

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**JEROKY E JEROJY:**  
**POR UMA ANTROPOLOGIA DA MÚSICA ENTRE OS**  
**MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS**

**Kátia Maria Bianchini Dallanhol**

**Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos**


Florianópolis, fevereiro de 2002

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“JEROKY E JEROJY: POR UMA ANTROPOLOGIA DA MÚSICA ENTRE OS  
MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS”**

**KÁTIA MARIA BIANCHINI DALLANHOL**  
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores:




---

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC-Orientador)



---

Dr. Marnio Teixeira Pinto (UFPR)



---

Dr. Aldo Litaiff (UFSC/MUSEU)

Florianópolis, 28 de fevereiro de 2002.

*Para o Flávio que, pelo amor e companheirismo, concedeu-me o suporte afetivo tão importante em todas as etapas deste trabalho.*

# Sumário

ÍNDICE DE FIGURAS E FOTOS .....	5
ÍNDICE DE TABELAS .....	7
ÍNDICE DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS .....	7
AGRADECIMENTOS .....	8
RESUMO/ABSTRACT .....	10
INTRODUÇÃO .....	11
1. APRESENTAÇÃO .....	11
2. NOTA SOBRE A GRAFIA DAS PALAVRAS INDÍGENAS .....	13
<b>1. OS MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS.....</b>	<b>15</b>
1.1. PANORAMA HISTÓRICO DO MORRO DOS CAVALOS COMO TERRA INDÍGENA.....	15
1.2. A ETNOLOGIA DAS TERRAS BAIXAS DA AMÉRICA DO SUL E OS GUARANI.....	19
1.3. CONTEXTUALIZAÇÃO DO SUBGRUPO MBYÁ-GUARANI.....	23
1.4. EXPERIÊNCIA DE CAMPO.....	30
1.5. ESPECIFICIDADES CULTURAIS DOS MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS .....	47
<b>2. A MÚSICA DOS MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALO .....</b>	<b>57</b>
2.1. A ETNOMUSICOLGIA E O ESTUDO DO SISTEMA MUSICAL GUARANI.....	57
2.2. CONCEITOS NATIVOS: <i>JEROKY E JEROJY</i> .....	62
2.3. O ENSAIO DO GRUPO <i>KUARAY OUÁ</i> .....	68
2.3.1. <i>Preliminares</i> .....	68
2.3.2. <i>Sobre o que é geral e específico no ensaio do grupo Kuaray Ouá</i> .....	70
2.3.3. <i>Descrição do ensaio</i> .....	72
2.3.4. <i>Sobre a composição das músicas</i> .....	92
2.4. RELATO DO <i>PORAEI</i> REALIZADO NA CASA DO SEU ARTUR.....	96
2.5. INSTRUMENTOS MUSICAIS .....	103
2.6. OUTRAS CANÇÕES DOCUMENTADAS ENTRE OS MBYÁ DO MORRO DOS CAVALOS ...	110
2.7. RELAÇÃO DOS GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS COM A MÚSICA OCIDENTAL ....	113
<b>3. ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA ENTRE OS MBYÁ-GUARANI</b>	
<b>DO MORRO DOS CAVALOS .....</b>	<b>115</b>
3.1. EDUCAÇÃO INDÍGENA NAS TERRAS BAIXAS DA AMÉRICA DO SUL.....	115

3.2. UM RECORTE SOBRE A ANTROPOLOGIA DA EDUCAÇÃO .....	118
3.3. AS PESQUISAS ETNOMUSICOLÓGICAS E O ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA .....	122
3.4. CONCEPÇÃO DOS MBYÁ DO MORRO DOS CAVALOS SOBRE APRENDER E ENSINAR ...	125
3.5. OCASIÕES DE ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA NO COTIDIANO DA ALDEIA. ....	127
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
4.1. NO <i>JEROJY</i> E <i>JEROKY</i> OS MBYÁ DO MORRO DOS CAVALOS ATUALIZAM SUA MÚSICA. .....	130
4.2. PROPOSTA DE ANÁLISE DA MÚSICA DOS MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS .....	132
4.3. SOBRE ENSINO E APRENDIZAGEM.....	134
4.4. TRANSFORMAÇÕES E READAPTAÇÕES.....	136
4.5. REFLEXÕES FINAIS .....	137
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>147</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS E FOTOS

Figura 1. Localização do Estado de Santa Catarina na América do Sul; localização da Terra Indígena no Estado.....	15
Figura 2. Mapa da Terra Indígena.....	16
Figura 3. Casa do Artesanato.....	31
Figura 4. Desenho da aldeia do Morro dos Cavalos realizado entre fevereiro de 2001 e janeiro de 2002.....	32
Figura 5. Confeção dos <i>vixo ra'anga</i> .....	40
Figura 6. Preparação do bambu para confecção dos <i>ajaka</i> .....	40
Figura 7. Casa de “guarani” e, ao lado, planta típica da casa “guarani”.....	40
Figura 8. Casa de madeira e, ao lado, a planta dessa casa.....	41
Figura 9. Casa de alvenaria e, ao lado, a planta dessa casa.....	41
Figura 10. Seu Artur, com seu <i>petygua</i> , em frente da <i>opy</i> ; Marcelo enfeitado com o cocar para a dança.....	42
Figura 11. Vista interna e externa da casa onde fiquei.....	43
Figura 12. Pontos de água e banheiro construído pela FUNASA.....	44
Figura 13. Leonardo indo embora com o <i>rave</i> .....	45
Figura 14. Seu Artur voltando do mato com ervas.....	48
Figura 15. Augustinho plantando milho; seu Artur na plantação de bananeiras; Jurema e Pedro nas laranjeiras.....	55
Figura 16 Retratos da Aldeia.....	56
Figura 17. Foto do grupo com uniforme e encarte do CD.....	69
Figura 18. Configuração da dança padrão.....	74
Figura 19. Croqui do ensaio.....	77
Figura 20. Inácio, o compositor, observa o ensaio.....	74
Figura 21. <i>Xondaro</i> .....	82
Figura 22. Croqui do <i>xondaro</i> .....	83
Figura 23. Gerônimo, o coordenador, falando para o grupo.....	85

Figura 24: Nova Coreografia.....	89
Figura 25. Inácio com seu <i>petyguá</i> .....	92
Figura 26. Luana no jardim da casa da Cláudia.....	94
Figura 27. <i>Poraei</i> na casa do seu Artur; croqui da disposição interna da casa durante a “reza”; canto fora da casa.....	98
Figura 28. <i>Mbaraka miri</i> / mbaraka .....	105
Figura 29. <i>Popygua</i> / <i>Angu apu</i> .....	107
Figura 30. <i>Takuapu/Rave</i> .....	109
Figura 31. Escola <i>Itaty</i> . .....	120
Figura 32. Jovens <i>mbyá</i> no Dia do Índio.....	128
Figura 33. A televisão e o aparelho de som fazem parte do cotidiano <i>mbyá</i> .....	129
Figura 34. Estilos no vestuário: camiseta “produzida” por Cláudia.....	129

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 Censo dos moradores da aldeia do Morro dos Cavalos, elaborado por Flávio Dallanhol e Augustinho Moreira/ Kambauim em janeiro de 2002.....	33
Tabela 2 Genealogias por residência de acordo com o censo exposto acima .....	37
Tabela 3: Composição da População.....	49
Tabela 4: Dança Padrão .....	73
Tabela 5: Seqüência Padrão .....	75
Tabela 6: Seqüência do <i>xondaro</i> .....	83

## ÍNDICE DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

Transcrição nº 1: <i>YVYPORÁ</i> .....	76
Transcrição nº 2: <i>JAJEROJY</i> .....	79
Transcrição nº 3: <i>TANGARA</i> .....	83
Transcrição nº 4: (sem título).....	88
Transcrição nº 5: CANTO DA LUANA.....	93
Transcrição nº 6: <i>PORAEI</i> .....	99
Transcrição nº 7: <i>NHANDÉ JEROKYA</i> .....	101
Transcrição nº 8: CANTIGA DE NINAR (Nadir) .....	110
Transcrição nº 9: CANTIGA DE NINAR (Cláudia) .....	111
Transcrição nº 10: <i>PAVE JAJEROJY</i> .....	112



## AGRADECIMENTOS

Ao presidente e demais membros do Colegiado do Colégio de Aplicação, pela concessão do Afastamento para Formação em tempo integral pelo período de dois anos.

Aos colegas da Disciplina de Artes do Colégio de Aplicação, pelo apoio que recebi desde que me dispus à formação, especialmente às professoras Neide Pelaez de Campos, pelos valiosos conselhos, e Stela Maris Besen Guerini, por sua generosidade em assumir parte de minhas tarefas no ano de 1999 e por elucidar alguns aspectos sonoros da música dos mbyá.

À minha família: filhas, genros e neto de quem sempre recebi apoio e contribuições; em especial ao meu marido, Flávio José Dallanhol, que desde o início se disponibilizou em oferecer-me condições propícias à realização da pesquisa, inclusive se dispôs a passar alguns dias comigo em campo prestando auxílio de várias formas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos, por sua destacada competência acadêmica, que, aliada ao constante encorajamento e bom humor em conduzir os trabalhos de orientação, possibilitou que eu gradativamente superasse as dificuldades e realizasse a contento todas as etapas necessárias à elaboração desta dissertação.

À equipe de professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, que, sem exceção, surpreendem pela agilidade intelectual e empenho em realizar uma antropologia atuante e atual e me proporcionaram uma formação antropológica de qualidade.

Aos moradores do Morro dos Cavalos, pela cortesia e explicações que possibilitaram a documentação dos dados que apresentarei nas páginas seguintes; em especial ao seu Artur, e a sua família, que me acolheram no seu convívio, ensinando-me, sobre o modo de ser mbyá-guarani, tudo aquilo que um relacionamento recente com um *jurua*/branco, lhes permite.

Aos mestrandos da turma de 2000, além das doutorandas Carmem Susana Tornquist, Laís M. Córdia, pelas proveitosas discussões que contribuíram para nosso enriquecimento intelectual e também emocional, em especial a Cláudia Mesquita, pela elaboração do *abstract*.

Aos colegas do MUSA – Núcleo de Estudos: “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe” – pelas discussões de alto nível principalmente nos assuntos etnomusicológicos, em especial à doutoranda Deise Lucy Montardo, pelas infundáveis “consultas”.

Aos professores Dra. Antonella Tassinari e Dr. Aldo Litaiff, por terem participado da banca de qualificação do meu projeto, além de contribuírem com valiosas sugestões.

Ao Geraldo Moreira Karai, que me iniciou no aprendizado da língua guarani; aos mestrandos Luis Fernando Hering, Flávia Melo e Melissa Ramos de Oliveira, pelos diálogos etnológicos e troca de saberes no aprendizado da língua guarani; à Rosalina Franco, pelo auxílio nas traduções e à Ana Maria de Souza, por ter-me acompanhado no primeiro pernoite na aldeia.

À Prof.<sup>a</sup> Geni Rivero e à mestranda Sílvia Loch, queridas amigas, que além de ouvirem meus desabafos, desempenharam papel fundamental nesta dissertação, a primeira responsável pelas correções ortográficas/gramaticais, além de infindáveis consultas telefônicas e a segunda responsável pelos desenhos, mapas, fotos etc.

Aos companheiros da disciplina “Redação da Dissertação”, pelos saberes compartilhados principalmente à Prof.<sup>a</sup> Dra. Sônia Maluf, por suas profícuas observações. À Prof.<sup>a</sup> Anelise Nacke, por desvendar-me o fascínio da disciplina; à Prof.<sup>a</sup> Liliam Carioni, por ter possibilitado minha capacitação no inglês instrumental e pelo encorajamento na continuidade dos estudos.

Ao meu pai, Ivo Bianchini, in memoriam, e à minha mãe, Ruth Rosa Bianchini, que, juntamente com meus irmãos Mário Henrique Bianchini, Ivo Bianchini Filho, Luiz Fernando Bianchini, Marco Aurélio Bianchini, estimularam minha determinação em procurar formas mais adequadas de atuar em sociedade como mulher; em especial à minha irmã, Yara Regina Bianchini Mello, pelo incentivo e disponibilidade em ler e discutir meus textos.

À minha sogra, Josephina Girardi Dallanhol, pelo exemplo de vida, e à minha cunhada, Vanilde Dallanhol, pela aproximação junto aos mbyá do Morro dos Cavalos. A toda a minha família extensa, patri e matrilinear, parentes consangüíneos e afins, que sem dúvida contribuíram na minha formação; às amigas da Escolinha de Arte de Florianópolis, pelos momentos de convívio alegre, que me impulsionaram a prosseguir; à Maria Terezinha de Moraes, por seu auxílio há 16 anos no trabalho doméstico, facilitando minha dedicação à vida profissional.

