidade explicitada na descrição do ritual como um caminho e o objetivo de recomposição do corpo, o que farei adiante.

As duas dimensões não estão dissociadas, separo aqui apenas para organizar o texto. Tratarei inicialmente dos aspectos relacionados à espacialidade ainda neste capítulo, e dos aspectos relacionados ao corpo no próximo capítulo.

## ASPECTOS DA TEORIA MUSICAL GUARANI

A teoria musical nativa, em muitos casos, não está explícita, tendo que ser buscada analiticamente, conforme propõem Blacking (1973) e Menezes Bastos (1978), entre outros.

Apresento neste item algumas categorias do mundo voco-sonoro dos Guarani, iniciando pela própria idéia de linguagem.

A ampla categoria *ne'ẽ* e *ayvu* ou linguagem

Desde o início desta pesquisa chamou minha atenção o quanto, na etnologia GmrrmL.de. maneira-geral, Jem se enfatizado a “palavra”, o que percebemos no título dos trabalhos como os de Clastres (1990[ 1974]), A fala sagrada, Littaif (1996), As divinas palavras. Chamorro (1995, 1998), Karusii ñe'engatu, p.alabras que la historia no.podria olvidar. A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra e Brand (1997), O impacto da^p.erdq. da-terra,sobre a tradição. Kaiowá/guarani: os~díficeis caminhos da^ palavra.

Esta “palavra” aparece no contexto explicitado por Garlet no trecho que segue:

Atingir o estado de imortalidade é o grande desafio e, ao mesmo tempo, a aspiração mais profunda dos Mbyá. Para atingi-la é necessário obedecer rigidamente prescrições culturais. Os exercícios espirituais de canto, reza e dança devem ser complementados por uma conduta social normatizada pela reciprocidade e pela solidariedade coletiva (...) Dieta essencialmente em produtos de origem vegetal (...) Segundo os Mbyá, tanto os exercícios rituais quanto a dieta alimentar tomam o corpo ágil e leve, facilitando o acesso ao paraíso. (1997:154).

Mais adiante Garlet conclui que:

...[ao] caminhar e dizer sua palavra ritualizada, os Mbyá fundam o seu mundo e podem ampliar constantemente seu território. Da mesma forma, a palavra (proferida e ritualizada) e o movimento (caminhar, partir para outro espaço) podem ser tomados como elementos culturais eficazes tanto na afirmação da identidade como de resistência às pressões interétnicas (1997:190).

Não quero propor aqui uma crítica à ênfase dada à palavra nestes trabalhos. Pelo contrário, penso que, ao considerar a participação da música neste contexto, poderemos entender melhor o papel que o ritual - e aí eu incluo também a dança - desempenha na manutenção da sociedade guarani. Nas palavras de um guarani do Morro dos Cavalos - SC:

“Pra fazer reza tem que ser com a música. E a dança também<sup>79</sup> (1996)”. Esta afirmação reforça a importância, neste caso, da integração das diversas formas de expressão.

*Ñe 'ê* e *ayvu*, os dois termos que, dependendo do grupo<sup>80</sup>, são usados para falar da alma, da voz, da vida, da palavra, são apresentados por Cadogan como “linguagem humana”. Esta linguagem, no entanto, é aprendida através da audição da voz dos pássaros, da corredeira, das árvores e das pedras. Tudo que está vivo tem *ñe'ê*, que os humanos podem ouvir se estiverem atentos. José Morales, um dos meus informantes, afirma que tudo o que aprendeu o fez sozinho, andando no mato e ouvindo.

*Ñe'ê*<sup>81</sup> e *ayvu*<sup>82</sup> são linguagem e vida no sentido de que vida implica comunicação (verbal, corporal, musical)!!. Feld, ao falar da música kaluli, trata desta questão como poética. Segundo ele, poéticas são integradas à música e não existem como entidades verbais isoladas. A unicidade da linguagem poética é anunciada na história do menino que

---

<sup>79</sup> Sobre o motivo pelo qual os Waiãpi tocam a flauta e dançam, Gallois apresenta um relato que diz o seguinte: “...Então cantaram jabuti (*Jawi*), todos seguraram o cordel de algodão, com cuidado, para não romper o fio. *Ianejar* ficou alegre, não queimou a terra... Se tocamos e não dançamos, então *Ianejar* não sabe se tem gente: quando escuta flauta, ele vem olhar: ‘estão dançando!’ diz ele. E assim que ele sabe. Por isso não queimou a terra”. Os informantes comentam que, se não dançarem, o *Ianejar* vai queimar toda a terra e vai fazer outra com gente que não fala. A autora relaciona o silêncio da próxima humanidade com a gradação das sonoridades musicais ensinadas pelo herói, através do que ele deverá transmitir mais uma vez os atributos culturais que lhes deram a possibilidade de se afirmar (1988:159).

<sup>80</sup> Entre os Mbyá, *ayvu* é usado como linguagem e *ñe 'ê* para alma, enquanto no guarani falado nos grupos do MS ocorre o contrário.

<sup>81</sup> O *ñe 'ê* aparece em Montoya como “canto de pássaros”, “portador de mensagem”. “*Guyra ñe 'ê rehe mbya ahauvo*”, “pelo canto dos pássaros mandei sinais, mensagens (agouros) aos índios” (1876[ 1639]: 147. tradução minha). Aparece ainda como *ñe'e*, vindo de *je*, recíproco e *ê* “sair, palavras, linguagem” (1876: 246).

<sup>82</sup> *Ayvu*, em Montoya é apresentado como a junção de *a*, “corpo”, *y*, “água” e *pu*, “ruído”, “murmúrio dos que falam e de rios”, e está acompanhado de vários exemplos: *cheayvu*, “faço ruído”. *Yjayvu vya oquapa*, “estão fazendo ruído”. *Xdyayvui*, “não fazem ruído”. *Y ayvu*, “ruído de água”. *Amandayvu*, “ruído da chuva”. *Oñembo ayvu oquapa*, “estão fazendo ruído”. *Pe ayvu yme*, “não façam ruído” (1876: 25). *Ayvu rapyta* em Cadogan, tratando dos Mbyá, é fundamento da linguagem humana (1992[ 1959]). Entre os Kaiová *ayvu* é alma. O *ayvu* para os Nhandeva Chiripá, segundo Perasso, “é palavra-alma em flor, néctar, mel, espiga de milho. Ave, relâmpago, raio e neblina com assento na cavidade torácica, as almas dos defuntos, *ayvukue* adornam como flores, *poty* o corpo -cruz de *ñande ru pavê* e cada um dos artefatos que usam os entes divinos. Como *ñande ru pavê* deu origem de seu *ayvu* ao milho, o *ayvu* dos homens é também milho, explicam os Chiripá, e esta concepção fitomorfa da alma recebe no vocabulário religioso o nome de *avati ñe 'engatu*. O milho do bom falar, das sábias palavras” (1992:20-21, trad, minha).

<sup>83</sup> Escrevendo sobre o *akuã*. “alma”, kalapalo, Ellen Basso define-o como um *self interativo* cujas duas principais características distintivas seriam, a primeira, a idéia do *akuã* como manifestação, e a segunda, a sua noção de conceito interativo. Segundo esta noção, o conhecimento que tem dele uma pessoa é sempre adquirido em um contexto comunicativo, o qual pode ser verbal, visual, musical ou qualquer combinação dos três que construa uma relação de transitividade (1992[ 1987] :92-93). Enquanto entre os Kalapalo estes *selves* se tornam visíveis à consciência humana tomando forma humana, entre os Guarani, se compararmos a noção de *akuã* com o *ñe 'ê* ou *ayvu*, estes em algumas ocasiões tomam forma humana, e em outras, de pássaros. Basso complementa dizendo que o *akuã* é algo mais do que a essência imaterial de uma coisa, ele é uma relação interativa, o que, no meu entender, ocorre com o *ñe 'ê* ou *ayvu* guarani.

se toma um pássaro *muni*. Quando o menino exauriu o código falado para pedir e precisou de outra forma de comunicação, cantou como o pássaro. A linguagem poética kaluli é linguagem de pássaros (1982:34).

Para os Guarani, linguagem poética é linguagem dos deuses, dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do Sol. Linguagem poética e musical. *Nê "èporã*, as famosas belas palavras, então, são poesia e música.

Menezes Bastos (1978) pesquisou o metassistema de cobertura verbal do sistema musical dos Kamayurá do Alto Xingu, dentro do paradigma da etnociência, e chegou ao seguinte quadro geral: o domínio *ihu* como “corrente sonora”; abrangendo subdomínios *2ihu*, “corrente sonora qualquer”, e *nēeng*, “linguagem”. Dentro de *nēeng*, por sua vez, subdomínios *2nēeg*, “língua falada”, e *maraka*, “música”. Dentro de *maraka*, “música”, estando os *marakatap*, “instrumentos musicais”.

Fazendo algumas comparações tentativas, sugiro que o *tyapii*<sup>84</sup> seria o equivalente ao *ihu* dos Kamayurá. *Tyapu* é som do trovão, mas é também o murmurar da terra, o murmurar da vida na semente, o barulho original. Na abrangência do domínio da categoria *tyapu* estariam os subdomínios *fi'e* ou *ayvu*, “linguagem”, e o *tyapu*, “corrente sonora qualquer” ou “ruído”.

A diferença entre *he "è* e *hyapu* pode ser explicada com o seguinte exemplo: o *fi'e* "è é utilizado para o canto dos pássaros, enquanto o *hyapu* se refere ao barulho da asa, não sendo “a fala dele ainda”, conforme me esclareceu dona Odúlia.

As categorias do universo sonoro, no entanto, são ambivalentes quando são utilizadas nos textos rituais, como jogos de tropos: metáforas, sinédoques e afins. Assim, *tyapu*, que é um dos atributos das divindades, seres sonoros, pode aparecer como significando a própria divindade. Na cosmogonia nhandeva *Hyapu Guasuva* é a mãe de todos, o som de seu *takua* (bastão de ritmo) é como um *big bang*, responsável pela origem do mundo e que continua soando até hoje em forma de trovões.

---

<sup>84</sup> Sugiro que a palavra *tyapu* tenha origem nos termos *hy'a*, *lagenaria sp.*, vegetal do qual se faz o *mbaraka*, “chocalho”, (ver adiante) e *pu* que significa “ruído”. Montoya apresenta em seu dicionário *ya*, “cuia”, como vindo de *y*, “água” e *á*, “fruta”. *Yaci* seria então “cuia redonda”, *ya kuationa*, “cuia pintada” e *yapu*, “porrada”, tratando do som que faz a cuia vazia (1876:165). Cadogan traduz *tyapu* por “ruído, fragor, trovão” (1992a: 183). Em outra obra ele usa *yapu* como “trovão” (Cadogan 1992:221). Em outros grupos tupi temos o *yafú*, que é o “chocalho” entre os Assurini e os Kaiaby (Miiller 1990:154 e Travassos 1984:339, respectivamente).



instrumentos musicais, com o canto e a dança, da maneira como estes se dão nos rituais noturnos cotidianos.

Para a maior parte dos grupos Mbyá *fié* "è significa "alma humana divina" ou "voz humana"; podendo então ser chamada "palavra-alma" (Bartolomé 1991:83). Meliá apresenta a "convicção de que a alma não é dada completamente feita, mas se faz com a vida do homem e o modo como se faz é seu dizer-se; a história da alma guarani é a história de sua palavra, a série de palavras que formam o hino de sua vida" (1989:311).

Os Araweté, segundo Viveiros de Castro (1986), tem a localização da *i*, "alma-princípio vital", na traquéia, que é o ponto de inserção da laringe no tronco, e está ligada a duas noções: uma, de que este é um sítio aberto, espécie de moleira que nunca se fecha; outra, que remete à função canora das almas celestes, que é a transformação araweté do tema tupi-guarani da relação alma = palavra. O autor diferencia a alma = palavra da alma canora araweté. Acho, no entanto, que a alma = palavra guarani seria também alma canora se considerarmos que *fié* 'è é alma = linguagem humana e que a palavra é em grande parte cantada.

Meu questionamento com relação à tradução que se faz de *ñe'ê* por alma-palavra reside apenas na constatação de que *ñe* 'è é voz ou linguagem humana e engloba, portanto, a música e a dança também. A literatura guarani enfatiza, como já foi visto, a palavra como pilar da cultura. Parece, no entanto, que a dança, movida pela música, é também seu sustentáculo.

Obtive indícios de outros aspectos da teoria musical guarani, tais como força e extensão. Em relação à força ou ao volume do som, como nós concebemos, eles consideram o que chamamos de volume baixo como *mbegue* (lento), e volume alto como *hatã* (duro, forte). Em Montoya (1876[1639]:216) lemos *mbegue* traduzido como "baixo" ou "devagar", mas meus informantes o utilizaram apenas para tratar de volume numa concepção similar à dos Kamayurá (Menezes Bastos, 1978).

Em Montoya encontra-se um termo relacionado à idéia de diminuição, provavelmente de intensidade. O termo que o autor apresenta para diminuição é *tiriri*. Como exemplos de seu uso, lê-se: *ambo tiriri mbaraka*, "fazer diminuição no instrumento tocando-o", e *aporahei tiriri*, "cantar com diminuições" (1876: 393). Talvez este termo corresponda ao *kiriri*, que é "silêncio" no guarani usado atualmente.

Sobre um juízo a respeito de execução musical, Cadogan registra *anga anga* como “ensaiar”, “executar sem maestria”, e dá como exemplo a frase “*mbaraka oanga anga*, toca mal e mal o violão” (1992:26).

Vários aspectos da teoria musical guarani estão expressos nos verbetes do *Tesoro* de Montoya. Realizando uma leitura etnomusicológica do termo *porahéi*, por exemplo, podemos observar nos exemplos de uso uma série de qualidades do cantar.

*Porahéi* ou *mborahéi* em Montoya está traduzido por “canto” e é ilustrado pelos seguintes exemplos de uso: *cheporahéi*, “meu cantar”, *aporahéi*, “eu canto”, *ndaporahéi qua ávi*, “não sei cantar”, *aporahéi mbegue*, “canto baixo ou devagar”, *aporahéi puku, añe'e mbukugui poraheita*, “cantar alto”, *aporahéi katupyry*, “cantar bem”, *aporaheihe 'e*, “docemente cantar”, *aporahéi terõ terõ*, “cantar desafinado e com voz quebrada”, *mbaraka pype aporahéi*, “cantar com instrumento”, *porahéi ñepungatívae*, “canto triste”, *porahéi pochy*, “cantar mal”, *asy katu*, “triste, lastimoso”, *mboraheitára ñe 'e ndojojávi*, “ainda não omou cada um sua voz”, *ojoavy poraheitára ñe 'e*, “desafinam os cantores”, *mborahéi pyahu ajapo, amõnã*, “compor cantares novos”, *ambojoja porahéi*, “afinar as vozes”, *mboraheiy*, “maestro de capela” (1876: 316).

Em outros grupos tupi o termo *porahéi* é utilizado para tratar de outras ações relacionadas ao ritual. Os Waiãpi usam o termo *oporai*, que “também se refere à dança, e geralmente é feito nas performances coletivas. Toda dança Waiãpi necessariamente demanda uma performance musical, implicando uma conexão entre o conceito de *oporai* e música no seu sentido amplo” (Fuks 1989:42-44, tradução minha).

Dominique Gallois, escrevendo sobre os Waiãpi, por sua vez, traduz *porai* por “festas” (1988:72). Entre os Assurini *oforahái* é “cantar/dançar” (Muller 1990). Sobre *porahay*, “dançar” em kamayurá, Menezes Bastos aventa possibilidades etimológicas de que tenha relação *compori*, “pular” + *tap*, nominalizador (variante de *-ap7*) (1990:134).

Beaudet reforça, lembrando Clastres (1978), que *polay* ou *molay* é uma raiz muito importante nas línguas tupi. Estudando os Waiãpi, o autor comenta que *momolay* significa “embalar o bebê”, e sugere que a raiz de *polay* remete às noções de pulsação e de ritmo.

Estes exemplos demonstram que os deslizamentos no vocabulário ligado aos rituais são comuns e ajudam a entender o que ocorre com termos utilizados no Ocidente e que apresentam esta característica, como a palavra “música”. A forma grega *mousike* foi usada

até o século V a.C. para referir-se tanto a “música”, como a “poesia” e a “dança”, lembram Menezes Bastos e Piedade, aproximando este conceito de outros, africanos, ameríndios, árabes, etc (1999).

Em relação à extensão, o que chamamos de grave, os Guaraní denominam *opurahéi guasu* (canto grande), e o agudo, *opurahéi michive* (canto pequeno), apontando que, como os Kamayurá, eles têm uma concepção volumétrica da corrente sonora.

Menezes Bastos comenta que a dimensão que ele poderia glossar como “altura” (“frequência”) se explicita entre os Kamayurá em termos “volumétricos”. O autor enfatiza que “a noção Kamayurá é muito mais próxima da científica ocidental do que a folk de minha [sua] subcultura o é. Efetivamente, segundo a acústica científica mais recente, a extensão do som é propriamente polidimensional” (1978:103).

Obtive exegeses que apontaram para o entendimento da extensão também ligado à verticalidade, ou seja, os sons de agudos estariam longe da terra, e os sons graves próximos à terra. Entre os Mbyá do litoral paulista, *yvate* (alto) e *yvy'y* (baixo). É interessante acrescentar que *yvy* é “terra”, podendo-se fazer uma relação do som grave com a proximidade com a terra.

As moças, *kuña tai*, têm que cantar forte e agudo - *hatã hupi mborahéi*. *Hupi* significa, no dicionário, “levantar, fazer subir” (Guasch & Ortiz 1996: 565). José Morales comentou, ao ouvir as fitas da área Amambai, que eles *o hupi porã*, o que traduziu por “contente, coração contente, canta bonito, não machuca o coração”. Segundo ele, as mulheres têm que cantar todas juntas, em coro, afinadas.

Tanto entre os Nhandeva quanto entre os Kaiová, a admiração pela afinação do coro feminino das gravações que fiz entre os Mbyá e os Chiripá na aldeia Limeira, Al Xapécó, SC, foi muito ressaltada. Para falar sobre sua execução usaram a expressão *o hupi porã*, que pode significar “sobem bem e bonito”, enfatizando a qualidade das cantoras como *yvyra 'ija kuéra*, “ajudantes do xamã”.

Outro informante descreveu *hupi* como “agarrar em cima”. A impressão que tenho com esta explicação é que há uma afinação ideal, e que as pessoas a atingem ou não. O lugar certo de cantar está lá. Expressão outras como “apareceu para mim”, ou “saiu para mim” trazem também esta noção de desvelamento, indicando que o canto já existe e

aparece para a pessoa. Tratei desta questão ao comentar os sonhos e a utilização do termo "abrir" utilizado, por exemplo, para o ato de fotografar, no Capítulo 1.

Uma das explicações que obtive foi a de que, quando as mulheres cantam na afinação certa, o grupo sobe em um fio. *sã*, que os leva para cima. Acertar a afinação faz com que acertem o fio.

Nimuendaju narra que ouviu entre os Guarani acerca de um pajé que obteve uma corda, *tucumbó*, diretamente do céu. pendurou-a na casa de dança e instruiu os "seus discípulos como a deveriam segurar durante a dança para que seus corpos se tomassem leves mais depressa" (1987:62).

Os Waiãpi, segundo Dominique Gallois (1996), utilizam-se de fios invisíveis que ligam os seres a seus respectivos "mestres". Estes fios ou *tupãsã* são tratados pela autora como um dos caminhos da relação xamanística, uma das maneiras de controle do movimento e de estabelecimento de comunicação com o sobrenatural. <sup>98</sup>

Vitória, xamã nhandeva, me explicou o processo de cura como sendo feito através de *Karai Miri*. Segundo Vitória, "ele" desce por um fio, como o fio do toca-fita, e canta, e como o telefone e o rádio, permite a comunicação com Paranhos. Paranhos é a cidade mais próxima da área Pirajuy - distante cerca de 30 quilômetros -, e é usada neste caso como exemplo para eu entender que o canto vai a longa distância. "O *ñanderu*, nosso pai, *Karai Miri* desce para possibilitar a visão também, como uma televisão", segundo Vitória. O sonho também é como o telefone, um aviso. Vitória vê o fio e uma lanterna descendo. A lanterna foi usada também como imagem por dona Odúlia para comentar o processo de cura. Durante o *jeroky* também, segundo ela, é colocada uma lanterna sobre os dançarinos como aprovação por parte dos deuses. <sup>99</sup> <sup>8</sup>

Cox compara lógicas metafóricas entre movimento musical e espaço em várias culturas, tais como Kaluli na Nova Guiné e Grécia antiga, nas quais as noções de grave e agudo estão relacionadas à verticalidade (1999). Embora seja comum a associação entre

---

<sup>98</sup> Hill fala de um "cordão umbilical cósmico" que liga os seres míticos aos seres humanos Wakunai (1997:147).

<sup>99</sup> A imagem de lanternas aparece no relato do sonho de uma xamã karipuna, onde lemos que, em dado momento, duas pessoas, um homem e uma mulher, se apresentaram no sonho. A mulher se autodenominou guarda-costas, e o homem a acalmou, depois do que apareceram três espelhos no sonho, "que a iluminaram como lanternas" (Tassinari 1998:250).

verticalidade e extensão, inclusive na música clássica ocidental, esta lógica metafórica, conforme aponta o autor, não é universal.

No Alto Xingu, por exemplo, perto dos Kamayurá, que, como vimos, entendem a relação entre extensão e espaço volumetricamente e verticalmente (Menezes Bastos 1978), Mello encontrou, entre os Wauja, outro entendimento. Os Wauja explicam a relação entre extensão e espaço num eixo horizontal, no qual a distância maior se relaciona ao agudo, e a distância menor ao grave (1999:89). A autora chama a atenção para o fato de que a maneira como os Wauja entendem a extensão é distinta da Kamayurá estudada por Menezes Bastos, embora as aldeias destes povos sejam próximas (1999:94).

### **Música guarani e espacialidade - O caminho**

As exegeses que obtive com os Kaiová falam do *jeroky* como um caminho que deve ter seu percurso de ida percorrido novamente na volta, sob pena de seus participantes ficarem perdidos no caminho, o que os deixaria suscetíveis a uma série de perigos e doenças.

O que visualizei na primeira vez que participei de um *jeroky* nhandeva, e que, nas poucas exegeses que obtive neste grupo, se confirmou, foi a experiência de estar percorrendo um caminho. As frases musicais mais agudas abrem a passagem, e a parte que se repete mais vezes e que em todas as canções enfatiza o centro tonal das canções cria um espaço de tensão, no qual toda a atenção dos participantes é exigida. Os percursos que estão sendo feitos são perigosos, os *yvyra'ija kuéra*, “ajudantes do ritual”, estão armados com seus *mbaraka*. “chocalhos”, e *yvyra para*, “bastões”, e vigiam a segurança dos participantes, ao mesmo tempo em que os testam em contínuos movimentos de ataque.

A análise do movimento coreográfico dá pistas sobre o significado da música que está sendo dançada. Os movimentos de esquivar-se enfatizados como objetivo da dança são gerados por uma tensão provocada pela música, que joga com intervalos de terça menor e maior alternadamente. O ritmo cheio de contratempos também colabora para a criação da tensão.

No caso da música guarani nhandeva, na qual há uma progressão no número de repetições de apenas uma parte da estrutura da canção e uma volta ao número inicial, sugiro que ocorre um alargamento no percurso, criado pela música.

O momento em que o número de repetições atinge o máximo é o momento de aumento da tensão nas coreografias nas quais os participantes treinam movimentos de ataque e defesa.

As exegeses que obtive entre os Kaiová apontam para um movimento de subida nos caminhos.<sup>90</sup> Os cantos e alguns discursos terminam com a finalização “haaaaaa!!!”, que é uma chegada. O gesto que dona Odúlia faz, tanto no momento da performance, quanto nas exegeses, é um gesto de aterrissagem. Ela flexiona os joelhos neste momento.

Os caminhos são vias de duas mãos, pois tanto os participantes do ritual sobem, como os seres divinos descem. Ambos fazem uso, por vezes, também, de veículos, como o *apyka*, “banco”. Dona Odúlia descreve o *apyka* como um veículo meio redondo, onde cabem umas três ou quatro pessoas. Para chegar nas aldeias além-mar em seus rituais, os Guarani Mbyá precisam de um veículo, de um barco para fazer esta travessia. Mário Guimarães, mbyá de Massiambu, Palhoça (SC), relata a descida “dele” no *apyka*. Pareceu-me em seu relato que o *apyka* pode ser o próprio raio do Sol.

Dona Odúlia tem uma fita, gravada há cerca de 12 anos, com o discurso de uma mulher guarani do Espírito Santo, que ela disse se chamar *Kuñã Yrukum Jeguã*. Sobre o conteúdo da fita diz que “(...) ela cantando foi para o céu... Ficou três dias cantando e foi, a neta foi buscar água e quando voltou ela não estava mais”. Dona Odúlia contou que, quando não estava muito firme, chorava muito ao ouvir esta fita, cujo texto do discurso diz que nós estamos maltratando a Terra. A fita foi gravada durante um *aty guasu* (reunião) que se realizou na aldeia *Jakare'i* ou Porto Lindo, Iguatemi, MS, e dona Odúlia comentou que, na ocasião, quem sabia o que ela falava chorou. Ela falou *ajero yvatetã*, “eu vou para o céu”, e dona Odúlia explicou que ela não dançou mais aqui, pois foi para o céu.

Meliá *et al.* (1976: 241-243), comentando sobre o *avatikyry*, a festa *Paí-Tavyterã* anual da *chicha*, relatam que na primeira noite, a do *mborahéi puku*, “canto comprido”, o *mborahéi jará*, o “dono do canto”, entoia um verso repetindo-o duas vezes, e os outros

---

<sup>90</sup> Chamorro descreve a proclamação de Dolícia, uma *xamã* kaiová: “Como deseo que fuésemos levantados (*taperupímo*) hasta Tupã y le presentásemos el modo de ser puro de nuestra flor...cinto (*ku'akuaha reko nani*). (1995:65).

participantes retomam o verso repetindo-o igualmente duas vezes. Assim se vai, de estrofe em estrofe, de *kurusu* em *kiirusu*, e de uma mata a outra mata, *yta*. Os autores comentam que é o que se poderia chamar tema e fundamento generativo de uma série. A coreografia, segundo eles, dá a impressão de uma marcha. O que de fato é confirmado pelos informantes, que dizem que se está passando dos domínios de um dos personagens míticos a outro, de um céu a outro, sendo estes em número de 13, até chegar ao *Pa 7 Kuara*.

Dona Odúlia detalha os percalços do caminho contando que, quando a *ñandesy* ou o *ñanderu* bebem cachaça, ele, *Pa 7 Kuara* não abre a porta. Quando ela (ou ele) chega à porta, os dois “guardas” que cuidam da entrada no pátio de dança do *Pa i Kuara* perguntam como ela está e, caso esteja tudo bem, eles a abrem emitindo sons “*brumm. osunu, hyapu*” (trovões). Há três (ou treze) *jeroky roka* (pátios de dança) ou *oka guasu rok'è* (portas do pátio grande), antes do pátio do *Pa 7 Kuara*.

Uma descrição interessante do caminho de aquisição do canto xamanístico como uma escada é a que obteve Bartolomé do seu padrinho *Ava Nembiara*.

Eu vou um pouco até **acima**, até o Leste, e ali há uma casa bonita com duas portas iguais. Ao chegar a este lugar chamado por nós *ñe'ëng-güery*, País dos mortos, ali foi onde aprendi minha oração. Ali me encontrei com meu cunhado e com meu avô. Meu cunhado me tomou pelo braço esquerdo e meu avô me tomou pelo braço direito e juntos me ensinaram a **escada** que une o céu com a terra. Então vi que havia baile e ali onde se faz a dança é que está a bonita casa semelhante a uma igreja como as que vocês vão (os brancos). (...) Ao descer de lá encontrei um morto, em um poço estava, estava inchado, de dentro da sepultura saíam as moscas. Então meus padrinhos, que não me abandonavam, me disseram: -“afilhado, vais curar este”, porém eu lhes disse que não poderia fazer isso, porque eu não sabia nada. Então meus padrinhos me fizeram escutar a reza que eu teria que dizer (**canta** e para, com soluços, dizendo - ao cantá-las estou vivendo estas coisas de novo -) e me fizeram dar três voltas ao redor da sepultura e eu cantei e o soprei, e o enfermo se curou. Havia sido um rapaz que havia estado enterrado ali, ele se levantou e falou na mata. Às vezes Nosso Pai, mediante estas orações, devolve a vida até aqueles que estão mortos<sup>91</sup>. No dia seguinte amanheci cantando o que me haviam ensinado, e cada noite meus padrinhos me mostram os remédios para que possa seguir curando. Pra saber todas estas coisas fui ao Oriente; por isto conheço o amor e todas as coisas (Bartolomé 1991 [ 1977] : 110-111, trad. minha).

---

<sup>91</sup> ! Curioso que o primeiro relato que ouvi acerca de um xamã foi de um jovem mbyá na aldeia Ibirama, em 1995, que contou não acreditar nos poderes de um tio até que o viu ressuscitar um morto que estava, como no relato acima, já inchado. Ao contar isto ficou tomado de emoção.

No texto do canto de uma xamã kaiová recolhido por Chamorro (1995) aparece a expressão *ñane pygyróko*, que é traduzida como “já levanta os nossos pés”. Durante os cantos as pessoas sobem, há um movimento ascendente. Embora os Guaraní tenham uma concepção de mundo horizontal, por situarem as aldeias celestes além-mar, a maneira de se deslocar até estas aldeias é subindo. Esta é a descrição que faz Nimuendaju (1987) para a viagem de Tupã, feita no *apyka*, “banco”, até sua mãe *Nandesy*, no mito Apapocuva:

No extremo Ocidente assenta-se *Tupã* sobre seu *Apycá*, parte central de um tronco de árvore, semelhante a um banco, com a concavidade voltada para cima. Ele é de estatura baixa e compleição atarracada, tem a cabeça chata e os cabelos ondulados (nuvens de trovoadas?); em seu lábio inferior traz o adorno labial dos antigos Apapocuva, que as hordas Guaraní meridionais usam até hoje: o *tembetá*, feito da resina amarela do jatobá (raio). Tão logo ele recebe a mensagem de *Nandecy*, vira o seu assento, senta-se dentro da cavidade, seus dois *yvyrai já* - auxiliares comparáveis aos carregadores de tacape dos antigos chefes Guaraní - tomam posição nas bordas do *apycá*, e seguem viagem tropejando pelo céu em direção ao leste (p.55-56).

Esta descrição é similar àquela que ouvi de dona Odília do veículo que desce, e no qual embarcam o xamã e dois ajudantes para o vôo até o *ñanderu roka*, “pátio do nosso pai”.

Segundo Arthur Benite, Mbyá do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), as canções são conforme o deus com quem se trabalha. Segundo ele, cada reza tem um nome, “tem do pai, do sol, tem outro... tem umas cinco rezas”.<sup>92</sup> Ele fez gesto em várias direções, dizendo que “nós temos mais de um Deus”.

O panteão dos deuses Guaraní é numeroso e está associado a várias regiões celestes relacionadas ao movimento do Sol e aos pontos cardeais. Quando Arthur aponta as várias direções e menciona que cada reza tem um nome, entendo que os cantos são correspondentes às divindades e às suas moradas.

---

<sup>92</sup> O número cinco aparece citado em várias situações no decorrer do trabalho, o que aponta para este número como uma unidade na etnomatemática guarani. O texto de Clastres que fala da criação da primeira terra aponta para as cinco palmeiras que teriam surgido dos dedos de uma mão e que sustentam a Terra, uma no centro, e as outras quatro nos pontos cardeais (1990: 34). É um dado interessante para pensar a recorrência do número cinco na música guarani, como por exemplo, cinco *takuapu* (instrumento de bambu tocado pelas mulheres), e cinco cordas no violão (instrumento tocado pelo xamã Mbyá) e nos rituais, como a necessidade de cinco ajudantes, *yvyra 'ija kuéra*.

Dona Odília diz que seus cantos, ou pelo menos um deles, foram ensinados pelo *y\yra'ija Jenin*. Arthur, Mbyá citado acima, trabalha com Tupã. Viveiros de Castro, ao especificar as espécies e os modos de manifestação dos deuses e espíritos, comenta que os *Mai*, ao contrário dos espíritos da mata e da água, são antes de tudo música: *marakã*. Não só são cantores, mas cantados. Quando discorrem sobre uma divindade, segundo Viveiros, os Araweté citam trechos de canções dos xamãs, que na verdade são dos deuses, que são a fonte de informação cosmológica. Ele afirma ainda que todos os espíritos celestes e subterrâneos parecem poder ser identificados por seus cantos - mesmo quando seu nome não aparece, sendo associados os refrões e temas a determinados deuses (1986: 231).

As informações que obtive com os Guarani apontam para a existência de um repertório específico relacionado a diferentes aldeias divinas, a exemplo do que ocorre com os Temiar, cujos médiuns, segundo Roseman, têm cada um associação com determinados lugares, de cujo espírito recebe as canções. Por exemplo, as canções do espírito da montanha constituem um gênero, as canções do espírito dos rios correntes, outro, cada um fazendo uso de escalas específicas. No caso dos Guarani, as almas vêm das aldeias divinas e determinam aspectos da personalidade, o que provavelmente inclui o estilo do repertório.

Os Guarani, quando percorrem caminhos em seus cantos, estão nomeando lugares da cosmologia. Ao estudar uma seqüência de canções procura-se encontrar os nexos entre a materialidade da música e as metáforas obtidas nas exegeses descritas acima, tais como a do caminho. Os dados sobre a teoria musical guarani que obtive até o momento estão apontando para uma relação entre música e espacialidade, relação esta que é encontrada em alguns trabalhos, tanto sobre música indígena das Terras Baixas, quanto em outros lugares do planeta.

\* Hill, interpretando o que chamou de “musicalizar o outro” entre os Wakunai, explica que há uma transformação de “categorias míticas, verbalmente construídas, num movimento dinâmico através de lugares instituídos pela música, ou seja, configurações de tom, ritmo, timbre, volume e compasso” (1997:153). Ele encontrou correlação entre a organização dos sons musicais e o movimento horizontal a partir do centro do mundo. Segundo ele, os cantos vão tomando-se mais agudos, mais acelerados, e aumenta a heterofonia instrumental, expressando a transposição, a transformação e o caminho inverso, de volta ao ponto de origem (1997:144).

Sylvia Novaes narra que os Bororo citam em seus cantos os nomes das diferentes casas dos clãs, nomes de rios, praias de rios, cachoeiras, montanhas, pontos da abóbada celeste, lugares nomeados pela abundância de peixes, ou outros animais e todos os locais conhecidos, fornecendo uma etnografica muito especial, pois reconstrói a paisagem social (1998:229-230).

O canto é interpretado como relacionado à espacialidade no sentido horizontal, de território, em vários trabalhos. Os aborígenes australianos são conhecidos na literatura por serem os seus cantos mapas do seu território. Gravações de suas canções preservadas em arquivos têm sido utilizadas como peças em processos de conquista de território (Koch 1997).

Feld conta que aprendeu como a ecologia dos sons naturais é central para a ecologia musical do povo Kaluli, e como esta mapeia o ambiente da floresta. As canções, neste caso, são um caminho, nomeiam os lugares, e articulam a cartografia da floresta ao movimento dos seus habitantes, além de estarem ligadas ao mundo espiritual dos pássaros (1994).

Roseman (1991), em estudo sobre a música temiar, encontrou o mesmo termo para música e para caminho. O médium<sup>93</sup>, *halad*, “canta a rota”, descrevendo as visões tidas pelo espírito guia durante suas viagens, na qual é seguido pelo coro feminino. Roseman chama a nossa atenção para a maneira como fez esta descoberta, em uma caminhada pela floresta, quando percebeu que o mesmo termo utilizado para canção, *non*, foi utilizado para designar uma trilha, um caminho, e enfatiza a necessidade de viver o cotidiano do povo e estar atento às ligações deste com a atividade ritual para possibilitar este tipo de associação.

Os Temiar relacionam os parâmetros estruturais dos gêneros musicais com fontes composicionais particulares ou “guias espirituais” de quem estes cantos são recebidos, construindo assim um mapa musical do universo (Roseman 1996b: 180). Roseman trabalha I também com a idéia de que a música e, mais amplamente, os sons, constroem lugares e marcam territórios, além de serem marcadores de identidade e *ethos*. A autora traz o exemplo de espécies animais, tais como os elefantes que ouvem, pelo ar ou possivelmente pelo solo, os sons de baixa frequência emitidos pela matriarca do grupo a longa distância.

---

<sup>93</sup> A autora utiliza o termo médium para definir as pessoas que, na sociedade temiar, fazem a mediação entre os domínios dos espíritos e dos humanos e que, entre outras habilidades, têm a de curar. Médium, no dicionário Aurélio, é definido como “[do lat. *Medium*] Segundo o espiritismo, o intermediário entre os vivos e a alma dos mortos” (1986:110).

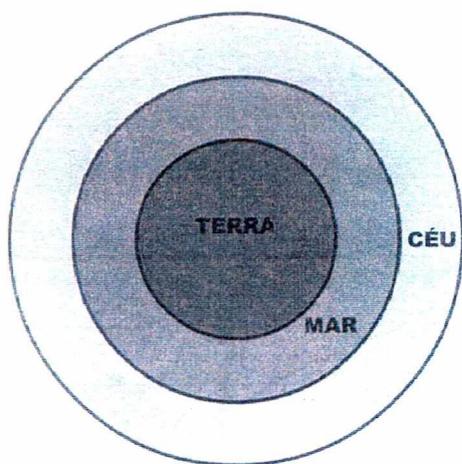
Roseman credits this faculty to sound due to two characteristics: having a localized point of emission and an acoustic dispersion that demarcates the outline of a territory as if it were a map (2000:51). For the author, the Temiar, by resonating their rhythm sticks at night in the forest, sonically demarcate a territory, tracing the outlines of this so vividly as any cartographic map (2000:51-52).

The texts of the discourses and the songs mbyá point to a spatial theme indicating territoriality, beyond this aspect of cosmological spatiality. They affirm repeatedly: *mamo mamo tata rupa*, “in all the villages”. When they sing and dance they are connected, forming a network, with other villages, that encompass vast territories, located from Argentina, Uruguay and Paraguay, to the southern and southeastern coast of Brazil. I heard this explanation more than once from various informants: the ritual as a communication system through which one knew, before the appearance of the telephone, when someone was coming and what was happening with the relatives, in other villages.