À Maria Dorothea Post Darella, pelas múltiplas informações. Ao Luiz Carlos Cardoso e Maria de Fátima Pires, pela gentileza com que sempre me atenderam na Secretaria do Pós.

Por fim, na impossibilidade de nomear a todos, gostaria de agradecer com muito carinho a todas as pessoas que de alguma forma participaram desta etapa da minha vida.

## RESUMO/ABSTRACT

Esta dissertação é um estudo antropológico exploratório sobre a música dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos, Palhoça, Santa Catarina. Com base em trabalho de campo, procurei analisar as categorias musicais nativas *jeroky* e *jerojy*: a primeira, *jeroky*, refere-se a música apresentada pelo grupo *Kuaray Ouá*, do qual realizei a etnografia do ensaio, e a segunda, *jerojy*, cobre o *poraei*, o qual também descrevo. Apresento a classificação dos instrumentos, algumas transcrições musicais e analiso as letras de determinados cantos. Esta pesquisa visa contribuir para a etnomusicologia das terras baixas da América do Sul, particularmente com relação aos guarani, e para os estudos comparativos etnomusicológicos sobre educação musical.

This dissertation is a report about an exploratory study of the music of the Mbyá-Guarani who live in Morro dos Cavalos, Palhoça county in the State of Santa Catarina. Based on fieldwork done among the aforementioned group, I attempted to analyze two native musical categories, namely *jeroky* and *jerojy*. The former refers to the sort of music performed by the *Kuaray Ouá* group, which the present ethnographic text addresses and the latter encompasses the *poraei*, whose description is also provided in this report. I also present the reader with a thorough classification of their musical instruments, musical and textual transcriptions, and an analysis of the lyrics of a few songs. The results of the present research endeavor are intended as a contribution to South America lowlands ethnomusicology, especially in relation to the Guarani, as well as to comparative studies in ethnomusicology mainly concerned with musical education.

## INTRODUÇÃO

### 1. Apresentação

Minha práxis como educadora e pesquisadora musical<sup>1</sup>, aliada às transformações ocorridas no final do século XX, despertou-me o desejo de aprofundar conhecimentos em outras abordagens. Nesse contexto, impôs-se a questão sobre a música indígena. A bibliografia<sup>2</sup> à qual tive acesso como estudante e como profissional consolidava uma visão depreciativa e preconceituosa em relação à música indígena. Considerando sugestões de que “os índios eram músicos antes da descoberta” (Gallet 1934:38) e de estudos antropológicos atuais<sup>3</sup>, confirmava-se o desconhecimento da sociedade brasileira em relação aos povos indígenas. Optei, então, por buscar formação mais ampla na Antropologia, por esta considerar a etnologia indígena, além de propiciar a articulação com a música. Sob a experiente e incentivadora orientação do Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos, iniciei formação acadêmica na Antropologia<sup>4</sup>, o que possibilitou minha aprovação no exame de seleção do curso de Pós-Graduação, Mestrado em Antropologia Social, em novembro de 1999.

As disciplinas do mestrado possibilitaram-me, de um lado, aprofundar o conhecimento antropológico e, de outro, confirmar minha escolha de estudar a música dos mbyá-guarani. Meu interesse pelos guarani se deve em parte ao fato de que, apesar da proximidade geográfica e de reconhecer suas especificidades culturais, muito pouco se conhece sobre seus modos de vida, particularmente sua música. Esse desejo foi acentuado pela constatação de que, a despeito de praticamente 500 anos de contato com o branco e com outras etnias, bem como de todo o esforço do Estado no sentido da “integração dos índios à comunidade nacional” (Santos 1995:98), os guarani empenham-se em preservar suas especificidades culturais, mantendo sua identidade. A recente gravação de CDs<sup>5</sup> reforçou a idéia de investigar a música e o aprendizado musical entre os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver: Dallanhol (1990), Dallanhol e Guerini (1994, 1995, 1996, 1997, 1999).

<sup>2</sup> Steward e Mignone (1936), Irmãs (1966), Andrade ([1939] 1991), Mariz (1983), entre outros.

<sup>3</sup> Com destaque para a coletânea “A temática indígena na escola” (orgs., Lopes da Silva e Grupioni 1995).

<sup>4</sup> Cursei na graduação as disciplinas de Introdução à Antropologia, Clássicos da Antropologia e Tendências Atuais e no mestrado, na condição de aluna especial a disciplina Antropologia Cultural.

<sup>5</sup> “Ñande Reko Arandu”, CD realizado pelos guarani de São Paulo, “Mborai Merae-y”, CD produzido pelos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos e Massiambu e o CD *Ambá Werá*, dos guarani do Paraná.

<sup>6</sup> Conheci a aldeia do Morro dos Cavalos através do projeto filantrópico “Adote um afilhado Guarani” idealizado e executado por Heloisa Dallanhol em 1996, que tem por meta sensibilizar cidadãos que se comprometam a apadrinhar uma criança indígena doando uma cesta básica por mês.

Confirmada a opção pelo grupo, entrei em contato com o Sr. Artur Benite, líder ritual<sup>7</sup> do Morro dos Cavalos, visando minha permanência nesse local para realizar o trabalho de campo. Sendo assim, minha experiência com os mbyá teve início em abril de 1999, ocasião em que assisti a uma apresentação musical na já citada aldeia. A partir dessa data passei a visitar regularmente os mbyá, dando início a um relacionamento que me possibilitou a coleta dos primeiros dados. Iniciei também, em setembro de 2000, o aprendizado da língua guarani com o professor bilíngüe Geraldo Moreira *Karai*, da aldeia de *Mbiguaçu*. Embora eu não tenha conseguido dominar esse idioma, a familiarização sonora e o reconhecimento de algumas palavras foram de grande valia durante as três semanas consecutivas, do dia 17 de fevereiro ao dia 10 de março de 2001, em que morei na aldeia. Nesse período, aprofundei os laços de amizade com os mbyá e desde então mantemo-nos em comunicação, o que permitiu que por diversas vezes eu discutisse com meus informantes os dados obtidos em campo.

Para a efetivação desta pesquisa, articulei diálogo com três áreas do conhecimento antropológico – a etnologia indígena, a etnomusicologia e a educação indígena, as quais, aliadas às observações de campo, permitiram realizar o objetivo central desta pesquisa: observar e descrever a música dos mbyá do Morro dos Cavalos e destacar os aspectos relacionados ao ensino e aprendizagem de música. Analisando exploratoriamente “a teia de significados” que a música representa para os nativos, elaborei esta dissertação, que está constituída, além desta introdução, por três capítulos centrais e um quarto, no qual apresento minhas conclusões.

No primeiro capítulo apresento dados sobre a ocupação do Morro dos Cavalos; dialogo com a etnologia das terras baixas da América do Sul, destacando as pesquisas que se referem aos guarani; reflito sobre as relações entre os dados bibliográficos e os depoimentos que colhi em campo; contextualizo os atuais moradores da aldeia; relato a experiência de campo e em seguida abordo as especificidades culturais do grupo; apresento mapa localizando a aldeia, desenho da aldeia, censo e as genealogias por residência.

No segundo capítulo, trago à discussão algumas das principais contribuições das pesquisas etnomusicológicas, de modo geral, e destaco as referências sobre as terras baixas e em especial sobre o sistema musical guarani. Realizo um levantamento do universo sonoro da aldeia, no qual apresento as categorias musicais nativas *jerojy e jeroky*; a etnografia do ensaio do grupo *Kuaray Ouá*; o relato do *poraei*; a classificação dos instrumentos musicais; outras canções que não pertencem nem ao repertório do grupo *Kuaray Ouá* nem ao *poraei*; as

---

<sup>7</sup> Constata-se entre esses mbyá duas chefias: uma ligada a ordem ritual “religiosa” e outra político diplomática.

influências da música ocidental no cotidiano da aléia; e algumas transcrições musicais e análise das letras.

No terceiro capítulo enfoco a contribuição das pesquisas sobre educação indígena nas terras baixas e em seguida reflito sobre os estudos recentes da antropologia da educação; traço um paralelo entre os dados apresentados nas pesquisas etnomusicológicas guarani e o processo de ensino e aprendizagem de música; remeto às concepções dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos sobre ensino e aprendizagem de música e analiso as ocasiões de ensino e aprendizagem de música no cotidiano da aldeia.

No quarto capítulo, com base no estudo exploratório que realizei sobre a música dos mbyá, apresento algumas hipóteses para análise da música mbyá com base nas três estruturas composicionais sugeridas por Menezes Bastos (1999[1978]); exponho minhas conclusões sobre os modos específicos que os mbyá utilizam para ensinar e aprender música; reflito sobre questões de mudanças e readaptações e, por fim, sugiro alguns temas, aqui apenas abordados, que merecem uma continuidade e um estudo aprofundado.

Nos anexos exponho um esboço da genealogia do seu Artur e dados biográficos sobre os principais informantes.

Todas as traduções aqui apresentadas, a não ser que dito em contrário, são de minha responsabilidade.

## **2. Nota sobre a grafia das palavras indígenas**

O mbyá, língua falada pelos atuais moradores do Morro dos Cavalos, é um dos dialetos<sup>8</sup> da língua guarani<sup>9</sup>. A grafia das palavras mbyá, assim como a tradução delas, é um assunto bastante complexo, e, apesar da existência de algumas sistematizações<sup>10</sup>, inclusive em forma de dicionários, como o de Cadogan (1992) e Dooley (1982), pode-se observar que de forma alguma existe um consenso entre os especialistas. Minha postura frente a essas controvérsias foi adotar a grafia das palavras conforme o último dicionário citado (Dooley), uma vez que elas estão mais próximas ao modo pelo qual meus informantes alfabetizados escrevem. Quanto à tradução, além da utilização dos dicionários já citados, contei também com a tradução que os próprios indígenas me forneceram. Isto é válido tanto para palavras mbyá soltas no texto quanto para as letras das músicas.

---

<sup>8</sup> Ver: Ladeira, (1992:22), Setti, (1994/95:79), Darella et al. (2000:44) entre outros

<sup>9</sup> De acordo com o quadro oferecido por Teixeira (1995:300), a língua guarani pertence à família Tupi-Guarani, uma das sete famílias do tronco lingüístico Tupi.

<sup>10</sup> Ver: Ladeira (1992:3-5), Setti (1994/95:74-75), entre outros.

No que diz respeito à grafia não utilizarei o acento agudo, porque ele “não é usado entre os guarani” (Dooley 1982:10). O til (~), utilizado nas vogais nasais será substituído pelo trema (¨) devido ao fato de o programa de computador não aceitá-lo em todas as vogais. Ex: *miri*/pequeno. O alfabeto mbyá-guarani é formado por seis vogais: a, e, i, o, u (que soam como no português) e y, (vogal oral, com o som entre o i e o u, em português) e as consoantes: b, d, g, h, j, k, m, n, p, r, t, v, x. Saliento que o *k* substitui o *c* e *q*; o *j* indica o som *dj*; uso de *ng* e *gu*; *mb*, *nd*, *nh*; não existe dois *rr*, o *r* é sempre fraco; o *v* antes de *e* ou *i* tem o mesmo som do português, porém antes de *a*, *o*, ou *u* o som é como no inglês, *woman*; o *x* indica os sons de *tch*, *ch* e *ts*.<sup>11</sup>

As palavras em língua indígena serão escritas em itálico, com a tradução em português ao lado, separada por barra: *poraei*/cantar, entoar hinos sagrados. Conforme “a norma culta da ‘Convenção para grafia dos nomes tribais’, estabelecida pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), 1953”, os nomes tribais deveriam ser escritos com letra maiúscula e não sofreriam flexão de número e gênero (Ricardo, 1995:34). No entanto, neste trabalho, os nomes tribais (*mbyá*, *guarani*, *kamayurá*) serão escritos com letra minúscula, de acordo com as regras da língua portuguesa, que escreve os nomes de povos com letra minúscula, e para a grafia deles sigo a apresentada no Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss (2001) e por isso a palavra *mbyá* será acentuada. Assim, a norma da ABA fica restrita somente ao segundo item, *i. é*, os nomes tribais não sofrerão flexão de número e gênero. Nas citações bibliográficas mantereí a grafia das palavras na forma do texto original.

Para marcar a diferença entre as citações bibliográficas e as transcrições das falas dos informantes obtidas na pesquisa de campo, utilizarei nestas um estilo de fonte diferente, mantendo porém a mesma formatação de parágrafo daquelas.

---

<sup>11</sup> Para aprofundar essas e outras referências, ver Dooley (1982:1-20)

## 1. OS MBYÁ-GUARANI<sup>12</sup> DO MORRO DOS CAVALOS

### 1.1. Panorama histórico do Morro dos Cavalos como Terra Indígena

A aldeia do Morro dos Cavalos, inserida no Parque Estadual da Serra do Tabuleiro<sup>13</sup>, está localizada à margem esquerda da BR 101, no Morro dos Cavalos, município de Palhoça, Santa Catarina, distando aproximadamente 40 km de Florianópolis. No período em que realizei esta pesquisa, a maioria dos moradores da aldeia denominavam-se mbyá-guarani, havendo casos de casamentos com os nhandeva/xiripa. Apesar da invisibilidade da presença guarani no litoral catarinense do séc. XVII até meados do séc. XIX (Darella e Litaiff, 2000:5) e do fato de até 1974 os guarani não possuírem terra demarcada, o que os obrigava a viverem nas margens das rodovias ou em reservas pertencentes a outras etnias (Santos, 1975:23-24), o Morro dos Cavalos constituiu-se como Terra Indígena. Originalmente sua ocupação pelos guarani abrangia vários pontos da região, suas fronteiras não eram delimitadas, tendo sido a aldeia cortada pela BR 101 (Darella et al., 2000:67).

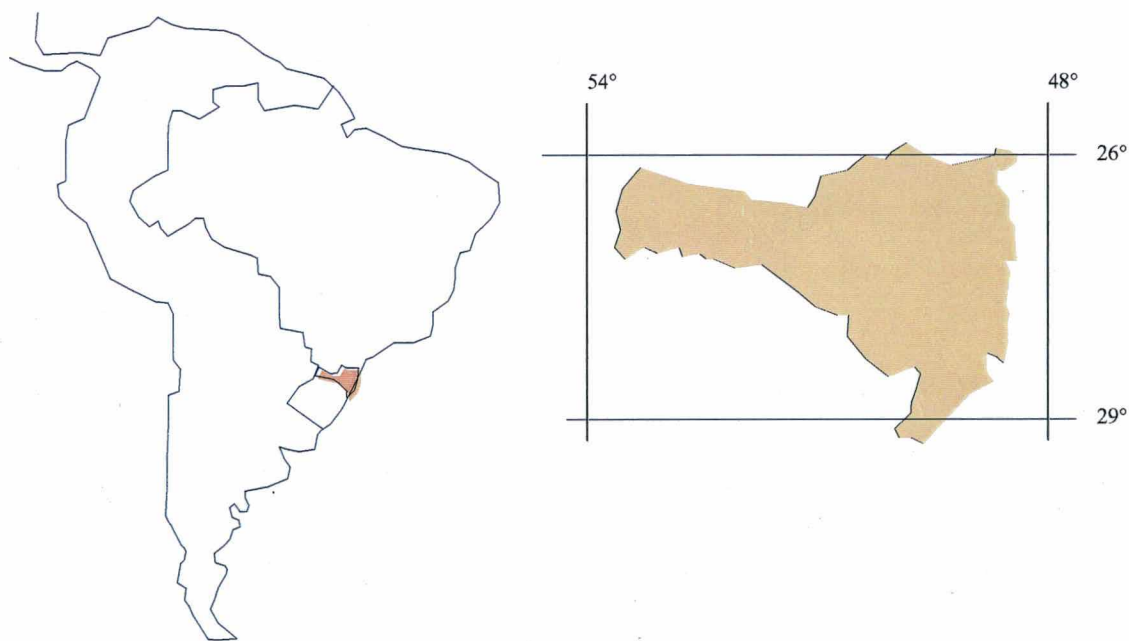


Figura 1. Localização do Estado de Santa Catarina na América do Sul; localização da Terra Indígena no Estado.

<sup>12</sup>Ver Nimuendaju (1987[1914], Schaden (1974), entre outros, sobre a divisão dos guarani do Brasil em três subgrupos: mbyá, kayová e nhandeva/xiripa; a dupla utilização das denominações nhandeva e xiripa é recorrente, tanto na literatura quanto entre os próprios guarani.

<sup>13</sup> Ver Darella e Litaiff (2000), que aprofundam dados sobre a história da ocupação guarani na região do Morro dos Cavalos, demonstrando ser esta anterior a criação, em 1975, do Parque de Preservação.



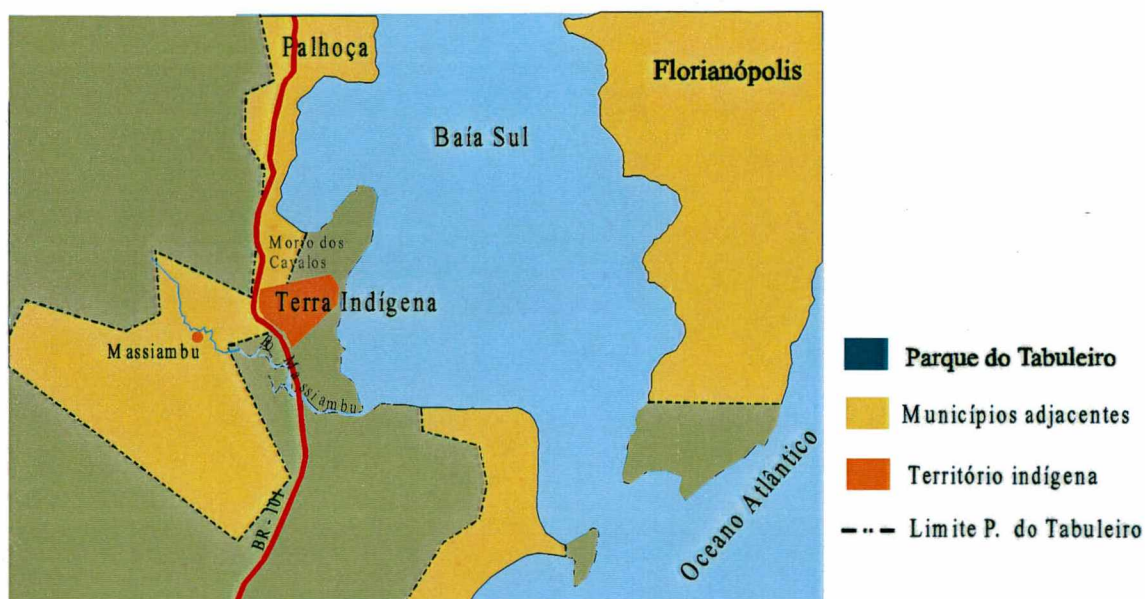


Figura 2. Mapa da Terra Indígena

À medida que fui aprofundando a leitura sobre esse tema, começaram a brotar em minha memória as inúmeras vezes em que, como nativa da Ilha de Santa Catarina, ouvi ser mencionada a presença de índios nessa e em outras regiões da Grande Florianópolis. Anos mais tarde, creio que depois que a BR 101 foi asfaltada, eles começaram a se tornar visíveis, vendendo artesanato nas encostas do Morro dos Cavalos. Fui me acostumando com sua presença, que cada vez foi se tornando mais freqüente, inclusive no centro da cidade, sem que, contudo, meu conhecimento sobre eles tivesse algum progresso; só sabia que eram índios guarani, que habitavam nosso Estado desde antes da chegada dos europeus e que ali permaneciam, embora na escola aprendêssemos que os carijó<sup>14</sup> haviam sido dizimados pelos portugueses. Minha atitude em relação a esses índios só se modificou quando, em 1999, assisti a uma apresentação musical realizada por eles.

Tudo indica que no Morro dos Cavalos a ocupação aconteceu através dos guarani nhandeva/xiripa, embora não seja possível precisar com exatidão quando ela teve início. Com base nos relatos dos índios e em outras evidências, supõe-se que eles "estejam estabelecidos secularmente e fixamente nesses lugares, ... preservando parte de seu território tradicional" (Ladeira, 1992:31-32). As pesquisas arqueológicas constataram a presença de cerâmica guarani nessa região<sup>15</sup>, reforçando a identidade do Morro dos Cavalos como território guarani, reconhecido como "área de referência para os grupos familiares Guarani de passagem pelo litoral do estado, entre o RS, rumo ao PR, SP, RJ e ES," Darella et al. (2000:68).

<sup>14</sup> Os Guarani nos séculos XVI e XVII eram conhecidos como carijó ou cario (Monteiro, 1992:477) e eram senhores da costa atlântica desde Cananéia até o Rio Grande do Sul (Métraux, apud Litaiff (1996:31).

<sup>15</sup> Ver Registro de Pesquisa Arqueológica, 1987, e a tese de De Masi (1999), que, através da análise de carbono 14, amplia para quatro séculos a permanência dos guarani na costa catarinense (DC, 12 de julho de 1999:4-5).

Nadir Moreira<sup>16</sup>, filha de Júlio e Isolina Moreira<sup>17</sup>, casal a partir do qual se iniciam os registros escritos sobre a ocupação guarani no Morro dos Cavalos<sup>18</sup>, comprova esta citação, explicando que, quando era criança, no Morro dos Cavalos vivia somente sua família, mas esporadicamente recebiam visitas, casais de guarani que pediam abrigo ao seu pai e ali permaneciam por alguns meses para depois seguirem viagem.

Coutinho (1994) observa que quando realizou sua pesquisa, apenas uma das descendentes do casal nhandeva, dona Rosalina, com sua respectiva família, morava no Morro dos Cavalos. Esse fato levou-a a estender suas investigações a outras comunidades indígenas da região, a *Mbiguaçu*, onde viviam parentes da família de dona Rosalina, e a Massiambu, onde estava ocorrendo um assentamento de índios mbyá-guarani. Ela observou como essa família, que aparentemente vivia isolada, mantinha nexos com as outras comunidades e também com a população branca vizinha, e, a partir desses contatos, se autodefinia como membro do grupo nhandeva.

Há vários relatos sobre a permanência de índios guarani na região do Morro dos Cavalos e arredores, documentados em estudos históricos sobre a ocupação guarani nessa área<sup>19</sup>. Ladeira (1992:44-45) apresenta um quadro sobre a ocupação das aldeias guarani do litoral que indica sua situação em 1991, no qual o Morro dos Cavalos aparece como aldeia ocupada pelo subgrupo xiripa, com uma área de 16,40 hectares. No entanto, a FUNAI reconheceu essa aldeia como Terra Indígena Morro dos Cavalos em 1995, com área correspondente a 121,8 hectares.

Darella et al. (2000: 81) oferecem um quadro populacional da aldeia do Morro dos Cavalos de 1975 até 2000, através do qual é possível conferir o fluxo demográfico, assim como seu crescimento a partir da ocupação realizada pelos mbyá. Até junho de 1994 os moradores do Morro dos Cavalos estavam reduzidos à família de dona Rosalina, sendo que ela era nhandeva e seu marido, branco<sup>20</sup> (Coutinho, 1994). De acordo com Artur Benite<sup>21</sup> e Darci Gimenes, no final do ano de 1994 alguns mbyá se transladaram de Massiambu para o

---

<sup>16</sup> Ver lista dos informantes anexa.

<sup>17</sup> Segundo a Nadir, seus pais tiveram seis filhos: Rosalina e Lúcia (moram em Praia de Fora, Palhoça/SC), Bernadete (em Barra/SC), Nadir (no Morro dos Cavalos), Lurdes e Milton (na aldeia de Mbiguaçu).

<sup>18</sup> Ver Coutinho(1994:9-10) e Darella et al.( 2000: 75).

<sup>19</sup> Ver Darella et al. (2000:67-101) e Darella e Litaiff (2000: 4-7).

<sup>20</sup> Para sua irmã Nadir, casaram com branco porque, “naquela época, não aparecia guarani pra casar aqui”.

<sup>21</sup> Artur Benite, meu principal informante, juntamente com Darci Gimenes, respectivamente chefe ritual e chefe político entre os mbyá do Morro dos Cavalos.

Morro dos Cavalos e logo em seguida, no início de 1995, chegaram outros mbyá oriundos de Itajaí, passando o Morro dos Cavalos a ser ocupado por maioria mbyá<sup>22</sup>.

Assim, a ocupação do Morro dos Cavalos, iniciada pelos nhandeva/xiripa, foi continuada pelos mbyá-guarani, os quais mantêm relações amistosas com os primeiros moradores da aldeia, inclusive realizando casamentos entre as famílias, como é o caso da união entre Cláudia, mbyá, filha de Artur Benite, e Augustinho, neto de seu Alcindo Moreira, xiripa, considerado um dos mais importantes líderes rituais da região<sup>23</sup>. Ladeira (1992:30) ressalta que “os mbyá não consideram os kaiova como povo guarani”, mas mantêm um bom relacionamento com os nhandeva/xiripa, o que ela credits à “similaridade quanto à experiência religiosa de ambos os grupos, experiência que está na base dos movimentos migratórios em direção à costa brasileira”.