#### Horizontalidade no cosmo e verticalidade na música

There is a horizontality well marked in the cosmogony of the distinct Guarani subgroups. The Kaiová, for example, according to Chamorro (1998), have the following conception of the cosmos:

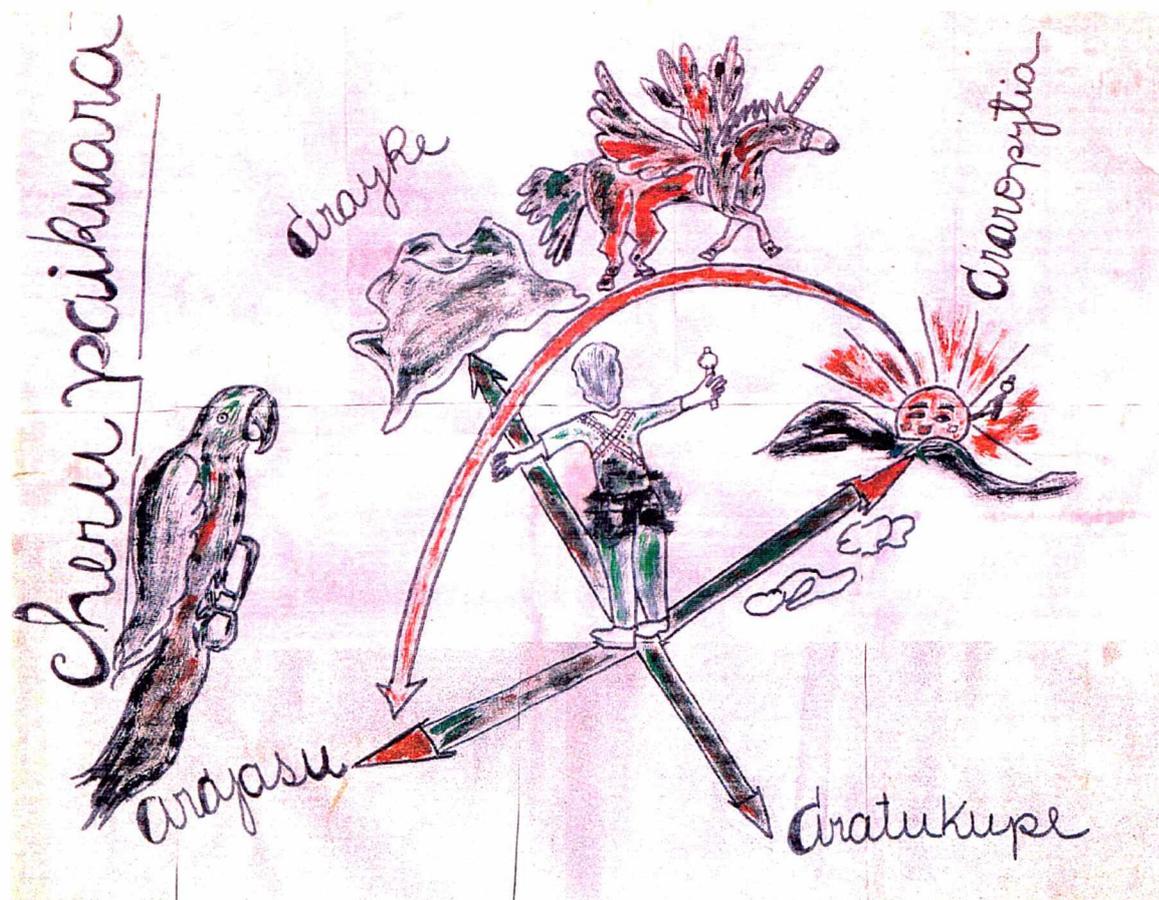
Desenho 5 - Desenho de Mário Turiba, Rio Brillante, Mato Grosso do Sul, reproduzido de Chamorro (1998).



Desenho de Mário Turiba, Rio Brillante, Mato Grosso do Sul, julho de 1995.

Dona Odília explicou que a Terra é como um beiju grande e que em cada um dos pontos cardeais, na altura do horizonte, estão as aldeias onde moram as divindades, sendo que as principais estão a Oeste, a Leste, a Norte e a Sul. Depois, segundo ela há as menores, que se localizam na direção do restante da circunferência do círculo. As versões dos mitos de criação Kaiová, quando comparadas, chamam a atenção pela quantidade e pela diversidade de termos utilizados para designar as aldeias divinas, os pontos cardeais e as divindades.

Desenho 6 - Desenho de Silvano Flores mostrando os pontos cardeais e o *cavaju veve*, cavalo voador, percorrendo um caminho entre eles



Este desenho se parece com a apresentação da cosmogonia nhandeva feita por Perasso (1992), segundo grupos do Paraguai. Numa leitura horizontal do cosmo, o *parary ju*, “o grande mar indestrutível”, que cerca toda a Terra, faz o limite da *yvy pyrunga*, “terra assento dos pés”, com os quatro *teko 'as*, “aldeias”, que se acham em cada um dos pontos

cardeais e se comunicam pelo *tape marangatu*, “caminho sagrado”, que recebe também a denominação de *yvyra joasa rekoypy*, “madeiras cruzadas originais”. Tal caminho trançado em cruz é característico dos seres divinos. Perasso cita que alguns xamãs dizem que o *tape marangatu* é constituído pelos próprios pilares, em cujo centro descansa a Terra e em cujos extremos se sustentam cada um dos *teko 'a* cardinais.

Na cosmogonia nhandeva o caminho também se refere ao caminho das almas depois da morte. Quando os Guaraní morrem, a alma divina, para ir até a morada da divindade que a enviou ou para chegar ao *Oka - Vusu*, “pátio grande” - traduzido por “paraíso” por Bartolomé -, deve passar por provas. As crianças passam livremente, pois não têm imperfeições que atrapalhem seu vôo (1991:88). Entre os Kamayurá, o termo com que designam o túmulo é *tape*, que é “caminho” (Menezes Bastos 1990).

Sobre o cosmo mbyá e as regiões dos verdadeiros pais das almas, diz Davi, informante de Ladeira (1992): “O mundo é redondo. Tupã e todos *nheê ru ete* vivem sobre a Terra, movimentando-se em várias direções”.

*Ohupi*, “subir”, e *oguejy*, “baixar”, foram dois termos que apareceram bastante ao se falar do que acontece no *jeroky*. Ambos apontam para uma verticalidade na sua concepção, porém não exigem que se descarte a noção de horizontalidade do cosmo. Pode-se pensar que o caminho para visitar lugares que estão no mesmo horizonte é subindo e baixando, em veículos, “como quando viajamos de avião”.

Sobre o estilo musical kaluli “*lift-up-over*”, Feld comenta que, embora pareça literalmente vertical, o sentido kaluli é o de uma faixa simultaneamente vertical e horizontal que se propaga no tempo, é propulsada, sobe num arco e cai adiante (1994:129).

A imagem dos fios - conforme foi colocada pelos informantes e conforme relata Gallois para os Waiãpi quando trata do *tupasã*, do fio - como um recipiente que é propulsado e mandado a inimigos distantes pelo xamã (1996:45) me remete para uma parábola, um fio que sobe e desce como na trajetória de um projétil. As aldeias divinas estão no mesmo nível, mas o caminho para ir até elas é constituído de uma subida e uma descida.

Como vimos na descrição do ritual kaiová, há uma canção do repertório de Odúlia Mendes que se refere à copa das árvores, altura à qual esta canção os eleva. Chamo a atenção para a descrição que faz Viveiros de Castro dos caminhos Araweté, que,

similarmente aos dos Guarani, iniciam-se na altura da copa das árvores, são inclinados e tem no eixo leste-oeste, seu percurso principal<sup>94</sup> (1986:191).

Identificados os dois gêneros musicais presentes no ritual estudado e explorados alguns aspectos da teoria musical guarani, passo a descrever os instrumentos musicais utilizados nos distintos subgrupos.

## INSTRUMENTOS MUSICAIS

Os instrumentos musicais estão na mitologia de maneira destacada e merecem por parte dos Guarani atenções e comportamentos específicos, pois são considerados como seres vivos. Comentarei cada instrumento com dados da pesquisa e da literatura<sup>95</sup>.

Quando fiz meu primeiro contato com os Guarani, na aldeia Mbiguaçu, Biguaçu (SC), em dezembro de 1995, eles descreveram uma variedade de instrumentos, suas formas e matérias-primas utilizadas para sua confecção, embora muitos dos instrumentos citados não fossem utilizados, no momento, naquela aldeia (Montardo 1996). A maioria dos instrumentos que encontrei no decorrer da pesquisa foram citados neste dia, indicando que o fato de um instrumento não estar sendo usado não o elimina do repertório de possibilidades.

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

---

<sup>94</sup> Trago a citação do texto de Viveiros de Castro para realçar a sua similaridade com a descrição kaiová representada no desenho 7. “O universo é cortado por inúmeros caminhos, que levam aos outros mundos, e, em cada um, às aldeias das diversas raças de divindades. Mas há uma via principal no cosmos - o *kirepe* (cf. *hepe*, trilha), que segue o eixo do sol, E-W. É por ele que o xamã sobe aos céus; é por ele que os deuses e as almas já divinizadas descem à terra para “passar” e participar dos banquetes cerimoniais. O *kirepe* é concebido como um cainho largo, penumbroso e perfumado, que se estende do zênite até o leste: ou alternativamente da aldeia araweté aqui na terra até um ponto indefinido do céu, a leste; pois ele é inclinado, uma ladeira. Chegando ao mundo dos *Mai*, ele passa como que por uma “porta” ou umbral, que é a perigosa cobre Arco-Íris.” Sobre outro caminho, o autor conta que “pode ser concebido, igualmente, como tendo início na altura da copa das árvores...” (1996:191-192).

<sup>95</sup> Em Montoya aparece citado um instrumento acerca do qual não vi qualquer referência no restante da literatura guarani, o *Guatapy*, caracol muito grande, do mar, que serve de buzina.

Entre as qualidades dos instrumentos destaco seu caráter invocatório da atenção dos deuses e sua habilidade em ensinar os cantos para os ouvintes.

Inicialmente apresentarei os instrumentos cujo uso é comum aos três subgrupos, para depois apresentar os demais. Os instrumentos que são comuns são o *mbaraka* (chocalho) e o *takuapu* (bastão de ritmo).

O *mbaraka*, entre os Nhandeva e os Kaiová, é um idiofone do tipo chocalho globular, segundo classificação de Hombostel & Sachs (1961). É feito de porongo (*Lagenaria*) com sementes *iva'ü* (preta, de pequenas dimensões) dentro e com cabo de madeira. Bartolomé (1991[1977]) comenta que, na mitologia nhandeva, o companheiro *Ñanderu Mba'ekuaa* é transmissor da aquisição da sabedoria humana através do som do *mbaraka*, “chocalho”, usado pelo xamã e por todos os homens no cerimonial.

Nas visitas que fiz aos *ñanderus* (xamãs) nhandeva, após a minha manifestação do interesse em conversar sobre a música, ou seja, sobre o *jeroky*, a primeira atitude de cada um deles foi entrar em sua casa e voltar paramentado com seu *akângua 'a* (um adorno para a cabeça confeccionado com algodão e penas de papagaio), seu *jasaha* (dois colares feitos com sementes vegetais e adornados com penas de vários pássaros, que são utilizados transpassados) e seu *mbaraka*. Em alguns casos trouxeram apenas o *mbaraka*. Até mesmo o guarani que é pastor da Igreja Pentecostal portou, na mão, o *mbaraka* enquanto discursava. Vários xamãs definiram estes objetos como o documento do índio, em contraposição ao documento de identidade do branco, que é um papel.

Os *mbaraka* que dona Odília usa têm 90 e 70 anos. Acompanhei a confecção de um *mbaraka* feito para mim. Dona Odília colocou dentro do porongo três pedrinhas de quartzo; quatro *kapi7*, sementes de nossa-senhora; cerca de vinte *yva hú jeroky*, sementinhas pretas; duas sementes de *ñandejara jety ou mbakuku*, a “batata-de-deus”; e uma lasca de madeira do *chiru* (cruz-de-madeira). As sementes têm que ser escolhidas; se colocar à toa. qualquer uma, *ndojuhete ndovy'z\ mbaraka*, “não fica feliz o corpo do *mbaraka*”: “Assim como nós, quando estamos muito alegres, temos força.” Dona Odília enfeitou-o com as flores de algodão (*omopoti mbaraka*). Solicitou ao marido que o pintasse com urucum (*mbojegua mbaraka*). Ela alertou-me que ele não ficou pronto, ainda estava quente (*haku*).

O estado de calor está associado com períodos de transição entre o que se é e o que se está por ser e é utilizado para referir-se, por exemplo, ao período de reclusão dos jovens, passagem da infância para idade adulta (Chamorro 1995:103). As pessoas, os frutos da terra e os instrumentos rituais passam por rituais de “esfriamento” que os tiram deste estágio perigoso e os provêm de temperança, caracterizada por um modo de ser calmo<sup>96</sup>.

Para esfriar (*mboro 'y*) o porongo (*ihy'akua*) e prepará-lo para o uso como *mbaraka* há dois processos. O mais usado, atualmente, é ferver longamente o porongo em água com urucum e deixá-lo exposto à fumaça durante dois meses. O outro procedimento, usado antigamente, consistia em enterrar o porongo no lodo preto.

Quando se faz a reza, *ñembo'e*, segundo Odúlia, “o *mbaraka* resplandece, *overa*, só que comumente as pessoas não vêem isso. A cabeça da gente é um *mbaraka* também.” Nos desenhos do Silvano Flores, filho de Odúlia, o *mbaraka* aparece sempre com o rosto sorridente (por exemplo, Desenho 1).

A xamã aconselhou-me a mexer nos instrumentos todos os dias e a tocar acompanhando as fitas que gravei com seus cantos, para que ele vá ganhando vida e comece a falar. “Ele é como uma criança”<sup>97</sup>.

Staden esteve entre os Tupinambá em meados do século XVI e fez do *mbaraka* a clássica descrição:

Os selvagens crêem numa cousa que cresce como uma abóbora. É grande como um pote de meia pinta e oca por dentro. Fincam-lhe através um pequeno cabo, cortam-lhe uma abertura como uma boca e metem-lhe no interior pequenas pedras, de modo que chocalha. Sacolejam isto quando cantam e dansam. Chama-no maracá. Cada um dos homens possui o seu, particularmente.

O autor complementa que, entre eles, “pessoas a que chamam pajé (...) relatam que um espírito, vindo de longe, do estranho, os visitara, investindo-os da faculdade de fazer falar e dar poder a todas as matracas - os maracás - se o quisessem” (1988 [1557]: 173).

---

<sup>96</sup> O estado de calor está associado em alguns grupos à feitiçaria, e o esfriamento a sua cura. Entre os Kaiová, Daniel Vazques, na exegese de um canto de cura, explicou-me quando apareceu o termo *rendy*, “chama do fogo”, que o corpo do rapaz estava quente pelo fogo e que a xamã com a reza o estava esfriando. Ele não falou em feitiçaria, pois este assunto é tabu, mas comentou que alguém tinha feito algo para aquele rapaz.

<sup>97</sup> O chocalho, entre os Kayapó-Xikrin, é como uma cabeça e como uma criança pequena (Vidal 2000:131). Os Wayana, segundo Van Velthem, consideram os objetos em confecção como em fase embrionária, como as crianças, em gestação (1995:68).

Há uma diferença entre o formato do *mbaraka* utilizado pelos Kaiová e o usado pelos Nhandeva. Os primeiros são mais redondos e maiores, enquanto os segundos são mais longilíneos e menores (ver fotos 10).

Quando o Sol está nascendo, segundo os Kaiová, ele, o *Pa 7 Kuaro*, diz “*opvryry*”. É interessante ressaltar que o mesmo verbo é utilizado para a execução do *mbaraka* na posição vertical, *pyryry v*, e significa “girar” em kamayurá (Menezes Bastos 1978). A associação do *mbaraka* com o Sol é percebida na seguinte passagem do trabalho de Chamorro:

Para dizer que os meninos ou que os deuses portam maracás em suas mãos, os Kaiová dizem “as mãos florescem”. Na hora de furar o lábio dos meninos, a metáfora que se repete insistentemente é “a dança daquele cuja mão floresce”. A flor como representação de *Ke'y*, herói cultural do ciclo dos gêmeos, é abundante na explicação kaiová, como pode ver-se em seguida: *Ke 'y rusu voi ojeroky*, é nosso irmão maior quem dança. *Ombojeroky mbaraka*, ele faz dançar o *mbaraka*. *Há 'e Paipoty*, ele é a flor dos Kaiová. *Kuarahy há'e*, ele é Sol. Perguntado sobre o significado do que estava ocorrendo, Lauro respondeu: “O sol é nossa flor, o fogo de nossa flor nos ilumina”. (1995:119, tradução minha).

Chase-Sardi (1992:322) traduz o termo *karari*, do guarani nhandeva, por “fazer soar o chocalho” e o termo *mbokarari* como “seguir o compasso”.

Curt Nimuendaju chama a atenção para as expressões de sentido que observou a partir da execução do *mbaraka*:

Quem algum dia assistir a uma dança séria de pajelança, admirar-se-á com os matizes sonoros que um instrumento tão simples pode produzir. Apraz-me considerar o maracá como símbolo da tribo Guarani: rude e simples em seu adorno bárbaro, incapaz de ser inserido no concerto da civilização, onde seu papel seria forçosamente grotesco, mas muito eficaz para exprimir o próprio sentimento: ora o maracá soa sério e solene, como se quisesse persuadir a divindade a “olhá-lo”; ora soa forte e selvagem, arrastando os dançarinos até o êxtase; ora, de novo, tão leve e tremulamente suave, como se nele chorasse a velha saudade desta raça cansada pela “Nossa Mãe” e pelo repouso na “Terra sem Mal”. (1987[1914]:80).

Chase-Sardi descreve que, a um sinal de um agitar mais rápido e em sentido horizontal do *mbaraka* do xamã, se inicia a roda da dança na qual entram homens e mulheres. A outro sinal do *mbaraka* do xamã muda o sentido da roda, e o canto das

mulheres se faz mais intenso. O autor continua contando que, com um *ombokarari* (movimento com o *mbaraka* na posição vertical) maior e mais intenso, a dança fica mais rápida e vertiginosa. Com outro sinal, levantando o *mbaraka* sobre a cabeça e baixando-o à altura do peito, o xamã realiza novamente o *mbokarari*, e cada um volta a ocupar seu lugar inicial (1992:48-49, tradução minha).

Com a execução do *mbaraka* o condutor rege o ritual. Durante a introdução da canção ele é executado na posição vertical e mantido tremulando. Quando o cantor emite as notas ele percute o *mbaraka* com mais vigor, sem, no entanto, mudar a sua posição. Quando o *mbaraka* passa a ser percutido na posição horizontal, as mulheres começam a bater o *takuapu*, a cantar, e os dançarinos a dançar. O *mbaraka* volta a ser executado na posição vertical em alguns momentos da canção.

Sobre a execução dos instrumentos, resalto a particularidade do *mbaraka*, "chocalho", quanto à carga semântica da sua execução, que está em grande parte nos movimentos corporais do executor.

No caso dos executores nhandeva, chamou a minha atenção a variedade de movimentos e alturas em relação ao chão e o distanciamento do corpo que tomavam os *mbarakas*. Conforme narro na descrição do ritual, em uma noite, Leonardo Vera, numa das danças, encostou o *mbaraka* no chão. Não obtive exegese, mas a minha impressão foi de que ele estivesse ouvindo a terra através do instrumento.

Briggs analisa, além dos ritmos do chocalho Warao, numa situação de cura, os movimentos da mão e do corpo que os produzem (1996:194). O autor trabalha com quatro tipos de variações: tempo, sonoridade, relação com o canto e distância do corpo do paciente.

Uma observação de Briggs, que é recorrente com outros materiais, é quanto aos cristais de quartzo que são colocados dentro do chocalho e são cruciais quanto ao papel do instrumento em ser um eixo de comunicação da Terra com o céu e prover o curador com um sentido de ascendência e acesso aos lugares dos espíritos. Segundo Briggs, "estes cristais são corpos de *hebu* (espíritos) particulares que moram no chocalho, e cada pedra é nomeada com um termo de parentesco (...)". O autor cita Wilbert quando descreve que os pacientes podem literalmente ver o aquecimento e a luz associados ao *hebu* dentro do chocalho (Wilbert *apud* Briggs 1996:196, tradução minha).

Esta narrativa remete ao que diz Viveiros de Castro sobre o chocalho araweté:

O *aray* é o instrumento transformador por excelência. (...) O *aray* possui uma interioridade essencial: é um receptáculo de forças ou entidades espirituais, um “*spirit catcher*”: almas perdidas de crianças e mulheres são trazidas “dentro do *aray*” até sua sede corporal; as almas raptadas pelo espírito *Ayaraetã* ficam morando dentro de seu *aray* (...). Neste sentido, o *aray* é uma espécie de “corpo”, envoltório - *hiro* - místico das coisas “sem corpo”; ele é a materialização e o suporte visível das *i*, dos deuses e da força genérica do xamanismo, a *ipeye hã* (...). O *aray*, como o tabaco, é uma coisa de saber, e uma coisa que ilumina. Ele é, aliás, uma coisa ígneo-fulgurante: relampeja e incendeia a terra, nas mãos dos xamãs e dos deuses. (1986:536-537).

Dona Odília falou-me das *ita*, pedras que coloca dentro do chocalho e que não são quaisquer pedras, são pedras de quartzo, pelo que pude perceber. Os Nhandeva e os Kaiová falaram-me do chocalho com atributos de luminescência ou *overa*.

Os Kaiová definiram o tocar o *mbaraka* na posição vertical com o verbo *apyryry*, o mesmo termo usado para o nascer do Sol, e na posição horizontal com *ambovera mbaraka*, “faço brilhar o chocalho”.

O *mbaraka*, entre os Guaraní Mbyá e Chiripá do sul do Brasil, é um cordofone, violão com cinco cordas, que representam os deuses *Tupã*, *Kuaray*, *Karai*, *Jakairá* e *Tupã Mirim* (Timóteo Popygua, CD *Nãnde Reko Arandu*).

Em Montoya, num dicionário elaborado na primeira década do século XVII, lemos:

*Mbaraka*. Cabaça com contas dentro, que serve de instrumento para cantar, e daí põe nome a todo instrumento musical. *Ambopu mbaraka*. 1. *Ambarakambopu*, tocar instrumentos. *Mbaraka sã*, cordas. *Ambarakasã moa tirõ*, imboio iavo, afinar. *Oioia katu mbaraka*, estão afinando os instrumentos. *Nimoatirõhávi*, estão desafinados. *Mbarakasã osog*, quebrou-se a corda. *Amombipyu mbarakasã*. 1. *Amoyvy raquandog mbarakasã*, desafinar, ou afrouxar a corda. *Mbarakasã pokaháva*. 1.1 *moatãháva*, cravelhas. *Mbarakasã mènnda*, braço do violão, etc. *Mbarakãy kuáqua háva*, trastes. *Aiapy pymbarakasã*, pôr os dedos nas cordas. *Añatoi mbarakasã*, tocar rasgado, *Aiquyíy mbarakasã*, tocar rabecas com arco. *Mbaraka revisã*, a corda de que dependem todas as cordas das rabecas. *Guyrapa mbarakasã quytykava*, o arco de rabecas. (Montoya, 1876: 212) (Tradução minha).

Conforme afirma Montoya, observamos que o termo *mbaraka* passa a designar, além do chocalho, outro instrumento de corda, há 400 anos. Chamo a atenção para a origem

européia do violão, mas também para a sua incorporação tão antiga por parte dos Guarani, que o enquadram em sua mitologia.

Em Montoya o *mbaraka* aparece utilizado como instrumento em uma frase na qual se fala que as cigarras tocam seus *mbaraka: ombopu mbopu kamvaraty ombaraka*, “tocam seus instrumentos as cigarras” (1876: 87).

Cadogan (1971:21), comentando a hipótese do contato Mbyá com os jesuítas, cita outro termo utilizado por estes para se referir ao violão de cinco cordas, como instrumento musical sagrado, chamado *kumbija*. Ele aponta para o dado de que o significado deste termo é “acompanhamento musical”. Em outra obra o autor define o *kumbija* como instrumento musical de cinco cordas semelhante a um violão, utilizado para acompanhar as danças, e exemplifica o termo com a seguinte expressão: *kumbijapygua mba 'ea 'ã*, “exercícios religiosos acompanhados por música de *kumbija* ” (1992:88).

O violão recebe uma afinação e um toque diferenciados quando usado para a música dentro da *opy*, “casa cerimonial”. Para a música de dança, *sondaro*, é “um toque e três diferentes”, o músico usa a mão que está no braço do violão para mudar a tonalidade. Na música de “reza” ele “toca direto com a mão toda” (Arthur Benite, Morro dos Cavalos, Palhoça (SC). Em outra ocasião, Arthur explicou-me que, na “reza”, a segunda e a quarta cordas recebem a mesma afinação, e as cordas são tocadas todas juntas sem utilização da mão nos trastes; já ao tocar as músicas para a dança, ele afina as cordas todas diferentes e aperta no traste a quarta corda, em lugares distintos, conforme a canção executada.

Setti, estudando a música dos Guaraní Mbyá no Sudeste brasileiro, comenta que há uma afinação padronizada em todas as aldeias paulistas e que, “como na prática religiosa não são utilizados os trastes do violão, conseqüentemente o acorde rasqueado nas cordas soltas será único, imutável e desempenhará sempre o papel de *acorde pedal*” (1988).

Nas canções que registrei, a afinação do violão utilizada no *sondaro* foi sol maior e nos cantos noturnos foi fá maior. Setti transcreve ambos com acorde do violão em sol maior, com baixo em ré. (1994/95). Coelho, nas canções do repertório de músicas de criança da aldeia Mbiguaçu, Biguaçu, SC, que estudou, registrou a afinação do violão resultando em um acorde de mi maior, com o baixo em si (1999:41).

Kátia Dallanol registrou um *poraei* no qual a afinação do violão foi fá maior, coincidindo com o repertório que registrei na aldeia Limeira, AI Xapecó (SC) (2002:100).

O braço do violão é denominado *mbaraka jyva*, e as cordas, *mbaraka chã*.

Outro termo utilizado para designar o violão entre os Mbyá é *mba'epu* (Garlet 1997). A etimologia do termo pode ser *mba'e* =coisa e *pu* =som. Dooley traduz *mba'e pu* como “música” e *mbopu* como “tocar instrumento” (1982:155).

Fotos 10 - Diversos formatos de *mbaraka*, foto a - nhandeva, Paulino Souza, b- kaiová, jovem na aldeia Jata Yvary (MS) e c- mbyá, Adão Mariano e esposa na Aldeia Limeira (SC)



a

b



c



O *takuapu* é um idiofone do tipo bastão de ritmo, confeccionado com taquaras cortadas em tamanhos diversos. Em uma ocasião, ao exemplificar o guarani falado pelos Nhandeva antigos, José Morales utilizou, como exemplo, a expressão *che takua mbopuha* (“minha, a que toca *takua*”), que significa “minha esposa”.

Em texto proferido por um *ñanderu* Nhandeva e apresentado por Chase-Sardi (1992) é ressaltado o papel deste instrumento na mitologia e no ritual. Ele é o instrumento de *Hy'apu-Guasú*, divindade que bate o *takua* e faz os sons dos trovões. No ritual ele é batido sobre a terra “que vai nos comer”.<sup>98</sup>

Nos desenhos de Silvano Flores o *takua* é representado com braços, pernas e rosto, como gente (Desenho 7) e, quando maltratado, segundo os informantes, se transforma em *jagua* (cachorro).

Os efeitos sonoros do *takuapu* batido contra a madeira no chão são marcantes e ouvidos a larga distância. Quando toquei este instrumento, na medida em que ele tinha impacto com a terra a sensação que tive foi de que o instrumento adquiriu vida própria, e que estava tocando sozinho.

---

<sup>98</sup> Entre os Araweté, quem come materialmente o cadáver é a terra (Viveiros de Castro 1996:496).

O *takua* tem, como designação religiosa, também, o termo *kamañyti*, segundo Cadogan (1971:34). Este autor comenta longamente, utilizando-se de vários exemplos, sobre como, na poesia épica religiosa, a alma dos diversos deuses se expressa através do *takuapu*, e interpreta estas passagens como demonstração de que os deuses têm esposas.

O *takua*, na interpretação de Vanaya (1986 *apud* Chamorro 1998:98-99), está associado ao pau cavador que adquire importância na transição para a agricultura. Seguindo esta linha de raciocínio poderíamos dizer o mesmo do tambor que tem o mesmo nome do pilão, *angu'a*, instrumento usado para moer grãos. Cadogan (1971:87) apresenta o depoimento de um informante mbyá, no qual este declara que, ao dançarem *tangara*", as nossas mãos mais respeitáveis executam seus bastões de ritmo marcando o compasso "para infundir brios ao que maneja o instrumento musical forrado na *opy'm*.

Na aldeia Peperi em Misiones, na Argentina, aldeia Mbyá, havia cinco *takuapu* e tinham todos tamanhos diferentes. No Pirajuy não notei uma diferenciação proposital no tamanho dos *takuapu*. Segundo José Morales, este depende do tamanho da mulher para a qual o instrumento é feito. Quanto à quantidade de *takuas*, observamos, guardados na casa onde se realizam os rituais, seis, e em execução estavam geralmente cinco. Vários informantes enfatizaram que o número de ajudantes no ritual ou *^vrra 'ija kuèra* necessários para uma boa performance é de cinco homens e cinco mulheres.

Como já citamos, o cinco aparece como um número importante na matemática guarani, possivelmente uma unidade de medida.

O *rave* é uma rabeca ou um violino de três cordas, um cordofone, usado pelos Mbyá e Chiripá, que pode ser confeccionado em cedro, com cordas de pêlos de animais, ou pode ser adquirido por compra ou doação. Ruiz & Huseby (1986) exploram as possibilidades da adoção deste instrumento, que teria se originado do *rabel* usado na Espanha, a partir do século XVI, por parte dos Mbyá. Como o violão, o *rave* tem uma clara origem européia e uma incorporação por parte dos Guarani que data de quatro séculos.

Segundo Setti, este instrumento tem como denominações também *mbarakapu*, *mbarakai*, "rabeca e violino". A autora descreve sua execução com as seguintes palavras:

---

~ *Tangara* é um pássaro e um dos tipos de música/dança do *sondaro*.

~ O bastão de ritmo é associado ao pilão e às batidas do coração entre os Temiar, da Malásia (Roseman 1991).

O instrumento é apoiado na perna esquerda do executante sentado, que o coloca à altura do peito, com a voluta para baixo, e o arco friccionado pelo braço direito. A afinação se dá sistematicamente por intervalos de 2ª maior e 4ª maior, do agudo para o grave. É fixa, valendo para todas as aldeias do Brasil sudeste e sul, e da Argentina, podendo comportar pequenas alterações circunstanciais quanto ao som de base, diapasão. O -executante utiliza preferencialmente a primeira corda; às vezes a segunda também é utilizada, e a terceira, mais grave, vibra por simpatia e pode soar como som pedal. (1994/95:125-127).

Estudando as canções nhandeva da aldeia de Mbiguaçu, Biguaçu-SC, Coelho descreve o uso do *rave*, que geralmente faz “uma introdução com parte do tema da melodia e pequenas improvisações entre as repetições da canção” (1999:42).

Fotos 11 - Fotos de *rave*, Maurício na Aldeia Boa Vista (SP) e Martin Fernandes na Aildeia Barra Grande, Misiones (Argentina).





O *popygua* também é designado por *yvyra 'i*; trata-se de um idiofone de percussão do tipo clave na classificação de Hornbostel & Sachs (1961). Segundo Izikowitz, este instrumento é muito raro na América do Sul e muito comum na Espanha (1935:8-9), sendo provavelmente mais um exemplo de incorporação de instrumentos de origem europeia por parte dos Mbyá.

O *popygua* que Arthur Benite me mostrou é de cerne de alecrim. Já Ladeira (1982) descreve o *popygua* como uma varinha feita de madeira de *guatambu*, sendo a do dirigente espiritual do grupo (*yvyraiija*) pequena, ao contrário das dos *xondaro*, que seriam maiores. Como ela aponta serem os *xondaro* as pessoas que retêm maior força física, que exercem ação “policial” repressiva na aldeia, acusando e aplicando os castigos, há uma associação deste instrumento com uma arma.

O tamanho do *popygua* varia conforme o prestígio do portador, segundo Garlet (comunicação pessoal, 1998). O *popygua guasu*, por exemplo, é utilizado por xamãs de grande prestígio. Litaiff relata o mesmo, tendo escutado de seus informantes em Bracuí, RJ,

que, quanto mais velho o homem, maior o seu *popygua*, e os velhos o usam como bengala (1996:94).

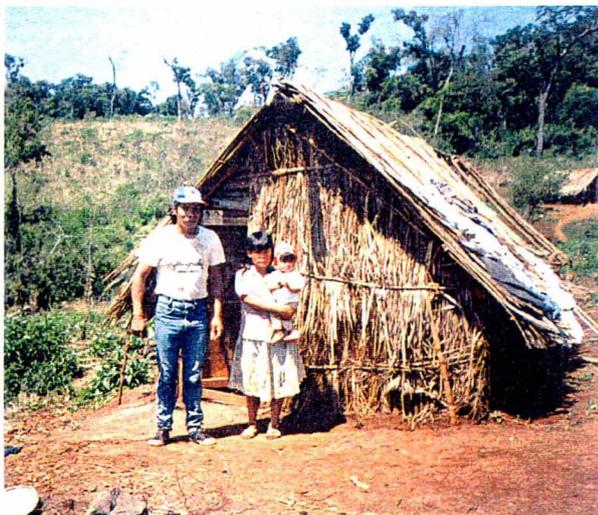
Este instrumento é utilizado para avisar a chegada de um grupo de pessoas em uma aldeia, conforme tive oportunidade de presenciar quando caminhamos com os Guarani, da aldeia Peperi-guaçu para a aldeia Barra Grande, na fronteira da Argentina com o Brasil. Quando estávamos nos aproximando da aldeia Barra Grande, o condutor do grupo parou e começou a tocar o instrumento.

Garlet & Soares descrevem um ritual de chegada de um líder religioso em visita a outra aldeia, no qual um dos procedimentos cerimoniais é, na data prevista para a chegada, ficarem alguns *tembiguai*, “mensageiros”, da comunidade anfitriã, dispostos ao longo do acesso à aldeia munidos dos seus *popygua*. “Tão logo percebem a aproximação dos visitantes, estabelece-se uma comunicação sonora, pelas batidas dos seus *popygua*, entre os *tembiguai*, para anunciar a chegada do *nãnderu*” (1995:03).

O *popygua* é utilizado também nos jogos que se fazem para ensinar as crianças a se defenderem. Arthur fez uma demonstração utilizando o *popygua* *i* {*popygua* pequeno), metendo-o contra o peito e contra a cabeça da criança, que trata de se defender.

Cadogan (1992a:145) traduz *popygua* como “vara-insígnia” do homem e “bastão de ritmo” da mulher. Segundo o autor, quando o homem fala se subentende que se trata do emblema do poder masculino, e quando a mulher fala, do bastão de ritmo.

Fotos 12 - Homens guarani portando *popygua*, a - jovens da aldeia Boa Vista (SP) e b - Gilberto Veríssimo e esposa na aldeia Limeira (SC)



*Angu'apu* é um membranofone chamado tambor. Izikowitz ressalta a escassa aparição de tambores na América do Sul. Quando aparecem, lembra, são, em sua maioria cópias de tambores militares europeus e recebem nomes derivados do português e do espanhol, tais como tambor ou *tamborino* (1935:165). O autor cita alguns exemplos de prováveis exceções, entre elas os Toba, os Bororo, os Chiriguano e os Mataco. Izikowitz credita a autoctonia do tambor nestes grupos ou por usarem o morteiro com uma pele ou por nomearem o tambor com a mesma palavra usada para morteiro<sup>101</sup>(1935:167-68). No caso do guarani mbyá, sendo ou não o tambor de origem européia, recebe o nome *angu 'a*, que é o mesmo termo utilizado para morteiro ou pilão. Em Montoya aparece o verbete *angua* como tambor e como morteiro (1876:42).

Segundo Garlet, Benito Oliveira, que mora em São Francisco (SC), usava *angu 'apu* quando morava na Argentina e contou-lhe que os *tembiguais* (mensageiros) levavam tambor, *mimby* (flauta) e *popygua* (clave) em suas viagens. O tambor era feito com pele de cotia.

Foto 13 -Jovens com *angua'pu*, aldeia Boa Vista, Ubatuba (SP)



<sup>101</sup> Izikowitz baseia sua suposição também em registros arqueológicos de tambor no Chaco (1935:168).

Cadogan (1971:86-7) apresenta a descrição dos tambores feita por seu informante como escavados em *ygary* (cedro) ou *kurupika V* (angico)<sup>102</sup> e forrados com pele de cotia, cateto pequeno ou cateto grande. Ele continua dizendo que, ao compasso dos golpes dados nestes instrumentos, os *ywyrá 'ija* (homens respeitáveis) dançam *tangara* na *opy* (casa cerimonial) e *oka rupi* (no pátio). Neste texto o informante de Cadogan diz que dançam para render homenagem aos *Karai*<sup>103</sup> (xamãs) e que, assim, jogam e se alegram ao compasso do instrumento musical forrado.

Nas aldeias guarani do Sudeste brasileiro pude presenciar o uso do tambor como acompanhamento das danças do *sondaro*.

O *mimby apyka* (*mimby* - flauta, *apyka* - banco) é um pequeno aerofone do tipo flauta globular, feito da raiz da árvore do *araça*, “goiaba” (*Psidium guajava*). Tem dois furos no corpo do instrumento e um no qual se sopra, e é utilizado pelos Kaiová.

Izikowitz informa que estes instrumentos são muito comuns na América do Sul, confeccionados em vários materiais e em muitas formas (1935:285). Na aldeia Amambai a família de dona Odúlia mostrou-me seis *mimby apyka*: *mimby apyka guasu* (flauta-banco grande), *mimby apyka 'i* (flauta-banco pequena), *mimby apyka pu 'ã* (flauta-banco erguida), *mimby apyka ñamói* ou *mimby chiru* (flauta-banco-velho ou vovô), *mimby angu 'a* (flauta-pilão) e *mimby mundo* (flauta-mundo). Dona Odúlia citou ainda o *mimby yvyra 7* (flauta-vara pequena) e o *mimby apyka rendv* (flauta-banco chamejante), mas comentou que eles não estavam na sua casa.

Segundo Odúlia, os instrumentos foram esculpidos por seu tio, da raiz do *araça 7*, “goiabeira”. matéria-prima que “ele” (*Pa 7 Kuara*) joga na terra quando se está dançando bastante. O *mimby apyka* é executado quando há temporal<sup>104</sup>, quando se escuta o som dos trovões, e no período em que estive em sua casa observei que cotidianamente, por volta das

---

<sup>102</sup> Estas duas árvores são muito significativas. O cedro, *ygary*, está presente em todo o ritual do batismo, e o *kurupika V* é utilizado na iniciação xamanística. Cadogan (1971:23) comenta que as duas árvores crescem no paraíso e que de uma das folhas do *kurupika V*, o herói solar, criou o seu irmão menor.