Esses dados, que confirmam o Morro dos Cavalos como Terra Indígena, servem de apoio para a demarcação da aldeia, que ainda não se efetivou devido a uma série de complicadores: ao fato de estar inserida num Parque de Preservação Ambiental; ao projeto de duplicação da BR 101 e da possível construção de um túnel que poderia afetar o abastecimento de água da aldeia; à construção do Gasoduto Bolívia-Brasil, que resultou na nova Terra Indígena, Cachoeira dos Inácios, em Imaruí/SC, para onde se trasladaram várias famílias do Morro dos Cavalos e de Massiambu. Todos esses fatores têm exigido uma série de reuniões entre órgãos públicos, como a FUNAI, a FATMA, entre outros, e os indígenas à procura de uma solução satisfatória<sup>24</sup>. Além disso, os mbyá-guarani, reconhecendo a amplitude de seu território original e devido à interação existente entre as aldeias do Morro dos Cavalos e Massiambu<sup>25</sup>, estão reivindicando a ampliação e a unificação das Terras Indígenas das duas aldeias “como uma única terra contínua” (cf.:72). O relacionamento existente entre as duas aldeias é fato comprovado: pude observar que há um vaivém constante entre os moradores de uma e outra localidade, isso sem falar em algumas atividades que realizam em conjunto, como o futebol nos fins de semana, com platéia feminina; os banhos de rio; os ensaios do grupo *Kuaray Ouá*<sup>26</sup>, que se alternam uma vez em cada aldeia e que

---

<sup>22</sup> Dona Rosalina foi morar fora da aldeia. Artur Benite explica a saída de dona Rosalina do Morro dos Cavalos, nos seguintes termos: “Porque casada com branco, se é guarani casado com guarani difícil sair”.

<sup>23</sup> Informação obtida em conversa com seu Artur e confirmada por Montardo (1996:8) e Coelho (1999:20).

<sup>24</sup> Ver Darella et al. (2000:74-75), que aprofundam a discussão sobre esses problemas.

<sup>25</sup> Essas aldeias estão separadas apenas por 4 km, estando ligadas por laços de parentesco.

<sup>26</sup> Grupo de canto e dança formado por jovens mbyá do Morro dos Cavalos e de Massiambu, tema que abordarei no segundo capítulo desta dissertação.

ocorrem duas vezes por semana; além do atendimento ministrado por seu Artur aos enfermos das duas aldeias.

A não-regularização do Morro dos Cavalos como Terra Indígena produz uma certa instabilidade nos atuais moradores da aldeia, que olham com insegurança seu futuro. Contudo, parece que, apesar dos segmentos contra, o Estado Brasileiro está mais sensibilizado pela causa indígena, reconhecendo-os como os primeiros donos da terra e procurando de certa forma atender às suas demandas. Nesse sentido, tanto a imprensa quanto a opinião pública em geral, além de aliados antigos, como os antropólogos, vêm contribuindo para dar força às lideranças indígenas, que reconhecem este momento histórico como propício para agilizar o processo de demarcação da reserva. Seu Artur destaca que as obras da duplicação da BR 101 “só vão iniciar quando a reserva estiver demarcada, com o acréscimo de uma área que vai até perto da Praia do Sonho. 'É nossa chance para barganhar com o governo'<sup>27</sup>” (Diário Catarinense, 25/06/2001:25).

## 1.2. A etnologia das terras baixas da América do Sul<sup>28</sup> e os guarani

As populações indígenas das terras baixas da América do Sul eram depreciadas pela elite científica internacional, que as consideravam sem futuro e sem pertinência para pesquisa, salientando a precariedade de seus modelos sociológicos e de seus sistemas de pensamento<sup>29</sup>. Essa situação permaneceu aproximadamente até a década de 1970, quando então o panorama dos estudos amazônicos mudou, principalmente devido à influência da obra de Lévi-Strauss<sup>30</sup>. Porém os pesquisadores americanistas são acusados de "idealistas", o que significa uso abusivo dos modelos estruturalistas para a etnografia sul-americana. Essa crítica é rebatida por Overing Kaplan (1977:10), ao explicar que: "se somos assim é somente porque os ameríndios... também são idealistas quando se trata de ordenar suas sociedades", i. é, há uma presença muito forte de dualismo e oposições binárias na configuração das sociedades ameríndias, principalmente das Jê, o que levou os pesquisadores a utilizarem os modelos estruturalistas propostos por Lévi-Strauss. Para Rivière (1993:509), a linha divisória na

---

<sup>27</sup>Extra-oficial, fui informada de que a demarcação prevista para a Terra Indígena Morro dos Cavalos é de uma área de 2000 hectares.

<sup>28</sup>A denominação "terras baixas", refere-se à região da Amazônia e demais áreas da América do Sul, em oposição a "terras altas", que engloba o planalto andino, ver Hill, (1988:1) e Seeger (1980:13).

<sup>29</sup>Desqualificação que, segundo Descola & Taylor (1993:18) e Henley (1996:232), entre outros, deve-se em parte à propagação das idéias sobre o difusionismo, crença de que os habitantes das terras baixas procederam dos povos andinos, e ao determinismo geográfico, hostilidade do meio ambiente que inibia o desenvolvimento dessas sociedades. Idéias divulgadas pela escola ecológico-cultural americana, cujo principal representante foi Julian Steward, autor do famoso *Handbook of South American Indians*, que inspirou gerações de antropólogos.

<sup>30</sup> Ver: Descola & Taylor (1993:19), Henley (1996:232), Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha (1993:11).

antropologia das terras baixas pode ser marcada pelo simpósio *Tempo social e espaço social* (org. Overing Kaplan, 1977), no qual, pública e coletivamente, são rejeitadas as classificações sobre descendência com base em modelos africanos ou australianos, ao mesmo tempo em que são propostas<sup>31</sup> novas formas de estudo para dar conta da complexidade dos sistemas de parentesco dessas sociedades<sup>32</sup>.

O artigo de Seeger et al. (1979), ao enfatizar que as sociedades ameríndias se estruturam em termos simbólicos relacionados à “construção da pessoa e da fabricação dos corpos”, propõem uma nova fase para a etnologia das terras baixas. A partir então da década de 1970, constata-se uma preocupação em “repensar a Amazônia”, e os novos estudos se caracterizam por estabelecerem conexão entre as pesquisas antropológicas e as pesquisas arqueológicas<sup>33</sup>, lingüísticas<sup>34</sup>, históricas<sup>35</sup>, ecológicas<sup>36</sup>, as quais possibilitaram novas maneiras de pensar as sociedades ameríndias em suas relações com a cosmologia, a organização social, o parentesco, a guerra, a política, a arte, entre outras questões. Destaco as pesquisas sobre experiências estéticas, como a de Vidal e Silva (1992), que contribui com aportes teóricos sobre a estética ameríndia; a de Lagrou (1998), sobre desenho e imagem entre os kaxinawá; a de Barcelos Neto (1999), sobre a cultura material entre os waurá; a de Veras (2000), sobre a dança matipu, entre outras; além das pesquisas etnomusicológicas que abordarei adiante. Todas trazem à tona a artisticidade subjacente à vida sociocultural das populações indígenas, uma vez que a arte aqui se apresenta conectada à vida cotidiana, em forma de pintura corporal, adereços, desenhos, música, dança, narrativas, escultura, entre outras expressões da cultura. Essas pesquisas conferem à arte significados simbólicos que são construídos culturalmente e que “dão ordem e sentido ao mundo”(Vidal e Silva, 1992:280). Na mesma direção converge o pensamento de Menezes Bastos (1998:17), que supõe “ a

---

<sup>31</sup> Viveiros de Castro (1993) e Viveiros de Castro e Fausto (1993), propõem, para a análise das estruturas de parentesco, uma divisão entre as sociedades indígenas da Amazônia e as do Brasil Central.

<sup>32</sup> Noto uma lacuna no que se refere ao estudo do sistema de parentesco guarani, que parece estar próximo do amazonense, caracterizado pela estrutura dravidiana.

<sup>33</sup> Roosevelt (1992), sugere que as terras baixas amazônicas foram palco de importantes desenvolvimentos culturais.

<sup>34</sup> Ver Fabre (1994), Rodrigues (s.d.:2), Urban (1992), que evidenciam a relevância do método de reconstrução lingüística, através do qual torna-se possível distinguir e determinar as relações genéticas entre as línguas.

<sup>35</sup> Ver Hill (1988), que reelabora a distinção analítica entre mito e história e Whitehead (1993), que reconhece as transformações históricas das sociedades nativas e combate a idéia de que a história dos ameríndios começou com a conquista européia.

<sup>36</sup> Ver Balée (1993) seguido de Posey (1998) e Rival (1998), sobre a contribuição do indígena para a formação da biodiversidade da floresta amazônica.

artisticidade como universo central para a compreensão das terras baixas, entendidas estas como um mundo relacional e comunicante por excelência".

Especificamente no que diz respeito aos guarani, iniciei a revisão bibliográfica pela obra de Nimuendaju (1987[1914]), considerada fundante da etnologia guarani contemporânea<sup>37</sup>, além dos trabalhos de Métraux (1979), Schaden (1974 [1954] 1976), Cadogan (1971,1978, 1992 [1959]), Pierre Clastres (1990 [1974]) e Hélène Clastres (1978 [1975]). Para Viveiros de Castros (1986:100), esses autores aprofundaram as exegeses de textos míticos e cantos sagrados, mas limitaram a descrição dos aspectos da morfologia e estrutura social. Por outro lado, Viveiros de Castros coloca que a plasticidade da estrutura social é constantemente elaborada, e que “não há como privilegiar a estrutura sociológica em detrimento do discurso sobre as divindades e as almas sob pena de não encontrarmos nada, ou quase nada – ou outra coisa: os deuses, os mortos, o discurso” (cf.:110). Ele também salienta que a literatura aponta para uma certa ambivalência como característica dos guarani, “pensadas como um momento intercalar entre Natureza e Sobrenatureza”(cf.:115).

Essas considerações trazem à tona o tema da “religião”<sup>38</sup> guarani, que vem despertando a curiosidade e o interesse de estudiosos ocidentais desde os primeiros contatos. Contudo, as inumeráveis pesquisas ainda não deram conta de desvendar completamente o mistério que envolve esse povo e suas relações com o que chamamos de "sagrado", "sobrenatural", "mundo espiritual", e tantas outras denominações criadas pelo esforço de intelectuais em vislumbrar uma compreensão do sistema cosmológico guarani.

Por outro lado, há unanimidade entre os autores sobre o fato de que a música aparece como elemento fundamental nas manifestações “religiosas” dos guarani. H. Clastres (1978:50) ressalta que os cantos, as danças e a fumaça do cachimbo “estavam associados às cerimônias dirigidas pelos carais e até mesmo constituíam sua parte mais importante”, no entanto, os cronistas não conseguiram decifrar o significado que elas tinham para os nativos, apontando-as apenas “como os elementos de sua prática religiosa”.

Essa associação de canto, dança, aspensão de fumaça e práticas “religiosas” é um aspecto cultural mantido ainda hoje pelos guarani e frequentemente abordado na literatura. Nota-se que a preocupação em desvendar o sistema de crenças e a visão cosmológica dos guarani continua na produção atual, aliada a um visível exercício de repensar a literatura

---

<sup>37</sup> Viveiros de Castro (1986:82-127; 1987:xvii-xxxviii).

<sup>38</sup> Com base em Lagrou (1996:9-37), o conceito de religião utilizado aqui, refere-se, em última instância, ao sistema cosmológico guarani, ou seja, a sua visão de mundo.

clássica visando a uma posterior apropriação desses estudos. Autores como Meliá (1978,1979,1987,1989), Bartolomé (1978), Ruiz (1986, 1998), Monteiro (1992), Ladeira (1992), Larricq (1993), Ferreira Netto (1994), Setti (1992/93, 1994/95), Litaiff (1996, 2000), Chamorro (1995), Garlet (1997), Montardo (1996,1997,1998, 1999,2000), Coelho (1999,2000) e Darella et al. (2000), entre outros, enfocam temas relacionados ao povo guarani, como a história, a concepção de pessoa, a mobilidade, as relações entre sagrado e profano, a música, a educação e a questão tradição/inação. Nesses estudos, o tema da busca da "Terra sem Mal"<sup>39</sup>, entre outros, aparece reelaborado e recriado pelos grupos.

Observo que todos esses trabalhos estão inscritos na nova fase da etnologia das terras baixas, pois demonstram a superação do modelo de "integração nacional" das sociedades indígenas proposto por Darcy Ribeiro (1979), que tudo "fazia para promover o desaparecimento dos contingentes indígenas, através da incorporação à sociedade dominante" (Santos,1995:94-95). O processo se deu ao contrário, i.é, paulatinamente aconteceram pequenas mudanças nas sociedades indígenas, que se intensificaram nas últimas décadas do século XX, rompendo com a idéia de extinção desses povos. Descola & Taylor (1993:20) e Ricardo (1995:45-55) observam que fatores internos às sociedades indígenas (tanto em termos demográficos<sup>40</sup> quanto políticos, muitas delas apresentam hoje milhares de indivíduos e criaram organizações que exercem papel não desprezível na vida política dos países sul-americanos) e fatores externos (criação de entidades como: Associação Brasileira de Antropologia (ABA), Serviço de Proteção aos Índios (SPI), Coordenação Nacional dos Geólogos (CONAGE), entre outras) contribuíram para sua sobrevivência.

Essas mudanças provocaram uma revisão teórica em alguns conceitos sedimentados na disciplina<sup>41</sup>, como aculturação e assimilação, que tiveram que ser superados, uma vez que a constatação da realidade demonstrava sua inadequação, pois a idéia de que as sociedades indígenas iriam perder seus traços originais até serem assimiladas pela sociedade nacional não correspondia aos fatos: em qualquer situação de contato, os índios apresentam-se como agenciadores do processo e não como espectadores passivos. Estudos como os de Oliveira Filho (1988) e de Barth (1998:188), entre outros, refletem que todo contato é uma via de mão

---

<sup>39</sup> Ou *Yvy Mara Ey*, é intensamente abordado na literatura, recebendo variadas interpretações. Ver: Nimuendaju (1987:61), Hélène Clastres (1978:67), Meliá (1987:91, 1989:343), Litaiff (1996:122-131), Garlet (1997:185), entre outros.

<sup>40</sup>Ricardo (1995:45-46-47) informa que a partir de 1970, pela primeira vez desde 1500, vem acontecendo gradativamente um crescimento da população indígena no Brasil, e, segundo os dados do IBGE de 1991, os guarani apresentam-se em maior número, aproximando-se dos 30.000.

<sup>41</sup> Ver Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha (1993:9-15)

dupla, e até em situações de dominação de um dos grupos envolvidos o outro sempre interage. Assim, o conceito de mudança cultural é reelaborado pela “dialética tradição/invenção que sustenta a reprodução cultural dessas sociedades” (Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha, 1993:12).

Com base nos dados acima colocados, os guarani apresentam-se como agentes da sua história<sup>42</sup>, pois, como analisa Sahlins (1999:7), assim como a história é ordenada culturalmente de maneiras distintas nas várias sociedades por meio da significação que as pessoas estabelecem para as coisas, os esquemas culturais também são ordenados historicamente, porque os significados são permanentemente reavaliados na prática. Carneiro da Cunha (1978:5) e Tassinari (1995:449) corroboram essas idéias, explicando que todo processo histórico implica transformações, e que as sociedades indígenas mudam porque a cultura é dinâmica, ou seja, as novas situações que um povo vai vivenciando vão transformando antigas concepções, que resultam em novos comportamentos, e, deste modo, um povo vai construindo a sua história.

Esse conjunto de fatores permitiu o reconhecimento das especificidades das sociedades indígenas, não só as que se referem à língua ou aos nomes tribais, mas também à singularidade dos sistemas de crenças e valores, recriados continuamente, que vão permear suas instituições culturais e que os distinguem dos demais grupos. Com base nessas reflexões é possível entender como o povo guarani foi se construindo e particularizando numa história marcada pelo contato.

### 1.3. Contextualização do subgrupo mbyá-guarani<sup>43</sup>

Os mbyá-guarani, como se autodenomina a maior parte dos moradores atuais da aldeia do Morro dos Cavalos, são conhecidos genericamente pelo nome de guarani<sup>44</sup>, assim como os nhandeva/xiripa e os kaiowa. Essa divisão em subgrupos para os guarani contemporâneos do Brasil, mesmo estando "longe de esgotar a complexidade dos processos de migração e de

<sup>42</sup> Ver Monteiro (1992:474), sobre a recriação da identidade e do modo de ser guarani.

<sup>43</sup> Segundo Cadogan (1992:14), a denominação mbyá lhes foi imposta, pois eles se designavam "*Jeguakáva* ou *Jeguakáva Tenonde Porãgue*", que significa: "os primeiros homens escolhidos que levaram o adorno de plumas". A denominação Caiguá ou Kaingua, que significa "os do mato", foi aplicada aos grupos mbyá que não se submeteram à catequese dos jesuítas (Cadogan 1992[1959]:14 e Bartolomé 1978:90). "A definição dos Mbyá como grupo étnico é visualizada somente no início do presente século" (Muller apud Garlet, 1997:10).

<sup>44</sup> Meliá (1989:295) explica que guarani foi o nome que prevaleceu entre as várias denominações de um povo que demonstrava "unidade lingüística nos dialetos e semelhanças em sua organização sociopolítica e em suas expressões culturais" encontrado pelos conquistadores, nos séc XVI e XVII, num território "que ia desde a costa atlântica ao sul de São Vicente, no Brasil, até à margem direita do rio Paraguai, e desde o sul do rio Paranapanema, e do Grande Pantanal ... até as ilhas do Delta, junto a Buenos Aires".



fusão pelos quais os grupos Guarani têm passado no decorrer dos séculos" (Montardo, 2000:9), são aceitas tanto pelos estudiosos<sup>45</sup> quanto pelos próprios guarani. Para Ladeira (1992:20), a divisão em subgrupos não é "apenas um formalismo classificatório, pois corresponde também a uma definição de diferença apontada e vivida pelos próprios índios". Percebi, em conversas com os mbyá da aldeia do Morro dos Cavalos e os nhandeva/xiripa de Mbiguaçu, que eles, ao mesmo tempo em que têm consciência das suas diferenças, percebem que na atualidade elas estão menos marcadas<sup>46</sup>.

A língua falada pelos mbyá é um dos dialetos da língua guarani (Ladeira, 1992:22, Setti, 1994/95:79, Darella et al., 2000:44), que pertence à família tupi-guarani, uma das sete famílias do tronco lingüístico tupi<sup>47</sup>. Os guarani se expandiram há milênios pelo leste da América do Sul, englobando o Brasil, o Peru, a Bolívia, o Paraguai, a Argentina e o Uruguai (Noelli, 1996:9-10). Atualmente no Brasil são encontradas populações de guarani nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul, o que indica, " grosso modo, que os Guarani ocupam hoje o mesmo território em que estavam no ano de 1500" ( Montardo, 1998:11)<sup>48</sup>.

Desde os primeiros relatos dos viajantes consta que os guarani ocupavam a costa brasileira com incursões para o interior, e são muitas as evidências apresentadas pela literatura que confirmam esse fato. O problema está em precisar o centro de origem dos tupi<sup>49</sup>. Há basicamente duas hipóteses sobre a origem dos tupi: a primeira indica como centro da expansão a região do Paraguai e cercanias e que de lá teriam vindo no sentido leste alcançando o Brasil; a segunda sugere a região da Amazônia central como originária da expansão. Esta segunda hipótese, por estar baseada em evidências da cultura material e na lingüística, é a que recebe maior aceitação na atualidade. Porém esse tema continua em aberto e requer pesquisas regionais para definir os territórios ocupados no passado por eles (Noelli ,1996:111).

Noelli (1996) e Meliá (1989) defendem a segunda hipótese e sugerem que os guarani iniciaram há uns 2000 anos atrás a colonização na bacia amazônica, e seus deslocamentos foram intensificados, talvez, pelo aumento demográfico. Para designar esses deslocamentos,

<sup>45</sup> Além de Schaden (1974) e Nimuendaju (1987), essa subdivisão é apontada por Clastres (1978), Ladeira (1992); Litaiff, (1996, 2000); Setti (199.); Darella et al. (2000) e Montardo (2000), entre outros.

<sup>46</sup> Montardo (2000: 91) também observou similaridades entre os nhandeva/xiripa e os mbyá do sul do Brasil, principalmente no que se refere ao xamanismo e à música.

<sup>47</sup> De acordo com o quadro oferecido por Teixeira (1995:300).

<sup>48</sup> Monteiro (1992:476-477), entre outros, também faz alusão a esse tema.

<sup>49</sup> Ver: Noelli (1996), Viveiros de Castros (1996), Urban (1996), Hackenberg et al. (1998), entre outros.

Noelli (1996) propõe que seja utilizado o termo expansão no lugar de migração, já que, segundo estudos arqueológicos, esses indígenas permaneciam por longos períodos em um mesmo território – praticavam a cerâmica, interferiam na floresta, transportando plantas e inserindo-as pelas regiões que passavam, ao mesmo tempo que se apropriavam de novos vegetais – “expandindo-se para novos territórios sem abandonar os antigos” (cf.:10), caracterizando assim uma “distensão, alargamento, alastramento, com o sentido de ir conquistando novas áreas sem abandonar as anteriores” (cf.:11).

Meliá (1989:294), embora utilize o termo migração para denominar os deslocamentos dos guarani, concorda com Noelli ao ressaltar que os guarani não são nômades, antes são agricultores que sabem muito bem explorar a floresta, derrubando e queimando árvores para o plantio do milho, mandioca, legumes etc., além de serem hábeis ceramistas. Também adverte que, embora a migração constitua uma característica do guarani, muitos deles permaneceram por séculos num mesmo território. Por sua vez, Noelli (1996:109) salienta a necessidade de estudos que abordem as relações entre sociedade e meio ambiente no andamento das pesquisas sobre a expansão dos tupi. Sugere que para a compreensão das expansões é preciso investigar a relação entre a territorialidade e as unidades sociais de consangüinidade e aliança, manifestadas entre os guarani pela designação de *tekoha*.

Para Meliá, (1987:85), *tekoha* refere-se muito mais a um modo de produção de cultura do que simplesmente de produção econômica. O autor pondera que, se *teko* significa “modo de ser”, *tekoha* “é o lugar onde se dão as condições de possibilidade do modo de ser guarani”, e explica que *tekoha* significa e produz ao mesmo tempo relações econômicas e sociais e organização político-religiosa essenciais para a vida guarani. Ele relata que, segundo dirigentes guarani, “sem *tekoha* não há *teko*”, pois a estrutura do *tekoha* compreende três espaços: espaço para caça e pesca, espaço para cultivo e espaço da casa ou espaço social e político (Meliá 1987:85), fundamentais para que o guarani possa realizar o seu modo de ser. Ressalta que o espaço da casa, caracterizado pelas cerimônias e a prática dos rituais – marcados pelas orações cantadas e dançadas –, aparece como central na vida guarani, “donde el **ñande reko** [nosso modo de ser] se estructura en sus aspectos económicos, sociales y políticos” (Meliá, 1987:88). Essas asserções esclarecem que o guarani tem uma perspectiva, um ideal de vida: encontrar uma terra que proporcione os três espaços citados, os quais vão lhe permitir realizar “a economia de reciprocidade”, isto é, o compartilhamento de todos os bens com seus parentes e vizinhos, daí que seu objetivo de vida está direcionado à busca da consolidação dessa perspectiva.

Impossível refletir sobre os guarani sem abordar o mito da Terra sem Mal, uma vez que os relatos históricos e etnográficos os associam à imagem dos que buscam incansavelmente essa terra, e, desde Nimuendaju (1987), a literatura é pródiga em interpretações variadas e por vezes desencontradas sobre o tema. É bom lembrar que Montoya (apud Meliá 1989:347) traduz *yvy marane'y*, por: ‘solo intacto que não foi edificado’ e *ka'a marane'y* ‘monte de onde não se retirou madeira, nem foi cercado’; isto indica que a expressão sofreu diversas interpretações, tanto por parte dos guarani quanto dos pesquisadores, até transformar-se no mito da Terra sem Mal. Para seu Artur, a palavra *marane'y* significa: “pra dizer que não se acaba, não morre”.

H.Clastres (1978), a partir dos discursos dos *karai*, considera a Terra sem Mal como um lugar ideal, no qual há fartura, não é preciso trabalhar e a juventude é eterna, cabendo aos *karai* guiar o povo nessa busca; no entanto, “não trata de migração: não se incitam as pessoas a abandonar as aldeias e pôr-se a caminho da Terra sem Mal. ... mas sim as regras éticas, únicas a propiciarem o acesso a ela (op.cit.:47). Para Meliá (1989:343-344), a busca da Terra sem Mal é o principal motivo da migração guarani, que, além de estar relacionada com a economia, apresenta-se como um elemento essencial na construção do modo de ser guarani.