<sup>103</sup> Devo lembrar que *Karai*, para os Mbyá, são xamãs poderosos e deuses, e não brancos, como nos grupos do MS.

<sup>104</sup> Os Arara, grupo de língua caribe, usam uma flauta para acalmar a divindade durante as tempestades (Teixeira-Pinto 1997:138).

16 horas, seu marido executava o instrumento. Outra ocasião em que ele a executava é ao dar-se início ao *jeroky*.

Nos desenhos de Silvano Flores, filho de dona Odúlia, e nas suas exegeses foi-me explicado que o *mimby apyka* é tocado aqui na Terra pelos humanos, e que seu som chega no céu, aos ouvidos dos deuses, como canto, como *purahéi e jeroky*. Com o *mimby* eles avisam o *Pa'i Kuara* (Sol) onde estão, como nós, na cidade, avisamos pelo telefone. O *mimby* tocado, o sinal do *mimby*, é como o raio, e o *mimby* é como uma linha telefônica.

Fotos 14 - *mimby apyka*



Desenho 7 -Desenho de Silvano Flores do *mimby apyka*



Os instrumentos comentados foram os que tive oportunidade de conhecer durante a pesquisa. Dos que se seguem, alguns foram citados pelos informantes e/ou na literatura.

Há referências na literatura a outros dois instrumentos de corda entre os Guarani, além dos já citados, violão e rabeca. Um deles é o *guirapa 7*, um instrumento constituído de dois arcos, confeccionados de madeira de alecrim e linha de *mbokaja*, “coqueiro”. Um arco é segurado na boca, e o outro é friccionado neste, corda com corda. Um arco é o macho, maior, com cerca de trinta centímetros, e o outro é a fêmea, com cerca de dez centímetros<sup>105</sup>.

Os informantes diferenciaram o uso deste instrumento do *mbaraka* da seguinte maneira: enquanto com o *mbaraka* é o mestre que ensina a cantar o *jeroky*, o *guirapa 7* ensina o *kotyhu* e o *guahu*, outros gêneros dos quais trato adiante. Os instrumentos são os

<sup>105</sup> Não obtive exegese acerca da diferenciação entre eles, mas outros grupos apresentam instrumentos machos e fêmeas. Por exemplo, entre os Wayana, a “sexualidade não fica restrita aos humanos, ela pode ser atestada igualmente entre os objetos”. Estes refletem inclusive relações de parentesco afim e não consangüíneo. Lucia Van Velthem comenta sobre as flautas de pã nas quais os tubos são pai, irmãs e filhos (1995:71). Os Kamayurá, os Tukano e os Wauja, entre outros, também têm casais de instrumentos (Menezes Bastos 1978, Piedade 1997 e Mello 1999, respectivamente).

mestres, da sua execução brotam as letras. Os Guarani escutam as letras ao executarem os instrumentos, esse é o caso do *guirapa 7* e do *rave*.

Os horários em que se toca o *guirapa 7* é pela manhã cedo e de tardezinha. Tocar fora de hora é perigoso, pois a pessoa pode ficar com a cabeça ruim. “O *guira pa 7* pode ser executado por vários músicos juntos, cada um recebe o seu canto e sai tudo certinho”, como no *kotyhu*, explicou-me Bonifácio Souza, um informante kaiová. As pessoas são escolhidas pelo *mburahéi jára*, “o dono do canto”, para tocar o instrumento.

Sobre o *guirapa 7*, Schaden anotou que:

...é um arco musical duplo, dois pequenos arcos cruzados, um masculino e outro feminino e tocados um contra o outro. (...) Sem soprar, toca-se com o arco feminino (*hembireko* - sua esposa) sobre o masculino (*iména* - seu marido) (ao contrário da posição comum nas relações sexuais). Põe-se na boca uma extremidade do arco macho; a colocação e quatro dedos da mão esquerda (do indicador ao mínimo) produz a diferença de sons. A boca serve de caixa de ressonância. Antes de tocar, molha-se com os lábios a corda do arco macho (1974:152).

Numa das noites dos rituais kaiová foi executada uma canção que dona Odúlia denominou *Tupã jeroky* (dança de Tupã), que, segundo ela, é do *guirapa 7*, o instrumento musical de dois arcos que são tocados um no outro. Dona Odúlia fez uma descrição muito bonita ao explicar-me que esta canção, que havia sido vocalizada por sua irmã durante o *jeroky*, é executada “lá”, por 160 *kunumi guasu*, jovens rapazes que a tocam naquele instrumento. Novamente chamo a atenção para este lugar, o “lá” tantas vezes citado, onde parece que estão guardadas e em uso canções, instrumentos, objetos, plantas, etc. Todos estes elementos componentes do *ava reko*, “sistema do índio”, em uso na Terra, vieram diretamente de “lá”, com a aprovação dos pais criadores, valendo isto inclusive para as almas das pessoas, que são pássaros.

Outro cordofone, em uso entre os Guarani no começo do século XX, o *gualambáu*, é descrito por Strelnikov (1926: 355) como sendo feito de uma única corda de caraguatá (*Bromeliaceae*) ou de algodão e executado em ataques em dois pontos com um bastão de bambu, *Takuipi*, (*Merostachis sp.*). O bambu, segundo o autor, é ligeiramente curvo e tem 126 centímetros de comprimento e 1,3 de diâmetro. “A corda é fixa com um nó simples na extremidade fina do bambu; a outra ponta da corda está engatada na fenda de um pequeno bastão que é fixado num buraco situado a 10 cm da extremidade do bambu e que serve de

cravelha. Estira-se a corda girando a cravelha. Durante a execução o bastão é preso na boca e segurado com os dentes.”

Chase-Sardi presenciou este instrumento sendo utilizado e ouviu de seu informante que: “Assim toca seu *gualambáu*, *Ñanderuvusu*, para acompanhar sua alegria” (1992:138; trad. minha).

Kilza Setti comenta acerca de um arco musical que os Mbyá teriam chamado *mbarimbau*, uma espécie de “monocórdio colocado à boca, soprado com intensidade variável e tocado com os dedos”, no qual a cavidade bucal funcionaria como caixa de ressonância (1994/95:140).

Schaden fala no *mbarimbáu* como instrumento característico dos Mbyá:

...monocórdio que consiste em um arco de quase um metro de comprimento, provido de corda feita de uns quatro ou cinco fios de linha; uma das pontas se põe na boca; sopra-se com intensidade variável e toca-se a corda com os dedos. A própria cavidade bucal faz as vezes de caixa de ressonância. Instrumento existente também no Chaco, bem como entre patagônios e Araucanos, é considerado de origem pós-colombiana e proveniente da África. De fato, a semelhança do nome com a palavra africana marimba e a do próprio instrumento com outros existentes na África são significativas (1974:152).

Arthur Benite, do Morro dos Cavalos, Palhoça/SC, conhece o instrumento, mas foi taxativo dizendo que, nas condições em que estão vivendo, não o usariam. Segundo ele, o seu uso só faz sentido em um *teko 'a*, uma aldeia de verdade.

Vale lembrar a reflexão de Izikowitz acerca da possibilidade do uso pré-colombiano dos cordofones. O autor considera que os cordofones de tipos mais primitivos, tais como o arco musical, encontrados em alguns grupos são uma tentativa de cópia dos cordofones europeus, feita por parte dos índios. Izikowitz reforça que esta é uma questão delicada, mas argumenta que, se o instrumento de corda é pré-colombiano, é o menos conhecido de todos, o que julga estranho, haja vista a simplicidade de sua confecção e o fato do amplo uso, no continente, do arco e flecha, dos quais a idéia do arco musical é facilmente derivada (1935:201). Outra possibilidade citada pelo autor é a origem africana dos arcos, que teriam sido trazidos pelos negros, como parece ser o caso do *gualambáu* (1935:201 - 202).

O aerofone do tipo flauta de pão, chamada *mimby'i*, é feito com taquaras soltas e seguradas com a mão apenas na hora em que estão sendo tocadas, não sendo amarradas. É um instrumento de existência efêmera. É tocado pelas mulheres Mbyá, em dupla, utilizando a técnica do *hocket style*<sup>106</sup>, imitando o som de pássaros. Uma delas faz a linha melódica e a outra o bordão. São sete tubos que se distribuem entre as executoras. Os informantes dizem que este instrumento era executado pelas mulheres dos líderes religiosos quando se visitavam. Na chegada, a visita e a anfitriã tocavam como saudação.

*Mymby* é um aerofone, do tipo flauta, confeccionado em bambu. Pereira realizou uma pesquisa entre os Guarani do Estado de São Paulo, em que descreve a confecção dos dois tipos de flauta, uma “sem bico” e outra “com bico” (1995).

As únicas flautas que tive oportunidade de ver estavam em exposição no Museu do Jardim Botânico, em Assunção, em 18 de julho de 1999. Eram flautas de bambu com três, quatro, cinco ou seis orifícios e de variados tamanhos, creditadas aos Mbyá. Uma das flautas apresentava uma decoração de raios pirotgrafados em volta dos sete orifícios, e um deles era o bocal. A vitrine não permitia que se vissem os detalhes dos outros instrumentos.

Em Montoya lemos o verbete *mimby* traduzido por “flauta”. O autor dá alguns exemplos do seu uso: *cheremimby*, “minha flauta”, *mimby pyjara*, “flautista”, *mimby mnrara*, de *ierere*, “trompete, clarim”, *amimby jopy*, “tocar trompete”, *mimby pyhava*, as palhetas das *chirimias* e fagotes (1876: 222). Montoya cita um verbete *tarara* traduzido como “som de trompete” e cita como exemplo de seu uso *ambotarára avatj* que traduz por “quebrar o milho no pilão” (1876:356).

A música guarani feita no contexto do xamanismo é sempre acompanhada da execução instrumental, o que demonstra a relevância dos instrumentos musicais para o seu entendimento. Como já foi visto, os Guarani escutam as canções ao executarem os instrumentos, considerando-os mestres. A importância imputada a estes reforça o argumento de que não é somente a palavra que é valorizada nos rituais guarani, mas que a musicalidade é fundamental ao se profen-lae escutá-la.

---

<sup>106</sup> O *hocket style* é “uma técnica instrumental para a criação de uma melodia através da alternância de notas de diferentes instrumentos, usualmente do mesmo tipo” (Piedade 1997: 96).

## OUTROS GÊNEROS MUSICAIS

O repertório do *jeroky*, tema central desta tese, não representa todo o universo musical guarani. Para propiciar um panorama da variedade de gêneros musicais apresento um levantamento baseado na literatura e nos dados da pesquisa de campo.

Nos clássicos da etnologia guarani encontramos referências ao papel destacado da música em sua cultura. Nimuendaju (1987), por exemplo, faz uma etnografia detalhada, descrevendo os rituais de cura e batismo, apresentando os instrumentos e as coreografias das danças dos Apapocuva, subgrupo guarani com o qual viveu.

Trabalhos de Etnomusicologia guarani, no entanto, são poucos. Os autores que publicam nesta área são Ruiz (1984), que trabalha na Argentina, Setti (1988, 1994/95), em São Paulo, e mais recentemente Coelho (1999) e Dallanhol (2002), em Santa Catarina.

Na tentativa de sistematizar as referências aos gêneros musicais na literatura sobre os Guarani me deparei com o quadro seguinte: à exceção de Setti, Coelho e Dallanhol, que apresentam em seus trabalhos transcrições musicais, no restante da literatura se confundem definições de gêneros como reza, canto, hino, dança, em que os mesmos termos em guarani aparecem ora definidos como um, ora como outro, sem uma descrição detalhada dos aspectos formais que possibilitem uma comparação com outros materiais.

O que encontrei não foge à diferenciação feita pelos autores entre o ritual de cantodança com características de prece e o *kotyhu* com características mais profanas. A análise neste trabalho recaiu sobre a música dos rituais xamanísticos cotidianos, pois, como já chamei a atenção, procurava por um repertório que tivesse correspondência nos três subgrupos guarani, o que não ocorre com o *guahu* e o *kotyhu*, presentes somente entre os Kaiová e os Nhandeva, e as “músicas de criança” presentes somente entre os Mbyá e os Chiripá. Comento, no entanto, estes gêneros de canções que são citados na literatura e/ou pelos informantes, por considerar que têm um papel muito importante no sistema musical guarani.

Há uma marca distintiva flagrante de cada gênero, que são os movimentos coreográficos, os quais comentarei brevemente. O corpo se encaminha de modo distinto para a performance de cada um, e os mestres na execução de cada um são outros também.

O foco do trabalho é a música, no entanto reforço que a dança merece uma atenção especialmente direcionada para ela.

Há diferenças bem marcadas entre *kotyliu* e *jeroky*, se for considerada a forma musical. Enquanto o *jeroky* é acompanhado da execução de instrumentos, o *kotyhu* é apenas vocal. Observei também que há especialistas nos distintos repertórios. Os donos do *kotyhu* são uns, e os que dominam o repertório do *jeroky* são outros, os xamãs.

Os temas das canções do *kotyhu* são ligados a namoro, visitas e comportamentos de animais, embora existam os *kotyhu* com conteúdo “do além”, nas palavras de Perasso (1992). Sendo assim, avento a possibilidade de considerar que todos os gêneros fazem parte do sistema xamanístico guarani. Meliá *et alli* apresentam os gêneros musicais Paí como momentos distintos do ritual, com gradientes distintos de sacralidade, mas fazendo parte do sistema (1976).

Meliá *et al.* (1976: 241-243), comentando sobre o *avatikyry*, a festa anual da chicha, relatam que ela se desenvolve em dois dias e em duas semanas sucessivas. A primeira corresponde aos homens *avakue ka 'u* (“bebedeira dos homens”), e a segunda, às mulheres *kuñãngue ka 'u* (“bebedeira das mulheres”). Na primeira semana a primeira noite é a do *mborahéi puku*, e a segunda do *guahu* e do *kotyhu*. Eles afirmam que, por seu conteúdo e por sua forma, *mborahéi puku*, *guahu* e *kotyhu* são diferentes. Para o *mborahéi puku* é necessário um xamã que saiba o canto sem errar.

Ainda segundo estes autores, a segunda noite, do *guahu* e do *kotyhu*, privilegia os aspectos de festa social, enquanto a primeira está marcada por seu aspecto religioso e de invocação. *Guahu* e *kotyhu* são criados individualmente. Segundo eles, haveria, no entanto, alguns *guahu* e *kotyhu* famosos que se generalizaram. Há *guahu* de homens e de mulheres, os *guhuvai*, do dia, e os *guhuate*, da noite. Os *kotyhu* são cantos breves, muito simples e muito delicados de tema erótico e às vezes humorístico. Estes gêneros podem ser executados simultaneamente.

O *kotyhu* entre os Kaiová é chamado também de *guaxire*. As pessoas pegam nas mãos umas das outras e formam uma roda. Uma das maneiras de dançar é *oñesu kotyhu*: em paralelo andam-se três passos para frente e três passos para trás, como duas linhas se olhando. Em alguns momentos o *kotihu jára*, o dono do *kotyhu*, que está levando o canto, puxa a roda para outra direção, *oguerory para*. *Oguerory* poderia ser traduzido por “tomar

alegre”, e *para* por “policromático, adornado, desenhado”. As letras falam de alegria, chegadas e partidas, como, por exemplo, *ohotama há 'e a rupi i*, “ela já vai de novo”, letra falando de mim.

Figura 14 - Demonstração de *kotyhu*, Odúia Mendes e família



Handwritten text and symbols, including a circle with a dot inside, the letters 'tA', "Ó", and 'Va 5'.

Os solistas do *kotyhu* são chamados de *kotyhu jára*. Eles cantam, e os outros participantes passam a cantar junto conforme vão gravando o texto. Quando há bebida e animação, o *kotyhu* vira a noite. Depois de cantar e dançar por cerca de um minuto, o cantor principal grita *chichaaaa!!!*, ao que é atendido por meninas que trazem a bebida, tirada do recipiente grande, em recipientes pequenos. Dona Odúia pediu-me para comprar um balde grande para fazer a *chicha*, pois o que ela utilizava estava todo quebrado. Os *kotyhu* realizados na casa de dona Odúia nos períodos em que estive se estendiam no máximo até a uma hora da madrugada (normalmente duram a noite inteira). Talvez a quantidade de cachaça, também consumida, tenha sido regulada pela minha presença e, conseqüentemente, o *kotyhu* tenha acabado cedo.

Galvão esteve com os Kaiová da aldeia de Taquapyry em 1943 e descreve o *kotyhu* nas palavras que cito aqui, por corresponderem ao mesmo que observei.

As mulheres formavam um grupo bem grande (entre 15 e 20, inclusive meninas), cantando (...) Dançaram com as mãos dadas, formando, algumas vezes, um círculo. Fazem mais freqüentemente duas linhas paralelas (voltadas para o interior), avançando e recuando três passos, ao ritmo da canção. Os joelhos ficam ligeiramente flexionados, e vão avançando, agora sem bater fortemente. (...) A chicha era tirada do cocho grande passada na peneira para um cocho menor, onde, tanto mulheres, quanto homens se serviam de chicha, apanhando-a em latas, canecas e porongos cortados ao meio, porém, com a parte estreita intacta, de modo a servir de cabo. Dois grupos de homens cantavam canções diferentes. O outro, menos, com cerca de oito pessoas, cantava *gwahu* (...) Por vezes, durante a dança, um dançando puxava seus companheiros para qualquer canto do pátio ou para dentro do *tapui*. Algumas vezes, o grupo era dirigido com a intenção de atropelar um outro grupo de meninos, que se formou mais tarde. (...) O verso da canção era repetido duas ou três vezes, quando um dos cantadores dava um grito ou risada e todos paravam, descansando por momentos, reentãoando novamente a mesma canção ou outra. (1996:198-199).

Os informantes Nhandeva falaram no *kotyhu* como sendo composto por estrofes, em que dois ou mais grupos dialogam numa espécie de desafio. Em cada grupo as pessoas de mãos dadas, em círculo, se locomovem andando três passos para frente e três para trás e, por vezes, correndo. Estes deslocamentos se dão de modo brusco a partir da iniciativa de algum dos participantes e causam risos, uma algazarra.

As temáticas são relacionadas à natureza, falam do rio, do Sol, de chegar e de partir, e o texto é improvisado. Nas duas noites em que presenciei o *kotyhu* na área Pirajuy ele aconteceu após o *jeroky* e foi condicionado à confecção de chicha (bebida de milho fermentado com açúcar). A elaboração da chicha para esta ocasião é feita sob a observação da xamã. Durante os três dias em que ela estava fermentando, a xamã, que residia à época cerca de oito quilômetros de distância, passava pelo local onde estava a chicha para benzê-la. O termo benzimento é utilizado pelos nativos para explicar o ato propiciatório de cantar sobre a bebida para que ela se desenvolva bem<sup>107</sup>. Durante o *jeroky*, a chicha foi benzida pelo casal de xamãs, momento a partir do qual passaram a bebê-la. O *kotyhu* tem uma relação estreita com a chicha e o *ka 'u*, o beber. Após cada bloco de estrofes entoadas, o

---

<sup>107</sup> A chicha tem um ser que pode causar problemas para a pessoa que bebe. Uma noite Vitória comentou que falei dormindo e creditou isto ao fato de eu ter bebido chicha na véspera.

*kotyhu jára*, dono do *kotyhu*, o cantor que está improvisando, grita chicha, no que é acompanhado pelo restante do grupo. O grito é feito em forma de vinheta de finalização. A partir do momento que foi se estabelecendo uma relação de maior confiança comigo, passou-se a explicitar que beber *kaha*. "cachaça", é condição para a realização do *kotyhu* também. O objetivo de fazer *guaxire* ou *kotyhu*, segundo Leonardo Vera, do Pirajuy, é "para se obter alegria e saúde".

Outro gênero citado entre os Kaiová é o *guahu*, do qual Chamorro (1995) descreve três tipos. A autora afirma que os animais do céu cantam o *guahu*, dançam e têm poder de interferir sobre os caçadores<sup>108</sup>. Num texto de 1997 a autora apresenta o *guahu ai* como um exemplo da profunda reverência de que estes animais são objeto. Em suas palavras, "nos *guahu ai*, em particular, parece-me não ser o que se conta, mas o cantar em si. a coisa mais importante". *Guahu* é traduzido também por "choro", sendo o canto então uma espécie de choro ritual, um funeral pelos animais. Estes *guahu* "são cantados geralmente antes de sair para a caça, para enamorar o animal pela armadilha ou para prejudicar a intenção de outro caçador" (1997: 122-123).

Meus informantes afirmaram que há horários definidos para cada repertório. Os animais de hábitos noturnos são cantados à noite, e os de hábito diurno de dia, e mesmo dentro desta divisão há horários mais específicos para cada animal.

Chamorro comenta ainda que os *guahu* rememoram os episódios mais tristes do mito dos gêmeos, como por exemplo, o de *ñandesy*, "nossa mãe", grávida e abandonada por *ñanderu*, "nosso pai" (1995:86).

Entre os Kaiová e os Nhandeva no Mato Grosso do Sul não obtive nenhuma referência a um repertório para crianças, como ocorre no caso dos Mbyá e dos Chiripá, entre os quais se desenvolve um gênero específico para as crianças, *kumumi ñingue porai*, música de crianças.

As canções de crianças tratam dos irmãos gêmeos míticos, do grande mar, da terra sem mal, entre outros temas da mitologia. As execuções são acompanhadas de coreografias,

---

<sup>108</sup> Chamorro cita o informante Paulito, comentando que os animais que estão no céu são personificados e considerados como ancestrais dos animais da Terra (*mymba ypy*); são os verdadeiros animais guardadores e donos do gênero animal e, como as divindades, eles cantam o *guahu*, dançam e têm poder de interferir sobre os caçadores, seja para ajudar, seja prejudicar (1995:68). Chamorro afirma que, embora os índios digam que nos *guahu* invocam o bom resultado da caça, os textos revelam que eles são conversas ou cortejos que o caçador mantém com sua presa (1995:70-71).

e os praticantes são chamados de *xondaro 7* e *xondaria 7*, (“soldadinhos” e “soldadinhas”), o que aponta para estas músicas de criança como preparação para os futuros *xondaro*. que, como vimos, são canções de luta que formam guerreiros para cuidar da aldeia.

Estas canções de crianças são as do CD "*Ñande reko arandu*", gravado com as crianças guarani em São Paulo. O CD teve grande sucesso nas aldeias do Mato Grosso do Sul em que o mostrei. Foram esclarecedores os comentários dos índios, tentando identificar a que gênero pertenceriam aquelas canções. Dona Odúia dizia que eram *purahéi* (cantos xamanísticos. pois falavam do Sol, *ñamandu*). Foi interessante porque eles denominam o Sol *Pa'i Kuará*<sup>109</sup>, porém, depois da audição do CD, passaram a referir-se a ele como *ñamandu*.

Fechado este parêntese, no qual comentei outros gêneros musicais que, embora tenham ficado periféricos à tese, são fundamentais na atividade musical dos distintos subgrupos guarani, passo no próximo capítulo a tratar da dialogia e dos aspectos afetivos tratados nos rituais xamanísticos.

---

<sup>109</sup> O *Pái Kuara* aqui pode ser o equivalente de Maira de outros grupos tupi, o herói civilizador, como já apontou Schaden (1974).

## Capítulo 4 - DIALOGIA DA PRECE E DA GUERRA

“*Music. like drugs, is intuition, a path to knowledge. A path? No-a battle-field*”

(Attali 1985 [1977]:20).

Os dois gêneros presentes no repertório do xamanismo guarani se caracterizam pela forte dialogia. Em um deles, no qual se exortam os participantes a ouvir os deuses, a dialogia é realçada pelas diversas vozes que falam nas letras, e no outro, no qual se travam lutas, pelos seres e obstáculos com o qual os participantes se enfrentam.

Antes de comentar a maneira como se dá a dialogia nestes gêneros, lembro que ela está presente em outros aspectos, pois a complementaridade das execuções ocorre em várias instâncias, entre os instrumentos, as vozes masculinas e femininas, os astros, e entre os homens e a Terra.

Os cantos dos rituais noturnos kaiová, nhandeva e mbyá são encabeçados pelo (ou pela) xamã e iniciados com uma introdução na qual utilizam o *mbaraka* (chocalho, nos dois primeiros, e violão, no último), seguidos por um recitativo, e depois acompanhados pelo coro das mulheres, que tocam *takuapu*.

As canções kaiová que registrei foram cantadas em uníssono. Os intervalos mais comuns entre a voz que conduz o canto e o coro de mulheres nos registros nhandeva foram os de quinta justa, embora tenham ocorrido também terças, quartas, quintas maiores, sextas, sétimas maiores e oitavas. Na versão que gravei dos Mbyá as mulheres cantam uma oitava acima do condutor do canto. Gimenez registrou no Paraguai, entre os Guarani Mbyá, o intervalo de quinta justa preciso entre o coro feminino e o homem que conduzia o canto (1997:23).

O coro das mulheres proporciona uma sensação vertiginosa, que remete ao que narra Léry na descrição do ritual tupinambá:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *He, he ayre, heyrá. Heyrayre, heyra, heyre, uêh*. (1980 [1576]:214-215).

Arthur Benite, mbyá, denominou o canto das mulheres, executado uma oitava acima do condutor, de *kuña karai ombojoyvypy*, “as mulheres acompanham”. Em Cadogan (1992[1959]:112) *mbojoyvy* está traduzido por “acompanhar em outra escala musical” ou “reforçar”. *Joyvy* é formado por *jo*, prefixo da forma recíproca e *yvy*, “terra” e significa “um(s) perto de outro(s); acompanhante”.

O xamanismo guarani tem como uma das suas características a necessidade de ajudantes para efetivar o ritual, os *yvyra'ija kuéra*, cuja atuação tem implicações de eficácias musicais, tanto instrumentais quanto vocais, assim como de movimentos corporais.

Em uma cartilha editada pelo INDI (Instituto Indigenista do Paraguai) lê-se a seguinte frase: *L'umi kuña kuéra oporai hatã vérõ pe oporaiva imbareteve*”, que pode ser traduzida por “quando as mulheres cantam mais forte ou com mais volume, o xamã fica mais forte”.

Dona Odúlia, durante um certo tempo, contou com a participação nos seus rituais de um xamã atuante nas questões de reivindicação de terras. Contou-me então que, ao cantarem os dois, ele fazia o papel de *padre* e ela de *yvyra'ija*, “ajudante”, e que assim formavam um conjunto: o homem cantando “grande”, *ogueronẽ'ê guasu*, e “forte”, *opurahéi hatã* (correspondente, em relação à extensão, ao grave, e ao volume, ao alto na teoria musical ocidental), e a mulher cantando “pequeno”, *õne'ê'i* (Nhandeva) e *ohe'è michi* (Kaiová) (correspondente, em relação à extensão, ao agudo na teoria musical ocidental).

Com a presença do cantor masculino ela ficava liberada para ensinar as mulheres de seu grupo a cantarem. Explicou-me que eles estariam ensinando “mulher a cantar fino e homem grosso, para fazer conjunto”. Reclamou então que, quando ela estava sozinha na condução de seu grupo, tinha que cantar grosso, e então não estava disponível para cantar com as mulheres.

No *jeroky* do dia 25 de dezembro de 1998 o meu anfitrião José Morales não nos acompanhou, a mim e a sua mulher. Quando cheguei em casa no outro dia ele quis ouvir a gravação e imediatamente saltou e reconheceu que havia duas moças cantando e tocando de maneira diferente das outras mulheres do Pirajuy. Identificou logo que as moças seriam

filhas de um *nanderu*, “xamã”, do Paraguai, que estava fazendo uma experiência de morar naquela área.

A admiração de José Morales pelo canto destas jovens foi a mesma que despertou nele o coro das mulheres que gravei na aldeia Limeira, entre os Mbyá e Chiripá do Sul do Brasil<sup>110</sup>, e cujas audições durante o trabalho de campo provocaram comentários muito significativos. A admiração pela qualidade do coro feminino aponta para a estética da música guarani e para o seu conteúdo sensível. O termo utilizado para defini-la: *ojoja*/ “igual, parêlho” (Cadogan 1992 a: 72) exprime o cantar junto e afinado.

Podemos apreender o significado de *joja* conforme usado na seguinte frase, que está em um canto nhandeva: “*Nëngarai joja vusu jevy jevy*. Cantem juntas outra e outra vez forte e ritmicamente” (Chase-Sardi 1992:49). *Joja* refere-se a “juntas e ritmicamente”. José Morales, meu anfitrião nhandeva, refere-se ao *joja* como algo justo, certo, neste sentido, talvez, ritmado. A afinação na música é compreendida como o canto de pessoas que se reúnem e cantam juntas diariamente. A afinação e a adequação rítmica são valores sentidos como demonstrativos da própria vida social.

Na última noite que registrei na aldeia Pirajuy (noite 25) um jovem *yvyra'ija* nhandeva, que está se iniciando como xamã, cantou pela primeira vez. As mulheres comentaram comigo que o seu acompanhamento para o canto do jovem não estava forte, porque elas não conheciam ainda a música. Quando o coro está forte e harmônico, é porque há contínua convivência ritual. Como me explicou José Morales, ao ouvir a gravação de que falei acima - que fiz em sua aldeia numa noite em que ele não estava presente -: “elas cantam juntas todas as noites, por isto cantam assim e toca fundo na gente”. Ele percebe na performance a convivência harmoniosa dos cantores.

A complementaridade no ritual guarani não está limitada às vozes, pois abarca também os instrumentos de percussão do condutor, o *mbaraka*, e os das mulheres, os *takuapus*, que têm que soar juntos, assim como os movimentos coreográficos.

Abro aqui um parêntese para colocar uma questão para a qual não tenho resposta, mas que me chamou a atenção. Diante do forte caráter complementar dos papéis das mulheres e dos homens no ritual, fico curiosa acerca das mulheres na música das missões. Na literatura jesuítica que consultei os padres falam somente nos meninos músicos.

---

<sup>110</sup> Inserir trechos destas canções nos *tracks* 1 e 2 do CD que acompanha a tese.

Em pesquisas arqueológicas nas ruínas jesuíticas no Rio Grande do Sul, nas quais a preocupação foi centrada em escavar a área das casas dos índios, ao redor das ruínas do complexo da igreja, foram encontradas cerâmicas feitas com a técnica de rolete. A cerâmica feita com tomo era confeccionada nas missões por artesãos homens, que a produziam na área central da redução, enquanto nas casas dos índios as mulheres continuaram a fazer a cerâmica de rolete.

Avento a possibilidade de que tudo que se referia às mulheres não era considerado central na preocupação dos jesuítas e não interessava muito aos padres que coordenavam os trabalhos nas missões ou, ao menos, não constavam dos relatórios escritos. As referências às mulheres no dicionário de Montoya são sempre relacionadas ao perigo de cair em tentação e em pecado carnal.

É questionável até mesmo quem coordenava de fato as atividades nas missões. As hipóteses em relação ao processo das missões têm que ser revistas, se considerarmos que os Guarani e os jesuítas conviveram num processo de tradução recíproca, conforme análise de Cristina Pompa (2001), e passaram pelo processo de encontro sem que uma das partes tenha sido cancelada pela outra. Há notícias de reduções onde, num contingente populacional que variava entre três e seis mil pessoas, havia apenas dois padres (Sepp 1980[ 1698]: 124), ou seja, negociações provavelmente tinham curso. Uma antropologia das missões, à luz de novas concepções de questões de poder, é algo que ainda está por ser feito. Quando se discute se os grupos guarani atuais passaram ou não pelas missões, deve-se levar em consideração que eles podem ter todos passados por ela, da mesma maneira que hoje os Guarani vão aos trabalhos por empreitada, como um rodízio em que temporadas de mato e de redução se alternavam, e que, mesmo neste sistema de rodízio, as mulheres podem ter se mantido num mundo aparte na redução, fabricando sua cerâmica e provavelmente cantando e tocando seu *takuapu*.

As mulheres tocam *takuapu*. Isto é comum, como vimos, a todos os subgrupos guarani. Nas narrativas míticas este instrumento aparece com relevância, sempre utilizado pela mulher. Em texto que versa sobre o papel da mulher na cultura guarani, Cadogan e Meliá comentam alguns relatos míticos que tratam da feminilidade, entre os quais o registro do nome da esposa de Tupã como "*Takwa Rembipe*, fulgor do bambu", lembrando que do bambu é que se fabrica o bastão de ritmo utilizado pela mulher na dança ritual. Os autores

afirmam ainda que se pode dizer que o bambu é o símbolo da feminilidade, e acrescentam comentando que o nome da mãe dos deuses da teogonia *Pai* é *Takwa rendy-ju Gwasu*: “bambu de grandes eternas (amarelas) chamas” (Cadogan 1971:117).

Curiosamente, no **Tesoro de la Lengua Guarani**, de Montoya, o único verbete que faz menção ao *takuapu* o relaciona apenas à cana doce e à cana para construção. Não há qualquer menção dele como instrumento musical. Esta ausência pode ser um indício de que as mulheres não estavam no universo musical missionário relatado pelos jesuítas.

A única referência no dicionário que se aproxima da descrição deste instrumento é “*Popu*. c. d. *pó*. vara e *pu*, som, ruído do que se corta oco, ou que soa oco. *Yvyrapopu ahendu*, ouço o ruído que fazem com o pau oco” (Montoya 1846:315). Pergunto-me se o autor não estaria se referindo ao som do *takuapu* tocado pelas mulheres e que não considera instrumento musical.

Attali chama a atenção para os limites da música, encontrando-se esta entre o barulho e o silêncio, de acordo com os códigos enraizados na ideologia e na tecnologia de cada época. Seu texto ilustra o que penso ter ocorrido com os registros com os quais contamos referentes à época das missões. Os padres que a descreveram estavam vivendo um mundo no qual os barulhos do dia-a-dia haviam desaparecido. Segundo Attali, a música, as risadas, os murmúrios, entre outros sons, estavam, entre os séculos XIII e XVII, sendo proibidos nas igrejas (1985: 19-22). É natural que os cantos das mulheres guarani e seus instrumentos musicais tenham sido omitidos. Provavelmente não eram considerados música, mas ruídos.

O mesmo aconteceu com os Guarani-Chiriguano, segundo Wálter Sánchez, com a promoção pelos missionários da domesticação do “ruído” e a rejeição dos instrumentos musicais indígenas. Sánchez explora o uso dos instrumentos musicais na guerra pelos Chiriguano e o conseqüente esforço dos padres para “controlar o ‘ruído do inferno’ e a burla social, mediante a imposição da disciplina sonora, do som melódico, europeu, que segundo a crença da época se vinculava ao deus cristão” (1997:36).

Fechado este parêntese, retomo lembrando que a complementaridade ou a dialogia desta música feita com estes elementos marca um estilo, cuja apreensão pelo nativo, ao ouvir a performance, remete ao que Steven Feld chama de iconicidade do estilo. O estilo visto mais como um processo no qual se entra subjetivamente e se sente, do que como uma

homologia formal entre estruturas sonoras, visuais e coreográficas e estruturas sociais (1994:113).

Feld explora a metáfora acústico-espacial kaluli, o estilo *dulugu ganalan*, traduzida por ele por “*lift-up-over sounding*” como uma imagem visual e uma forma sonora de várias camadas interativas e relacionais, as quais aborda em quatro dimensões analíticas: entre instrumentos, vozes, vocalises com instrumentos e sons do ambiente, tais como trovões e outros. Para Feld, “intuitivamente, o estilo ‘*lift-up-over sounding*’ cria um sentimento de camadas contínuas, seqüenciais mas não lineares, múltiplas presenças e densidades sem intervalos; sobrepondo partes sem interrupções internas; um movimento espiralado, arqueado caindo levemente adiante, diminuindo e depois engrossando ou se encorpendo novamente” (1994:115, tradução minha<sup>111</sup>).

Feld (1994), baseando-se no trabalho de Schaeffer, explora a idéia de que em certas sociedades, os homens, ao fazerem música, se sentem participando de uma orquestra, na qual os homens estão em uma das pautas, enquanto os astros, os pássaros, as cachoeiras, enfim, outras sonoridades<sup>112</sup> estão em outras, numa formação harmônica. Estudos nesta área são chamados de ecologia acústica e estudos do cenário sonoro, e pode-se considerar estas noções produtivas para o entendimento do universo sonoro guarani.

Assim como com os Kaluli, a complementaridade ou a dialogia na música guarani acontece não só entre os cantores e executores dos instrumentos, mas entre eles e a Terra.

Chase-Sardi obteve em sua exegese de cantos nhandeva um texto em que os cantores declaram estar dançando pisando fortemente e tocando os *takuapus* sobre a Terra que os vai comer, e as mulheres tocando juntas os bastões de ritmo para estarem todos fortes e erguidos (1992:53-54). Lourenço Oliveira, mbyá, declarou que “a Terra chora a **Ñanderu**, dizendo que está cansada de comer os corpos dos Mbyá” (Garlet 1997:154). Nimuendaju conta que os pajés apapocuva em seus sonhos ouvem a terra implorar: “devorei cadáveres demais, estou farta e cansada, ponha um fim a isto, meu pai!” (1987[1914]:71).

---

<sup>111</sup> Do original “intuitively, ‘*lift-up-over sounding*’ creates a feeling of continuous layers, sequential but not linear; nongapped multiple presences and densities; overlapping chunks without internal breaks; a spiraling, arching motion tumbling slightly forward, thinning, then thickening again”.

<sup>112</sup> Um exemplo interessante da incorporação de sons de animais na orquestra musical humana foi observado por Domingos Silva que, ao analisar o repertório kulina noturno, notou que a marcação rítmica das canções estava dada pelos grilos (1997).

A Terra é viva e come os homens<sup>113</sup>, e durante as danças e a execução dos instrumentos ocorre uma troca comunicativa. “A terra Guarani é um coipo murmurante...” “As pessoas precisam conhecer seu começo, seu barulho original, a fala que mora em cada semente, *itymbyra ryapu*.” Estas duas afirmações, extraídas da experiência etnográfica de Chamorro (1998:120-121) com os Kaiová, dão uma idéia de como os Guarani entendem o universo sonoro. Entendimento que parecem ter em comum com outros grupos.

Encontramos referência a uma Terra que canta em uma dissertação sobre os Pankararu, sociedade indígena de Pernambuco (Carneiro da Cunha 1999:98-99). Basso (1985) afirma terem os Kalapalo uma visão musical do universo, e Lagrou encontra a afirmação de que “a Terra está viva” entre os Kaxinawá (1998:38), para citar aqui apenas alguns exemplos.

O Sol guarani também é sonoro. Há uma expressão entre os Kaiová para dizer que está amanhecendo, que o Sol está nascendo, que é *opyryry he 7 Pa. 7* (*pyryry*, diz o Sol). *Opyryry* é utilizado também para a execução do chocalho, *mbaraka*. Os corpos celestes são desenhados com traços antropomórficos nos desenhos, inclusive as nuvens, o trovão ou raio<sup>114</sup>, como se pode observar no Desenho 10, no qual, através do aerofone *mimby*, o Sol é acessado e envia seus ajudantes para realizar uma cura.

Desenho 8 - Desenho de Silvano Flores.



<sup>113</sup> Entre os Araweté também quem come materialmente o cadáver é a terra, as entranhas da terra, a carne da terra (*iwi ra'a*) (Viveiros de Castro 1986: 496).

<sup>114</sup> Na cosmogonia kaxinawá, como em muitas outras culturas indígenas, os corpos celestes são ancestrais míticos, seres humanos que vivem nos seus próprios mundos celestes, sendo o deus do trovão também antropomorfo (Lagrou 1998:212).

Durante o ritual, quando há relâmpagos ou trovões, estes são considerados como a própria manifestação de assistência e a anuência dos mensageiros divinos. Como me explicou dona Odúlia Mendes, “eles fazem como você [eu, a pesquisadora], vêm, tiram foto, gravam e levam para mostrar e contar lá para o *Pa'i Kuara* que estamos alegres, dançando”.

Os Guarani têm a responsabilidade de cantar e dançar: se não^o\_fizeEem.\_eslatão colocando em risco a continuidade da vida no planeta<sup>115</sup>, pois, assim como os deuses mobilizam uns aos outros tocando seus instrumentos, os homens também o fazem. Como vimos, estão ambos na mesma orquestra. É interessante como esta idéia dos vários astros soarem em harmonia com os homens, ou seja, a idéia de um universo musical, lembra a teoria da “música das esferas” de Pitágoras e o que pensava Marsílio Ficino, humanista da Renascença, sobre a música. A visão de Ficino, inspirada por pensadores como Plotino e o islâmico medieval Al Kindi, era a de que todas as realidades emitem raios vibrantes, os quais, juntos, compõem o coro harmônico do universo (Sullivan 1997:2).

Podemos pensar esta dialogia nos termos definidos por Viveiros de Castro sobre o pensamento ameríndio, o perspectivismo, sem, no entanto, considerá-lo privilégio dos povos ameríndios. Dentro de tal pensamento são atribuídas aos espíritos as capacidades de intencionalidade e de “agência” que definem a posição de sujeito (1996:126). A agência é manifestada pelos trovões, ventos e outros sinais. Várias vezes foi enfatizado pelos informantes que “esse canto é do céu, não é daqui”, cabendo ao xamã o papel de mediador. Descrevendo a presença do *Pa 7 Kuara*, dona Odúlia diz: “Quando ele vem de lá, fica que nem na cidade. Quando ele acha bom, assopra, fica que nem um relâmpago, uma luz em cima de nós.”

Na letra dos cantos destaco as diversas vozes ali presentes, que apontam para a comunicação e a interação que se realizam entre os participantes e as divindades durante o ritual. Insistentemente, durante as exegeses, quis saber quem estava falando nestes cantos e discursos. Dona Odúlia respondia, em alguns momentos, que “é de lá” que estão falando, e em outros que “é daqui” ou ainda que “é dos dois”. Em alguns momentos é utilizado o pronome *ore*, “nós” exclusivo, que exclui o interlocutor da ação, ou seja, são os

---

<sup>115</sup> Entre os Waiãpi, por exemplo, ocorre uma negociação onde as danças e a execução do bastão de ritmo, *ya?ra'i*, são feitas para distanciar o céu e evitar o fim do mundo (Gallois 1988:160).

participantes dançando e falando para “lá”. Em outros, se utiliza o *ñande*, “nós” inclusivo, que inclui todos os participantes e o interlocutor.

A mudança dos pronomes na letra das canções aponta para uma constante mudança de perspectiva da voz que está cantando. Quando dona Odília diz que quem está cantando não é ela, mas o *Pai Kuara*, o dono do Sol, é o ponto de vista deste que está sendo expresso.

Bakhtin afirma que o endereçamento, a qualidade de dirigir-se a alguém, é uma feição característica do enunciado, e que, sem ele, o enunciado não existe. Ele acrescenta que a vida do texto, sua essência, sempre se desenvolve “*na fronteira entre duas consciências, dois sujeitos*” (1986:99-106, tradução minha, em itálico no original).

Os *yvyra 'ija* de “lá” se manifestam nos relâmpagos que se vêm a leste e nos ventos que passam, entre outras formas. Durante as audições das gravações, dona Odília sempre chamava a atenção dos ouvintes para o som “deles” gravado. A captação do som do vento pelo microfone foi considerada como uma aprovação, por parte “deles”, do meu trabalho.

Os xamãs com os quais conversei afirmaram reiteradamente que eles cantam como um rádio e que o canto vem de “lá”. A metáfora do telefone também foi muitas vezes utilizada. As duas ressaltam a característica dialógica do ritual: a do rádio coloca “ele” como sujeito e os habitantes da Terra como ouvintes, e a do telefone reforça a noção de que ambos falam.

A mudança de ponto de vista parece ser um exercício constante na prática de várias sociedades. Entre os Araweté, a expressão *Mai marakã*, “música das divindades”, é usada de maneira genitiva e possessiva, pois as canções não são dos xamãs, mas dos *Mai*, dos deuses. Um xamã disse a Viveiros de Castro: “quem cantou não fui eu, quem cantou foram os *Mais*” O autor lembra, no entanto, que isso não significa que os xamãs não saibam o que estão cantando. “‘O xamã é como um rádio’, dizem. (...) é um veículo(...) O xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão ‘dentro de sua carne’, nem ocupam o seu *hiro*/corpo”. As almas saem, mas não entram em corpos alheios, no pensamento Araweté (1986:543-544).

Além dos Guarani e dos Araweté, outros grupos, como os Pankararu, referem-se ao canto do xamã como rádio, telefone, como aparelho “midiático”, ou seja, suporte de difusão de informações ou de outros pontos de vista.

Sobre os Araweté, Viveiros de Castro ainda diz que a complexidade dos cantos xamanísticos reside no agenciamento enunciativo ali estabelecido. “A música dos deuses é um solo vocal, mas é, lingüisticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta o quê para quem é o problema básico (1996:548).”

A dificuldade de saber quem está falando na letra das canções é compartilhada por pesquisadores de outros grupos. Menezes Bastos sugere que o contexto de que trata a letra das canções ajuda a indicar o sujeito que nelas fala (1990). Já em outros grupos, recursos musicais são utilizados para diferenciar quem está falando. Elsj Lagrou (1998:279), por exemplo, comenta que o narrador kaxinawá, assim como o shipibo, muda de tom e altura da voz para indicar a mudança de ponto de vista na narrativa.

A performance deve ser pensada considerando não apenas a dialogia na relação entre os executantes e os deuses e seres aos quais o canto se refere e se dirige, mas também com uma assistência que, na maior parte das vezes neste trabalho, foi a minha presença. Durante todas as gravações houve menção ao fato de eu estar gravando os seus cantos e as manifestações de sua cultura para mostrar aos brancos na cidade.

A dialogia é marca também dos dois gêneros que identifiquei no repertório estudado, um com características de prece, e outro de guerra.

## **Prece**

As canções de andamento mais lento são caracterizadas como lamento e conversa com os deuses, e seu caráter dialógico é ressaltado pela tradução que fazem, do guarani para o português, deste ritual como sendo “reza”. Vietta comenta que os Mbyá usam como equivalentes as expressões “rezar” e “estudar”, e que a “comunicação entre indivíduo e divindade é um aspecto fundamental, pois representa o único meio de adquirir qualquer forma de conhecimento sobre o universo social e sobrenatural” (1995:17).

O uso pelos Guarani do termo “reza” para traduzir o seu ritual remete à prece, usada como categoria de análise por Mauss, que já a reconhecia como um dos fatos onde a representação e a ação se atraem, e cuja análise pode ser proveitosa para lançar luzes sobre a questão das relações entre o mito e o rito. Na prece, para Mauss, “o lado ritual e o lado

mítico são, rigorosamente, apenas as duas faces de um único e mesmo ato” (1979[1909]:104).

Uma coletânea organizada por Headley (1984), intitulada Antropologia da prece, a retoma como categoria de análise considerando principalmente o seu aspecto dialógico e seu caráter de invocação. Segundo o autor, poucas vezes o caráter de invocação da prece foi considerado, enquanto outros aspectos, como mitos, ritos, possessão e transe, foram objeto de numerosos trabalhos.

Embora, ao traduzir para o português, os Guaraní chamem seus rituais de “rezas”, em guaraní os termos utilizados são *porahéi*, *ñeengara* ou *jeroky*, correspondentes a “cantar”, os dois primeiros, e “dançar”, o último. Outro termo que aparece na literatura para referir-se à música guaraní é “lamento” ou “choro”. Os Guaraní Nhandeva referem-se aos cantos do ritual xamanístico com os termos *guahú* e *jahe'o*<sup>116</sup>, traduzidos em Guasch e Ortiz (1996) por “uivar” e “chorar”, respectivamente.

Chase-Sardi, tratando dos Nhandeva, traduz *jaeo ñe'è asy katu* por “canto-fala-melancólico” (1992). Cadogan, acerca dos Mbyá, traduz *jae'o* por “chorar” e “clamar”, esclarecendo que este termo é usado com o significado de “orar melancolicamente”.

Este tema é recorrente na literatura andina (Mendivil 1998, por exemplo) e entre os Kaluli na Papua Nova Guiné (Feld 1982), entre outros.

Mendivil levanta as associações do morfema quéchua *huay* com o conceito de música na cultura andina. O autor percebe que este morfema aparece em nome de danças, de instrumentos, de gêneros musicais, e tem relação com o ato de produzir som por parte dos animais. Pesquisando cronistas dos séculos XVI e XVII Mendivil encontrou o choro como descrição para muitas manifestações musicais andinas, também associadas ao morfema *huay*, o que o encaminhou para afirmar a importância do pranto, da imploração e da música para o ritual andino. Uma das suas premissas seria a percepção da tristeza na música andina como um conceito diferente do ocidental. “A dualidade do mundo andino, a qual já tem sido amplamente documentada por diversos autores, nos permitiria propor a existência de um estado anímico no qual alegria e tristeza não se contrapõem”. Para ele tal ponto de união seria expresso pelo morfema quéchua *huay* e pelo predomínio do modo

---

<sup>116</sup>Na música popular paraguaia contemporânea há um gênero que se denomina *purahéi jaheo* (canto-choro).

menor que, segundo os D'Harcourt (1990:126), “não traduz necessariamente os lamentos, mas também, em algumas ocasiões, a alegria” (*apud* Mendívil, 1998).

Feld, em seu estudo etnomusicológico dos Kaluli na Nova Guiné, encontra também relações estreitas entre o pranto e o canto (1982). O autor comenta o trabalho de Tiwary (1975), que descreve o choro melodioso como modo comunicativo no norte da Índia. Ele comenta que, embora este autor descreva o código deste choro melodioso como uma articulação de forma verbal e uma entonação melódica performatizadas enquanto se derramam lágrimas, o real processo de construção, a maneira de interpretação e a denominação lingüística não são descritas, sendo estes os seus pontos de partida para uma descrição de choro expressivo kaluli (1982:88).

O caráter dialógico do choro está bem demonstrado em uma passagem do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na qual:

...[a] velha botou o curumim no campo onde ele podia crescer mais não e falou: — Agora vossa mãe vai embora. Tu ficas perdido no coberto e podes crescer mais não. E desapareceu. Macunaíma assuntou o deserto e sentiu que ia chorar. Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não (1986:15).

A leitura deste trecho fez-me pensar que tanto o choro, ou lamento, como a prece implicam a comunicação com os demiurgos e apontam para a dialogia na execução dos rituais. Um dos exemplos etnográficos em que esta necessidade de comunicação se evidencia é entre os Pirahã que, segundo Gonçalves, realizam os rituais com a intenção de provocar ruídos, fazer barulho, para que o *abaisi Igagai* (criador), localizado num dos patamares celestes, possa localizá-los no patamar terrestre e continue mantendo o mundo. Eles temem que aconteça como no mito, no qual, por ignorar o paradeiro dos Pirahã, *Igagai* destruiu a Terra, a qual reconstruiu somente ao ouvir o choro das mulheres. O autor comenta que o “silêncio é interpretado, pelos Pirahã, como ausência de relação e distanciamento social. Assim, a comunicação com *Igagai* só pode ser estabelecida pelo ‘barulho’, ‘ruído’, isto é, pelo não-silêncio” (1993:96). Gonçalves aponta para a observação da lingüista Everett de que há uma ligação entre a raiz do verbo pirahã para chorar e para cantar e o substantivo música (com. pessoal 2000).

Ouvi muitas vezes os Guaraní falando do silêncio, *kyryry*, como significando a não-realização dos rituais, e sempre com uma conotação negativa. Como vimos, é

responsabilidade dos seres humanos a realização desses rituais, para que o criador fique contente e mantenha o mundo.

Meus informantes invariavelmente iniciavam seus discursos falando do sentimento de solidão, do fato de não terem mais os pais vivos e estarem sós neste mundo. Esta sensação se dá também em relação aos pais divinos. Miguel Bartolomé (1991:112) comenta que, para os Nhandeva do Paraguai, as palavras nos cantos são ininteligíveis, mas que o mais importante é o “tom” que é recebido durante o sonho, e as canções falam de *engay*, “saudade”.

As únicas informações que obtive sobre o conteúdo das letras junto aos informantes nhandeva foram as de que as canções falam “do corpo que está cansado” e que estão “cantando para lembrar”.

As letras nos cantos kaiová exortam a que se ouçam, se escutem com atenção as palavras do herói criador. Entre os Mbyá, também, o ritual é um ato de escuta especial, cujo principal objetivo, segundo os informantes, é lembrar.

O caráter invocatório das canções é realçado pelo papel dos instrumentos musicais. Os Kaiová, por exemplo, usam uma ocarina (*mimby*) feita da madeira da raiz da goiaba, que é tocada no início do *jeroky* para chamar a atenção dos deuses. No Desenho 8, feito por Silvano Flores, filho da xamã com a qual trabalhei, aparece o som do *mimby* representado como som da ocarina (“piu, piu, piu...”), e chegando ao destino, ou seja, aos deuses, como canto humano (“he, he, hei, hei...”).

### ***Yvyra'ija*, a qualidade de guerreiro**

O termo *yvyra'ija*, como já vimos, é polissêmico, utilizado para designar os ajudantes do xamã que têm como função também realizar o treinamento com as crianças e jovens, em exercícios de dança/luta, e as cantoras do coro. Entre os Kamayurá este termo é utilizado para falar do arqueiro, que é um batero (Menezes Bastos 1990).

Segundo Ladeira, entre os Mbyá o *yvyra'ija* é aquele que comanda seu grupo orientado por *Nhanderu*. A autora define *yvyra'ija* como o “dono da varinha ou vara insignia” (1992:77). Litaiff, também tratando dos Mbyá, diferencia *yvyraidja*, segundo ele,

xamã ligado ao Deus Tupã, habitante do Oeste, de *Karai*, xamã ligado ao Deus *Karai*, habitante do Leste (1999: 103-104).

O termo é utilizado também para denominar um dos gêneros musicais executados durante o *jeroky*, caracterizado, entre outros aspectos, pelas coreografias de luta que o acompanham.

O jovem nhandeva Valentim Pires informou que estas danças são feitas com o objetivo de treinar a habilidade dos jovens. Segundo conta seu sogro, para a prática dos exercícios os jovens tinham os corpos untados com banha de lagarto, “um lagarto pequeno, especial para isto”. O treinamento se dava da seguinte maneira: o mestre ficava parado, e passava por ele um jovem de cada vez. Ele atacava, então, como *jaguar ete* (onça) e outros bichos; ataques dos quais os jovens tinham que se defender. Segundo ele, estes treinos eram realizados com homens e mulheres.

Uma boa exegese do *yvyra'ija*, obtive de Aureliano Medina, Nhandeva da AI Pirajuy, filho de pai e mãe *oporaivas*, xamãs “sabidos” do passado, segundo ele. Conversando sobre as coreografias, perguntei a ele sobre o momento em que o *yvyra 'ija* sai da casa e faz trajetos vários com os outros participantes, em fila atrás dele. Aureliano respondeu que este é o momento em que os *yvyra'ija kuéra*, os mensageiros de Tupã e soldados de *ñandejara* (Deus) vêm sob a forma de trovões e relâmpagos. Eles todós vêm armados com revólver e flechas. Os *yvyra 'ija tenonderã* (ajudantes principais) dançam a dança de Tupã e perguntam: “onde está *ana* (coisa ruim)?” E atiram: “*taaaal*” E relampeia! E rodam na volta do *yvyra 7* (altar).” Enquanto contava, ele levantou e fez os gestos da dança, gestos de escuta e de defesa, atirando com um arco imaginário nas mãos e dançando.

Os participantes do ritual, quando dançam *yvyra'ija*, estão lutando contra seres perigosos. Nimuendaju narra uma luta que travou contra a alma de um morto, que estava perturbando a paz da aldeia apapocuva na qual vivia, luta que constou de uma dança de enfrentamento entre duas linhas formadas de três homens cada uma, que se entrecruzavam, o *joaça*<sup>117</sup>, realizada, segundo ele, na toada do *yvyra 'ija* (1987 [1914]: 38-42).

No discurso sobre os cantos *yvyra 'ija* foi salientada a importância da mata e das árvores na cosmologia e na noção de saúde do grupo, atuando as árvores como filtro de doenças. Em um desenho que Silvano Flores fez de um momento de cura, o bicho da •

---

<sup>117</sup> Reproduzo parte da descrição do *joaça*, feita por Nimuendaju, no próximo capítulo.

doença carregava uma arma<sup>118</sup>. Como no desenho parecia um bicho pequeno, perguntei se era bichinho. Dona Odília saltou dizendo que não é bichinho, que é muito grande, não é brincadeira, que ele vem com o vento, chamando-o *verandiju*. Relatou assoprando e dizendo que a doença tenta pegar todo mundo. Aparecem os sintomas: *chiri*, “diarréia”, *gômito*, “vômito”, *akanundu*, “febre”, *ihu 'u*, “tosse” *ijahi 'o hasy*, “dor de garganta”. Do *kuru*, “feridas” (sarna), falou que é muito feio, e em seguida demonstrou um canto de cura. “O *ñanderu* ou a *ñandesy* tem que tirar e jogar longe, o Guaraní tem que rezar para assustá-lo, então aquela doença vai embora”, disse dona Odília. Silvano, então, explicou que a gente não vê o bicho, ele calculou e inventou o desenho, pois apenas a pessoa que cura enxerga.

A música não é feita só para evitar o mal, existe o canto do mal, que é feito justamente para causá-lo a alguém.

O fato de cantarem um *yvyra 'ija* durante a cura aponta também para a luta contra as causas da doença como sendo provocada por seres, contra os quais se pode travar uma batalha. Perasso comenta que, quando os xamãs *chiripás*, os *ñanderus*, entoam suas canções, *por aî*, os *añang* emergem da Terra, retorcem seus corpos mantendo fixamente seus olhares nos *ñanderus*. Os olhares dos *añang* (seres malignos) são poderosos, é por isto que os xamãs quando cantam não abrem os olhos, para não serem envenenados pelos olhares do *añang*. Ele continua contando que o canto, *pora 'i*, é a arma com a qual o xamã enfrenta, afugenta ou aniquila os *añang*.

Uma outra característica das canções *yvyra'ija* é o refrão *he!he!he!*, que está presente nos três subgrupos guarani. Arthur Benite, do grupo Guaraní Mbyá, chamou minha atenção para o *he! he! he!* de uma canção que registrei na aldeia Mbyá Limeira, cuja aceleração no momento deste refrão aumentou o valor da marcação unitária de 116 até 166 bpm. Ele explicou-me este momento como *ombojayti*, um “chacoalhar”, “sacudir” das vozes.

Cadogan usa este termo ao explicar o significado de *ita ra'yi*, “pedrinhas introduzidas por feitiçaria no corpo do enfeitado”, com a seguinte frase *onẽmbo 'e parã i*

---

<sup>118</sup> O machado de pedra é mencionado como uma arma nas rezas yawanawa, e os ritos de cura executados pelos grupos pano são concebidos como um embate entre os especialistas xamanísticos e seres sobrenaturais. Os rezadores katukina podem lançar mão de armas, como flechas, facas ou espingardas no combate com o agente agressor que provoca a doença no paciente (Lima 2000: 136 e 167).

*va'e ita ráyï ombojaity*, “o sacerdote sacode, extrai as pedrinhas” (introduzidas por feitiçaria no corpo do doente) (1992a: 57). Considerando-se a sessão xamanística como um combate, um atravessar caminhos cheios de seres perigosos, o refrão *he! he! he!* é um momento importante neste combate. Estão sendo extraídas as armas atiradas em feitiços, os quais movimentam o universo social guarani.

O *helhelhe!* é comum a outros grupos e está relacionado ao encorajamento e á guerra. Entre os Kamayurá, segundo Menezès Bastos, o *he! he! he!* como texto nas canções do *Yawari*, em alguns casos, é uma incitação na segunda pessoa *nde, nde, nde*, e diz respeito ao encorajamento ao matador (1990:421). Viveiros de Castro lembra que a simbólica do *opirahè* araweté é sempre a de uma dança de guerra: todos portam suas armas, e a função do “levantador” dos homens que cabe ao cantador é uma função guerreira (1986:585). Fenomenologicamente, o autor diz ter sentido que, na dança, ocorre uma “transformação em massa unificada em tomo do matador-cantador” (p.299).

O exortativo *he! he! he!* nas canções guarani remete ao que descreveu Jean de Léry sobre a música tupinambá no século XVI:

Já havíamos começado a almoçar sem nada perceber ainda do que pretendiam os selvagens quando principiamos a ouvir na casa dos homens, a qual distava talvez trinta passos daquela em que estávamos, um murmúrio surdo de rezas; imediatamente as mulheres, em número de quase duzentas, se puseram todas de pé e muito perto umas das outras. Os homens pouco a pouco erguiam a voz e os ouvíamos distintamente repetir uma inteijeição de *encorajamento*: he, he, he, he. Mais ainda nos espantamos, porém, quando as mulheres, por seu turno, a repetiram com voz trêmula: he, he, he, he. (1980[1576]:210, grifo meu).

Os Nhandeva afirmam que os Kaiová fazem *jeroky* como exército, mas eles, os Nhandeva, não. O mesmo ouvi entre os Kaiová. A forte alteridade entre eles está sempre marcada, e o discurso pacifista aparece aí imputando as características ligadas à agressividade como sendo aspectos do outro. Os Guarani, ao mesmo tempo em que se preparam como guerreiros, saem a caminhar quando há conflitos.

## **O caminho e o caminhar, o *oguada***

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (Guimarães Rosa 1984:50)

O caminhar, como via de evitar o confronto e de obter alegria, está no mito.

Chamorro lembra que, quando *Nãnderu* fica brabo com *Nãnde Sy* e parte, ocasiona um processo migratório, no qual a primeira a migrar é *Nandẽ Sy* (1998:104).

O ritual, para os Kaiová, é um caminho. Embora na literatura sobre os Mbyá não apareça o uso do termo caminho para referir-se ao ritual em si, ele é amplamente citado para falar da vida e dos comportamentos sociais. Arthur Benite, informante mbyá de Garlet, justificando o costume das visitas, declara que eles têm obrigação de visitar os parentes, porque os *Nãnderu*, entre eles, também se visitam. Ele explica que Tupã é casado com a filha de *Karai*, e que, quando passa a chuva com relâmpagos e trovões, é sinal de que Tupã está indo visitar o sogro *Karai* (1996).

Ao constatar que o *jeroky* guarani é um caminho, a pergunta sobre a “Terra sem mal”, um tema bastante explorado na literatura tupi-guarani, inevitavelmente aparece. Os Mbyá, os Chiripá e os grupos que Nimuendaju etnografou migraram para o litoral brasileiro em busca da “Terra sem males” nos séculos XIX e XX. Esta possibilidade, no entanto, existe para todos os Guarani. Na etnografia de Meliá, Grünberg & Grünberg (1976) há referência a famílias Kaiová, no Paraguai, que queriam migrar para o litoral brasileiro na década de 1940. Chamorro expõe a explicação de Toriba, xamã kaiová, de que os “deuses mostram duas alternativas: ou acabam na mão dos brancos ou abandonam a terra, indo morar no além-mar” (1998:117).

Garlet busca uma explicação para a movimentação mbyá cogitando “sobre a possibilidade de os Mbyá terem tomado ainda mais idílico o seu Paraíso na medida em que constatam que os espaços ideais se tomaram inatingíveis neste mundo, uma vez que, ou foram destruídos, ou se encontram nas mãos dos brancos.” Este autor, citando Chamorro (1985:88), os compara então aos Kayová, que teriam ressignificado no canto-dança (exercícios imprescindíveis para atingir o *agwy/e/perfeição*) a impossibilidade de continuarem empreendendo seus deslocamentos em busca da Terra boa, para interpretar

que os Mbyá talvez tenham, no fato de “caminhar no mundo”, uma metáfora do *aguyje*, ou condição para atingir o *yvyjuporã* Terra eternamente bela (1997:150).

Sobre a mobilidade mbyá, Garlet aponta que eles não estão senão se utilizando da etnodinâmica do *guata/caminhai*, deslocar-se, para dar respostas aos desafios do seu tempo e às circunstâncias em que se encontram. O autor não vê assim a mobilidade espacial como um mecanismo de fuga, mas sim como uma resposta reativa às tentativas de incorporação e assimilação (1997:54).

Bartolomé diferencia o *OkaVusu*, “paraíso celestial”, para onde vão as almas dos mortos, da *Yvy Mar a ãy*, “Terra sem males”, que está situada sobre esta Terra, na direção Leste, aonde, para chegar, é preciso atravessar o *Para Guasu Rapyta*, “grande mar original”. Neste lugar se chega vivo com a condição de estar com o corpo liberado de todo o peso físico. Bartolomé cita Cadogan para dizer que a leveza do corpo e da alma são os fatores decisivos para alcançar o estado *aguyje*, “perfeição espiritual”, ao qual segue o dificilmente alcançável *kandire*, o qual se manifesta pelo brotar de chamas do peito, evidência de que o seu coração está iluminado pela sabedoria divina ou *tatachina*. Bartolomé reforça que, para os Ava-Katu-Ete, conquistar o estado de *aguyje* representa o objetivo e a meta da vida humana (1991:91).

Não ouvi, em minha experiência no Mato Grosso do Sul, tal intenção. Dona Odúlia refere-se às visitas ao pátio de dança do *Pa'i Kuara*, às comidas, aos adornos, às casas grandes com vários fogos, mas sempre com intuito de voltar e não de permanecer lá. Dona Odúlia usa a expressão “Terra-sem-males”, *yvy marane ãy*, para falar da terra de onde foi expulsa quando criança e que está reivindicando.

Os Guarani têm um parentesco com os deuses, são por vezes seus filhos e por vezes irmãos, o que implica uma mudança constante de perspectiva. Laura Graham dá ênfase na relação de descendência que liga os Xavante aos criadores ancestrais, sentindo-se estes como seus netos. Segundo a autora, através de suas práticas discursivas expressivas, performance dos cantos e danças, os Xavante incrementam um sentimento de continuidade e de controle sobre os processos históricos (1995:23-24).

Garlet afirma que os Mbyá estão reificando constantemente aquela ação primordial, própria dos deuses criar um novo mundo. Desta maneira ele aponta também para uma mudança de enfoque: os deslocamentos interpretados por Nimuendaju e Schaden, como

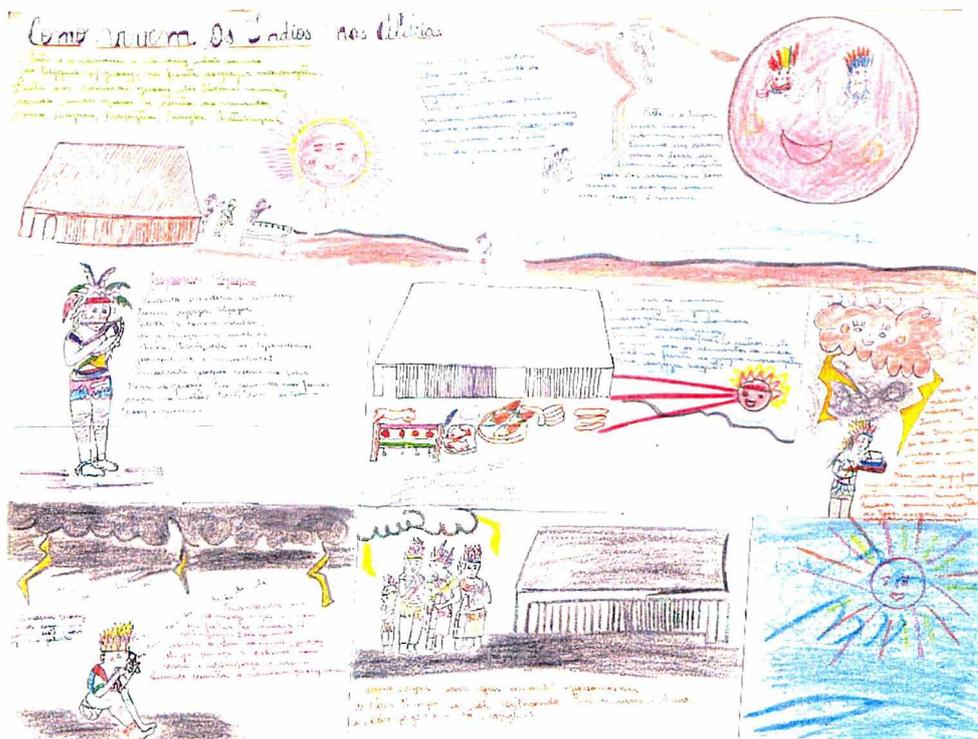
resultantes do pessimismo e do desespero, passam a ser vistos como ações primordiais, através das quais os Mbyá estão fundando ou criando o mundo (1997).

A metáfora do caminhar refere-se, além do já citado *oguata* migratório dos Guarani, também aos caminhos que percorrem no seu cotidiano na própria aldeia para buscar água, para ir à roça e para fazer visitas. Os Guarani usam a imagem do caminho para falar de todas as escolhas que fazem.

O caminhar está relacionado à organização social guarani, que prevê o desmembramento do grupo quando há rivalidades ou desentendimentos, mas é fundamentalmente um recurso para a busca da alegria.

Em todos os desenhos elaborados pelos Kaiová pude observar que o Sol, a Lua e as nuvens estão com o sorriso aberto (por exemplo, Desenho 8). O estado de alegria (*vy'a*) é condição para a realização de qualquer tarefa. Não se executa nenhuma atividade sem satisfação. Muitas vezes fui inquirida: “*Revy 'a ko 'apeV* “Você está alegre aqui?” Se não estivesse, pressenti, deveria ir embora. É o que faz o Guarani, quando acôrda meio triste, convida o companheiro ou companheira para caminhar, passear, viajar, ouvir outros sons e procurar ficar alegre.

Desenho 9 - Sol e nuvens sorridentes. Desenho de Silvano Flores



Os informantes de Chamorro afirmam que, quando os Kaiová cantam os nomes das divindades, não estão fazendo outra coisa se não imitar (*ohã'aĩ*) os deuses para garantir a alegria (*ovy'a haguã*) (1995:67). A mesma autora lembra que, no mito dos gêmeos, quando os dois irmãos chegam à casa de *Ñande Sy*, a arara lhes oferece frutas, pão e bebida feitos de milho (*mbojape, kaguijy*). Ao encontrarem-se com a mãe, ela os cumprimenta com a saudação lacrimosa típica dos Tupi-Guarani e lhes diz: “Na Terra, a morte é o fim de vocês. Não voltem para lá, fiquem agora aqui!” E inicia-se a festa! Esta informação nos remete à idéia de que, na casa dos pais ancestrais, a festa e a alegria são constantes (1998).

Outra versão que trata da alegria junto à “Nossa Mãe” é apresentada por Perasso (1992) sobre os Nhandeva, contando que, quando as almas chegam próximas ao portão da aldeia do oriente, são recebidas por homens alados, *ava pepo* ou *tupã pepo*, que as guiam até lá. Quando chega junto ao homem da madeira cruzada florida, *Kuara ý* diz para a sua mãe: *o'uma nememby*, “já vem teu filho”. A mulher responde: *eju Che memby~nembovýpa árupi*, “vem, filho meu, onde nos alegamos”. O oriente, *ñande rovai*, é também referido como *yvy mara 'ê ý*, “terra incorrupta”.

O *teko asy*, o sentimento de tristeza, melancolia, é referido quando se pensa na morte. Em diversas ocasiões, durante as audições das gravações, algumas pessoas não agüentaram e choraram, explicando que o fizeram por sentirem que os que estavam cantando ali morreriam, e que a fita gravada continuaria tocando e causando saudades, *ombyasy*.

O sentimento de tristeza é o que se busca afastar nos rituais<sup>119</sup>, e para isto os xamãs contam com a ajuda dos *yvyra 'ija kuéra*, “donos da vara”. Não apenas nos rituais, mas na vida cotidiana há esta preocupação. Quando dona Odília Mendes, minha informante kaiová, esteve em uma reunião em Santa Catarina, no ano 2000, ficou uma semana na aldeia Massiambu. Contou-me que estava triste nesta ocasião, seu marido havia voltado a beber e a agredi-la. Relatou-me então os conselhos que recebeu de um casal de xamãs mbyá que apontam para uma etnopsicologia, uma terapia na qual o casal cuidou dela e lhe deu

---

<sup>119</sup> Entre os Kamayurá o termo que designa ritual é *toryp*, etimologicamente oriundo de “ficarmos alegres”, apontando a busca do estado de alegria como a motivação do ritual (Menezes Bastos, 1978:91). Os Araweté, segundo Viveiros de Castro, também consideram que o sentimento que nos toma densos e endocentros é a alegria, *tori* (1986:480). Basso (1985), ao abordar as narrativas míticas kalapalo, utilizando-se da teoria do discurso, demonstra a importância do estudo do sentido da música para o entendimento da construção dos seus significados, pois, segundo ela, os Kalapalo vêem a performance musical como um processo de viver, tendo um poder transformador e controlador de agressividade, entre outras manifestações.

conselhos, como pais, ensinando, por exemplo, que nunca se deve deixar ninguém ficar “pensando”. Sempre que alguém está muito quieto e cabisbaixo, logo alguém fala com aquela pessoa, brinca e a traz para a sua presença. “Tem que falar para lá e para cá”, explicou-me Odúlia. A comunicação é a vida guarani. Como vimos, a palavra para designar “alma” e “linguagem”, *ne~ê*, é a mesma.

Rosaldo escreve sobre a tristeza, a raiva e a caça de cabeça dos Ilongot, grupo das Filipinas. O autor exorta os pesquisadores a explorar a força cultural das emoções visando a delinear as paixões que animam certas formas de conduta humana (1993: 16-19).

Uma tentativa de trabalhar os afetos tem, no estudo da música, um foco privilegiado. Feld (1992) encontra a origem do uso da linguagem entre os Kaluli especificamente marcada por reflexão e contemplação sobre a perda e o abandono e, em virtude disto, inclusive chama a poética dos Kaluli de uma poética da perda e do abandono. O autor apresenta o mito do “menino que se tomou um pássaro *munF*” e, na análise, argumenta que o mito é logicamente estruturado por três paradigmas: provocação, mediação e metáfora, os quais incorporam sentimentos sociais, pássaros e sons. Tomar-se um pássaro media expressões de sentimento em formas sonoras.

Roseman (1991) identifica a estética *temiar* como uma estética da saudade. Os sons pulsantes, tais como o chamado das cigarras, ou as batidas dos bastões de ritmo, tocam o coração e mobilizam o sentimento da saudade, que pode ser de um amor ou de um parente morto.

O abandono entre os Guarani é sentido em relação aos deuses, pais ancestrais. Nos discursos de dona Odúlia aparece sempre a menção ao fato de estar sozinha no mundo e da sua atitude em agarrar o *mbaraka* como algo que alivia esta solidão. Os seres que apareceram para ela, no processo de iniciação, ordenavam-lhe que não chorasse mais, que cantasse e dançasse.

No caso guarani, o dançar (a música) ao encontro dos deuses media expressões de sentimento em formas sonoras e movimentos corporais, num ato transformativo.

Os Araweté, segundo Viveiros de Castro, são um povo abandonado pelos deuses e que têm no devir da morte a sua realização ou o reencontro (1986). Não é o que interpreto da saudade dos Guarani.

No mito de origem a separação, ou a partida do pai, foi ocasionada pela raiva. Durante o caminho, o motivo de a mãe grávida ter se perdido também foi a raiva, quando mordida pela vespa. O abandono gera tristeza e saudade, e o ir ao encontro traz alegria.

Esta alegria se constrói com o corpo (música, canto e dança) . <sup>ion</sup>

Separação/partida	abandono	caminho	encontro
Raiva	Tristeza		Alegria
<i>Pochy</i>	<i>mbyasy</i>		<i>vy 'a ou tory</i>

Nos mitos guarani a raiva<sup>121</sup> e o desentendimento colocados pela mulher, *ñandesy*, seriam o contrário do comportamento desejado e, portanto, causaram o abandono e resultaram no caminhar da mulher atrás do marido. Nesta e em outras situações dos mitos, como no dilúvio, a maneira de perfazer o caminho e ultrapassar os obstáculos foi tocando os instrumentos, dançando e cantando.

O texto de um canto Nhandeva trabalhado por Chase-Sardi diz o seguinte:

“*Va 'ememe 7 amboagueva 'e tyre y'katuima jaiko* ”.  
 “Como todos os outros, vivemos totalmente órfãos.”  
 “*Ha'erami jaikoróaéma na'ño ñombarete jevyjevvy vaerã*”.  
 “Se vivermos assim, nos daremos mais e mais força”.  
 “*Jaikóvy haguãrupi hejapyre 'itei jaiko*”.  
 “Para viver assim, fomos deixados.”  
 (1992:52).

<sup>120</sup>Beudet comenta a respeito da ambigüidade entre tristeza e alegria nos rituais waiãpi: “Esta dança toma os índios tristes, pois ela reativa a separação física com os grandes peixes da várzea amazônica, ela se refere ao abandono de um meio natural rico, ela ativa a nostalgia de um momento histórico, ela é a nostalgia. Pilau é talvez a maior dança wayãpi e, na embriaguez alegre e nos rituais, ela celebra a tristeza” (1997: 55).

<sup>121</sup> Sobre a atividade guerreira parakanã, Carlos Fausto levanta que, das variadas causas que podiam pôr em movimento um bando guerreiro, a que mais se destacou nas narrativas por ele coletadas foi “a idéia de um enfiamento, de uma raiva particular e determinada, sem a qual não haveria motivação subjetiva” (1997:173). Percebe-se a raiva como motivo tanto da guerra, no caso parakanã, quanto do abandono e conseqüente caminhar, no caso guarani.