Por outro lado, Garlet (1997) critica o uso indiscriminado do conceito de Terra sem Mal, empregado para explicar todos os deslocamentos dos guarani, advertindo que “nem toda mobilidade é uma busca da Terra sem Males e nem toda busca da Terra sem Males se dá através da mobilidade” (op.cit.:185). Ele sugere uma nova leitura, na qual a busca da Terra sem Mal pelos *mbyá* atuais pode ser vista no sentido de uma reconstrução do bem, “pois à medida que determinado lugar se enche de males, faz-se necessário partir em busca de espaços onde a maldade não tenha sido implantada”(op.cit.:189); assim, seus deslocamentos vão ao encontro de uma terra sem males<sup>50</sup>.

Entendo que o ir e vir dos guarani atuais está associado à busca de um lugar tido como ideal, onde possam viver com liberdade seu modo de ser. Do meu ponto de vista, o conceito de expansão é válido para se pensar os antigos deslocamentos dos guarani, porém não me parece apropriado para designar as locomoções atuais deles, que demonstram uma grande preocupação com a manutenção de terras que lhes propiciem sobreviver segundo seu modo de ser. Quanto ao conceito de migração, Garlet (1997:16) explica que ele não contempla alguns deslocamentos dos *mbyá*, como “os casos das visitas, da exploração sazonal do ambiente, do

---

<sup>50</sup> Ver Pompa (2001), estudo recente sobre a questão da Terra sem Males e do profetismo guarani.

abandono do local por mortes, entre outros”, e sugere que seja substituído pelo de mobilidade, que “contempla e engloba de forma satisfatória todas as modalidades de deslocamentos, inclusive a migração”.

Assim, o conceito de mobilidade corresponde de forma mais adequada aos deslocamentos dos guarani contemporâneos, uma vez que, no momento histórico presente, os guarani, quando se locomovem de uma aldeia para outra das já existentes ou instalam-se em novas terras, demonstram que nessas locomoções está embutido um conjunto de motivos que os impulsionam em sua busca por uma maneira digna de viver conforme seus ideais. Levando-se em conta os processos de reelaboração dos aspectos culturais, que apontam para a dinâmica da cultura guarani, pode-se repetir as palavras de Meliá e dizer que eles procuram um *tekoha* que lhes possibilite viver seu *teko*.

Conforme explicitaram os mbyá-guarani que habitam o Morro dos Cavalos hoje, seus antepassados, pais e/ou avós, em sua maioria, são originários do Paraguai; vieram para Misiones ou Posadas, na Argentina, e a partir daí ingressaram no Brasil via estradas do Rio Grande do Sul. Nesse trajeto, eles fixaram-se em várias aldeias até se instalarem no Morro dos Cavalos, passando por períodos que variavam entre nenhum contato com "os brancos" e períodos de intenso contato.

Cadogan<sup>51</sup>(1971:17), com base nos relatos de seus informantes, sugere que o *habitat* de origem dos mbyá era “el que estaba situado en el Centro de la Tierra, cuna de la raza, el Mba'e Vera”. Garlet (1997:17) coloca que esses dados são destacados tanto em “fontes documentais, quanto da história oral”, as quais indicam que “**Yvy Mbyte**/Centro da Terra, Centro do Mundo, aponta para um referencial não apenas mítico, mas também geográfico”.

Garlet (1997) explica os deslocamentos mbyá através da noção de desterritorialização, processo de avanço de "estranhos" ao território original, *Yvy Mbyte*, o centro do mundo mbyá, localizado no Paraguai, que se configurava como um espaço geográfico muito mais restrito do que aquele que ocupam hoje. Essa invasão de suas fronteiras os impeliu a iniciarem deslocamentos à procura de locais desocupados que atendessem a suas demandas econômicas, sociais e religiosas, ampliando seu território e caracterizando a noção de reterritorialização, i. é, a 'relocalização no espaço' (Garlet, 1997:16-18).

---

<sup>51</sup> Referência para os autores que estudam o subgrupo mbyá-guarani. Meliá (1978:56) o considera responsável por romper com a tradicional reserva dos mbyá em falar sobre sua vida cotidiana. Desfrutando da intimidade do grupo, ele possibilitou que os índios se convertessem em "etnógrafos de sí mismos". Outra importante contribuição de Cadogan se refere à sua tradução da língua mbyá (cf.:58).

A literatura<sup>52</sup> comprova que a primeira ocorrência de invasão às terras mbyá se deu em território paraguaio, provocando o deslocamento de grupos mbyá para Misiones e outras cidades argentinas e posteriormente para o Brasil. A partir daí os mbyá iniciaram a busca de novos locais considerados propícios para viverem de acordo com seus ideais, ou seja, que lhes proporcionassem os três espaços necessários ao seu modo de ser. Garlet (1997) explica que, mesmo quando fatores internos ou externos os obrigam a abandonar esses locais, eles são sempre incorporados ao território original, que dessa forma vai sendo ampliado, e para o qual o mesmo grupo ou outros podem retornar. Essa mobilidade que caracteriza os mbyá atuais também implicou a ampliação do seu território. A esse movimento de retorno a locais anteriormente ocupados pelos mbyá ou por outras etnias, como é o caso do Morro dos Cavalos, Garlet (1997:17) denomina circularidade, explicando: “constitui-se na mobilidade exercida pelo grupo no interior de um espaço conhecido e delimitado culturalmente, entendido como território”. Essa característica da circularidade, i.é, a ocupação dos seus espaços por revezamento de famílias, “permite ver que não pode ser aplicada aos Mbyá a denominação de nômades” (op.cit.:188), o que confirma a afirmação de Meliá(1989:294) de que os guarani não são nômades.

Outro aspecto constantemente ventilado na literatura diz respeito à origem da linguagem humana, *ayvu rapyta*; aos hinos sagrados relacionados com os ossos de quem porta a vara insígnia, *yvyra'i kãnga*; e às primeiras palavras formosas, *ñe'e porã tenonde* (Cadogan, 1992[1959]:16). Garlet (1997:142-143) explica que, para os mbyá, *Ñamandu Ru Ete*/O primeiro Pai somente engendrou a terra “a partir da extremidade do seu **popygua**/vara insígnia” depois de ter concebido a origem da linguagem humana, das relações sociais e do canto ritual.

Cadogan (1992[1959],1971) confirma que o canto acompanhado por instrumentos musicais é um dos veículos através do qual os mbyá se comunicam com seus deuses tutelares. Esses deuses são responsáveis por lhes ditarem as normas que regem a vida na terra, propiciadas pelo que denominam " 'palavras hermosas' o enseñanza secreta", sendo que o mbyá é introduzido nessas cerimônias desde que nasce. Assim, para viver o “ modo de ser mbyá”, além de um espaço ecologicamente adequado, é necessário, como diziam alguns mbyá do Morro dos Cavalos, que “haja acordo com Deus”, sem o qual os mbyá não têm *javy'a*/alegria. Esse acordo com Deus só é possível através do canto ritual, razão por que os mbyá empenham-se em encontrar formas de manter a realização de seus cantos.

---

<sup>52</sup> Ver Bartolomé (1978:91-92), Garlet (1997:57), entre outros.

Cadogan (1978:42-43) ressalta que os mbyá, assim como todos os guarani do Paraguai, crêem na dualidade da alma, uma espiritual e outra telúrica. Entretanto, enquanto os mbyá empregam a palavra *ñe'e* para designar a alma espiritual, mas que também pode significar “falar” ou referir-se ao som produzido pelos animais, os outros grupos, como os apapokuva e xiripa, usam a expressão *ayvu* para denominá-la. Observo, porém, que para os mbyá do Morro dos Cavalos *ñe'e* refere-se somente ao som dos animais e *ayvu* significa palavra, fala; quanto ao seu provável significado de alma, nada me foi revelado. Ferreira Netto (1994:19) constatou o mesmo entre os guarani do Silveira, para os quais “*ayvu*, que é “fala”, e *ñe'e*, que é “voz” ou “som” que não possui sentido algum, é característico de animais e de objetos”. No entanto, esse autor sugere que o “*ayvu* representa todo poder de conhecimento do indivíduo” (op. cit:18), e notou uma preocupação constante dos mbyá em fortalecer o *ayvu* através da realização diária dos *poraei*, rituais constituídos principalmente de dança, canto e aspersão da fumaça do *petygua/cachimbo*.

De acordo com a literatura já citada, os ancestrais de alguns grupos mbyá da atualidade não viveram nas missões jesuítas e por essa razão podem apresentar características culturais distintas de outros subgrupos que foram submetidos à catequização. Também se compreende que o tardio aparecimento dessa etnia em outras regiões fora do Paraguai deve-se ao fato de que seu deslocamento para fora desse país somente aconteceu há aproximadamente 150 anos. Além disso, há o fato de que esse deslocamento foi provocado tanto por fatores externos ao grupo, quanto por fatores intrínsecos ao seu sistema de crenças.

Alheios a essas discussões e também às referentes ao centro de origem de expansão dos tupi, os mbyá atuais crêem que seu território original está localizado no Paraguai, porém a Argentina, o Brasil e o Uruguai fazem parte desse mesmo território, que não tem fronteiras e através do qual eles podem se locomover de acordo com seus interesses e disponibilidade. Entendem que sua história é marcada pelo contato, e cada vez que seu espaço é invadido pela sociedade englobante eles se mudam, procurando novos locais adequados ao seu modo de ser. No entanto, percebem que está se tornando difícil encontrar lugares propícios ao seu modo de ser, pois a maior parte dos *tekoha* que ocuparam em outras épocas hoje não se encontram mais disponíveis. Dessa forma, passaram a preocupar-se com a demarcação de suas terras e assumiram posições políticas que são reconhecidas pelo Estado. Como a convivência com o mundo e a cultura ocidental está cada vez mais estreita, “os Mbyá vão reforçar suas fronteiras culturais, delimitando espaços – sobretudo religiosos e lingüísticos – para fortalecer e preservar sua etnicidade” (Garlet, 1997:66).

Esta revisão aponta que uma das características dos mbyá-guarani que os diferenciam dos outros subgrupos é que, na sua totalidade, eles preservam a língua nativa, respeitam a forma de casamento endogâmico, entendido aqui como endogamia de grupo étnico, e seguem a religião do grupo, mantendo seus cantos e danças. Além disso, sua organização social é efetivada através da ocupação do espaço por unidades de famílias extensas, as quais formam uma comunidade mantida pelas regras dos seu sistema de parentesco, político, econômico e religioso; praticam a uxorilocalidade temporária, salvo em casos especiais, quando o pai do esposo ocupa posição de prestígio e não concebem que duas lideranças políticas ou rituais ocupem o mesmo espaço. Todas essas características, levando-se em conta certas particularidades, são encontradas entre os mbyá do Morro dos Cavalos.

#### 1.4. Experiência de campo

Impossível focalizar os mbyá do Morro dos Cavalos sem mencionar o envolvimento da Unisul com o povo dessa aldeia. Esta instituição, através do seu “Programa de Ações Continuadas”, iniciou em 1997 “uma postura de aproximação científico-cultural junto ao Povo Indígena Mbyá-guarani” (Gonçalvez & Serafin, 2000:14) e apoiou a criação da AIMG, Associação Indígena Mbyá-Guarani, “...organização de respeito e referência, acesso e interlocução com o mundo do Djurá (não índio)” (op.cit:15). A seguir, elaborou o projeto: “Mbyá-Guarani e Unisul: um projeto antropológico social”. Dessa parceria resultaram, entre outras ações, a construção da *Ogá-guaçu* – “Casa do Artesanato”; o vídeo *Yvy Porá* – “Terras Boas”; o CD *Mborai Maraey* – “Cantos Sagrados”; o videoclipe e making off do CD *Mborai Maraey*; o Oó – “Casa Itinerante”; os postais culturais Mbyá-Guarani; as etiquetas culturais: a semiótica Mbyá ao alcance de todos; a reabertura do Antigo Caminho; a construção da *Ogá Mbaety Yvy* – “Centro de Convivência” e da *Opy* – “Casa de oração” (Gonçalvez&Serafin 2000). O Prof. Dr. Jaci Gonçalves<sup>53</sup>, coordenador do “Projeto Mbyá-Guarani e Unisul”, em comunicação pessoal no dia 3 de outubro de 2001, informou que o projeto continua e uma de suas metas para o ano de 2002 é a edição de um novo CD. Não estou em condições de avaliar se todas essas realizações encontraram apoio por parte dos mbyá, porém, especificamente no que se refere à gravação do CD, eles deixaram claro que foi uma experiência “muito boa mesmo”, e que estão prontos para repeti-la.

---

<sup>53</sup> Graduado em filosofia e teologia; Pós-Graduado em nível de especialização em Comunicação de Massa pelo Centro Internazionale Studi Opinione Pubblica, Itália, 1984; Mestrado e Doutorado em Teologia e Culturas, pela Pontifícia Universidade Urbaniana, Roma, 1996-1997. Leciona na Unisul/Campus Pedra Branca as disciplinas de Antropologia Cultural, Formação Urbanística e Ética na Comunicação.

O encontro: Conheci a aldeia do Morro dos Cavalos através do já referido projeto “Adote um afilhado guarani”. Nessa ocasião, na *Ogá-guaçu/casa grande*<sup>54</sup>, conhecida como Casa do Artesanato e localizada na parte inferior da aldeia, à margem da BR 101, onde os indígenas vendem seu artesanato, assisti a uma apresentação musical – um grupo de crianças cantava e dançava ao som de um violão – que muito me impressionou. Ao término da apresentação, conversei com Timóteo, o executante do violão, e por meio dele iniciei relações com o povo e a música guarani simultaneamente. A partir daí iniciei meus estudos antropológicos, configurando-se, dessa forma, um duplo encontro: com a música dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos e com a Antropologia.

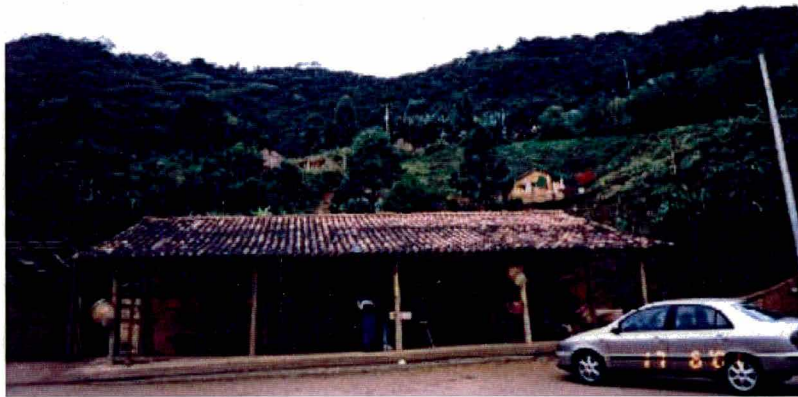


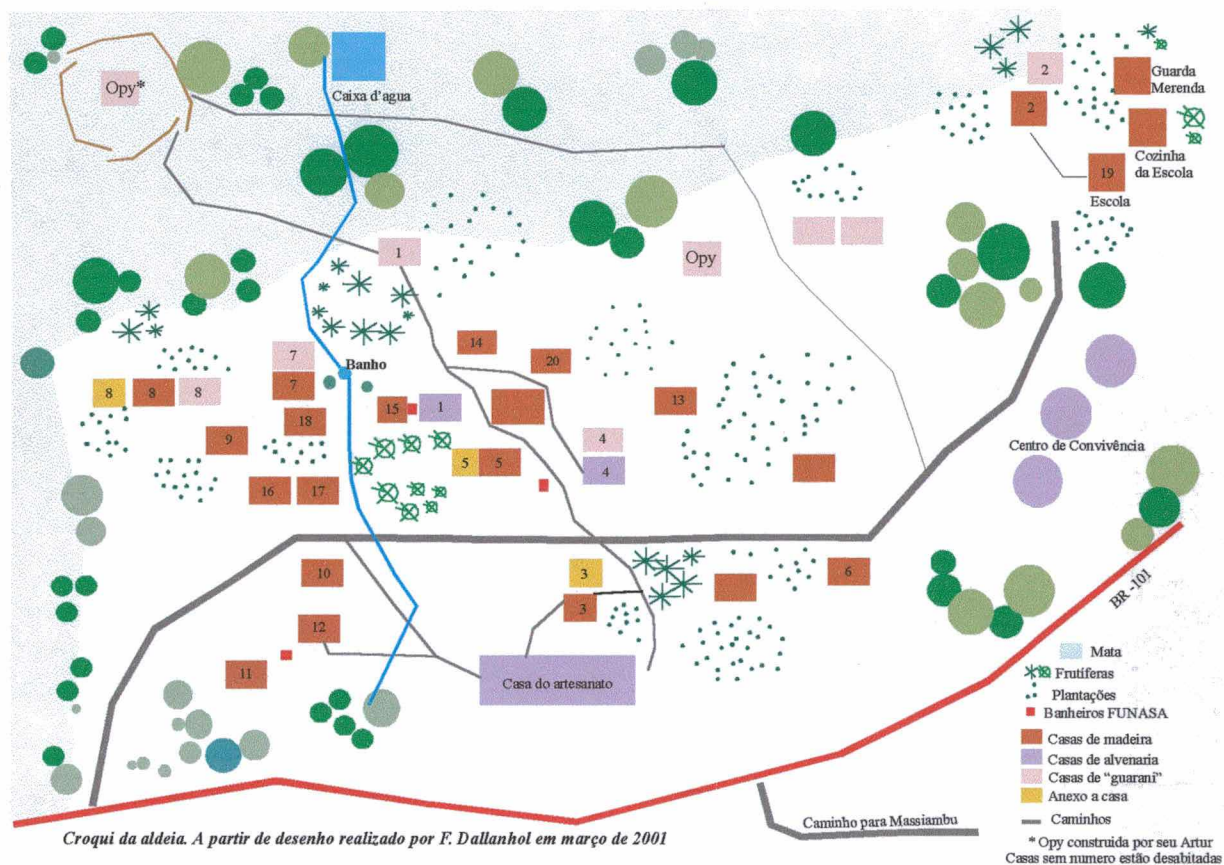
Figura 3. Casa do Artesanato

---

<sup>54</sup> Conforme consta na placa que há na referida Casa do Artesanato. Cadogan (1992:48) apresenta para grande o termo *guachu*, e Dooley (1982:60), *guaxu*. Quanto à palavra *Ogá*, não consta em nenhum desses dicionários. Dooley (op.cit.:132-134) apresenta "*oo/casa; oguy*/tipo de casa em que faltam algumas paredes, *opy/casa* para fins religiosos". Cadogan (op.cit.:134-135) usa os termos: *oo guachu/casa grande, oo/casa; opy/interior da casa; designa a casa em que se realizam os exercícios religiosos*". Encontrei a expressão *oga guassu/casa grande*, no Dicionário de Guarani Português, Tibiriçá (1989).



**Figura 4.** Desenho da aldeia do Morro dos Cavalos realizado entre fevereiro de 2001 e janeiro de 2002.



**Tabela 1 Censo dos moradores da aldeia do Morro dos Cavalos, elaborado por Flávio Dallanhol e Augustinho Moreira/ Kambauim em janeiro de 2002<sup>55</sup>.**

CASA Nº1			
Nº	Nome	LOCAL NASCIMENTO	DATA NASC.
1	Artur Benite (Vera Mirim)	Tte. Portela/RS	28.10.42
2	Maria Campos (Para)	Tte. Portela/RS	12.11.70
3	Cláudio Benite (Kara-i)	Itajai/SC	04.02.92
4	Luana Benite (Kerexu)	Cananéia/SP	13.05.93
5	Dunga Benite (Vera-i)	Itajai/SC	09.04.95
6	Daniela Benite (Para Mirim)	M. dos Cavalos - Palhoça/SC	07.05.97
7	Denílson Benite (Vera Xunu)	M. dos Cavalos - Palhoça/SC	12.07.98
8	Tatiana Benite	M. dos Cavalos - Palhoça/SC	14.02.01
CASA Nº2			
1	Darci Lino Gimenes (Yvyra Paty)	Tte. Portela/RS	30.10.56
2	Marta Oliveira (Xiyxovy)	Tte. Portela/RS	13.10.62
3	Valdeci Gimenes	Osório/RS	14.07.84
4	Loreci Gimenes (Yvoty)	Osório/RS	27.11.87
5	Iraci Gimenes (Ipoty)	Osório/RS	14.09.90
6	Francisco Gimenes (Kyju)	Terra Fraca – Palhoça/SC	29.01.93
7	Irani Gimenes (Kavaju)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	12.05.95
8	Davi Gimenes	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	12.05.98
9	Adilso Gimenes	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	18.07.00
CASA Nº3			
1	Narciso Oliveira (Kara-i)	Santa Rosa/RS	30.10.59
2	Ilda Benite (Para)	Santa Rosa/RS	19.09.65
3	Nico Oliveira (Vera)	Tubarão/SC	14.12.83
4	Mariza Oliveira (Para Mirim)	Cantagalo/RS	20.09.89
5	Adriano Oliveira (Kara-i)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	18.03.95
6	Ângela Oliveira (Kerexu)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	02.10.96
7	Angélica Oliveira	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	10.10.99
8	**Luiza Benite	Guarita/RS	
9	**Natalino Benite (Vera)	Canta Galo/RS	10.12.83
10	**Santa de Oliveira	Osório/RS	28.10.86
11	**Marcelina Campos (Kerexu)	Itapiranga/SC	24.05.76
12	**Joni Gonçalves	Planalto/SC	17.07.94

<sup>55</sup> \* indica parentes solteiros que estão morando algum tempo na aldeia;\*\* indica parentes que vieram para fixar residência mas que ainda não construíram suas casas. (1) e (2) filhos de Francisca da Silva; (3) filho de Santina da Silva; (4) pai de Tereza Tibes; (5) e (6) filhos de Rita de Cássia Amorim; (7) mãe de Anízia Fernandes Benite.

13	**Angélica Benite	Planalto/SC	15.05.96
<b>CASA Nº4</b>			
1	Augustinho Moreira (Kambauim)	Xanxere/SC	17.08.79
2	Claudia Benite (Para)	Tte. Portela/RS	14.03.76
3	Paulinho Moreira (kara-i Ju)	São José/SC	25.07.93
4	Alessandra Moreira (Taqua Mirim)	São José/SC	23.05.97
5	Alessandro Moreira	São José/SC	03.01.02
6	*Alcides (Tiaraju Tatamxi)	Porto Alegre/RS	18.06.78
7	*Juninho		
<b>CASA Nº5</b>			
1	Marcelo Benite (Kara-i Xondaro)	Curitiba/PR	05.12.79
2	Márcia Ramires (Para Mirim)	Joinville/SC	24.11.80
3	Maura Benite (Kerexu Rete)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	14.01.92
4	Rodrigo Benite (Vera Mirim)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	11.06.95
5	Marquinho Benite (Kara-y)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	12.07.98
6	Andréia Benite	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	01.02.01
<b>CASA Nº6</b>			
1	Julio da Silva (Kara-i)	Mongaguá/SP	09.06.30
2	Marta de Oliveira (Kerexu)	Mongaguá/SP	10.01.37
3	Francisca da Silva (Para)	Mongaguá/SP	15.04.73
4	Santina da Silva (Para)	Peruibe/SP	25.05.83
5	Verônica da Silva (Jaxuka)	Tte. Portela/RS	20.06.86
6	Carmem da Silva (Para Poti)	Mongaguá/SP	17.06.94
7	Gabriel da Silva (1)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	29.01.00
8	Gabriela da Silva (2)	Maciambu - Palhoça/SC	04.01.01
9	Rafael da Silva (3)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	16.01.01
10	*Cleber Ailton de Souza (Vera)	Porto Alegre/RS	25.09.76
11	*Anderson da Silva (Kara-i)	Porto Alegre/RS	30.06.78
<b>CASA Nº7</b>			
1	Paulo de Oliveira (Kuara-y Jeju)	Santa Rosa/RS	29.07.55
2	Rosalia Mariano (Kerexu Rete)	Tte. Portela/RS	03.05.72
3	Osmar Sergio de Oliveira (Kara-i Tataeey)	Tte. Portela/RS	07.09.91
4	Rosinha de Oliveira (Yva Mirim)	Tte. Portela/RS	30.08.92
5	Evani de Oliveira (Para)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	05.05.94
6	Tito de Oliveira (Vera-i)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	06.02.96
7	Cássia de Oliveira (Ara-i)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	13.09.97
8	Clarice de Oliveira (Yvai)	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	05.05.99
9	Fabiana de Oliveira (Para Mirim)	São José/SC	23.08.01
<b>CASA Nº8</b>			
1	Alcindo Gonçalves (Kara-i)	José Boiteux/SC	12.04.30