José Morales, meu anfitrião na área Pirajuy, sempre inicia suas falas dizendo que é órfão, que não teve o carinho da mãe. Sempre que sai de casa e caminha, ele pensa que quer ir à casa de sua mãe e não pode, ela morreu quando nasceu, então ele “sente”.

Os Kaiová cantam um *guahú*, no qual falam do abandono do filho pelo pai antes do seu nascimento (Garcia & Ribeiro 2000:112). Estão referindo-se à situação do filho, *Pái Kuara*, que ficou na barriga da mãe quando o pai foi embora, no mito. A temática deste texto é a mesma das canções de crianças dos Guarani Mbyá.

Outros grupos cantam a saudade, um sentimento que deve ser controlado, pois em excesso pode causar doenças. A saudade é vista como positiva em alguns grupos das Terras Baixas. Por exemplo, Lagrou comenta que, para os Kaxinawá, ter saudade dos parentes é ser gente. O sentimento da saudade cultivado esteticamente remete ao que Menezes Bastos chama de uma patologia kamayurá, lembrando que a palavra *pathos* em grego é “sentimento”. Ou seja, enfrentar o sentimento da saudade é trabalhar com ela, estudá-la: *patho-logia*.

Quanto à saudade, lembro que as mulheres do grupo ye'pa-masâ cantam a saudade da casa dos seus pais (Piedade 1997), e os Suyá cantam a saudade da relação que tinham com as irmãs (Seeger 1980). Cantando eles enfrentam a saudade e não se entregam ao silêncio da não-comunicação.

O fato de os Guarani estarem percorrendo um caminho no ritual e de sentirem-se abandonados não quer dizer que querem ir para junto dos deuses de modo definitivo. Na leitura de Garlet, os deslocamentos dos Mbyá “se fazem necessários para novamente encontrar uma terra sem males. Esta necessidade intensifica-se e mantém-se cada vez mais enfática, na medida em que o mal está disseminado por quase toda a superfície da terra. Mas ainda assim os espaços isentos de males constituem-se em experiências tão possíveis e concretas, quanto é real e inegável a existência de terras com males” (1997:187).

Roseman aborda o encontro dos Temiar com os espíritos-guias durante as cerimônias, tanto como projeção de seus medos e desejos sobre estes, como sua posterior recuperação, no que trata como um clássico ato de “introjeção”, conforme a literatura psicológica. Através de uma complexa interpolação de medo, fantasia, desejo e reciprocidade, segundo a autora, os Temiar encontram, incorporam e transformam seus Outros (2000:50). Não trata, portanto, do transe cerimonial como fuga da realidade.

Os Guarani têm saudades dos seus pais ancestrais, mas lutam, como guerreiros, para vencê-la. O xamanismo é vivido não como uma fuga da realidade difícil, mas como uma luta para não sucumbir a ela. Encara-se o ritual como vivência, experiência, no caso guarani, via de encontro com os pais ancestrais. Ao fazer o *jeroky* estão interferindo na composição do mundo e atuando na manutenção da Terra como está. Se pararem, o silêncio por parte dos índios fará com que o *Pái Kuara* aqueça sobremaneira a Terra, inviabilizando nela a vida, além do que virão ventos fortes de todos os lados e acabarão com tudo.

Entre os Assurini, sociedade tupi, segundo Müller, a relação entre a representação e a realidade “pode ser detectada não no sentido da temporalidade/devir, projeção no futuro/imortalidade como ideal da pessoa humana, mas no da realização presente dessa condição”. A autora conclui que a relação com o exterior nesta sociedade está na concomitância e na simultaneidade de estados de alteridade (1990: 279).

Sobre a saudade e o sentimento de abandono, penso que, assim como Roseman observa entre os Temiar que os sons e movimentos corporais do ritual movem os participantes a ter saudade, mas que a atração e a sedução são satisfeitas com o transe (1994:15), os Guarani se satisfazem no ritual, pois no caminho encontram os espíritos mensageiros dos deuses. Os Temiar, se não controlam a saudade, perdem a alma, que é atraída para a floresta com os espíritos. Quando controlam a emoção da saudade, ao contrário, os espíritos são atraídos à convivência humana da performance. O sentimento da saudade é intensificado e momentaneamente satisfeito através do uso dos sons musicais e dos movimentos corporais (1994:22-23).

Roseman, quando trata da ambigüidade presente na cerimônia temiar, na qual o sentimento da saudade é cultivado ao máximo, considera que eles trabalham estes conceitos cerimoniais para lutar com as disjunções engendradas durante o século XX (2000:38).

“*Pende takua pemboasy katu jae 'o* ”.

“Façam soar melancolicamente vossos bastões de ritmo”.  
(Chase-Sardi 1992:50).

Este verso de uma canção do *jeroky* Nhandeva mostra a execução do *takuapu*, ou a sonoridade provocada por ele como desencadeadora de sentimento melancólico. *Pemboasy*

é “causar sentimentos” e *jae 'o* é “choro”. O mesmo instrumento que, como vimos, infunde brios aos homens é causador de melancolia. Estes sentimentos podem ser considerados opostos, mas no ritual guarani são complementares.

Paralelamente a esta atitude, melancólica, o Guarani prepara um corpo de guerreiro, como trato no próximo capítulo.

## Capítulo 5 - A MÚSICA, A DANÇA, O CORPO E A SAÚDE NO XAMANISMO GUARANI

Os dois gêneros de canções analisadas neste trabalho que identifiquei no *jeroky* são relacionadas ao corpo. No caso do primeiro tipo, invocativo, os Guarani sentem a saudade com o corpo e vão às lágrimas muitas vezes. A luta no ritual passa por vencer esta tristeza e não se entregar a ela, num exercício de autocontrole. O segundo tipo, as canções denominadas *yvyra 'ija*, são treinos de habilidade. Os Guarani enfatizam que quem está bem treinado escapa até de bala. Ouvi várias declarações de que fazem estes treinos apenas para lembrar, para guardar a cultura, e não para guerrear com o branco. Os corpos, no entanto, são treinados para a guerra. “Não brigamos porque somos muito fortes” é uma frase recorrente entre os jovens.

A música tanto no mito quanto no ritual proporciona transformações, ativação dos atributos de resplandecência e radiância, deslocamentos e comunicação com divindades e seres espirituais. Os cantos e as danças nos rituais diários atuam justamente neste sentido, trazem a presença e a interação aos corpos e, com isto, a alegria e a saúde. O canto e a dança no *jeroky* são realizados para limpar o corpo, indo a *hete ky 'a* (sujeira do corpo) dos participantes parar nos instrumentos, provocando a quebra destes, e/ou na garganta do xamã.

Na aldeia Amambai o marido de dona Odília contou-me dos *takuapu* que fez para as *yvyra 'ija kuéra*, ajudantes de sua mulher, e que se quebraram devido ao comportamento inadequado delas. Quando a sujeira das pessoas pega na garganta do xamã, ele “cai”, e os *yvyra 'ija kuéra* têm que ajudá-lo, os daqui e os de “lá”. Os de “lá” são os *yvyra 'ija kuéra* dos deuses, mensageiros que são muitos, verdadeiros exércitos que chegam a ter trezentos componentes. Cair (*ho 'a*) durante o ritual é muito perigoso.

Müller (1998:282-283), utilizando-se do modelo de análise do movimento de Laban - no qual se considera que “o esforço se manifesta nas ações corporais através dos elementos peso, tempo, espaço e fluência”, e que, da combinação de pelo menos três destes elementos, obtém-se a descrição da qualidade do movimento que caracteriza uma ação básica através da qual o dançarino apresenta seus pensamentos, sentimentos/sensações e experiências (Laban 1978 *apud* Müller 1988: 282) -, descreve um dos momentos do ritual

assurini que analisa como tendo ação de deslizar e a sensação de movimento de "suspensão", de "boiar".

Encontro uma semelhança do que vi entre os Guarani com o que descreve Müller para os Assurini, principalmente no que se refere ao elemento fluência e à ação de deslizar.

Observei nas coreografias guarani o movimento de deslizar. A própria palavra *syryry*, utilizada para nomear a dança, significa "escorregar". *Osyry é o* movimento da água na cascata. No *syryry* as mulheres dançam de mãos dadas, as mais novas, e de braços, as mais velhas. Esta situação está descrita em Montoya na seguinte expressão: *ahembo iyva mopi*, "abraçar o que passeia ou dança" (1876:284). No *syryry*, conforme descrevi, um pé empurra o outro. Este movimento pode ser depreendido de Montoya, onde se lêem os seguintes exemplos: *ajepyta rupã*, "ferir o calcanhar com o outro pé fazendo mudança"; *ajepyta kutu*, "mover o calcanhar de um pé com a ponta do outro, como para saltarem em passeio"; *ajekupy aruandee*, "fazer barulho com os pés"; *ajekupy açã 'açã, ajekupy ajaeja*, "fazer arremetidas trocando os pés" (1876:195)<sup>122</sup>.

Quando em velocidade, ao acompanhar as meninas na dança entre os Nhandeva, a sensação que tive foi a de sair do chão. As mulheres adultas, no entanto, dançam mais retidamente.

Regina Müller observou ainda a alternância entre o deslizar e o socar nos movimentos assurini. "A alternância entre deslizar e socar ocorre no conjunto dos ritos que compõem uma unidade, isto é, a dança para invocar os espíritos, o contato dos xamãs com os objetos que os trazem (*moreroava, yvara* etc.) e com eles próprios..." (1998:283).

Nos rituais guarani que pesquisei há esta alternância, e o socar aparece em relação à execução do *takuapu*, que se assemelha ao ato de pilar. A incorporação do tempo de execução do ritmo em que deve ser tocado faz parte do aprendizado da mulher. A audição de uma gravação na qual uma menina de doze anos tocou *takuapu* fora do andamento foi sempre motivo de estranhamento, risos e comentários.

Entre os Kaiová, principalmente, observei um movimento de desviar os corpos para os lados, utilizando-se para isto da firmeza dos pés e dos joelhos e um balanço para os lados

---

<sup>122</sup> Montoya apresenta ainda outros verbetes nos quais se evidencia a importância dos pés e dos joelhos nos movimentos coreográficos: *aembokupy apyryryi*, "fazer tremor com o pé para frente", *ãneandaguyãça*, "pular cruzando as pernas, levantando o pé até o joelho do outro, e depois com o outro até a cabeça"; *chepy apyvy pyvy*, "formigear os pés para trás e para frente como o canário"; *ajekupy e 'e*, "arrastar os pés juntos" (1876:195).

do tronco superior. Nimuendaju descreve uma coreografia apapocuva em que dois dançarinos saem das extremidades das alas direita e esquerda, dançam na direção um do outro, e antes de se cruzarem tornam a executar movimentos como se cada um quisesse impedir a passagem do outro:

... chegando à ala oposta, voltam-se novamente e o jogo recomeça. Esta evolução se repete três a quatro vezes; em seguida, no meio da fileira, os dançarinos fazem uma volta um em torno do outro e, dançando, cada um retoma ao seu lugar. Algumas vezes a dança não é realizada por um homem e uma mulher, mas por duas mulheres, que, cada vez que se cruzam, trocam seu *takuapu* (1987:86-87).

A única diferença entre a coreografia registrada por Nimuendaju e uma das que observei entre os Kaiová é que as alas apapocuva a que se refere o autor estão dispostas em uma linha só, e as kaiová estão em duas linhas paralelas, a dos homens de frente para a das mulheres.

Nos três subgrupos, Kaiová, Nhandeva e Mbyá, a agilidade e a leveza para escapar de ataques de animais e até mesmo de bala de revólver foram apontadas como objetivos a serem atingidos ao dançar. O termo utilizado para falar do ato do *yvyra'ija* nas danças é *õñemoiti*.

*Ñemoichi* está traduzido em Cadogan como “movimentos rápidos que os homens executam em uma dança na qual imitam uma dança dos Tupãs”. Ele dá como exemplo a frase: “os filhos de Tupã executam o passo *ñemoichi*, imitando-os, os homens maduros também executam o passo *ñemoichi*” (1971:163, tradução minha). Cadogan descreve ainda a fala nativa, que diz “imitando a conduta dos Tupãs é que procedemos assim, executando estes passos de dança, indo uns de encontro aos outros, cruzando-se assim uns com os outros” (1971:163).

Em texto de um informante mbyá de Cadogan lê-se que, para realizar movimentos acompassados, *ñemoichi*, eles fabricam os tambores e que, para render homenagem aos *Karai*, os *yvyra'ija kuéra* executam os passos de dança, brincam, se divertem, se alegram ao compasso do instrumento musical forrado, o tambor ou *angu'a* (1971).

Nos três subgrupos guarani em alguns momentos a dança tem características de luta. Um dos significados que apreendi da música guarani foi o de um *roteiro* para o treino

corporal/espiritual de ataque e defesa, uma Juta, na qual o movimento de se esquivar<sup>123</sup>, *mbogua*, é o mais importante e conta com a presença dos *yvyra 'ija kuéra* de “lá”, seres sobrenaturais, que não têm dó nem piedade, referidos no texto de uma das canções.

O movimento coreográfico *mbogua* é executado principalmente com os ombros, parte do corpo considerada de fundamental importância pelos Guarani. Em várias coreografias dos Kaiová os dançarinos se cruzam desviando os ombros. Nimuendaju descreve o *joaça*, uma dança apapocuva, definida por ele como um combate com os espíritos, na qual destaca o movimento do ombro com as seguintes palavras:

Arco e flecha na mão esquerda, maracá na direita, nossos dois grupos, partindo das extremidades da casa, começaram a se aproximar, trotando no compasso. Chegados ao meio, os dois grupos se entrecruzaram correndo para os cantos da casa, onde rapidamente fizeram meia volta para de novo carregar um contra o outro. Os três dançarinos de cada grupo deviam correr exatamente em linha (e não um atrás do outro); como o espaço no local do encontro era relativamente exíguo, era preciso considerável destreza para cruzar o outro grupo sem esbarrões; tal só era possível realizando-se uma torção do corpo no momento exato, de um quarto de volta, de modo a passar com o ombro direito por entre dois dançarinos do outro grupo. Os apapokúva realizam este movimento corporal com uma consumada elegância (1987:41).

Os ombros ou *ipepo* são o que primeiro observa a xamã a quem é levada uma criança de colo para tratamento. As pessoas são percebidas como pássaros (Montardo 1999) e os ombros são como asas. A alma (*nheê*) fica retida nos ombros da pessoa, é o que observa Ladeira acerca dos Guarani Mbyá (1992:120). O corpo se transforma, é construído no ritual<sup>124</sup>, os participantes se transformam em pássaros no caso do *sondar o mbyá*, como trato adiante. Os Guarani dançam com os joelhos flexionados e movimentando os ombros.

---

<sup>123</sup> Alguns autores têm apontado para a característica que têm os Guarani de se esquivarem. Thomaz de Almeida, por exemplo, comenta sobre como os Kaiová e os Nhandeva guardam sua privacidade e sigilo cultural, apesar de estarem em constante convivência com outros setores da sociedade. O autor cita que, para terem alguma forma de ganho das propostas trazidas pelos agentes, reproduzem uma espécie de “Jogo do *ñemboiavy*” (“engano, fazer-se de desentendido”), que lhes serve de defesa contra a dominação e o controle pretendidos pelo branco sobre suas ações (1991:71).

<sup>124</sup> Beaudet relaciona as configurações musicais e as configurações sociais dos Waiãpi e propõe a relação que estabelece como sendo uma matriz de transformação da pessoa (1997:45). O trabalho de Graham sobre a música xavante e a passagem dos grupos de idade dos jovens também demonstra bem a relação da música com a construção e a transformação da pessoa (1995).

O que é buscado é a leveza e a agilidade.<sup>125</sup> Em termos gerais as pessoas são pesadas para dançar, mas quando estão acostumadas ou treinadas elas são leves, *yvevuy*. Os ombros devem estar erguidos como manifestação de saúde, e este é um dos objetivos do ritual.

Regina Müller observou nos rituais assurini que as sensações de movimento e a organização dos sentidos se dão como tensão. “Trata-se de enfrentamento, resistência, ataque contido e equilíbrio nas relações (comportamento ambíguo com os espíritos), tensão vivida na experiência histórica atual de convivência com outros seres diferentes, além dos espíritos, os brancos e outros índios” (1998:284).

Menezes Bastos, ao tratar do *yawari*, ritual intertribal do Alto Xingu, propõe que a pontaria dos *tenotat* (reclusos), que vão à frente do grupo na guerra, é treinada no processo de objetivação do real. Esta reflexão me parece útil para pensar no treinamento que os participantes do ritual guarani fazem para tornar leve e flexível o corpo e para se desviar de golpes como uma objetivação do real, como um preparo para a guerra ou para a vida.

A comparação do *sondaro* ou *xondaro* com as artes marciais é feita pelos Guarani. Seu Arthur Benite, informante de Kátia Dallanhol, afirma que é “uma dança para aprender a lutar, uma preparação pra guerra, um treinamento que os antigos faziam... a mesma coisa que está acontecendo pro branco, agora tem o karatê, tem a capoeira, a mesma coisa” (2002:83).

A guerra é uma luta contra espíritos de doenças. O ritual é feito para ficar forte, para lutar contra doenças. Um mito dos Choctaw, grupo indígena da América do Norte, recolhido em por volta de 1822, explica a origem dos jogos de bola como introduzidos em uma época de doenças, para deixar os homens em condições de luta em todos os tempos, e as danças introduzidas para preparar as mentes e caráter do povo (Levine 1997:198-199).

O *jehovasa* no grupo de dona Odília é uma limpeza feita por ela com o *mbaraka* em cada um dos participantes, e é descrito como limpeza de caminhos. Os Nhandeva no

---

<sup>125</sup> A associação que os Wayana fazem da leveza nos movimentos coreográficos como um traço positivo é similar à que apontam os Guarani. “A velhice está intimamente associada à lentidão e ao estático, ao estar ‘pesado’ *iêmonai*, que é a essência da mulher primordial confeccionada de argila. O andar lento dos velhos é referido metaforicamente como *ükuriptítépai*, ‘tendo jabuti’. Os jovens, ao contrário, estão associados à rapidez, ao movimento, ao ser ‘ágil’ *ehékupterá*, que representa a essência da mulher primeva confeccionada de *arumã*. A agitação positiva dos jovens é metaforicamente, designada como *timanhalitai*, ‘tendo jacarim’, a qual produz a mais apreciada coreografia” (Van Velthem 1995:180). Os Parakanã objetivam tornar-se leve e voar, em alguns dos seus rituais (Fausto 1997: 272).

Pirajuy também fazem *johasa* desta maneira. Chamorro apresenta o termo *ojehovasa* traduzido por “passar pelo rosto, ser benzido” (1995:164).

No caso dos Guarani uma situação corporal oposta ao estar erguido seria o estar murcho. A parte do corpo que fica visivelmente murcha é o ombro. Odúlia explicou-me que, quando a pessoa está com o ombro caído, é porque um animal está pesando sobre ele<sup>126</sup>. A verticalidade aparece aqui como positiva. Conforme já citei anteriormente, Cox (1999:65) trabalha a metáfora da verticalidade na teoria musical ocidental e sua positividade em várias culturas. O autor lembra que a metáfora de estar bem é associada com a verticalidade. Os Guarani têm esta noção, quando dizem que o ritual é feito para levantar: *opuã*. É uma metáfora corporal para a verticalidade também, sendo esta o objetivo a ser atingido.

Trago aqui a dança dos Matipu, entre os quais Karin Vêras descobriu uma centralidade do peso e no sentido “para baixo”. O dançarino xinguano, segundo a autora, parece querer adentrar a terra, local privilegiado das origens xinguanas, “numa entrega tenaz à gravidade” (2000:73). Noto então uma dessemelhança: enquanto os Guarani valorizam a leveza, os Matipu valorizam o peso<sup>127</sup>.

Dançando com os Nhandeva observei que o xamã, ao executar a frase com os tons mais agudos, inverte o sentido do deslocamento do *ojere* (dar voltas), o qual se inicia sempre no sentido anti-horário. O grupo passa então a circular no sentido horário, e chamam este momento de *ojevy* (retomar). Quando o xamã realiza esta mudança, ele está posicionado num dos dois lados da casa, ou sul ou norte e mais para oeste. A variação no número de ocorrências da frase que repete mais tem relação com a duração do percurso que ele realiza de um lado a outro dos citados. Num dado momento da canção ele faz mais de uma volta até atingir o ponto da inversão de sentido, e neste momento o número de repetições atinge o seu máximo.

---

<sup>126</sup> Os Ava-Katu-Ete, Nhandeva, denominam *ñe 'ëng* a palavra-alma divina e *asyngua* a alma animal. “A *ñe 'ëng* como alma divina orienta o homem para o cumprimento das condutas sacralizadas pelas normas míticas, tais como o vegetarianismo, a meditação e a tranquilidade espiritual. Diferentemente, o *asyngua* quer que o homem coma carne, cometa excessos sexuais, adultério, etc. Geralmente o *asyngua* é definido ‘como uma espécie de macaco que levamos nas costas e que não podemos ver’; esta consideração a caracterizaria como uma espécie de *‘alter ego’* animal” (Bartolomé 1991:85).

<sup>127</sup> Lembro, no entanto, que Vêras aponta para aspectos de leveza também na dança matipu, quando afirma que o centro de gravidade corporal destes é a bacia, o que facilita os movimentos fortes para baixo, enquanto o centro da leveza é o esterno que, por sua vez, “facilita os movimentos leves, impulsionando os braços para o alto numa representação de vôo (...)” (2000:74).

Na aldeia guarani nhandeva/chiripá de Biguaçu (SC) ouvi os termos *ojere* e *ojevy* utilizados para designar os movimentos do Sol. *Ojere* é o movimento do Sol, um movimento circular no sentido anti-horário. Segundo Timóteo Verá Popygua, da aldeia Morro da Saudade (SP), no calendário guarani o Sol roda neste sentido (Vídeo *Nãnde Reko Arandu* 1999). O *ojevy* é voltar, ir ao contrário do Sol.

No momento do *ojere* - que significa circundar-, quando eles dão voltas ao redor do *yyra* e começam a lutar há um clímax. O círculo que se forma cria um espaço de excitação e muita alegria. O andamento das canções nesta ocasião é acelerado.

As coreografias dos Apapocuva descritos por Nimuendaju têm características que observei nos grupos atuais. Uma delas é o *nimbojere*, descrito em detalhes como a volta que os dançarinos fazem quando emitida “uma nota aguda com a duração de dois compassos completos”, volta que se realiza a partir da sinalização com o *mbaraka* por parte do pajé, e também se inicia no sentido anti-horário (1987:87). Esta orientação é a regra primeira da dança de pajelança e, segundo Nimuendaju, os Apapocuva a relacionam ao Sol, que é o verdadeiro pai de tudo o que existe na Terra (1987:66).

Em Montoya há referência à dança de mãos dadas circular no mesmo vocábulo usado para a circunferência do movimento do Sol: *Amã*, “círculo, cerco, giro, rodeio”; *kuarahy amã*, “círculo do Sol”; *ojopopycy ñeamã ijerokyvo*, “dançar em roda de mãos dadas” (1876:30).

*Nãmandu*, denominação mbyá para o Sol, também significa circular, segundo os informantes de Litaiff (1999:365). Recentemente, participando de uma banca de dissertação de mestrado, o autor comentou que *Nãmandu* circula batendo os pés no chão, e fez o gesto com os dois dedos batendo na mesa (2002). É interessante ressaltar que este é um dos passos da coreografia de dança do xamã mbyá dentro da *opy*.

Cadogan apresenta a letra de um canto *ogwau* vespertino mbyá, a qual informa que o Sol ao meio-dia dá a volta completa, o que obriga os Mbyá a sentar na sua sombra. O texto refere-se ainda ao fato de que, nesta hora, o Sol deixa de sacudir a sua vara obrigando, por conseguinte, os Mbyá a recolherem-se ao leito da sombra de seu Sol não de todo benéfico (1971:88).

Chamo a atenção para o fato de que a vara a que se refere Cadogan neste texto é um instrumento musical, o *popygua* ou *yyra* 7, ou seja, o Sol mbyá também porta um

instrumento musical durante o dia, parando no zénite. Se juntarmos esta informação com a de Litaiff, de que o Sol mbyá circula batendo os pés no chão, podemos inferir que ele toca o instrumento e dança.

Travassos explica a dança kayabi comentando que o *maraka* é uma representação humana da luta que o *paye* está travando com os espíritos, e descreve um dos movimentos da dança kayabi da seguinte maneira: “Todos se dão os braços e andam lenta e ritmadamente na direção contrária à dos ponteiros do relógio” (1984: 147). Como acontece com os Guarani, a direção é anti-horária<sup>128</sup>.

Segundo estudo de Beudet, na maioria das danças wayãpi a corrente dos dançarinos é circular em sentido anti-horário, e seu percurso pode admitir recuos e desvios em movimentos serpenteantes, mas a corrente não se perde, e a linha não se desfaz (1997:82-83). Assim como nas coreografias que observei tanto no *jeroky* nhandeva quanto entre os Kaiová, as circunvoluções podem se estender numa amplitude de até cerca de vinte metros.

A explicação da dança como um passeio, no qual o dançarino vai para “todos os lados”, que deu o informante kaiová Daniel Vasquez remete ao que Roseman ouviu acerca do caminho bom entre os Temiar. “Os Temiar comparam uma boa melodia a uma boa caminhada, a qual deve atravessar diferentes tipos de terreno, mantendo o interesse dos caminhantes enquanto variam a quantidade e o tipo de energia que precisa ser usada” (2000:49).

Dona Odúlia Mendes comentou que o apoio do corpo está nos joelhos, nas pernas e nos pés, os quais seguram tudo. A informante me disse que os brancos não são firmes, porque não têm os joelhos firmes. É interessante que seu Alcindo, xamã renomado da aldeia Mbiguaçu, Biguaçu (SC), tenha me chamado a atenção para o fato de que faz parte do seu diagnóstico observando o jeito de a pessoa caminhar, a firmeza no andar.

A posição do corpo com os joelhos flexionados é chamada de *oñesü* entre os Kaiová<sup>129</sup>. Cadogan traduz *hechü*, no mbyá, por ajoelhar-se (1992 a: 125). Este termo

---

<sup>128</sup> Encontrei referência à movimentação em círculos iniciando no sentido anti-horário alternados com horários, tanto em etnografias das Terras Baixas, como nas de índios da América do Norte. Entre as primeiras cito as de Hill sobre os Wakunai (1997: 234).

<sup>129</sup> O movimento de dançar com os joelhos flexionados fô observado por Viveiros de Castro entre os Araweté (1986) e por Müller entre os Assurini (1990). Segundo o primeiro, quando o xamã dança semi-agachado, executando uma volta anti-horária ao redor das panelas, indica que os deuses estão chegando na Terra.



“*Jerojy*. Reverência.” Como exemplos da utilização deste termo apresenta: “1. *ajeroejy*, inclinar-se fazendo reverência. *Ambojeroerojy*, fazer com que se incline assim. *Pejerojyvyme kuaracy upe*, não adoreis ao Sol. *Tupã ano, nande jerojyhavete*, somente a Deus temos que adorar”.

Um de meus informantes nhandeva destacou-me diversas vezes que a primeira atitude que se deve ter ao chegar em um *jeroky aty* (*jeroky* - dança, *aty* - reunião), “casa de danças”, é fazer o *jerojy* diante do altar, antes mesmo de cumprimentar o dono da casa ou outras pessoas. Comparou-a, em suas explicações, ao que seria o sinal da cruz para os cristãos.

Entre os Mbyá *jerojy* é dançar na linguagem sagrada. Kátia Dallanhol (2002), em seu trabalho sobre a música dos Mbyá do Morro dos Cavalos, Palhoça (SC), encontra o *jerojy* como categoria musical oposta ao *jeroky*, sendo o primeiro usado para referir-se à música feita dentro da *opy*, e o segundo para a que é feita fora.

Investigando a etimologia destas palavras encontra-se o radical *jy* em Cadogan com três possibilidades de significados, dois dos quais cito aqui, porque talvez expliquem o uso do termo *jerojy* para o ato ritual. Um deles é “resistente, forte, usado com referência a corda e madeira; *Che rapachã iju*, é forte a corda de meu arco” e o outro é “cozinhar-se; *kanguijy ojymramo oguenoê*, uma vez cozida a *chicha* se tirou do fogo” (1992). O termo *jerojy* pode significar “tomar-se forte” ou “tomar se cozido”. Lembro aqui que este significado é inferido pela etimologia da palavra e que, muitas vezes, o nativo não é consciente da origem dos termos que usa. O “forte” se explicaria pelo próprio objetivo do ritual, que é o fortalecimento, e o “cozinhar-se” remeteria ao cozimento, que estaria relacionado ao amadurecimento dos seres.

Chamorro, etnografando o ritual de furação dos lábios kaiová, refere-se à bebedeira dos meninos para que suas carnes não fiquem cozidas (*ojy*) no momento de fazer o furo (1995:112). O ritual de iniciação kaxinawa é percebido como um cozimento ou uma remodelagem ritual das crianças por Elsj Lagrou (1998:327).

No caso do ritual guarani o cozimento é feito pelo Sol. Lévi-Strauss observa que em todos os mitos estudados no livro *O cru e o cozido* a descoberta da cozinha afetou as relações existentes entre o céu e a Terra. O autor comenta que, antes do conhecimento do fogo, os alimentos eram cozidos ao Sol e que, por meio da carne, atestava-se “a proximidade entre o céu e a terra, entre o sol e a humanidade” (1991[1971]:275).

Lembro que a canção 11 do ritual analisado é a canção na qual os participantes estão fazendo o *jerojy*. Aproveitando a análise elaborada por Lévi-Strauss, sugiro que os Guarani no *jerojy* estão atestando a proximidade entre o céu e a Terra. Os Guarani se cozinham ao Sol no *jerojy*, mas convém ressaltar que é apenas ao amanhecer, pois evitam o Sol ao meio-dia, por exemplo, por ser quente demais. Como veremos adiante, o ritual é realizado também para esfriar as pessoas e a Terra, procurando um equilíbrio entre calor e frio. Lévi-Strauss aponta exemplos nos mitos em que o excesso de “calor” corporal coloca o indivíduo em contato demasiado com os outros, e nos quais a preocupação seria com um abuso de comunicação (1991 [ 1971]:319).

Este raciocínio faz sentido entre os Guarani, pois ao mesmo tempo em que, para eles, o saudável é comunicar-se, a pessoa que fala demais é criticada. O *fie 'ê rei*, “falar à toa”, é considerada uma das piores características de uma pessoa.

Ladeira, sobre a criação mbyá, escreve que no começo do mundo, *yvy apy*, Tupã criou *koxi*, “porco do mato”

... para alimentar os “eleitos”. *Koxi* atravessa *yy eè* (a grande água) para ir a Tupã *retã*. O corpo do *koxi* traz o calor e a luz de *Nhanderu*. Este calor é igual ao calor que os *Mbya etei* adquirem durante as rezas (*tataendy rapytá*). Por isso, quando *koxi* é morto, o caçador deve esperar um tempo para seu corpo esfriar e ele não ser contagiado pelo calor do *koxi*. Sua carne não tem sal, por isso, *Nhanderu* diz: *Xeray apyre kuéry* (todos meus filhos caçulas) podem se alimentar dela (1992:103-105).

Está presente neste trecho a ambigüidade entre o quente (raiva e perigo) e o frio (alegria e leveza), aspectos trabalhados no ritual. Se o calor é o que eles obtêm no ritual, por que eles devem esperar o *koxi* esfriar? Seriam calores distintos, o do Sol e o do feitiço, ou são gradações de calor?

A terra para plantar é fria. Os rituais feitos durante o verão são feitos no intuito de esfriar a terra para possibilitar o plantio no inverno. O frio é renovação. Os Guarani

têm a prática de tomar um banho de madrugada bem cedo quando cai geada, pois esta é a água com que os deuses imortais se banham e que tem propriedades vitalizadoras.

Enquanto nos mitos da criação do mundo nhandeva a origem do mundo está relacionada ao som - um grande estrondo é o começo de tudo, o *hyapu*, que é o som do *takuapu*, do bastão de ritmo, da *Ñande Sy*, nossa mãe, tocando seu instrumento -, entre os Mbyá e os Kaiová o começo de tudo, nos mitos de criação, está relacionado à água, a uma neblina ou fluido vital. Chamorro (1998) faz comparações entre os diversos grupos Guarani e chama a atenção para *Jasuka*, princípio ativo do universo, que aparece entre os Mbyá e os Kaiová, como um antecedente feminino para os primeiros deuses.

É muito rica a definição que dá um dos informantes kaiová de Chamorro de *Jasuka* como um “motor” movido a *chicha*:

A *chicha* (*kagui*) é o primeiro sumo de Jasuká, *jasuka rekory*. Jasuká é para nós como o motor é para os brancos; com a diferença de que Jasuká é natural, não é feita. Ela serve para nos dar vida e nos recompôr, *ñanemyatyrõ*. Algumas pessoas são refeitas a tal ponto por Jasuká que não morrem, ficam novas outra vez, como uma criança de lábio recém-furado. O *kagui* nos reconhece pessoalmente, ele é o começo e o renovo de todos nós (1998:96).<sup>130</sup>

Em trabalho anterior a autora explica *jasuka* também como uma unidade de medida da espacialidade do *jerosy* (ou *jeroky*), uma espécie de quilometragem, ou partes do caminho empreendido no ritual (Chamorro 1995:88).

Este fluido vital, por sua vez, é também a água que sai do cedro, *ygary*, árvore sagrada. O cedro é a madeira da qual são confeccionados preferencialmente os objetos rituais dos Guarani. Um dos motivos pelos quais se utiliza o cedro (árvore de importância capital no mundo guarani, no que se refere à comunicação com os deuses) na água bebida pelos *flanderu* durante os rituais e na água com a qual se batizam as crianças, segundo o informante Valentin Pires, é “assentar a garganta...”. Esta água com cedro é a que está no recipiente também feito de cedro chamado *ikarai riru* utilizado para o *mitã karai*, batismo das crianças. O assentar a garganta refere-se à competência para cantar afinado, *ohupive*, mais alto, denotando que a restauração do dizer, inferido por Cadogan, na relação com o cedro, está relacionada com a qualidade sonora do

---

<sup>130</sup> A *chicha* é viva. Numa das manhãs, durante o *ka 'y*«, *Ña* Vitória contou-me que eu falei dormindo durante a noite e que em sua opinião isto se deu por de ter bebido *chicha* na noite anterior. O dono da *chicha* teria perturbado meu sono.

cantar, também, e não apenas ao conteúdo do dizer, se é que é possível separar os dois aspectos, que provavelmente são condições *sine qua non* uma da outra.

Para os Kaluli da Nova Guiné a água “é para a terra o que a voz é para o corpo. A voz conecta as muitas partes do corpo; pela ressonância na cabeça e no peito, o corpo todo está sempre presente no fluxo da voz, assim como as conexões da terra estão sempre presentes no fluxo da água” (Feld 1994).

Feld considera que uma das entradas para os domínios social e semântico do choro kaluli é através do léxico. Dá como exemplo o vocábulo *Sa-yelema*, esclarecendo que *Sa* é o termo genérico para cachoeira e tecendo a consideração de que estes termos são polissêmicos e circulam dos campos semânticos da água ao domínio do fazer som (1982:93).

Entre os Guarani o termo *sryty*, usado para escorregar na dança, como vimos é o mesmo usado para o escorrer da água na cachoeira e também para os movimentos que a xamã faz com o *mbaraka* ao passá-lo rente ao corpo do paciente na sua prática de musicoterapia.

Cadogan aponta que o *hy 'a* ou *y 'a* (*Lagenaria*) e o *takua* (*guada bambu*) surgem do orvalho e que destas duas plantas surgiu a humanidade, homem e mulher, respectivamente (1971:36). Estas plantas são aquelas das quais se fabrica o *mbaraka*, “chocalho”, e o *takuapu*, o “bastão de ritmo”, o *mbaraka* geralmente executado pelos homens, e o *takuapu* geralmente executado pelas mulheres.

O orvalho é utilizado na dinamização dos remédios fitoterápicos<sup>131</sup>, que são deixados, alguns, ao relento durante a noite. Dona Odília transforma a água em remédio através do canto, *ñembo'e*. Ela canta sobre a água uma canção que fala do cinto molhado dos deuses, que corresponde ao orvalho. O termo em Guarani-Mbyá é *ychapy*, e no kaiová *rysapy*. Dona Odília gravou uma canção para que eu escutasse como tratamento de um problema de saúde no útero e que se refere ao cinto molhado pelo

---

<sup>131</sup> A utilização dos remédios do mato é um tema que aparece demais para ser ignorado. Ele não é privilégio das famílias de xamãs, é um assunto tão falado que penso que há uma comunicação constante entre humanos e vegetais que se dá através do consumo dos chás e outras formas de utilização. Quando estava dormindo na aldeia de São Miguel, Biguaçu, SC, o xamã seu Alcindo, numa das manhãs, diagnosticou em mim uma dor no estômago e sugeriu que eu tomasse um remédio de plantas. Quando fui comentar com ele que inicialmente a dor havia aumentado, ele explicou-me que primeiro o remédio, fazendo efeito, percorre o corpo, e quando encontra o local com problema pioram os sintomas para melhorar uns três dias depois. Ele disse que tem que acreditar, pois quem não confia, desiste no começo. Essa é a mesma explicação que dá a homeopatia. Comentou então que, pelo meu caminhar, já tinha visto que eu estava boa.

orvalho. Nos desenhos feitos por Silvano Flores os adornos aparecem sempre pingando gotas de orvalho (ver desenho 1).

Nas letras de cantos nhandeva registrados por Chase-Sardi (1982) os Guarani dizem que, para que a “Nossa mãe” volte a cantar para eles e os faça dançar novamente, eles vivem erguidos e vão se aspergir (*nemboysapy*) mutuamente. Eles estão assim se purificando (*nãñõmbopiro 'y*) outra vez no ano novo. A tradução de *nemongarai* feita por Pompa (2001) como “feito pela água o que está próximo do sagrado” lembrou-me que a nominação guarani é feita aspergindo água na pessoa que está recebendo o nome.

Para os Temiar, por exemplo, segundo Roseman, a canção é um fluido, e o som é como uma corrente de água. Curar é juntar os dois. A autora observa que na “melodia vocalizada ‘como um fio líquido’ flui um líquido frio refrescante, como um ‘Gatorade’ dos deuses, refrescante e tonificante, que ondula na canção vinda do espírito através do médium para os participantes cerimoniais” (2000:42).

O frio possibilita a germinação, pois no inverno se planta para comer no verão. Há uma associação da brabeza e da raiva com o calor, e da temperança e da alegria com o frio. Os rituais, a música e a dança associados a dietas operam a transformação do quente em frio.

Transformação operada no ritual

*Pochy*- raiva \_\_\_\_\_ *Ovy 'a* - alegria

*Haku* - calor *Mbopyro y* - fazer esfriar *Ro y* - frio

Transformação operada no  
ritual

A oposição entre quente e frio aparece bastante nas exegeses, o quente associado à raiva, e o frio à temperança, não sem ambigüidade. Durante uma das sessões de musicoterapia que presenciei, dona Odúlia cantou e tocou *mbaraka* sobre um jovem, para “esfriar a luz do fogo da doença”, segundo Daniel Vasques. Este calor da doença está relacionado à feitiçaria<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> É bastante recorrente na literatura amazônica a associação do calor à feitiçaria. Entre outros, cito Travassos sobre os Kayabi. O informante da autora, contando como o pajé tira o *mamaé*, comenta: ele tira e é quente, quente mesmo (1984:108). Sobre feitiçaria waiãpi, Gallois utiliza a imagem de uma bomba quente (1986:45). Barcelos, sobre os Waurá, comenta que os feitiços são substâncias ou objetos relacionados ao calor (1999:53).

O ritual está perpassado por intenções de esfriamento, *mbopiro'y*. Chamorro explora bem este aspecto do ritual como o esfriamento, o rejuvenescimento e o afastamento da ira<sup>133</sup> (1995, 1998). Os ventos e a água (a neblina, o orvalho) são considerados como mensagens das divindades e proporcionam o esfriamento.

Em Cadogan lemos que é pelo cocuruto, parte superior e posterior da cabeça, que a sabedoria divina penetra na alma humana (1992:30). O autor complementa que as chamas sagradas de *Karai Ru Ete*, que inspiram fervor, e a neblina vivificante, que confere sabedoria e o poder de conjurar malefícios, penetram na alma humana através do cocuruto *apyte*. A temperança, a moderação, *yvára ñemboro'y*, enviada por *Tupã Ru Ete*, se aloja no peito ou coração, *py 'a mbytépy* (1992:63). O autor dá como exemplo do segundo caso uma ocasião em que Tupã envia um granizo para afugentar a alma de uma onça que havia se encarnado no filho de seu informante. Cadogan comenta que *mboaku aëi* é “esquentar excessivamente, excitar até um ponto perigoso”. O fervor produzido pelas chamas de *Karai* é moderado pela temperança, *yvára nemboño y*, de Túpã.

Pierre Clastres trata do resfriamento e da força adquirida com os cantos nas seguintes passagens:

Atingiremos a morada de Tupã através do que chamamos dança. E, perseverando na dança, nós a atingiremos, meu caçula! (...) E nós, que não dispusemos essas coisas, *refrescaremos a terra chamando um grande vento de muito longe*. (...) Vão, mensageiros, abram um caminho para nós: pois vamos nos pôr em marcha, a fim de ir em paz adiante das coisas. (...) Iremos com nossos trovões. Vamos tropejar, vamos ferir as coisas assustadoras. Nós livraremos delas a terra onde brincam as crianças. (...) Tudo, isso, todas essas coisas, é impossível que sejam contadas. (...) E, quanto às coisas que são saídas dos homens brancos, nós não sabemos. Nós possuímos o arco eterno, possuímos a flecha eterna. Agora podemos ter o coração tranqüilo para andar nos caminhos desta terra corrompida (Clastres 1990: 131).

Há muitas nações sobre a terra. Não se impacientem com elas! Continuem a dançar! Agitem seu chocalho de dança com força. Que suas irmãs os acompanhem com seus bastões de dança. Que elas saibam manejá-los! Entoem bem, sem se enganar, os cantos que Tupã lhes inspirou. Coletem-nos para suas irmãs: somente assim elas os saberão. Se não coletarem esses cantos, se não tiverem paciência, se a perseverança lhes faltar, se não tiverem paciência com seu próprio corpo, então vocês não adquirirão força (Clastres 1990: 137).

---

<sup>133</sup> Entre os Kamayurá o esfriamento está relacionado ao tratamento do feitiço, que é quente (Menezes Bastos 1990), o que provavelmente se dá entre os Guarani também.

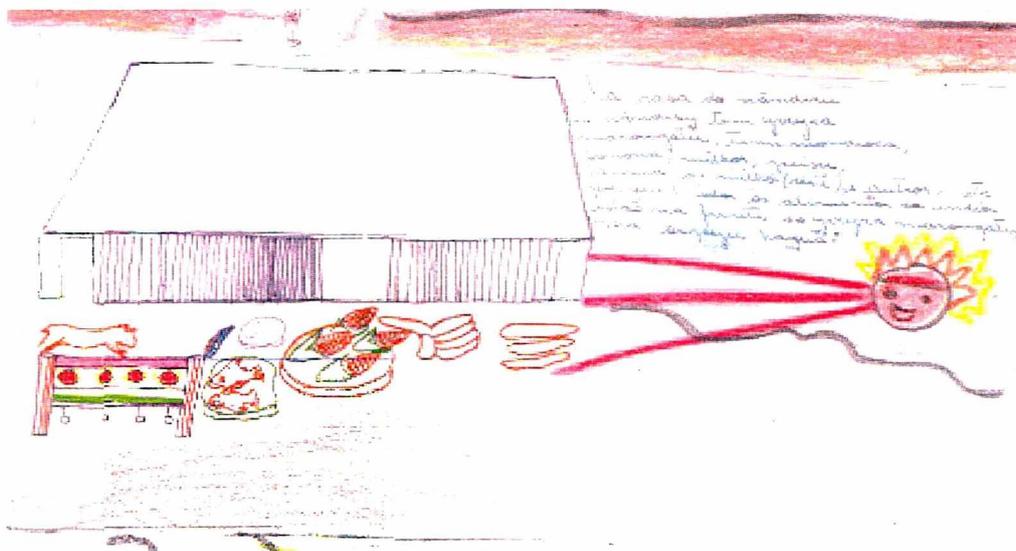


Quanto à etimologia da palavra *jeroky*, usada para designar o ritual, Cadogan sugere que *ky* é “terno” (de ternura), de cuja raiz também se origina o termo *mongy*: “enfeitar-se, embelezar-se”, e que *jeroky* seria “embelezamento, rejuvenescimento” (1959: 97).

O *ky* refere-se também ao tenro e é o motivo da realização dos rituais do milho, tomá-lo tenro para o consumo humano. Considerando que o milho é como gente para os Guarani, o *jeroky* é feito para tomar tenros os corpos das pessoas.

Nos rituais nhandeva e kaiová o *jerojy* está dentro ou é uma das etapas do *jeroky*, enquanto no mbyá os dois momentos estão separados, conforme anotou Dallanhol (2002). Sugiro que o *jeroky* é feito para tomar tenro o corpo e está relacionado à leveza e à agilidade, e o *jerojy* para cozinhá-lo no calor e na luz do Sol. O desenho dos alimentos sendo perpassados pelos raios solares, que vemos abaixo, pode ser interpretado como um cozimento. Silvano Flores descreve, no texto-que acompanha o desenho, que os alimentos estão ali para receber o *oipeju*, “sopro curador”.

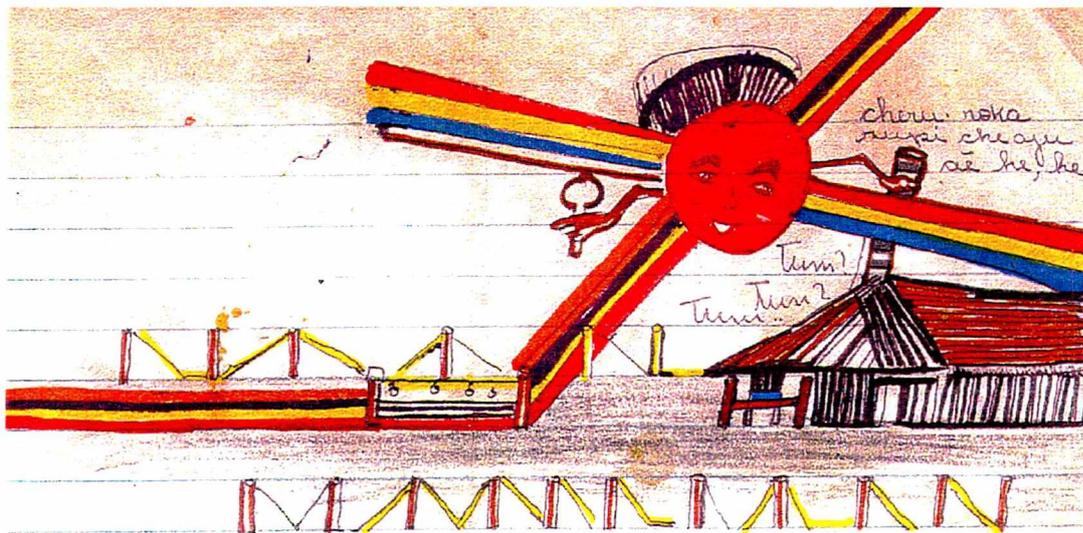
Desenho 9 - Desenho de Silvano Flores



As duas ações, tomar tenro e cozinhar, encaminham para a recomposição do corpo, objetivo do ritual, tema do qual trato adiante e cujo termo em guarani, *omoatyrõ*, é o mesmo utilizado para afinar os instrumentos musicais.

O *Pa 7 Kuara*, herói criador, passa para o xamã o poder curativo. O que passa, *ohasa*, limpa, tira o que está no corpo dos participantes do ritual. No Desenho 11 está representado o que passa pelo pátio do *jeroky* vindo do Sol, *Pái Kuara*, cujas propriedades transformativas ou curadoras são partilhadas também pelo vento que vem em lufadas suaves.

Desenho 11 - Desenho de Silvano Flores



Outro termo relacionado ao corpo e ao ritual utilizado é *pirimba*. *Pirimba* foi definido como um arrepio que dá, durante o ritual, quando aparece o relâmpago, quando *overa*. Os informantes estão sempre lembrando os perigos que cercam a atividade ritual quando esta não é levada a sério. Quando vem o relâmpago, por exemplo, e o dançarino está desatento, ele pode machucar-se.

Ao comentar o poder ritual nos cultos ioruba, Apter chama a atenção para a analogia que seus exegetas fazem com a eletricidade para explicar o fluxo de poder iluminador do orixá (1992:99). Segundo eles, o rei, ao investir no poder do orixá, está como uma bateria recarregada. Esta analogia com a eletricidade é esclarecedora, além de outras razões, por sublinhar a atitude pública para com o orixá como um fluxo de poder, como algo eficaz tecnologicamente, e não apenas algo interpretado conceitualmente.

A parafernália ritual, tais como vasos especializados e outros - podem ser ornamentados para o prazer dos deuses, mas sua função é prática - eles

transformam, transmitem e armazenam poder ritual como o fazem condensadores elétricos, cabos e baterias. (...) O poder ritual, como a eletricidade, é “quente”, carregada e perigosa. Fora do controle pode matar (Apter 1992:97-98) (tradução minha).

O caminho do *jeroky* é muito perigoso, há onças espreitando. O dançarino tem que ser atento e flexível, ágil para defender-se, esquivar-se dos ataques, tem-se que estar atento, respeitoso. Se os participantes não estiverem com sua atenção voltada para o que estão fazendo, correm o risco de ficar perdidos no caminho. Nesta condição a pessoa fica suscetível a doenças.

Reconhecendo uma ética e uma estética Wauja, na qual o xamã realiza uma política cósmica com os *Apapaatae*, espíritos que podem tanto provocar doenças e mortes quanto serem aliados dos humanos, Maria Ignês Mello expõem que:

... não se deve fazer coisas contrariamente, fazer coisas que não se deseja fazer: a ação e o desejo de um indivíduo devem apontar para a mesma direção. Isto não somente porque desta forma se pode satisfazer os desejos, mas principalmente porque é deste modo que a pessoa permanece integral - unidade de ação e pensamento - e ganha a imunidade frente às doenças causadas pelos *Apapaatae*. Caso uma pessoa fique desejosa de algo que na verdade é inacessível, os *Apapaatae* percebem que está havendo uma dissociação entre o que ela está fazendo e o que desejaria fazer. Esta pessoa fica, assim, exposta às doenças, que são por excelência o sintoma da ação destes seres perigosos (1999:73).

Além das formações em círculo, já citadas, as coreografias guarani têm formações em linha e em bloco, formações identificadas por Menezes Bastos no *Yavari kamayurá* (1990), por Maria Ignês Mello nos rituais wauja (1999), por Karin Vêras, nos rituais matipu (2000), bem como por pesquisadores entre os grupos de língua Jê.

As coreografias kaiová feitas em linha são chamadas *ofiesyru*, palavra traduzida por Chamorro como “exibir em fileira os adornos” (1995:164). Os informantes me deram como exemplos de *ofiesyrü* o perfilar-se dos raios e a imagem de autoridades em linha numa cerimônia.

Os Kaiová em algumas noites juntaram em uma mesma coreografia as formações em bloco e círculo, o que me remeteu ao *opirahê* araweté descrito como uma massa compacta de homens, dispostos em linhas que se deslocam em círculo anti-horários, cantando (Viveiros de Castro 1986:296). O autor comenta em nota que a posição dentro de um grupo é respeitada, tanto no *opirahê* quanto em uma ida a uma

caçada, e mesmo na ida à cacimba de um trio de meninas, a mesma disposição da saída é vista na volta.

Este tipo de etiqueta, que encontrei também entre os Guarani, aliada ao recorrente uso, na tradução para o português, de metáforas militares para tratar dos aspectos rituais, levou-me a comentar sobre a hierarquia e poder no ritual. As formações coreográficas possuem uma ordenação hierárquica e uma organização que lembra, formações guerreiras<sup>134</sup>. Tal impressão foi reforçada pelos termos que os Guarani utilizam para falar delas, quais sejam: exército, soldado, polícia, entre outros, como acontece em muitos outros grupos. *Ñanderu*, “nosso pai”, e *ñandesy*, “nossa mãe”, são comparados à polícia, no sentido de que mandam seus batalhões atacarem as pessoas.

O reiterado uso do termo “respeito” remete também a uma noção de hierarquia. A hierarquia é vivenciada em regras de etiqueta que ritualizam e revestem de beleza as atividades. Quando estive junto com colegas na aldeia Mbyá Peperi, Misiones (Argentina), em 1996, caminhamos desta até a aldeia Barra Grande, distante cerca de duas horas de caminhada. Quando estávamos próximos o cacique que nos acompanhava parou de caminhar e avisou-nos que a partir daquele momento não deveríamos mais dirigir a palavra a ele e sim ao cacique da aldeia a qual nos dirigíamos. Continuamos caminhando e ele foi tocando o *popygua* avisando sobre nossa chegada. Há muitas regras de “etiqueta” como esta permeando o cotidiano, e ficam explícitas nas ocasiões rituais. Por exemplo, as aldeias são guardadas por soldados que fazem a vigilância.

A metáfora militar, com soldados e polícia, utilizada pelos Guarani para explicar a hierarquia presente no ritual e na vida cotidiana, é comum a outros grupos, como entre os Pankararu, por exemplo, para os quais, segundo Maximiliano Carneiro da Cunha (1999:42), entre os seres “encantados” encontram-se o general e o ordenança. Seu informante lhe explicou assim: “É diferente, mas é família. Quer dizer que o senhor é um general, o senhor tem segurança, não tem?” (João de Páscoa *apud* Carneiro da Cunha, 1999:42). Entre os povos da região do Uaçá, os ajudantes, tanto no plano espiritual, dos seres invisíveis, quanto no plano dos seres visíveis, durante as festas, são tratados por termos militares, gendarmes - originado do francês “gente de armas”) (Vidal 1997: 34).

No caso dos Guarani a gradação hierárquica se baseia no conceito nativo de poder xamanístico, no sentido que lhe dá Langdon (1996). A autora explora o

---

<sup>134</sup> Menezes Bastos reconheceu nas formações coreográficas do *Yawari* kamayurá as mesmas disposições empregadas pelos seus antepassados na guerra (2000).

xamanismo como sistema sociocultural e enfatiza que falar de xamanismo em várias sociedades implica falar de política, de medicina, de organização social e de estética. Como uma das características comuns às formas de xamanismo na etnologia brasileira, Langdon aponta a presença de um “conceito nativo de poder xamânico, ligado ao sistema de energia global” (1996:27).

No caso do xamã guarani, os atributos que caracterizam seu poder são os atributos do dono ou do zelador do Sol, de quem recebe o conhecimento. Os Guarani dizem que fazem o ritual para ouvir os deuses e viver conforme o que ouvem, para não esquecer. A expressão *nẽ 'ê rendu* usada na letra dos cantos mbyá é traduzida por “obedecer” em Dooley (1982:128), e *rendu* ou *endu* é “ouvir, perceber, experimentar, sentir” (op.cit: 51). Quando se está exortando a que se ouça nos rituais, se está também exortando ao obedecer. O mesmo se pode dizer do *ojapysaka*, presente nas letras kaiová e usado para falar do ritual mbyá. O “ouvir com atenção” ou “não pensar em mais nada” colocado como significados de *ojapysaka*, pelos Kaiová e pelos Mbyá, respectivamente, denotam um ouvir que é também obedecer, é um ouvir sem questionar.

Miguel Bartolomé comenta que não há dúvida quanto à identidade solar de *Kuarahy*, e remete-se à etimologia da palavra proposta por Cadogan: *kuac*, saber; *rã*, criar, e *y*, manifestação, resultando em “manifestação da sabedoria criadora” de *Ñanderu Guasu*, “nosso pai grande” (1991).

Smith, estudando os rituais amuesha, ouve de seus informantes que eles dispensam aos padres uma atitude relativa a que se dispensa a alguém de posição hierarquicamente superior, atitude a qual sublinha três fatores: medo/respeito; amor/compaixão; e crença/ obediência. O autor salienta que o primeiro par é descrito como a manutenção do grau de respeito apropriado por outra pessoa, e que depende da diferença de idade, do status e da classificação do parentesco. A disciplina que se mantém na presença dos padres é a manutenção de silêncio e ar de seriedade e humildade. O terceiro par é que destaque, pois é glosado com acreditar e obedecer. Dualidade que sugere um conceito interessante de poder e autoridade, no qual uma só palavra é a chave. “Acreditar em deus é obedecer sua palavra”, disseram seus informantes (1977:239-40). Os Guarani dizem que fazem o ritual para ouvir os deuses e viver conforme o que ouvem, para não esquecer. Smith sugere ainda que a canção é ela mesma um símbolo do poder de imortalidade das divindades e uma maneira que os Amuesha têm de compartilhar o poder com as divindades e de acumulá-lo. A canção, segundo o autor, é vista como um memento dos seus guardiões criadores, que, quando

performatizados, revivem na consciência do povo a memória dos guardiões do passado (1977:268).

No caso dos Guarani, a reverência presente no ato do *jerojy* é uma entrega a um poder absoluto que emana da sabedoria dos criadores e que é retransmitida pelo xamã. As letras das canções falam em reverência ao xamã do Sol, fonte da sabedoria e da luz, mantenedor da vida. O xamã, chefe da família, é a presentificação do xamã maior no contexto do ritual e também no cotidiano.

A beleza das coreografias, a qualidade dos cantos, a saúde e o estar erguido são objetivos do ritual e sinônimo de que há um líder ritual forte. Quem trabalha com os Guarani Mbyá, por exemplo, sabe que, quando um xamã (ou uma xamã) poderoso adoece ou morre, ocorre uma decadência da aldeia como um todo.

Há uma gradação em termos de poder ou prestígio do xamã. Dona Odúlia é ajudante, *yvyra 'ija* de um outro xamã, mais sábio. Os Guarani afirmam que os xamãs são poderosos, e na literatura sobre organização social kaiová os autores observam que o grande xamã abrangia em sua área de influência um território maior em festas anuais do milho, por exemplo. Os informantes afirmam sempre que no passado o líder era um só, o xamã.

Em trabalho sobre parentesco e organização social kaiová, Levi Pereira identifica as categorias ligadas ao espaço social. A unidade mínima na sua leitura é o fogo familiar, constituído como unidade sociológica no interior do grupo familiar extenso ou parentela. A parentela ou *te'yi* é o grupo familiar extenso, núcleo de identidade social e que remete à idéia de companheirismo e compromisso no trato das questões consideradas de interesse coletivo. O *teko 'a* (ou *tekoha*) pode ser entendido como o lugar (território) no qual um grupo social composto por diversas parentelas vive de acordo com sua organização social. O autor realça que “o *tekoha* se refere mais a uma unidade político/religiosa, que comporta grande dinamismo em termos do número e da forma de articulação das parentelas que entram na sua composição, tendendo a assumir uma configuração flexível e variada” (1999:81-95). O autor relaciona a rede de solidariedade interna ao *tekoha* à articulação de um líder religioso, de destacado poder e prestígio. “O reconhecimento da sabedoria do líder é o que o legitima como articulador da rede (1999:97)”.

Tratando do mesmo tema, parentesco e organização social kaiová, Kátia Vietta explana sobre os níveis de articulação das redes de parentesco e explora a mudança

ocorrida em relação ao xamã, referência religiosa e política com o confinamento em reservas e a introdução do capitão, figura política (2001).

Nos discursos dos Nhandeva do Pirajuy há várias menções à importância de ter um certo número de *ñanderus*, xamãs, para que possam ter força e formar uma espécie de conselho. Uma das atribuições do conselho é a de legitimar o trabalho de outros *ñanderus*. No *aty guasu* (“reunião grande”) de dezembro de 1998 foi afirmado em assembléia que atualmente há poucos *ñanderus*, que há necessidade de ter um número maior para uns darem força para os outros.

A força do xamã no passado é descrita pelo poder que tinham os *oporativa* ou *ñanderu* (xamã), enumerados como únicos líderes, e que trabalhavam em conjunto por regiões. Bartolomé cita Susnik, que trata da liderança no passado. Diz a autora que, assim como o chefe guerreiro reunia sua junta de guerreiros, o grande xamã reunia seu conselho de xamãs, cujas decisões eram tanto ou mais importantes que as dos guerreiros. A autora destaca também que os xamãs participavam da vida sociopolítica através dos poderes que tinham sobre as colheitas, fundamental para um povo agrícola (Susnik 1969 *apud* Bartolomé 1991:96).

Chamo a atenção para o papel do ritual na operacionalidade da rede hierárquica, e cito o trabalho de Geertz quando trata do Estado-teatro balinês “Negara”, no qual demonstra que uma ampla gama de posições hierárquicas é constantemente trabalhada no ritual com muita beleza (1991 [1980]).

Menezes Bastos (2000) aponta a necessidade de se exorcizar a resistência a tratar de poder quando se fala nas sociedades indígenas. Um dos exemplos da pertinência do estudo de uma ordem política entre os povos do Xingu, dado pelo autor, é a verificação de uma vigilância capilar, a qual constitui uma etiqueta, uma disciplina ou uma legislação que atinge todos os domínios da vida social. O autor chama a atenção especialmente para o universo artístico, no qual o xamã é o homem eminente (2000:341-42), e para o papel das artes marciais, que indicam um estado ou caminho de guerra anti-hobbesiano, fundante da xinguanidade (2000:342).

No esforço de elaborar uma teoria da guerra ameríndia, Carlos Fausto comenta que na guerra “primitiva” as formas são transicionais e híbridas, o que torna difícil o uso de tipologias foijadas na subdisciplina “antropologia da guerra”. O autor classifica, no entanto, como um “evento guerreiro” todo e qualquer encontro entre grupos indígenas que se percebem como inimigos e que resulte em violência física, independente da dimensão desses grupos ou da amplitude da violência” (1997:173).

Os Guarani não têm hoje “evento guerreiro” conforme classificado por Carlos Fausto, mas mantêm o treinamento cotidiano como se estivessem na iminência de tê-lo. Considero válidas para os Guarani a consideração deste autor de que os rituais guerreiros sul-americanos são generativos em sentido amplo, atuando na produção social das pessoas (1997:214).

Através do embelezamento e do peito erguido os participantes do ritual tentam domesticar os monstros e apaziguar a raiva. Os dois gêneros identificados, o *jeroky* e o *yvyra'ija* são feitos para obter alegria, um mais especializado em invocar e receber, e outro mais especializado em vencer os obstáculos.

Há, como vimos, um aspecto de saudade e de tristeza no *jeroky*, bem como uma alegria. É um tema interessante para ser pensado do ponto de vista musicológico nas Terras Baixas. Beudet (1996) chama a atenção sobre a riqueza de se analisar o riso. O riso e o choro aparecem várias vezes como detonadores de processos transformativos no levantamento dos mitos feitos por Lévi-Strauss (1991).

Há muito riso durante os rituais, principalmente no momento do *yvyra'ija*. Não é porque há riso que o ritual não é sério. Há tipos de riso diferentes. O *kotyhu* tem risadas e gargalhadas todo tempo. A ambigüidade aparece novamente aqui, juntando aspectos que em algumas visões de mundo estão separados <sup>13></sup>.

## Xamanismo e transformação

Para falar do xamanismo guarani parafraseio o “ver, saber, poder” a que Chaumeil (1983) se refere quando aponta as características que definem o xamanismo yagua. Troco “ver” por “ouvir” porque, para os Guarani, a audição é o sentido mais valorizado como via de acesso ao conhecimento. Os Guarani realizam rituais cotidianos, sessões de xamanismo, nos quais o xamã (*ñanderuj*, ou a xamã (*ñandesy*), ou seus ajudantes (*yvyra'ija kuéra*), convidam ou exortam todos os participantes a escutar.

A escuta é feita com o corpo, e isto é manifestado no texto dos cantos e na dança que acompanha o escutar. O sentir é consequência imediata do escutar. Quando as mensagens recebidas na escuta evocam tristeza (*mboasy*), este sentimento deve ser

---

<sup>13></sup> Menezes Bastos, estudando o repertório do *Yawari*, encontra a música do rato e a música das fezes que são *moyam*, supõe relacionar-se livremente com *poyani*, que é a palavra também empregada para “guerra” em kamayurá, o que aponta simultaneamente para a “jocosidade”, para a “comédia” (1990).

afastado, pois o que se está buscando, o que os demiurgos querem, é a alegria (*mbovy'á*). Saber vencer a tristeza é o que caracteriza o poder do xamã, que, para realizar tal façanha, precisa da ajuda dos *yvyra 'ija kuéra*.

Sobre os Kamayurá, Menezes Bastos enfatiza terem no universo fono-auditivo o *focus* fundador na constituição de sua forma de ser. Ele constata isso pela riqueza do repertório léxico relacionado ao sentido da audição. O autor levanta que, diferentemente da gnosiologia visual do Ocidente, em muitos grupos das Terras Baixas, como os Kamayurá, a escuta ocupa o primeiro *axia* da axionomia dos sentidos, como o instrumento por excelência das técnicas corporais sensoriais (1999).

Branislava Susnik (1981:146) reconhece no ritual guarani a ocorrência de transe, comunicação, uma liberação psicossomática. Porém, em sua opinião, esta ocorrência teria sido suplantada pelo *ñe'ê*, “palavra-dicção, reza”. Na minha opinião há ainda algum fenômeno do tipo do que ela chamou de liberação psicossomática, pois eles se deslocam no espaço, enfrentam ataques de feras e guerreiros no caminho do *jeroky*.

Ao meu ver os rituais musicais, os cantos e as danças guarani atuam como a ingestão de *ayahuasca*, atuam, por exemplo, em alguns grupos pano. Eles propiciam as transformações e as viagens oníricas. Propiciam os encontros dos homens que estão neste mundo com seus pais ancestrais, heróis criadores que os abandonaram na Terra.

Segundo Lagrou (1998), a *ayahuasca* é um meio de transporte e de transformação, um meio de conexão com os patamares invisíveis do cosmo, assim como um veículo para a experiência do mundo e das narrativas evocadas nos mitos. Segundo um de seus informantes, se a pessoa quiser aprender sobre o mundo dos antepassados tem que lembrar de uma história antes de sua ingestão, se concentrar bem nesta, e então os seus personagens aparecerão na visão, e a pessoa vai sentir a história e vivê-la.

MacRae defende que as substâncias como a *ayahuasca* sejam chamadas de enteógenos, palavra derivada de *entheos*, que no grego antigo significa literalmente “deus dentro” e era utilizada para falar dos transes proféticos, da paixão erótica, da criação artística e dos ritos religiosos nos quais estados místicos eram experienciados através da ingestão de substâncias que partilhavam da essência divina. O autor completa afirmando que “enteógeno significa aquilo que leva alguém a ter o divino dentro de si”. Os estados alterados de consciência, segundo este autor, podem ocorrer espontaneamente, ou induzidos através de técnicas de meditação, exercícios de respiração, jejuns ou pela ingestão de substâncias psicoativas (1992:16-18).

Sugiro que ocorre uma alteração ou ampliação de estado de consciência provocada pela conjugação de vários fatores, sendo um deles a concentração. Entre os Guarani a concentração é uma atitude valorizada também no cotidiano. A pessoa deve estar inteira no que está fazendo. Certa ocasião, José Morales, Nhandeva do Pirajuy, Paranhos (MS), enfatizou muito este preceito comportamental enquanto estávamos confeccionando bolsas, sua filha de 12 anos de idade e eu. Várias vezes ele repetiu que deveríamos estar costurando enquanto estávamos com vontade de fazer aquilo, “senão não dá”, dizia ele. O fato de a menina ter insistido e continuado foi considerado como tendo sido a causa de ter errado na costura.

No caso do ritual esta concentração é levada ao extremo. Os Mbyá dizem que esta é a hora para escutar e pensar só em Tupã. Neste momento estão criando um ambiente propício para viajar. Litaiff cita o “não pensar” como uma técnica utilizada pelos Mbyá para acessar o conhecimento sem palavras ou uma compreensão não verbal do mundo. Segundo o seu informante Leonardo Gonçalves, este seria o estado procurado durante os rituais *deporaei* (1999:376).

Uma das técnicas de aquisição do conhecimento xamanístico, segundo Langdon, é o controle dos sonhos. A autora apresenta alguns exemplos de grupos nos quais as alucinações e o transe são concebidos como um tipo de sonho, e nos quais o sonhar é o núcleo do poder xamanístico (1992:17).

Outro fator que, sugiro, causa a alteração no estado de consciência é o efeito dos instrumentos e dos movimentos corporais. Sobre os *porai* mbyá, Setti observa que a aceleração no andamento das pulsações no momento das inteijeições *hei hei he!* levam os dançadores-rezadores a um “tal estado de exaustão, que é comum vê-los desfalecer em desmaios profundos” (1994/95: 115).

Seeger credita às longas horas de canto e dança um efeito nos corpos dos Suyá. Segundo o autor, alguns dos sentimentos característicos das cerimônias suyá são resultado de efeitos fisiológicos desta atividade, haja vista que este grupo não usa alucinógenos, nem bebidas fermentadas. “Cantar e dançar por longo período de tempo é uma experiência fisiológica que provavelmente altera a percepção” (1987:129, tradução minha). Roseman trabalha com a idéia de que os Temiar em seus rituais musicais criam uma cena sonora na qual as pessoas são curadas (1996a: 169).

O corpo que escuta, dança; o corpo que dança se toma leve, o leve é alegre e o alegre é saudável. Este estado de leveza é o que os Mbyá denominam de *aguyje*, um



estado que permite ir à morada dos deuses e que está relacionado ao estado do sonho e do amor total, conforme comentado anteriormente.

Outro aspecto característico dos Guarani é a resplandecência dos seres, que é restaurada através dos rituais musicais. Os atributos *overa*, *hendy* (qualidades luminosas do relâmpago e da chama do fogo) e *hyapu* (qualidade sonora) são característicos dos corpos celestes e são compartilhados por algumas pessoas, plantas e objetos.

Estudando a pintura corporal dos Kaxinawá, Lagrou (1998) encontrou uma concepção que, a meu ver, pode ser comparada à guarani. Ao comentar que a presença ou a ausência de desenho na pele de um ser, sua cor, sua radiância<sup>136</sup> ou brilho, comunicam mensagens, transportam significados. Lagrou lembra que esta concepção é válida tanto para corpos humanos e animais quanto para os corpos celestes.

O que se quer salientar com esta referência é a noção do *dua*<sup>137</sup>, que a autora traduz por "esplendor", "saúde", "graça", "encanto", e que achei similar ao que encontrei entre os Guarani.

Os Guarani, por sua vez, não colocam ênfase na pintura corporal, mas no dançar, no estar erguido. Nos dois casos, no entanto, a resplandecência, a radiância ou luminescência<sup>138</sup>, estão ligadas ao corpo, à beleza e à saúde.

Um dos atributos é o *overa*, que é o relampear do raio, prateado como alguns papéis de bala que dona Odúlia, xamã Kaiová, usa para adornar os objetos rituais. Talvez este brilho seja o mesmo amarelo ou *ju*, que também é uma característica do saudável e do divino<sup>139</sup>. Nas primeiras visitas que fiz à aldeia Mbiguaçu, Biguaçu/SC. Wanderlei Moreira, um informante, mostrou-me uma composição sua de uma canção sertaneja<sup>140</sup>, cuja letra apresento a seguir:

---

<sup>136</sup> No Dicionário Aurélio o termo radiância aparece como oriundo de "*radi(o)- + anciã* e definido como "1. Fotom. Exitância. 2. Qualidade de radiante; brilho interno; fulgurância. Radiância luminosa. Física. Energia radiante emitida por um corpo em cada segundo e por unidade de área. Radiância luminosa. Fotm. Emitância luminosa" (1986:1443).

<sup>137</sup> Cecília MacCallum (comunicação pessoal 2000), ao ler meu texto, fez referência ao *dua*, "brilho", e comentou que Kessinger fala no *yorauka*, que seria "corpo radiante".

<sup>138</sup> "Luminescência [Do lat. *\*luminiscentia*.] Fis. Emissão de luz por uma substância, provocada por qualquer processo que não seja o aquecimento. Luminescente [Do lat. *\*luminescere*.] Adj. 2g. Que tem a propriedade de emitir luz em temperatura ordinária" (Aurélio 1986: 1052).

<sup>139</sup> Viveiros de Castro explica o uso do termo interpretativo "deus" quando fala dos *Mai* devido à noção que os Araweté têm deles como seres celestes e brilhantes, o que o remeteu à raiz indo-européia *deivos*, que tem essa dupla conotação. "No céu existem os animais caçados e comidos pelos deuses e aqueles que não o são, os bichos de estimação dos deuses, que aparecem muito nos cantos xamanísticos, servindo para caracterizar uma manifestação ou modulação do conceito geral-abstrato de Mai. Estes animais são em geral identificados pelos sufixos - *aco*, 'grande', ou *jo* -amarelo (no sentido de eterno ou perfeito - cf. a mesma acepção Mbyá, na interpretação de Cadogan (1959:33)" (1986:227).

<sup>140</sup> Música sertaneja é um gênero de música popular de amplo alcance em todo o território nacional, mas principalmente nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil.

“Brilho neon”

Ando no espaço do céu, viajando  
Com a correição, à procura da minha  
Estrela, aquela de brilho néon

Estrela, me empresta seu brilho neon  
Estrela, me empresta seu brilho neon.

O brilho neon de que fala Wanderley provavelmente é a radiância ou o *overa* de que estamos tratando, traduzido para o português e para a linguagem do branco. Os informantes me explicaram que o *mbaraka overa* (“resplandece”)<sup>141</sup>, o corpo resplandece, e o caminho que vislumbram no ritual, também.

Outro atributo que caracteriza o saudável é o *hendy*, que é a luz que emana do fogo ou o flamejante<sup>142</sup>. Nimuendaju (*apud* Metraux 1979:6) cita que, num mito tembé, o Sol é um mancebo que usa bodoque e cabeça coroada de um diadema de plumas brilhantes, e num mito chipaia o Sol usava uma coroa de penas de arara, vermelhas e abrasantes.

Nos desenhos de Silvano Flores os corpos estão todos adornados com *jeguaka* ou *akã gua 'a*, “adornos de cabeça”, *pó apy tukambi*, braçadeiras feitas com penas de pássaros, e *jasaha*, que são dois colares cruzados no peito. Os corpos nos desenhos contam com outros adornos, como o *xiripá poty*, saia adornada com pingentes chamados de flor. Há um adorno na cintura que se chama *kúakuaha*. Alguns destes adornos, quando citados, podem ser acrescidos dos termos que designam os atributos *vera*, “resplandecente”, *hyapu*, “sonoro”, e *hendy*, “chamejante”.

---

<sup>141</sup> Esta resplandecência é o equivalente ao ígneo-fulgurante do chocalho araweté, conforme citação de Viveiros de Castro (1986).

<sup>142</sup> “Flamejante 1. Que flameja; chamejante, flâmeo, flamante. 2. Ostentoso, vistoso, flamante, flâmeo” (Aurélio 1986: 785).

um informante, mostrou-me uma composição sua de uma canção sertaneja<sup>140</sup>, cuja letra apresento a seguir:

“Brilho neon”

Ando no espaço do céu, viajando  
Com a correição, à procura da minha  
Estrela, aquela de brilho néon

Estrela, me empresta seu brilho neon  
Estrela, me empresta seu brilho neon.

O brilho neon de que fala Wanderley provavelmente é a radiância ou o *overa* de que estamos tratando, traduzido para o português e para a linguagem do branco. Os informantes me explicaram que o *mbaraka overa* (“resplandece”)<sup>141</sup>, o corpo resplandece, e o caminho que vislumbram no ritual, também.

Outro atributo que caracteriza o saudável é o *hendy*, que é a luz que emana do fogo ou o flamejante<sup>142</sup>. Nimuendaju (*apud* Metraux 1979:6) cita que, num mito tembé, o Sol é um mancebo que usa bodoque e cabeça coroada de um diadema de plumas brilhantes, e num mito chipaia o Sol usava uma coroa de penas de arara, vermelhas e abrasantes.

Nos desenhos de Silvano Flores os corpos estão todos adornados com *jeguaka* ou *akã gua 'a*, “adornos de cabeça”, *pó apy tukambi*, braçadeiras feitas com penas de pássaros, e *jasaha*, que são dois colares cruzados no peito. Os corpos nos desenhos contam com outros adornos, como o *xiripá poty*, saia adornada com pingentes chamados de flor. Há um adorno na cintura que se chama *ku 'akuaha*. Alguns destes adornos, quando citados, podem ser acrescidos dos termos que designam os atributos *vera*, “resplandecente”, *hyapu*, “sonoro”, e *hendy*, “chamejante”.

---

<sup>140</sup> Música sertaneja é um gênero de música popular de amplo alcance em todo o território nacional, mas principalmente nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil.

<sup>141</sup> Esta resplandecência é o equivalente ao ígneo-fulgurante do chocalho araweté, conforme citação de Viveiros de Castro (1986).

<sup>142</sup> “Flamejante 1. Que flameja; chamejante, flâmeo, flamante. 2. Ostentoso, vistoso, flamante, flâmeo” (Aurélio 1986: 785).

Nos sonhos, tal como me foram contados, e nos desenhos (por exemplo, o Desenho 1), todos estão adornados assim. Nos cantos de cura<sup>143</sup> a xamã adorna as pessoas com o canto, ela canta os adornos e os faz resplandecer e soar. Segundo o informante Daniel, apenas a xamã enxerga estes adornos que resplandecem nos corpos. No caso dos cantos guarani, ocorre uma renovação do corpo. Como já foi citado, o mesmo termo, *omoatyrõ*, usado para afinar os instrumentos, é usado para recomposição do corpo, obtenção de agilidade, leveza, entre outros aspectos ligados ao corpo e às emoções. Este relato me remeteu ao trabalho de Gebhart-Sayer (1986) sobre a terapia estética dos xamãs shipibo-conibo que, com o canto, pintam as pessoas com adornos invisíveis, que as embelezam e as protegem. A autora observa a sinestesia como vínculo transformativo do qual se utiliza o xamã *muraya* para mediar relações entre o mundo social e o mundo espiritual. Em sessões curativas, pelas quais todos passam em alguma ocasião, o xamã imprime espiritualmente desenhos invisíveis no corpo das pessoas. Inicialmente ele emite melodias correspondentes à sua visão luminosa dos desenhos, para em seguida transformar a canção em motivos geométricos que penetram o corpo do paciente e ali se instalam permanentemente, possibilitando, com a beleza, a saúde.

No canto de cura que registrei, feito por Odúlia Mendes para um jovem, ela diz que o corpo do rapaz é uma cruz resplandecente, que a “reza” faz seu corpo resplandecer e seu adorno de cabeça florido brilhar.

O corpo é a *kurusu*, “cruz”, metáfora presente nos textos das canções de cura kaiová como uma imagem do espaço de cada ser. Um xamã da área *Jata Yvary*, ao explicar a necessidade de retomar sua terra, abriu os braços em forma de cruz para dizer que precisam de terra para abrir os braços e não bater nos outros. Esta imagem é significativa da necessidade, já apontada quando tratei do caminhar, *oguata*, que os Guarani têm, em certo momento, de se afastar uns dos outros. É constitutivo da etnia Guarani esta característica centrífuga e de estar em movimento, assim como alguns grupos Tupi, conforme apontado por Viveiros de Castro (1986) para os Araweté e por Dominique Gallois sobre os Waiãpi (1988).

---

<sup>143</sup> O *ñembo'e* é feito para tirar doença, para benzer alimentos ou para preparar-se para ir caçar ou pescar. Nas ocasiões nas quais presenciei a execução dos *hembo 'e*, estes se deram no contexto de cura e constaram de canto e toque do *mbaraka* por parte da xamã dona Odúlia. O que distingue o *fiembo 'e* do *ñengara* ou *jeroky*, segundo um dos informantes, é que ele é executado com as pessoas paradas, sem movimentação.

resplandecente, o corpo que relampeia e brilha”. Estas observações sugerem locais do corpo marcados por estes adornos, lugares que, se adornados, irradiam luz, raios, *overa, rendy*. Estes locais, segundo um informante, seriam garganta, pélvis, omoplatas, peito, cabeça, joelhos e coluna vertebral. O xamã vê estas radiâncias nas pessoas como adornos. A sua nomeação nas canções sugere embelezamento, um polimento no brilho destes adornos.

Desenho 12 - Xamã com Sol na região da bacia



Outro desenho de Silvano Flores mostra o Sol no peito da xamã (Desenho 13). Esta imagem é recorrente com o mito de criação mbyá no qual, depois do ciclo dos gêmeos e da criação da Terra atual, segundo Ladeira (1992:103), *Nhanderu guaxu* foi viver em *Nhanderu retãa*, no “país do nosso pai”, e com ele levou a luz resplandecente

de seu peito que fazia a claridade. Ladeira (1992) anota que essa luz resplandecente de seu peito é traduzida pelos Mbyá como sendo *Kuaray* - o Sol - como divindade.

**Desenho 13 - Xamã com Sol no peito**



Odúia explicou-me que a cabeça das pessoas é um *mbaraka*, que relampeia, *overa*. Grünberg (1995) traduz o texto de um *jeroko ñengara*, um canto ritual para reter a alma, de um xamã Paí Tavyterã, Karai Tino, registrado por ela no Paraguai em 1972, no qual se lê:

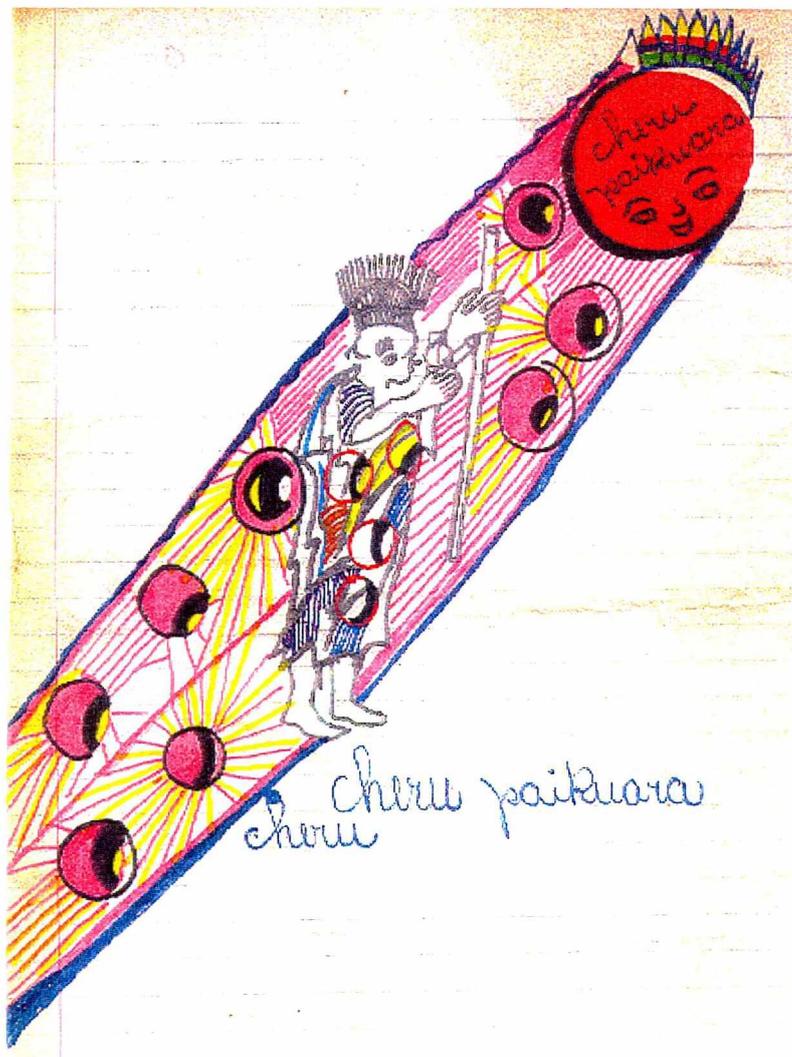
“*Che rete yvyra 7,  
che rete reovera;  
nañande yvyra 7,  
nañande herovera.*”

“(Eh, aqui) meu corpo, o bastão ritual,  
(eh, aqui) meu corpo brilhante;  
nosso corpo, o bastão ritual, nosso corpo brilhante.”  
(Tradução minha).

Segundo a letra deste canto, o corpo é, ele mesmo, um bastão ritual brilhante.

Uma outra forma de manifestação dos *vyra 'ija kuéra* registrada nos desenhos de Silvano Flores são bolas, como vemos no Desenho 14.

**Desenho 14 - Desenho de Silvano Flores**



Dona Odília descreveu que eles vêm relampeando, girando e chegam ao pátio de danças. Quando falei em bolas, ela se apressou a dizer que não são bolas, que são iguais a pessoas, mas que “*chuuuuuu*” Minha impressão com o seu gesto foi de uma desintegração. “As bolas vêm de lá, não são daqui, não são bolas, se querem parecer assim, parecem, se não, não. Como o Sol. Se quer ficar como homem, pode. Se não, fica como Sol.” Mostrou o desenho do Sol com o caminho e enfatizou: “tudo *ovem*”, “tudo relampeia”. Ela explicou então que, quando os participantes do ritual sobem no veículo, o *apyka*, “banco”, do qual já tratei, um vai sentado, outro apressado, deixa o *takua*. Quando ela foi, seus *vyra 'ija kuéra* ficaram para trás.

Dona Odília descreveu que eles vêm relampeando, girando e chegam ao pátio de danças. Quando falei em bolas, ela se apressou a dizer que não são bolas, que são iguais a pessoas, mas que “*chuuuuuu*” Minha impressão com o seu gesto foi de uma desintegração. “As bolas vêm de lá, não são daqui, não são bolas, se querem parecer assim, parecem, se não, não. Como o Sol. Se quer ficar como homem, pode. Se não, fica como Sol.” Mostrou o desenho do Sol com o caminho e enfatizou: “*tudo overa*”, “*tudo relampeia*”. Ela explicou então que, quando os participantes do ritual sobem no veículo, o *apyka*, “banco”, do qual já tratei, um vai sentado, outro apressado, deixa o *takua*. Quando ela foi, seus *yvyráija kuéra* ficaram para trás.

Apreendi deste desenho que os espíritos se manifestam em sons e luzes, bolas de energia sonoras e luminosas, *yvyra 'ija*. Os seres espirituais vêm sob diversas formas, eles se transformam. Os *yvyra 'ija kuéra* podem ser daqui da Terra, os ajudantes do xamã, ou de “lá”, das aldeias celestes. Os *yvyra 'ija kuéra* de “lá” têm um caráter transformativo por excelência e são explicados como os soldados do deus, cuja luz é o Sol (*hamandu, pa 7 kuara, kuarahy*). Quando estão em formato humano, eles estão equipados com adornos e armas, pintados e em grupos de 200, 300, ou seja, um exército.

Chamorro traduz *oñemboetevera*, do guarani pesquisado em Montoya, como “transfigurar-se” (1995:171). Talvez seja o que acontece quando a xamã fala do homem que não é homem, que aparece e lhe ensina os cantos.

Nos mitos guarani, algumas transformações, tais como, por exemplo, de ossos em pessoas, são operadas por cantos. Seeger comenta que nos mitos Suyá, nos quais houve metamorfose, houve canção (1987:52). Lévi-Strauss aponta, em *O cru e o cozido*, para o código acústico em geral como detonador de transformações, e em vários dos casos levantados por ele o código é a música (1991 [1971]).

Os Guarani dizem que cantam para lembrar. Bergson afirma que a lembrança representa o ponto de intersecção entre o espírito e a matéria e ressalta que a imagem que prevalece sobre as demais é a que vem das afecções do corpo (1990: 4-7).

Aproveito o pensamento deste filósofo para comentar como os afetos da raiva e do amor são trabalhados no ritual atuando diretamente sobre o corpo, transformando-os, segundo o exemplo dos ancestrais imortais que vivem em festa e alegria.

Roseman, em estudo sobre a música dos Temiar da Malásia, convida a um reexame da pragmática da estética, à investigação de como formas apropriadas de som, movimento, cor e odor se tomam repositórios de poder cosmológico e social (1991:11). Ela fala do canto e do odor como fenômenos operativos para os objetivos do sonho e da performance ritual, ambos invisíveis, porém perceptíveis. Roseman considera os incensos de raízes e resinas queimados durante as cerimônias como códigos semióticos e enfatiza que os canais olfativos estão ligados aos visuais e cinéticos no ambiente de floresta em que vivem os Temiar (1991).

Patrocínio Roa, guarani de Curuguaty, Paraguai, declara que ama o mato de verdade e que, quando vê os cedros, seu coração fica alegre. José Morales explicou-me que a alegria entra no coração. A visão do conjunto das árvores de cedro comunica direto ao seu coração.

À luz dos estudos sobre outros povos ameríndios, sabemos que as fronteiras entre seres da natureza e humanos são fluidas, e ocorrem metamorfoses constantes entre seres destes domínios. A xamã com quem trabalhei faz questão de dizer, quando fala a respeito dos seres, que são pássaros, mas não são pássaros, se parecem com pássaros, é um velhinho, mas não é um velhinho, o Sol é gente, mas não é gente.

As características transformativas dos seres na cosmovisão amazônica têm sido destacadas por diversos autores. Taussig, por exemplo, comenta que “os espíritos podem ser considerados como o princípio mimético em estado livre, não somente cópias passivas, senão copiões, não somente protótipos, senão camaleões. Esta qualidade os converte tanto em material com o qual o xamã pode trabalhar, como em um poder para criar confusão e fazer o maF” (1995:222).

Sobre *yvyra 'ija*, como ajudante sobrenatural, dona Odúlia explica que, aonde ela vai, ele vai junto: “Onde o corpo vai, o ‘corpo pássaro’ segue os seus rastros, ou vai na sua cola”. Ela explicou que o ajudante lhe mostra como fazer o *jeroky*. “O companheiro se faz ver, às vezes como beija-flor, passarinho”. Ela falou que, quando eu estava para chegar, ele chegou até ela e fez “*brrrrrr*”, o “som do beija-flor”, e complementou que ele veio contar quem ia chegar. Faltavam três dias para que eu chegasse. “Quando você ia vir, ele chegou três vezes aqui. Faltavam três dias para você chegar. Ele cuida de nós”.

É marcante nas falas nativas a idéia de que as pessoas são como passarinhos. Por exemplo, o mbyá Roque Timóteo, comentando sobre o absurdo que é o branco querer que o Mbyá troque seu modo de vida, pergunta:

Alguém já viu o passarinho trocar o sistema dele? Para mim, cada tipo de passarinho que vive no mundo, segue o seu sistema. Eu nunca vi o beija-flor trocar a sua comida; o alimento dele sempre buscou na flor, nunca vi ele interessado em comer carne podre. Por isso, cada um tem o direito de viver de acordo com o seu sistema. Todo mundo tem que ser respeitado (Garlet 1997).

Dependendo do tema da conversa, os seres humanos deixam de ser *como* passarinhos para serem pássaros mesmo. “Nós somos pássaros, você é um pássaro, uma pomba”, revelou-me dona Odúlia Mendes, xamã com a qual convivi.

Dona Odúlia recebeu-me em junho de 1999 com esta afirmação e completou dizendo que, antes de chegar na aldeia de Amambai, eu já havia estado lá em forma de pomba em seu sonho e havia lhe falado sobre minha chegada.

Cadogan escreveu sobre a relação entre aves e almas na mitologia guarani, enfatizando, entre outros aspectos, o papel de mensageiro dos xamãs assumido pelo colibri (*chirino* ou *maino*). Este traz as mensagens da morada do avô e é responsável também por cuidar da alma das crianças. Sobre o sabiá (*korochire* ou *havia*, família *Turdidae*), ele comenta que os Guayaki, quando o ouvem cantar, sabem que está anunciando que chegou a época dos festins, das visitas, da bacanália: “Quando o Guayaki ouve cantar o sabiá vermelho (...), vai ao acampamento de seus irmãos (...), se pinta (...), brinca (...), come javali assado (...), bebe hidromel (...), faz amor” (Cadogan, 1960, *apud* 1978:37).

Miguel Bartolomé, ao apresentar o panteão dos *Ava-katu-Ete*, Nhandeva, esclarece que há pássaros mensageiros de cada divindade:

*Ñanderu Guasu*, nosso pai grande, criador da terra, da agricultura, do milho, pai dos gêmeos e responsável pelos cataclismos cíclicos é representado por seu mensageiro, o *Paraka'o Ñe'êngatu*, Papagaio do discreto falar. (...) *Kuarahy* é a figura principal por ser o herói cultural, o primeiro *Pa 'i Guasu*, grande xamã, com o qual se identificam os xamãs atuais com quem se comunicam através do seu pássaro mensageiro, *Maino*, beija-flor. *Jasy*, o outro gêmeo, é o dono das plantas comestíveis, e seu pássaro mensageiro é *Kusuva*, o qual começa a cantar ao espigar o milho. Em outra ordem de importância, segue Tupã, divindade urânica, dono do vento Oeste e da Tempestade, cujo *tembetá*, adorno labial de resina amarela, simboliza o raio. Seu

pássaro mensageiro é *Tape* (ave parecida com uma andorinha de grandes dimensões). (1991:78-80, tradução minha).

Sobre o beija-flor entre os Pái Kayová, Cadogan cita Saramiego dizendo que o *chirino* (beija-flor) é realmente o mensageiro dos xamãs, ele faz genuflexões diante da vara-insígnia de nosso avô, diante da cruz, vai até a morada do nosso avô, de onde traz mensagens que o xamã interpreta (1967-68:134).

Os pássaros sempre são citados como modelo de comportamento social. As araras, porque andam em casal; outros pássaros, pela alegria com que brincam, são comparados às crianças ou vice-versa. Os pássaros são vistos como tendo um comportamento inocente e justo. A maneira como os pássaros vivem e estão no mundo é valorizada, pois comem o que Deus colocou na terra, não destroem o mato, vivem alegres e voam. Os Guarani referem-se ao *teko joja* para falar desta forma de sociabilidade. Lembro que *joja* é o termo utilizado para referir-se ao coro feminino quando está afinado e para descrever uma convivência igualitária e harmônica. Chamorro comenta que os seres guardadores das crianças (*mitá rerekua*) muitas vezes são representados por pássaros, que também são associados com o caráter das crianças (1995:67).

Escutei de Cristina Vera, uma guarani nhandeva, que o sabiá conta os cantos e como devemos viver na Terra com os nossos corpos. José Morales, meu anfitrião Nhandeva, foi categórico ao afirmar que esta audição é a única maneira de aprender. “Não é no papel, nem ouvindo outras pessoas, que se aprende; o passarinho sabe tudo, falta palavra como nós, mas alguns entendem o que ele conta”. Continuou explicando que sua vivência é “igual a um satélite” e que o que sabe, aprendeu no mato, não foi nem com branco (*karai*), nem com os antigos.

A ênfase de José Morales em afirmar que não aprendeu o que sabe com o pai, nem com a mãe remete-me à noção do conhecimento como algo que está no mundo e ao qual toda pessoa tem acesso, desde que saiba escutar. O sonho ou o que é vivido enquanto se dorme é outra maneira de aprendizado. José Morales contou ainda que foi no *jeroky* que aprendeu “do passarinho, sonhou que não deveria matar papagaio, pois ele é o corpo da gente.” Ele denomina “sonho” a visão que teve durante o *jeroky*.

A xamã kaiová Odúlia explica que o Sol nos vê como pássaros <sup>144</sup>(*gwzra kuéra*), e que ele não quer mais ver *guira kuéra* comendo mal. Ele quer vê-los comendo bem. Explicou-me que o *yvyra 7 'já jeruti jara* é o dono das pombas grandes (*paloma giiasu*). Mostrou então como ele vem andando transformando-se em velhinho e fazendo “mummm, mummm, mummm, mum”. Partindo deste som começou a cantar o *yvyra í já jeruti*<sup>XAS</sup>. E mostrou como ele começa a dançar e cantar: “*Aju ogueru ko guira ñe'è rupi*”, “eu venho, trago o canto do pássaro”. O pássaro *jeruti*, pela descrição do canto que ela fez, corresponde à espécie *juriti*, *Leptotila sp.* Segundo Sick (1985:289), o seu canto é “melancólico, bissilábico ascendente, soando tal qual uma pergunta: ü-ú (macho). Ü-u-ú; prr-prr-prr-ú (fêmea)”.

Odúlia Mendes contou que, no seu processo de iniciação, o *yvyra 7 já jeruti* aparecia para ela em forma de um jovem rapaz *equipado*, “adornado”. Explicou-me que, quando a pessoa quer aprender, vem *yvyra 'ija* de “lá” e fica atrás, junto da pessoa, ninguém vê, mas eles estão ali atrás ajudando<sup>146</sup>. Os *yvyra 'ija kuéra* daqui, os ajudantes do xamã, sabem quando “eles” chegam, pois escutam o canto, pi, pi, pi... Já sabem e falam: “*peessoal oguahê porã mburahéi jára*” (“Pessoal, chegaram os donos do canto”).

A xamã frisou muito que tem que ter coragem para ir “lá” onde estão os *yvyra 7 já jeruti*. Certamente ela estava referindo-se aos perigos do caminho do *jeroky*.

*Yvyra 7 já* tem sido um termo-chave neste trabalho, pois, como vimos, designa também um gênero musical de dança/luta que, entre os Mbyá, teria correspondência com o *xondaro* ou *sondaro*.

---

<sup>144</sup> Entre os Kaiapó Xikrin “a ave corresponde, como imagem simbólica privilegiada, à concepção Xikrin do que seja a própria humanidade”, e o xamã se transforma em gavião-real (Giannini 1991:10 e 55).

<sup>145</sup> Na mitologia waiãpi a diferenciação das espécies se dá no mito de origem das cores dos pássaros: “...por ocasião de uma reunião chamada por *Ianejara*, os pássaros se enfeitaram apanhando fezes da Anaconda nos lajedos do rio. Adornados, cada um com cores diferentes, os pássaros cantaram e dançaram para os homens, que puderam assim aprender seus cantos.(...) Dali todos se dispersaram, cada um com seu canto, sua língua e sua moradia” (Gallois 1988:73). Gallois utiliza inclusive a expressão de Lévi-Strauss para dizer que o mundo dos pássaros se constitui num domínio particularmente “bom para pensar” (1988:118). No que diz respeito às atividades terapêuticas, “as aves são auxiliares indispensáveis aos xamãs, que elas transportam e ajudam nas sessões de cura”. Segundo seu informante Anísio, o xamã conversa com o dono do pássaro, que lhe dá remédio, “ele é bonito, tem pintura de jenipapo e de urucum” (1988:12).

<sup>146</sup> Sobre as andorinhas entre os Kayabi, Travassos escreve que “*Mait* -... São *payé* poderosos que vivem no *yvak*, não fazem mal algum e ajudam os *payé* Kayabi. As andorinhas são ‘companheiras’ de *Mait*, voam com ele, por isto o *payé* cobre a cabeça com penugem de andorinha para cantar *maraká*. Fazendo isto, obtém proteção mágica de *Maif* (1984:105).

Observando e ouvindo a performance do *sondaro*, observa-se que os participantes realizam movimentos e sons mimetizando pássaros. Estas coreografias apontam para a ocorrência de mimese em relação ao comportamento de alguns animais<sup>147</sup>.

O informante Leonardo afirma que:

...cada *sondaro* domina a arte de um animal, existindo assim um grupo de índios *sondaros* que conhecem muito bem um tipo de arte, como por exemplo, o da dança do tapir, do jaguar, etc. O *sondaro* tem sempre a personalidade de um destes animais. Ele ajuda também um Deus ou é o seu espírito emissário (Litaiff 1999:107).

É interessante lembrar a descrição que faz Cardim das danças dos Tupi da costa sudeste no século XVI:

...têm seus jogos, principalmente os meninos, muito vários e graciosos, em os quaes arremedão muitos generos de passaros, e com tanta festa e ordem que não há mais que pedir, e os meninos são alegres e dados a folgar e folgão com muita quietação e amizade.,, de pequeninos os ensinam os pais a bailar e cantar e os seus bailos não são diferenças de mudança, mas é um continuo bater de pés estando quedos, ou andando ao redor e maneando o corpo e cabeça, e tudo fazem por tal compasso... (1980[1576]:93).

A afirmação de que o *Pa 7 Kuara* nos vê como pássaros pode ser pensada também sob a ótica do perspectivismo, sob a qual há uma multiplicidade de pontos de vista sobre o mundo. Na mitologia guarani o irmão mais velho, o Sol, os vê como pássaros, e o xamã é o porta-voz deste ponto de vista. Ele transita entre os pontos de vista e anuncia as transformações dos participantes que, em processo de mimeses, se tomam pássaros. Viveiros de Castro ressalta que o ponto de vista está no corpo (1996:128), e que, portanto, a perspectiva não é uma representação, ela se dá baseada na diferença dos afetos, afecções ou capacidades de cada espécie de corpo.

É o que ressaltam os Guarani quando falam de como os pássaros se alimentam das frutinhas sem destruir nada e são alegres. Viveiros de Castro explica, com fundamento cosmológico, a ênfase ameríndia nos métodos de fabricação do corpo, pois, segundo ele,

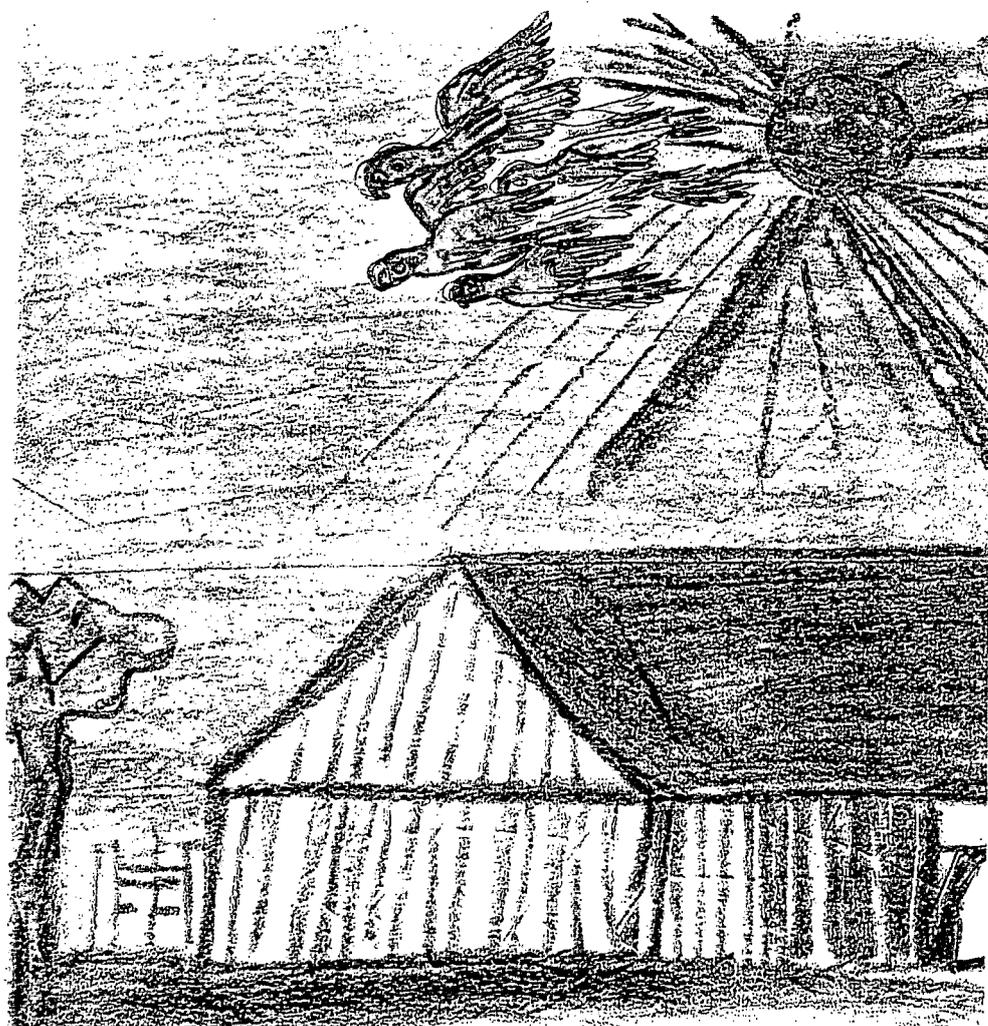
---

<sup>147</sup> Entre os Wayana, no ritual de iniciação os lajeiros têm função na performance dos neófitos, pois os bacuraus (*Caprimulgio*) aí nidificam e, segundo um mito, foram estas aves que ensinaram as danças dos neófitos, os quais, nos rituais, devem buscar uma associação com essas aves dançando e descansando nos lajeiros (Van Velthem 1995:95).

(...) não há mudança ‘espiritual’ que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades” (1996:131).

Segundo Vêras, “quando a pessoa xinguana dança certos animais emblemáticos dentro de sua cultura, o faz de maneira a representar em arte o movimento desses seres, mas também o seu comportamento - atualizando esta relação de maneira mimética” (2000:54). A autora entende mimese a partir de uma releitura da poética de Aristóteles “como um processo de conhecimento e criação, mas também de reconhecimento e re-criação das formas originais do movimento desses animais ou dos outros seres apresentados em dança” (2000:54).

Dcsemih© 15 - Descmlho dos pássaros descrod® dç Stlvamo Ftores



Dona Odília vê os *yvyráija kuéra* de “lá” e escuta-os cantando. Eles vêm como pássaros durante o *jeroky. Oguejy*, “descem” - é o termo utilizado para descrever o que está representado no Desenho 15 e sobre o que trata o texto de uma das canções que dona Odília entoou no ritual de nominação e que diz que os pássaros estão descendo, muitos papagaios estão vindo de lá. Estes pássaros eram as almas-nomes que estavam vindo para que ela, com eles, desse nome às crianças.

A cosmologia guarani demarca várias aldeias divinas de onde provêm os nomes das almas das pessoas. Talvez o papel preponderante dos pássaros nesta cosmologia se relacione ao fato de os pássaros serem considerados como habitantes dos dois espaços. As aves migratórias, por exemplo, quando não estão aqui estão “lá”, nas aldeias divinas. Perasso (1992) ressalta na cosmologia nhandeva que as almas, em sua concepção de aves, são essencialmente voadoras, sendo o receptor das almas um ser alado à semelhança de uma ave, o *Tupã pepo*.

Steven Feld (1982), estudando a música dos Kaluli, povo da Papua Nova Guiné, encontrou o mito do “rapaz que se transforma no pássaro *muni*” como a cristalização das relações entre a sentimentalidade kaluli e suas expressões de lamento poéticas e musicais.

Entre os Kaluli os pássaros são uma sociedade humana metafórica, e seus sons vêm colocar formas particulares de sentimento e *ethos*. Feld aponta para um importante detalhe no contexto da história do pássaro *muni*, que é a qualidade do som dos pássaros da sua espécie. Este grupo de pássaros (gênero *Ptilinopus*) é relacionado às crianças pelos Kaluli, aos apelos não verbais, tais como pedidos por comida, atenção e cuidado. O autor, tratando da iconicidade do estilo na música kaluli, afirma que, “quanto mais icônica uma metáfora, mais inconsciente sua coerência, mais afetiva sua ressonância, mais intuitiva sua invocação, e mais intensa sua radiância” (1994:133, tradução minha).

Os pássaros para os Kaluli, como para muitos melanésios, são espíritos, e vozes de espíritos estão refletidas nos sons dos pássaros. O choro ritual e o canto clamam e evocam a presença de espíritos e são entendidos como expressões de tristeza incorporadas em um ser pássaro. Esta tristeza faz os ouvintes chorarem como pássaros, completando um ciclo simbólico e emocional (Feld 1994).

Cadogan narra dois mitos mbyá nos quais os personagens se transformam em pássaro (1955). Na primeira vez que visitei os Guarani na aldeia de São Miguel em Biguaçu (SC) eles cantaram uma canção com o seguinte texto:

<i>Hero tory j</i> Canta alegre	
<i>Kawyre ju</i>	Pássaro colorido de peito amarelo
<i>Ka àgia 'o vy</i>	Mato verde
<i>Otryryry</i>	Onomatopéia do canto do pássaro

Sobre esta canção, Wanderlei explicou-me que o *Kawyre ju* é um pássaro que aparece de madrugada e que, segundo seu pai, conta a lenda de um homem valente e trabalhador que acordava cedo. Era um moço bonito, e *Ñanderu* o transformou em um pássaro belo. Quando perguntei se *Otryryry* era o pássaro cantando, ele disse que sim, que eram as folhas e galhos balançando, e o canto do pássaro contando a lenda<sup>1</sup>. “Ouve o barulho, é ele, é o *kawre ju*, é ele mesmo”.

### Beleza e perigo

Como sabemos, a iminência do perigo no ritual está sempre presente. Para encontrar o belo, para atingir o *aguyje*, para obter os atributos de brilho, resplandecência, luminescência, tem-se que enfrentar o descortinamento<sup>2</sup>.

São sempre muito enfatizados a seriedade do ritual e o perigo que correm os participantes ao desrespeitarem este momento. A atitude do corpo dos Guarani é a de guerreiros. Eles treinam diariamente e estão a postos sempre. Ouvi diversas vezes dos jovens a afirmação de que eles não podem brigar por serem muito fortes. Numa das ocasiões narradas o jovem explicava por que havia abandonado o ano letivo na escola da cidade próxima. Ele estava irritado com um colega de aula, um branco que o estava

<sup>1</sup>É interessante que a onomatopéia engloba, além do canto do pássaro, o som das folhas e galhos balançando.

<sup>2</sup>Overing afirma que um dos principais propósitos do canto do xamã piaroa, numa das situações que narra, na qual ele resistiu por oito horas, durante a noite, foi contra-atacar a vingança dos seres imortais que vieram do lado de lá do “céu dos domesticados”, a fronteira que separa os Piaraos dos outros mundos (1990:608). Véras, tratando do complexo da reclusão dos jovens matipu, anota ser esta uma fase de “beleza e perigo” (2000:53).

tratando mal. Preferiu não ir mais à escola, pois se fosse e brigasse, por spr muito forte mataria o colega.

O *ethos* guerreiro está na luta diária, como *yvyra 'ija*<sup>3</sup>, seja nos camiphos da dança (*jeroky* - uma das denominações que recebe o ritual como um todo e que é considerado como um caminho que leva ao encontro dos deuses), seja nos caminhos que levam à cidade mais próxima. Teodoro do Ocoí (PR), guarani mbyá, em uma palestra rps VI Jornadas Internacionais sobre as Missões Jesuíticas (1996), explicou que o guarani é pacífico, mas tem uma estratégia de manter a cultura, e se apresentou como um dos chefes dos guerreiros. Segundo ele, é “para herança, não é que vão guerrear com o branco”.

Beudet tratando da música wayãpi, credita à origem não-hurpana das músicas a sua c^rga de risco. Pergunta-se, então, por que dançam os Wayãpi, por que correm estes riscos? Sená o silêncio um risco maior? Pergunta ele, ainda, se o risco não seria ele mesmo um valor, um valor que funda a cultura wayãpi. O autor interpreta estas músicas e danças conjp participantes de uma estética do perigo, o que “nos remete ao *ethos* guerreiro que deu nome ^ este povo. como deu uma razão de viver ?\ todos os Tupi-Guarani” (1997:147, tradução minha).

Os Guarani, com sua arte marcial, se preparam como guerreiros e colocam efetivamente em prática seus exércitos em situações como as que se tem verificado no Mato Grosso do Sul nos processos de retomadas das terras. Atualmente, nas mobilizações pela retomada das terras guarani invadidas nas últimas décadas, aparecem estas configurações. Ouvei de um jovem nhandeva em uma mobilização: “nós somos guerreiros dançarinos”. Levi Pereira relata a participação de Ataná, líder religioso, como fundamental para o sucesso do empreendimento de reocupação da terra Jaguapire, considerando-a como uma verdadeira operação de guerra (1999:189). Ainda sobre Ataná, Pereira relata como ele organizou uma “escola” formando vários xamãs, que inicialmente eram seus auxiliares, *yvyra 'ija kuéra*, o que justifica sua ascendência sobre eles. Nas palavras de Pereira, “todos eles rezam da mesma forma ou de forma muito parecida” e mantêm relações de estreita cooperação (1999:202).

---

<sup>3</sup> Pelas exegeses, que indicam serem os ajudantes soldados, e pela comparação com a etimologia da palavra e sua abrangência entre os Kamayurá e os Waiãpi, sugiro o papei gueneiro destes ajudantes. Os *Yvyra 'ija kuéra* são como soldados, guardiões que estão limpando caminho, protegendo de feitiçarias, raios, etc.

A formação das instâncias hierárquicas é perpassada pelas cerimônias rituais, tanto no que se refere ao pertencimento ao grupo maior, o *tekoha*, quanto na formação da pessoa. As pessoas são educadas para dominar o *mbochy*, a cólera, a raiva, a agressividade. Tanto Chamorro sobre os Kaiova, quanto Garlet sobre os Mbyá, comentam que a furação do lábio era feita para “amansar”, pois quem não passava pelo ritual era considerado “como bicho que não sabia a lei para viver no *teko’ a*”. Outra finalidade do ritual era fazer com que o jovem aprendesse a “respeitar e falar com respeito com os mais velhos, as mulheres e as crianças” (Garlet 1997:143).<sup>4</sup>

Esta educação, entretanto, não acontece somente no ritual de furação dos lábios, acontece diariamente nos rituais. Quando consideramos que os Guarani realizam os rituais musicais diariamente, no caso dos Mbyá, e várias vezes por semana, nos outros grupos, é evidente que a música desempenha um papel fundamental na formação da pessoa guarani.

Na primeira vez que participei de um ritual na Aldeia Limeira na AI Xapecó, Xanxerê (SC) havia uma criança de colo que chorava bastante, e seu choro soava afinado com os cantos. Desde este momento pensei no papel da música na formação das crianças que, como aquela, estavam diariamente participando durante horas daqueles eventos.

Entre os Kaiova, uma criança com oito anos já pode ser *yvyra’ija*. Com 11 anos estará andando devagar, não brigar, sentará para comer e escutará cantos durante qualquer atividade que esteja fazendo, explicou-me dona Odúlia, falando de um comportamento ideal.

Chamo a atenção para os afetos trabalhados no ritual e como a ambigüidade entre beleza e perigo e alegria e tristeza está presente. O que estou chamando aqui de alegria é traduzido pelos informantes também como “amor”, *ha’y’hu*, ou “reciprocidade”. Segundo Overing e Passes, “há uma estética para as maneiras de agir amazônicas, e estilos de relações cotidianas que são moralmente - e logo esteticamente - não somente próprias, mas belas e prazerosas” (2000: xii). Continuam comentando que o amor e a raiva são como dois

---

<sup>4</sup> Alguns exemplos de grupos nos quais a música tem o poder de transformar, controlar a ferocidade e a agressividade são, além dos Guarani, com o *mbochyro’y* (fazer esfriar), os Kalapalo, entre os quais Basso (1985) observa que a música e o ascetismo controlam o corpo, os Kamayurá, cujo ritual *Yavari* trata do ciúme e do parentesco (Menezes Bastos 1990), os Suyá, entre os quais a música é a linguagem que usam irmãos e irmãs para vencer a distância colocada pelo seus gêneros (Seeger 1987), e os Tukano, para os quais a música é a linguagem pela qual as mulheres que vieram de fora do grupo local desabafam seus sentimentos (Piedade 1997).

lados da mesma moeda sociopolítica. marcadores do sucesso ou do fracasso do processo **social.**

A música é considerada portadora de poderes encantados em várias culturas ao redor do mundo. Sullivan reúne uma coletânea de vários trabalhos que realçam a relação da música e da religião, em cuja introdução chama a atenção para o pensamento de Ficino, humanista da Renascença que, no século XV, atribui poderes mágicos à música (1997).

De acordo com Ficino e outros pensadores que nele se inspiraram, todas as realidades emitem raios vibrantes, os quais, juntos, compõem o coro harmônico do universo. O físico e médico Ficino, apesar de estar familiarizado com a farmacopéia da época, estava convencido de que a música era mais eficaz do que os remédios em melhorar certas condições do corpo e de otimizar a saúde. Através da performance musical os homens imitam os sons dos seres divinos, segundo Ficino. Ainda segundo seu pensamento, a música é o sinal mais efetivo do espírito humano e suas capacidades transformativas (Sullivan 1997:2-5).

A música na cultura guarani é a linguagem privilegiada nas transformações afetivas que viram os lados da moeda da raiva e do amor, do quente e do frio e da tristeza e da alegria. Ao cantar e “dançar a guerra” nestes rituais os Guarani estão aperfeiçoando seus corpos em agilidade e defesa, embelezando-se, alegrando-se e, conseqüentemente, fortalecendo-se, ao mesmo tempo em que agradam aos demiurgos objetivando a continuidade da manutenção das condições de vida saudável na Terra. A música, tanto no mito quanto no ritual, proporciona transformações, ativação dos atributos de resplandecência e radiância, deslocamentos e comunicação com divindades e seres espirituais. Os cantos e as danças nos rituais diários atuam justamente neste sentido, trazem a presença e a interação aos corpos e, com isto, a alegria, a saúde e a beleza.

## CONCLUSÃO

Os Guarani têm nos rituais xamanísticos realizados cotidianamente o centro da manutenção de sua cultura. Nestes rituais estão, através da condução do xamã, percorrendo caminhos que os levam ao encontro dos ancestrais míticos.

A música executada com os instrumentos recebidos do herói criador, cantada com a alma vinda das regiões divinas e dançada com o corpo adornado, tem um papel de invocação, em um dos gêneros identificados, e de superação de obstáculos, em outro.

O gênero no qual invocam os deuses tem características de uma estética da saudade, envolvida com sentimentos de tristeza e pranto. O gênero nomeado *yvyra'ija*, com sua aceleração, contratempos e coreografias de luta, é acompanhado de muito riso e excitação.

Os dois gêneros são complementares nos objetivos do ritual, que são fortalecer os Guarani e a Terra para continuidade da vida. Estes dois gêneros são comuns aos três subgrupos guarani no Brasil.

A análise das estruturas musicais do repertório do *jeroky* kaiová revelou o uso de escalas distintas, ou seja, um repertório de sons distintos para cada gênero. No repertório da noite descrita ocorre uma canção na qual os dois tipos se unem e na qual a letra diz estarem escutando com atenção ao seu pai *Pa 7 Kuara*. Na noite estudada, se comparados os centros tonais das canções, percebe-se que eles percorrem um caminho de elevação e posterior volta ao tom em que iniciaram a noite. A canção referida, Odúlia 10, foi o pico máximo da elevação.

Na canção Odúlia 11, que vem após aquela, os Kaiová reverenciam o Sol fazendo genuflexão e cantando que estão fazendo *jerojy*. A constatação de que o termo *jerojy*, etimologicamente, se refere a cozimento, aliada à constatação de que *jeroky* se refere ao embelezamento, indica que o ritual está construindo o corpo.

O que faz a música guarani? Pode-se concluir que os cantos e danças acompanhados dos instrumentos, não apenas no ritual, mas já nos mitos, quando executados com concentração, com dedicação, com afinação são responsáveis pelo deslocamento dos corpos num caminho ascendente.

A música guarani é apreendida nos sonhos, em encontros da xamã com guardiões espirituais, e na escuta dos pássaros, da cachoeira, dos sons do mato, o que remete à concepção desenvolvida por Feld, ao estudar a música kaluli, de ecologia sonora.

Em relação aos deuses está claro o papel da música, mas em relação à vida social, qual o seu papel?

A plasticidade do ritual guarani, com as formações em linhas e as reverências ao dono-do-Sol, o herói criador, o grande xamã, é exercitada na vida social com o domínio da agressividade, com o embelezamento, o polimento do brilho, o erguer-se dos corpos e fundamentalmente com o exercício do respeito à autoridade do xamã.

Iniciei o trabalho explorando justamente a narrativa da história de vida e iniciação ao xamanismo da principal interlocutora, Odília Mendes, kaiová, através da qual se pode ter uma noção, por um lado, das condições precárias de sobrevivência em que se encontram os Guarani no Mato Grosso do Sul e, por outro, do papel da música e da dança na sua manutenção. Chamo a atenção para a importância do sonho nos processos de acesso aos conhecimentos xamanísticos, incluindo com destaque a composição. Ainda no primeiro capítulo comento partes dos mitos de criação nos quais se destacam os cantos acompanhados da execução dos instrumentos musicais e danças como a única maneira oferecida pelos criadores de conquistar a sobrevivência.

As características da música referida nestes momentos dos mitos remetem para o repertório tomado como foco central de análise na tese, que é o dos rituais xamanísticos cotidianos, descritos no Capítulo dois. No Capítulo três apresentei a análise feita a partir do material musical e os aspectos que encaminham para a formulação de uma teoria musical guarani. Os gêneros musicais do xamanismo não são, porém, os únicos gêneros musicais guarani. Foi o que pretendi ressaltar no terceiro capítulo, ao apresentar um levantamento dos gêneros e dos instrumentos musicais dos três subgrupos guarani residentes no Brasil.

Um dos aspectos que considero fundamentais como resultado desta pesquisa foi a constatação, através das exegeses nativas e da comparação com outro grupo de língua tupi, os kamayurá - que foi objeto de uma pesquisa detalhada no que se refere ao léxico sobre termos do mundo voco-sonoro (Menezes Bastos 1978) -, de que *fié* 'ê, traduzido como "palavra-alma" na literatura guarani, é "linguagem" e refere-se também à música. Os deuses se comunicam cantando, e os Guarani vão ao seu encontro dançando.

No Capítulo quatro exploro as características dialógicas que estão perpassando todo o ritual estudado. No gênero que tem características de prece, falam os deuses, fala o xamã, falam os participantes, todos se escutam numa constante troca de perspectivas. Todos falam e se deslocam nos dois sentidos, os Guarani vão daqui para “lá”, os deuses e seus mensageiros vêm de “lá” para cá. No gênero *yvyra'ija*, nas danças-lutas há uma dialogia na relação com os seres perigosos, dos quais os participantes têm que se esquivar.

No último capítulo faço incursões em temas que despertaram minha atenção e que pretendo desenvolver em futuras pesquisas, que dizem respeito à relação da música com a saúde guarani. Os Guarani durante os rituais estão limpando os corpos e, conseqüentemente, os embelezando com a aquisição dos atributos divinos, que são o brilho do relâmpago, ou *overa*, a radiância e a chama do Sol, ou *hendy*. Há ainda o amarelo resplandecente, ou *ju*, e a sonoridade da mãe ancestral batendo seu bastão de ritmo, ou *hyapu*.

Ressalto ainda o uso constante do comportamento dos pássaros para tecer comparações com o comportamento dos Guarani. As almas dos Guarani são pássaros, e os espíritos guardiões também.

Todos estes aspectos foram evidenciados através da experiência do trabalho de campo, da convivência com as famílias. Saliento, ao terminar esta pesquisa, que ter feito trabalho de campo, ter morado nas casas ou, como diz Cadogan, ter compartilhado do assento ao redor dos fogos guarani foi imprescindível para sua realização. Quero ressaltar a importância da pesquisa de campo de tempo prolongado. Há sobre os Guarani, 500 anos de literatura, o que, por um lado, provê o pesquisador de farto material no qual se apoiar para montar um quadro histórico. Por outro lado, a produção é marcada por olhares que refletem as preocupações que marcaram outras épocas e outros horizontes de pensamento, como foi o caso dos jesuítas, por exemplo, de onde provém a maior parte dos documentos escritos sobre os Guarani.

Estar em campo, conviver com os Guarani permitiu trabalhar com uma xamã e conviver com o otimismo de um povo que mantém um contato direto com os deuses. Quero salientar, no entanto, que este olhar que levei, foi, por sua vez, construído na leitura da etnologia das Terras Baixas e da Antropologia da música neste e em outros continentes.

A música nos rituais guarani é o que dá sentido à vida, e estar presente nos momentos desta prática me possibilitou ver os Guarani promovendo a sua manutenção. Mais especificamente, ao acompanhar o cotidiano da xamã Odúlia Mendes, o que percebi foi uma guerreira que, com seu canto e seus instrumentos musicais, conduz, persistentemente, seu grupo na conquista de uma vida melhor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDOUNUR, Oscar João. **Matemática e música. O pensamento analógico na construção de significados.** São Paulo: Escrituras, 1999.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- ANDRADE, José Roberto de. **Alma, valor, pinga e enunciação: abordagem semiótica do discurso guarani.** 1999. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- APTER, Andrew. **Black critics & kings - the hermeneutics of power in Yoruba society.** Chicago: Chicago Press, 1992.
- ATTALI, Jacques. **Noise: The political economy of music.** Translation Brian Massumi.. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985 [1977]. (Theory and History of Literature, 16).
- AYTAI, Desidério. **O mundo sonoro Xavante.** São Paulo: USP, 1985.
- \_\_\_\_\_. BAKHTIN, Mikhail. El problema de los géneros discursivos. In **Estética de la creación verbal.** México: Siglo Veintiuno Editores, 1982 [1979]. p 248-293.
- \_\_\_\_\_. **Speech genres and other late essays.** Austin: University of Texas Press, 1986.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waura da Amazônia meridional.** 1999. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis..
- BASSO, Elen. **Musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. The implications of a progressive theory of dreaming. In: TEDLOCK, Bárbara (Ed.). **Dreaming: Anthropological and psychological interpretations.** Santa Fe: School of American Research Press, 1992. p. 86-104.
- BARTOLOMÉ, Miguel. **Chamanismo y religion entré los Ava-Katu-Ete.** Asuncion: CEADUC, 1991 [1977].
- BEAUDET, Jean. **Les orchestres de clarinettes Tule des Wayâpi du Haut-Ovapok.** 1983. Tese de Doutorado. Université de Paris X, Paris.
- \_\_\_\_\_. Rire - un exemple d'Amazonie. **L'Homme.** Paris, 140, p.81-99, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Souffles d'Amazonie.** Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1939].
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. **The Anthropology of body.** ASA Monograph 15. London: Academic Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Venda children's songs - a study in Ethnomusicological analysis.** Chicago: The University of Chicago Press, 1995 [1967].
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas.** São Paulo: Edusp, 1986 [1982].
- BRAND, Antônio. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis caminhos da palavra.** 1997. Tese de Doutorado. PUC, Porto Alegre.
- BRIGHENTI, Clovis Antonio. **Integração e desintegração: análise do tratamento dispensado pelo Estado aos povos indígenas - Santa Catarina e Misiones no caso Guarani.** 2001. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo.
- BRIGGS, Charles L. The meaning of nonsense, the poetics of embodiment and the production of power in Warao healing. In: LADERMAN, C. & ROSEMAN, M. **The performance of healing.** 1996.

- BROWN, Michael F. **Tsewa's gift** - magic and meaning in an amazonian society. Smithsonian Series in Ethnographic Inquiry, 1986.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CADOGAN, León. Aves y almas de difuntos en la mitología guarani y guajakí. **Anthropos**, 50, Freiburg in der Schweiz, 1955, p. 149-154.
- \_\_\_\_\_. Cómo interpretan los Chiripá (Avá Guarani) la Danza Ritual. **Revista de Antropologia/USP**, São Paulo, VII: 65-99. 1959.
- \_\_\_\_\_. Aporte a la etnografía de los Guarani dei Amambai, Alto Ypane. **Revista de Antropologia/USP**, São Paulo, 2: 43-91, 1962.
- \_\_\_\_\_. Chono Kybwyra: aves y almas en la mitología guarani. **Revista de Antropologia**, São Paulo, V. 15 e 16, 1967/68.
- \_\_\_\_\_. **Ywyrã nê'ery** - fluye dei árbol la palabra. Asuncion: CÉP AG, 1971.
- \_\_\_\_\_. Chono Kybwyra: aves y almas en la mitología guarani. In: ROA BASTOS, A. (Org.) **Las culturas condenadas**. México, D.F.: Siglo XXI, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Ayvu Rapyta**. Textos míticos de los Mbyá-Guarani dei Guairá. Asuncion: CEPAG, 1992 [1959].
- \_\_\_\_\_. **Diccionario mbya-guaraní castellano**. Asuncion: CEPAG, 1992a.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. Campo religioso e grupos indígenas no Brasil. **Antropologia em primeira mão 25**. Florianópolis: UFSC, 1998.
- CAMEÛ, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.
- CARDIM, Femão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980 [1576].
- CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. **A música encantada Pankararu** - toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu. 1999. Dissertação de Mestrado. UFPE, Recife.
- CHAMORRO, Graciela. **Kurusu nê'eñgatu** - palabras que la historia no podría olvidar. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/Comin, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra**. São Leopoldo: Sinodal, 1998.
- CHASE-SARDI, Miguel. **El precio de la sangre**. Asuncion: CÉADUC, 1992.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre. **Voir, savoir, pouvoir: le chamanisme chez les Yagua du Nord-Est péruvien**. Paris: Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1983.
- CHEROBIM, Mauro. **Os índios Guarani do litoral do Estado de São Paulo: análise antropológica de uma situação de contato**. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.
- CICCARONE, Celeste. **Drama e sensibilidade**. Migração, xamanismo e mulheres mbyá guarani. 2001. Tese de Doutorado. Programa de Estudos de Pós-Graduação em Ciências Sociais, São Paulo.
- CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada** - mitos e cantos dos índios Guarani. Campinas: Papyrus, 1990 [1974].
- COELHO, Luis Fernando H. **Canções guarani entre os nhandeva da aldeia de Biguaçu** - SC. TCC, Florianópolis: UDESC. 1999.
- COOLEY, Timothy. Casting shadows in the field: an introduction. In: BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy (Eds.). **Shadows in the field** - new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. Oxford University Press, 1997.

- COX, Amie Walter Cox. **The metaphoric logic of musical motion and space.** 1999. A dissertation prepared by in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy. School of Music and the Graduate School of the University of Oregon, Oregon.
- DALLANHOL, Kátia Maria. **Jeroky, jerojy:** por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos. 2002. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.
- D'HARCOURT, R; D'HARCOURT, M. **La música de los incas y sus supervivencias.** Lima: Oxy, 1990 [1925].
- DESCOLA, Philippe & TAYLOR, Anne Christine. Introduction. In: **L'Homme**, Paris, 126-128. p 13-24.1993.
- DESPUÉX, Catherine. **Tai-chi chuan:** arte marcial, técnica de longa vida. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- DOOLEY, Robert A. **Vocabulário do guarani:** Vocabulário básico do guarani Contemporâneo (Dialeto Müá do Brasil). Brasília: Summer Institute of Linguistics, 1982.
- DUMONT, Louis. **Homo hierarchicus.** O sistema de castas e suas implicações. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Edusp, 1992 [1966].
- ERMEL, Priscilla Barrak. **O sentido mítico do som.** Ressonâncias estéticas da música tribal dos índios Cinta-Larga. 1988. Dissertação de Mestrado. PUC, São Paulo.
- FAUSTO, Carlos. **A dialética da predação e familiarização entre os Parakanã da Amazônia oriental:** por uma teoria da guerra ameríndia. 1997. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- FELD, Steven. **Sound and sentiment:** birds, weeping, poetics and song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. **The Soundscape Newsletter.** 08 (June), 1994.
- FOGEL, Ramon. El manejo de la naturaleza y la organización social. In: FOGEL, Ramón (Org.). **Mbyá Recove** - la resistencia de un pueblo indómito. Asuncion: CERI, 1997.
- FUKS, Victor. **Demonstration of multiple relationships between music and culture of the Waiãpi indians of Brazil.** 1989. Tese de Doutorado. Indiana University.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. **O movimento na cosmologia Waiãpi:** criação, expansão e transformação do Universo. 1988. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Arte iconográfica Waiãpi. In: VIDAL, Lux B. **Grafismo indígena.** São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.
- \_\_\_\_\_. Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paie*. In: LANGDON, Jean (Org.). **Xamanismo no Brasil:** novas perspectivas. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.
- GALVÃO, Eduardo. **Diários de campo de Eduardo Galvão:** Tenetehara, Kaióá e índios do Xingu. (Org. de Marco Antonio Gonçalves). Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Museu do Índio-FUNAI, 1996.
- GAMBA, Carlos Martinez. **El canto resplandeciente** - Ayvu Rendy Vera. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991.
- GANSON, Barbara. Our warehouses are empty: Guarani responses to the expulsion of the Jesuits from the Rio de la Plata, 1767-1800. In: GADELHA, R. (Ed.). **Missões Guarani:** impacto na sociedade contemporânea. São Paulo: EDUC, 1999.
- GARCIA, Wilson & RIBEIRO, Aniceto. Mito dos gêmeos segundo João Aquino. **Terra indígena**, 82, Assis: UNESP. 2000.

- GARLET, Ivori José. Relatório de pesquisa de campo. Datilografado. 1996.
- \_\_\_\_\_. **Mobilidade mbyá: história e significação.** 1997. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em História, PUC, Porto Alegre.
- GARLET, Ivori & SOARES, André. **Uma apresentação do ritual de chegada entre os Mbya-guarani.** (mimeo). In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA (ABA-SUL), Tramandaí, 1995.
- GEBHART-SAYER, Angélica. Una terapia estética de los disenos visionários ñdei ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. **América Indígena.** Vol. XLVI, núm. 1, 1986.
- GEERTZ, Clifford. **Negara: O Estado-teatro no século XIX.** Tradução de Miguel Vale de Almeida. Lisboa: DIFEL, 1991 [1980],
- GLANNINI, Isabelle Vidal. **A ave resgatada: “a impossibilidade da leveza do ser”.** 1991. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.
- GIL, Laura Pérez. **Pelos caminhos de yuve: conhecimento, cura e poder no xamanismo yawanawa.** 1999. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.
- GIMÉNEZ, Florentín. **La música paraguaya.** Asuncion: El Lector, 1997.
- GOLDMAN, Irving. **The Cubeo - indians of the Northwest Amazon.** University of Illinois Press, 1979
- GONÇALVES, Marco Antônio. **O significado do nome - cosmologia e nomenclatura entre os Pirahã.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.
- GOODMAN, Nelson. **Ways of worldmaking.** Indiana: Hackett Publishing, 1978.
- GOW, Peter. **Of mixed blood - kinship and history in Peruvian Amazonia.** Clarendon Press Oxford, 1991.
- GRAHAM, Laura. **Performing dreams.** Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil. Austin: University of Texas Press, 1995.
- GRÜNBERG, Friedl. **Auf der Suche nach dem Land ohne Übel.** Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1995. p.76-82.
- GUASCH, Antonio & ORTIZ, Diego. **Diccionario castellano-guarani, guarani-castellano.** Asunción: CEPAG, 1996.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas.** São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- GUSS, David M. **To weave and sing - art, symbol, and narrative in the South American Rain Forest.** University of California Press, 1989.
- HARCOURT, R. & HARCOURT, M. **La musique des Incas et ses survivances.** Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner. 1925.
- \_\_\_\_\_. **La música de los Incas y sus supervivencias.** Lima: Oxy, 1990 (1925).
- HACKENBERGER, Michael *et al.* De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central. **Revista de Antropologia/USP,** São Paulo, 41(1):69-96. 1998.
- HEADLEY, Stephen C. Pour une Anthropologie de la prière. **L'Homme.** Paris, 132, p. 7-14, 1994.
- HILL, Jonathan D. **Keepers of the sacred chants - the poetics of ritual power in an Amazonian society.** The University of Arizona Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Musicalizing” the Other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition along the Upper Rio Negro. In: SULLIVAN, Lawrence (Ed.). **Enchanting powers: music in the World's religions.** Cambridge. 1997.

- HOLY, Ladislav. Introduction. Description, generalization and comparison: two paradigmas. In: HOLY, Ladislav (Ed.) **Comparative Anthropology**. New York: Basil Blackwell, 1987.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HORNBOSTEL, Erich & SACHS, Curt. Classification of musical instruments. **The Galpin Society Journal**, Cambridge, 14, p. 2-29, 1991.
- IZIKOWITZ, Karl Gustave. **Musical and other sound instruments of the South America Indians**. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.
- KRACKE, Waud. Myths in dreams, thought in images: an Amazonian contribution to the psychoanalytic theory of primary process. In: TEDLOCK, Bárbara (Ed.). **Dreaming: Anthropological and psychological interpretations**. Santa Fe: School of American Research Press, 1992?p. 31-54.
- KELEKNA, Pita. Farming, feuding and female status - the Achuar case.. In: KOCH, Grace. Songs, land rights, and archives in Australia. **Cultural survival quarterly**. Cambridge. Winter p.225-247,1997.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. Lisa Ullmann; trad. Anna De Vecchi e Maria Mourão. São Paulo: Summus, 1978.
- LADEIRA, Maria Inês. "**O caminhar sob a luz**" - o território mbya à beira do oceano. 1992. Dissertação de Mestrado. PUC, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. **Espaço geográfico guarani-mbya: significado, constituição e uso**. 2001. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.
- LAGROU, Elsie Maria. **Caminhos, duplos e corpos**. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. 1998. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.
- LANDA, Beatriz dos Santos. **A mulher guarani: atividades e cultura material**. 1995. Dissertação de Mestrado. PUC, Porto Alegre.
- LANGDON, Jean. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.
- \_\_\_\_\_. Introduction: Shamanism and Anthropology. In: LANGDON, E. J. & BAER, G. (Eds.). **Portals of power: Shamanism in South America**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. Introdução: Xamanismo - velhas e novas perspectivas. In: LANGDON, E. J. (Org.). **Xamanismo no Brasil - novas perspectivas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.
- LARAIA, Roque de Barros. **Tupi: índios do Brasil atual**. São Paulo: FFLCH-USP. 1986.
- LEVCOVITZ, Sergio. **Kandire - o paraíso terreal. O suicídio entre índios guaranis do Brasil**. Rio de Janeiro: Te Cora, 1998.
- LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980 [1576],
- LEVINE, Victoria Lindsay. Music, myth, and medicine in the Choctaw Indian ballgame. In: SULLIVAN, Lawrence (Ed.). **Enchanting powers: music in the World's religions**. Cambridge. 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991 [1971].
- LÉVI-STRAUSS, Claude *et al.* La remontée de TAmazone. **L'Homme**, Paris, p. 126-128, 1993.

- LIMA, Edilene Coffaci de. **Com os olhos da serpente: homens, animais e espíritos nas concepções Katukina sobre a natureza.** 2000. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.
- LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o Perspectivismo em uma cosmologia Tupi. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 2, Museu Nacional, p. 21—48, 1996.
- LITAIFF, Aldo. **As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá.** Florianópolis: Ed. daUFSC. 1996.
- \_\_\_\_\_. **Lês fils du soleil: mythes et pratiques des indiens mbya-guarani du littoral du Brésil.** Thèse (Ph.D.) em Anthropologie. Université de Montréal: 1999.
- LUCAS, Theodore. **The musical style of the Shipibo indians of the upper amazon.** 1970. Tese de Doutorado. University of Illinois, Urbana.
- MACRAE, Edward. **Guiado pela lua: xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime.** São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MANIZER, H. H. Música e instrumentos de musica de algumas tribos do Brasil. **Revista Brasileira de Música.** Vol. I., Rio de Janeiro, 1934.
- MAUSS, Marcel. A prece. In: OLIVEIRA, R. C. de (Org.). **Antropologia: Marcei Mauss.** São Paulo: Ática, 1979 [1909]. p. 102-146.
- MELIÁ, Bartolomeu. A experiência religiosa guarani. In MARZAL, Manuel (coord.). **O rosto índio de Deus.** São Paulo: Vozes, 1989. p. 293-348.
- MELIÁ, Bartolomeu; GRÜNBERG, Georg & GRÜNBERG, Friedl. Los Pai'-Tavyterã. **Suplemento Antropológico,** Asunción, Vol XI, n° 1-2, 1976.
- MELIÁ, Bartolomeu & MURARO, Saul. **O Guarani, uma bibliografia etnológica.** Santo Ângelo: Fundames, 1987.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu.** Dissertação de Mestrado. 1999. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.
- MENDIVIL, Julio. Sobre el morfema quechua *huay* y su relación con el concepto de música en la cultura andina. In: **Revista dei Instituto Superior de Música, 6.** 1998.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. **A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu.** Brasília: FUNAI, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa.** 1990. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia sem música e de uma Musicologia sem Homem. **Anuário Antropológico/93.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- \_\_\_\_\_. Apúap world hearing: a note on the Kamayurá phono-auditory system and on the anthropological concept of culture. **Antropologia em Primeira Mão, 32.** Florianópolis: UFSC, 1999.
- \_\_\_\_\_. Ritual, história e política no Alto Xingu: observação a partir dos kamayurá e da Festa da Jaguatirica (Jawari). In: **Os povos do alto Xingu: história e cultura.** (Org. FRANCHETTO, B. & HECKENBERGER, M. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MENEZES BASTOS, Rafael José & LAGROU, Elsje Maria. **Arte, cosmologia e filosofia nas Terras Baixas da América do Sul. (Projeto Integrado de Pesquisa).** Florianópolis: UFSC. Ms.
- MENEZES BASTOS, Rafael José & PIEDADE, Acácio. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. **Mana**, Rio de Janeiro, 5 (2); Museu Nacional, p.125-143, 1999.

- MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.
- MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis**. São Paulo: Ed. Nacional / Edusp, 1979.
- MONTARDO, Deise Lucy. Introdução ao estudo da música guarani - uma etnografia musical dos Nhandeva da Aldeia de São Miguel, Biguaçu/SC. In: X REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA (mimeo). Salvador, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Através do mbaraka** - uma antropologia da música guarani. Projeto de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 1997. São Paulo.
- \_\_\_\_\_. **Etnografia musical na Aldeia Guarani-Nhandeva Pirajui - Paranhos/ MS**. In: XXI REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, (mimeo). Vitória. 1998.
- \_\_\_\_\_. Escutar, sentir e saber: aspectos do xamanismo Guarani. In: III RAM - REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL (mimeo). Posadas, Argentina. 1999.
- \_\_\_\_\_. Cantos, hinos, rezas, danças, buscando as categorias nativas da música guarani. **Série Estudos**, Porto Alegre, v.4, p.27-36. 2000.
- MONTARDO, Deise Lucy & MARTINS, Marcy F. Proposta para uma leitura etnomusicológica do **Tesoro de la lengua guarani** de Montoya. In: VI JORNADAS INTERNACIONAIS SOBRE AS MISSÕES JESUÍTICAS. Marechal Rondon, 1996.
- MONTEIRO, John Manuel. Os Guarani e a história do Brasil meridional: séculos XVI-XVII. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.) **História dos índios do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP, 1992.
- MONTOYA, Antonio Ruiz. **Tesoro de la lengua guarani**. [1639] Reed. Julio Platzmann. Leipzig: B.G. Teubner, 1876.
- MÜLLER, Regina. **Os Assurini do Xingu** - história e arte. Campinas: Unicamp, 1990.
- \_\_\_\_\_. O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis in: NIEMEYER, Ana M. & GODOI, Emilia (Orgs.) **Além dos territórios**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.
- NIMUENDAJU, Curt Unkel. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987 [1914].
- NOELLI, Francisco S. **Sem tekoha não há tekó** (em busca de um modelo etnoarqueológico da aldeia e da subsistência guarani e sua aplicação a uma área de domínio no delta do Rio Jacuí - RS). 1993. Dissertação de Mestrado. PUC/RS, Porto Alegre.
- \_\_\_\_\_. **Elementos para uma Etnofarmacologia Guarani, a partir de informações históricas** (mimeo.). In: I SIMPÓSIO DE ETNOBIOLOGIA E ETNOFARMACOLOGIA. Feira de Santana, UEFS, 1996.
- \_\_\_\_\_. As hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi. **Revista de Antropologia/USP**, São Paulo, 39 (2):7-53. 1996a.
- NOELLI, Francisco S. & DLAS, Adriana. Complementos históricos ao estudo funcional da indústria lítica guarani. (mimeo.). In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA de ANTROPOLOGIA - SUL. Tramandaí, 1995.
- NOVAES, Silvia Caiuby. Paisagem bororo - de terra a território. In: NIEMEYER, Ana M. & GODOI, Emilia (Orgs.) **Além dos territórios**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.
- OLSEN, Dale A. **Music of the Warao of Venezuela** - song people of the rain forest. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

- OVERING, Joanna. The Shaman as a maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon. *Man*, vol. 25. n.4, december, 1990.
- OVERING, Joanna; PASSES, Alan (Eds.). Preface. In: **The Anthropology of love and anger**. The Aesthetics of conviviality in native Amazonia. London: Routledge, 2000.
- PERASSO, José A. **Ava Guyra Kambi** (notas sobre la etnografía de los Ava-Kue Chiripá del Paraguay Oriental). Asuncion: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Ayvukue rape (el camino de las almas)** - Etnografía Ava-kue-čhiripá y Tymaka-chiriguano. San Lorenzo: Museo Guido Boggiani, 1992.
- PEREIRA, João José de Félix. **Morro da Saudade** - a arte Nandevã de fazer e tocar flauta de bambu. 1995. Dissertação de Mestrado. PUC, São Paulo.
- PEREIRA, Levi Marques. **Parentesco e organização social kaiowá**. 1999. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas.
- PIECADE, Acácio. **Música ye'pa-masã**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. 1997. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.
- POMPA, Maria Cristina. **Religião como tradução**. Missionários, Tupi e "Tapuia" no Brasil Colonial. 2001. Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia, Unicamp, Campinas.
- PRICE-WILLIAMS, Douglass. The waking dream in ethnographic perspective. In: TEDLOCK, Bárbara (Ed.). **Dreaming: Anthropological and psychological interpretations**. Santa Fe: School of American Research Press, 1992 [1987].
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **The Shaman and the Jaguar** - a study of narcotic drugs among the indians of Colombia. Philadelphia. Temple University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Desana** - Simbolismo de los indios Tukano del Vaupes. Procultura, 1986.
- RICARDO, Carlos Alberto. "Os índios" e a sociodiversidade nativa contemporânea no Brasil. In SILVA & GRUPIONI (Org.) **A temática indígena na escola** - novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.
- RTVAL, Laura. Blowpipes and spears, the social significance of Huaorani technological choices. In: DESCOLA, P. & PÁLSSON, G. (Eds.). **Nature and society, anthropological perspectives**. London: Routledge, 1998.
- ROSALDO, Renato. **Culture & truth: the remaking of social analysis**. Boston: Beacon Press, 1993.
- ROSEMAN, Marina. **Temiar healing sounds from the malaysian rainforest: Temiar music and medicine**. Berkeley: University of California Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. Les chants de revê: des frontières mouvantes dans le monde temiar. **Anthropologie et Sociétés**, vol. 18, no. 2, 1999: 121-144.
- \_\_\_\_\_. "Pure products go crazy" rainforest healing in a Nation-State. In: LADERMAN, C. & ROSEMAN, M. **The performance of healing**. 1996a.
- \_\_\_\_\_. Decolonising Ethnomusicology: When peripheral voices move in from the margins. In: BROADSTOCK, B. *et al.* (Eds.). **Aflame with music: one hundred years of music at the University of Melbourne**. Melbourne: Centre for Studies in Australian Music, 1996b. p. 167-189.
- \_\_\_\_\_. Shifting landscapes: musical mediations of modernity in the malaysian rainforest. **Yearbook for Traditional Music**, New York, Vol. 32, 2000.
- \_\_\_\_\_. The canned sardine spirit takes the mic. **The world of music**. 42(2), 115-136. Bamberg. 2000a.

- RUIZ, Irma. La ceremonia ñemongaraí de los Mbiá de la provincia de misiones. **Temas de Etnomusicología**, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". n° 1. 1984.
- RUIZ, Irma & HUSEBY, Gerardo V. Pervivencia del rabel europeo entre los Mbiá de Misiones (Argentina). **Temas de Etnomusicología**, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n° 2, 1986.
- SÁNCHEZ, Wálter. Fiesta y guerra: Música, danzas, cantos e instrumentos musicales de los guarani-chiriguano. In CD Musica y cantos de los guarani. **Documentación etnomusicológica** n° 5. Bolivia: Fundación Simón I. Patino, 1997.
- SANTOS, Maria Cristina. O desenvolvimento do potencial de integração guarani na segunda metade do século XVIII. **Estudos Iberoamericanos**, Porto Alegre, Vol XXI, 2, PUC, 1995.
- \_\_\_\_\_. Clastres e Susnik: uma tradução do "Guarani de papel". In: GADELHA, R. (Ed.). **Missões guarani: impacto na sociedade contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1999.
- SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. São Paulo: EDUSP, 1974.
- SCHNEIDER, Albrecht. Psychological Theory and comparative musicology. In: NETTLE, B. & BOHLMAN, P. (Eds.). **Comparative musicology and Anthropology of music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- SEEGER, Anthony. **Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- \_\_\_\_\_. Responses to Feld and Roseman. **Ethnomusicology**, 28 (3): 452-54. 1984.1986.
- \_\_\_\_\_. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em Etnomusicologia. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, XXXIII.: USP, 1988.
- SEEGER, Anthony *et al.* A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional de Antropologia**, Rio de Janeiro, 32:2-19, 1979.
- SEPP, Antônio. **Viagem às Missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**. São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1980 [1698],
- SETTI, Kilza. O sistema musical dos índios Guarani de São Paulo. In: **D. O. Leitura**. São Paulo: IMESP, 7 (79) dezembro de 1988.
- \_\_\_\_\_. Os índios guarani-mbyá do Brasil: Notas sobre sua história, cultura e sistema musical. **Musices Aptatio**, Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994/95.
- SICK, Helmut. **Ornitologia brasileira**. Brasília: Ed. UnB, 1985.
- SILVA, Domingos. **Música e personalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purus**. 1997. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.
- SMITH, Richard. **Deliverance from chaos for a song: a social and a religious interpretation of the ritual performance of Amuesha music**. 1977. Tese de Doutorado. Cornell University.
- STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. São Paulo: EDUSP/Belo Horizonte: Itatiaia, 1988 [1557],
- STRELNIKOV, I.D. Les Kaa-iwuá du Paraguay. In: XXII CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLIAMERICANISTI. **Atti**. Roma: vol II., p. 333-366, 1926.

- SULLIVAN, Lawrence (Ed.). **Enchanting powers: music in the World's religions**. Cambridge, 1997.
- SUSNIK, Branislava. **Religión y religiosidad en los antiguos pueblos guaraníes**. In: **La religiosidad popular paraguaya: aproximación a los valores del pueblo**. Asunción: Loyola, 1981.
- TASSINARI, Antonella Maria I. **Contribuição à história e à etnografia do Baixo Oiapoque: a composição das famílias Karipuna e a estruturação das redes de troca**. 1998. Tese de Doutorado em Antropologia Social, FFLCH/USP, São Paulo.
- TAUSSIG, Michael. **Un gigante en convulsiones**. Barcelona: Gedisa, 1995.
- TEDLOCK, Barbara. **Dreaming and dream research**. In: TEDLOCK, Barbara (Ed.). **Dreaming: Anthropological and psychological interpretations**. Santa Fe: School of American Research Press, 1992 [1987]. p. 1-30.
- TEIXEIRA-PINTO, Mámió. **Iepari**. **Sacrifício e vida social entre os índios Arara**. São Paulo: Hucitec/Anpocs/Ed. UFPR, 1997.
- THOMAZ DE ALMEIDA, Rubem F. **O projeto Kaiowa-Ñandeva: uma experiência de etnodesenvolvimento junto aos Guarani-Kaiowa e Guarani-Ñandeva contemporâneos do Mato Grosso do Sul**. 1991. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- TIWARY, K. M. **Tuneful weeping: a mode of communication**. **Working Papers in Sociolinguistics**, 27.
- TRAVASSOS, Elisabeth. **Xamanismo e música entre os Kayabi**. 1984. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. **Glossário dos instrumentos musicais**. In: RIBEIRO, Berta (Coord.). **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 3. p. 180-187. 1987.
- VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. **O belo é a fera**. 1995. Tese de Doutorado em Antropologia Social, FFLCH-USP, São Paulo.
- VEIGA, Manuel. **Toward a brazilian ethnomusicology: amerindian phases**. 1981. Tese de Doutorado. University of Califórnia, Los Angeles.
- VÉRAS, Karin Maria. **A dança matipu: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano**. 2000. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.
- VIDAL, Lux B. **Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução**. In: VIDAL, Lux B. (Org.). **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.
- \_\_\_\_\_. **“O Mito da Cobra grande (2ª. parte) Cosmologia, conceitos e conhecimento: uma proposta educativa.” Relatório de Pesquisa, mimeo**. 1997.
- \_\_\_\_\_. **Ngô-kon: maracá ou chocalho dos Kayapó-xikrin**. **Os índios, nós**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia. 2000.
- VIDAL, Lux B. & SILVA, Aracy. **Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas**. In: VIDAL, Lux B. (Org.). **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp e Edusp, 1992.
- VIETTA, Katya. **Os homens e os deuses: a construção mbyá do conceito de sociedade**, (mimeo.). In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA - SUL, Tramandai. 1995.
- \_\_\_\_\_. **Tekoha e te'y guasu: algumas considerações sobre articulações políticas Kaiowa e Guarani a partir das noções de parentesco e ocupação espacial**. **Revista Tellus**, Campo Grande, Editora UCDB. 2001.

VILAÇA, Aparecida. **Comendo como gente** - formas do canibalismo wari'. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté, os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 2, n° 2, Museu Nacional, p. 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Orgs.). **Amazônia** - Etnologia e história indígena. São Paulo: USP/FAPESP, 1993.

WERLANG, Guilherme. **Emerging peoples: marubo myth-chants**. 2001. Tese de Doutorado, Universidade de St. Andrews, St. Andrews.

WILSON, Edward. **Diversidade da vida**. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido** - uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1989].

#### Discografia

**TEMIAR MUSIC “Dream songs and healing sounds. In the raiforests of Malaysia”**.

Gravado, compilado e comentado por Marina Roseman. [Washington]: Smithsonian Folkways, 1995, 1 CD (duração min).

**ÑANDE REKO ARANDU - Memória Viva Guarani**. Direção Geral: Antônio Maurício Fonseca. Gravação: José Henrique Mano Penna. [São Paulo]: CD MGV 2001, 1998, 1CD (duração: 73:39 min).

**PARAGUAY: MÚSICA MBYA GUARANI**. Realização: Guillermo Sequera [Asunción]: Museo Del Barro, 1997, 1CD.

Acervo particular de Dei se Lucy Montardo

Acervo particular de Friedl Grünberg

#### Vídeos

**ÑANDE REKO ARANDU - Memória Viva Guarani**. Direção Geral: Antônio Maurício Fonseca. TVCultura. 1998.