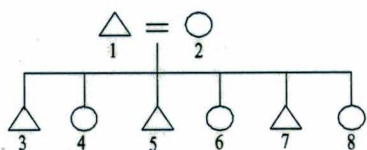
2	Tereza Tibes (Joxuka Rete)	José Boiteux/SC	09.05.49
3	Laurindo Tibes (Kara-i) (4)	Mangueirinha/PR	18.05.17
4	Antonio Gonçalves	José Boiteux/SC	17.12.77
5	Juliana da Silva	Mongaguá/SP	25.09.81
6	Fabio Benite	São José /SC	17.04.00
7	Aldo Gonçalves	José Boiteux/SC	26.07.80
8	Rosângela Barbosa	Florianópolis/SC	25.07.87
9	Marcio Gonçalves (Papa-i)	José Boiteux/SC	05.10.88
10	Valdemar Gonçalves (Vera-i)	Florianópolis/SC	24.09.01
11	*Arlindo da Silva (Kara-i)	Porto Alegre/RS	17.04.77
<b>CASA Nº9</b>			
1	Leandro Silveira (Kuarai Papa)	Chapecó/SC	21.04.74
2	Eliane Gonçalves (Yva-i)	José Boiteux/SC	18.05.83
3	Ronildo Silveira	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	30.03.00
4	Roselaine Silveira	São José/SC	03.10.01
5	Gilvana Silveira		
<b>CASA Nº10</b>			
1	Gloria Benites Vilalba	São Miguel das Missões/RS	26.01.72
2	Maria Suzana Benites Romero	Barra do Ribeiro/RS	08.04.91
3	Ângela Romero	Barra do Ribeiro/RS	31.04.94
4	Claudia Benite	Passo Estância/RS	25.08.97
5	Dayana	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	02.05.01
<b>CASA Nº11</b>			
1	Nadir Moreira Amorim	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	24.06.50
2	Rita de Cássia Amorim	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	04.04.75
3	Ronaldo Antonio Barbosa	São José/SC	17.04.89
4	Rosana Barbosa	São José/SC	19.09.91
5	Antonio Silva Junior (5)	São José/SC	
6	Felipe Ronaldo Antonio Silva (6)	São José/SC	
<b>CASA Nº12</b>			
1	Daniel Acosta (Vera)	Passo Fundo/RS	15.06.77
2	Anizia Fernandes Benites (Para)	Maquine/RS	05.12.85
3	Cristina Fernandes (Para) (7)		05.12.72
4	Fabrcia Ferndes Acosta (Kerexu)	Viamão/RS	18.01.98
5	Diogo Fernandes Acosta (Kara-i)	Maquine/RS	09.12.99
6	César Acosta Fernandes	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	27.03.01
<b>CASA Nº13</b>			
1	Antonio Silveira (Vera)	Guairá/RS	13.06.75
2	Teresa Brisola (Para)	Jaguarão/SC	25.08.79
3	Cláudio Silveira (Kuara-y)	Biguaçu/SC	25.03.93

4	Inara Silveira (Tagua-i)	Biguaçu/SC	08.04.97
5	Isabel Silveira (Jaxuka)	Biguaçu/SC	13.10.99
6	Emerson Silveira(Kara-i)	Biguaçu/SC	30.07.00
7	Mônica Silveira	São José/SC	13.11.01
<b>CASA Nº14</b>			
1	Anízio		
2	Juliana Benite	Tte. Portela/RS	07.08.73
3	Garbrieli Timóteo	Canta Galo/RS	09.03.01
<b>CASA Nº15</b>			
1	Paulo César Antunes	Xaxim/SC	24.08.84
2	Jurema Benite	Tte. Portela/RS	08.03.82
3	Pedrinho Benite	M.dos Cavalos - Palhoça/SC	21.11.97
4	Jorginho Benite	São José/SC	18.07.00
<b>CASA Nº16</b>			
1	Oséias Pilantir	Chapecó/SC	09.06.80
2	Sueli Antunes	Xaxim/SC	18.03.85
2	Keila Antunes Pilantir	Ipuacu/SC	12.02.98
<b>CASA Nº17</b>			
1	João Antunes	Xaxim/SC	22.10.61
2	Eva de Lima Antunes	Pinhalzinho/SC	15.09.60
3	Juliane Antunes	Xaxim/SC	23.08.88
4	Miriam Antunes	Chapecó/SC	13.08.90
5	Ezequiel Antunes	Xanxere/SC	04.06.95
6	Ester Antunes	Xanxere/SC	02.11.97
7	Priscila Antunes	Xanxere/SC	24.09.99
<b>CASA Nº18</b>			
1	Francisco Nereu dos Santos	Xaxim/SC	02.05.77
2	Adriana Benite	Entre Rios/SC	24.11.81
3	Dienes Benite dosSantos	Xanxere/SC	26.01.00
4	Marisa Benite dos Santos	São José/SC	16.09.01
5	**Jorge da Silva (Kara-i)	São João/RS	18.02.74
6	**Jurema Garcia (Papa-i)	Chapecó/SC	12.11.79
7	**Catarina da Silva (Yva-i)	Chapecó/SC	13.11.96
8	**Cheila da Silva (Para-i)	Xanxere/SC	10.10.98
<b>CASA Nº19</b>			
1	Nelso Benite (Kara-i Mirim)	Entre Rios/SC	10.10.70
2	Deolinda Garcia (Jaxuka)	Chapecó/SC	04.06.59
3	Iracema Benite (Jera)	Chapecó/SC	21.05.93
4	Cristiane Benite (Jaxuka)	Xanxere/SC	18.02.96
5	Ademir Benite (Kara-i)	Entre Rios/SC	02.01.00

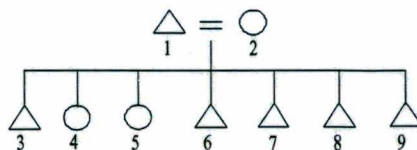
CASA Nº20			
1	João Batista (Kuara-i Mirim)	Ibirama/SC	21.08.72
2	Luciana Moreira (Para)		24.05.83

**Tabela 2** Genealogias por residência de acordo com o censo exposto acima

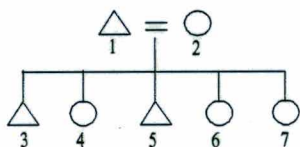
**Casa 1**



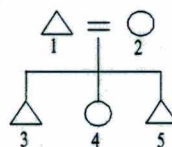
**Casa 2**



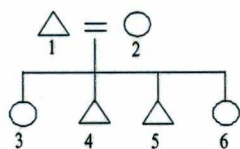
**Casa 3**



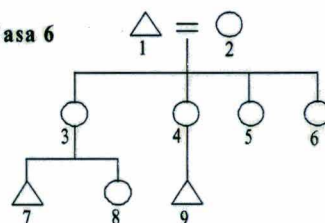
**Casa 4**



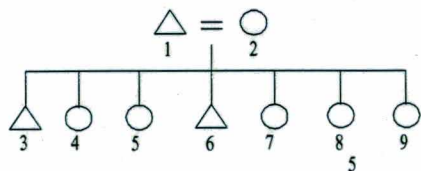
**Casa 5**



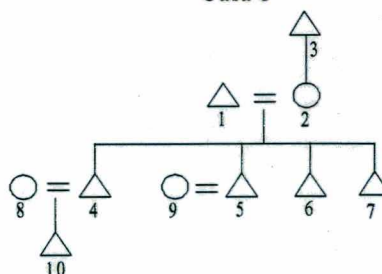
**Casa 6**



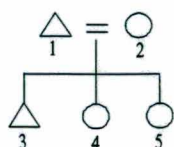
**Casa 7**



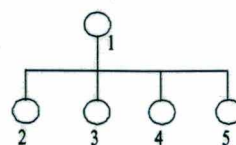
**Casa 8**

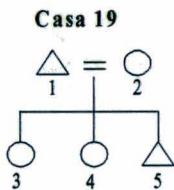
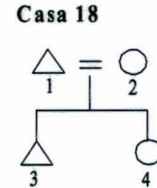
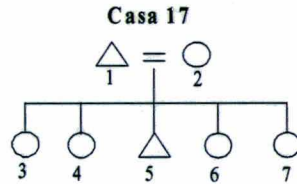
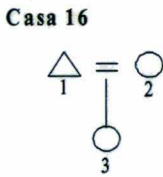
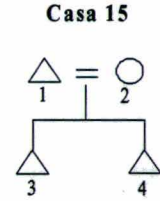
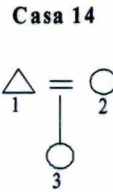
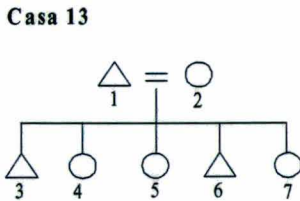
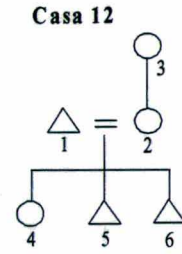
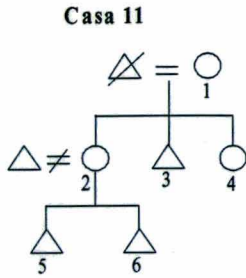


**Casa 9**



**Casa 10**





- △ Sexo masculino
- Sexo feminino
- = Laço conjugal
- Laço consangüíneo
- ≠ Separação conjugal
- ⊘ ⊘ Falecimento

Descobertas: Durante o ano de 1999 retornei algumas vezes à aldeia com o intuito de iniciar um diálogo com os moradores sobre a sua música, porém não encontrei mais o Timóteo, nem presenciei nenhuma outra performance musical. No início de 2000, em visita à

aldeia, soube que ele havia se mudado para a recém-inaugurada aldeia em Imaruí<sup>56</sup>. Então conheci seu Artur, e expus meu interesse em conhecer a música realizada pelo povo da aldeia; ele explicou que estavam em plena atividade musical, inclusive em vias de gravar um CD. Apresentou-me a seu filho Marcelo, que me informou que os jovens do Morro dos Cavalos e de Massiambu tinham um grupo de canto e dança, *Kuaray Ouá*, e que se encontravam para ensaiar e fazer apresentações.

Essa descoberta deixou-me muito animada, pois evidenciava haver um intenso envolvimento dos moradores do Morro dos Cavalos com a música, abrindo perspectivas para a realização da minha pesquisa. A partir daí, intensifiquei meu contato com eles e passei a me comunicar também por telefone com o Marcelo<sup>57</sup>, para me manter informada sobre as apresentações do grupo *Kuaray Ouá*. Eles mostraram-se dispostos desde então a conversar comigo sobre música e também a demonstrar suas habilidades nesse campo. Além disso, faziam questão de que eu gravasse, filmasse e fotografasse as apresentações do grupo *Kuaray Ouá*.

Em agosto de 2000 conversei com seu Artur sobre a minha intenção de morar algum tempo na aldeia para observar suas atividades musicais. Ele falou: “Estou construindo um lugar para fazer nossa dança, uma *opy*, que é a igreja do guarani, bem lá no alto do morro, onde não se escuta o barulho dos carros da BR.”. Combinamos que quando a *opy* estivesse pronta ele me avisaria e que também informaria seu Darci, líder político, sobre meu desejo de morar ali.

No dia 14 de outubro de 2000, pela primeira vez ultrapassei os limites da Casa do Artesanato e adentrei na aldeia acompanhada pelo Marcelo. Conheci grande parte do espaço físico da aldeia e de seus habitantes, pude observar que a maior parte das casas tem a cozinha separada, em uma outra construção, ou colada a ela, na qual além de prepararem as refeições, eles confeccionam artesanato, *vixo*/bichinho *ra'anga*/imagem de algo ou alguém, miniaturas de animais esculpidas na madeira e *ajaka*/balaio<sup>58</sup>.

Nesse dia iniciei um levantamento do número de residências (17) e de habitantes (109), que vem aumentando consideravelmente, como demonstra o último censo realizado em 15 de janeiro de 2001. Pude apreciar, além de pequenas plantações de milho, mandioca, batata doce e feijão, várias árvores frutíferas laranja, pitanga, banana, abacaxi, entre outras.

---

<sup>56</sup> Só voltei a conversar com Timóteo em março de 2001, ocasião em que fui com seu Artur visitar a TI Cachoeira dos Inácios/Tekoa Marangatu em Imaruí/SC.

<sup>57</sup> Como agente de saúde ele tem um celular.

<sup>58</sup> Sobre artesanato mbyá, ver Assis (2001).



Finalmente eu descobria a aldeia, embora deva confessar que me pareceu um labirinto, não há como visualizar de um único ponto todas as casas, e os caminhos de acesso a elas são múltiplos<sup>59</sup>.



Figura 5. Confeção dos *vixo ra'anga*

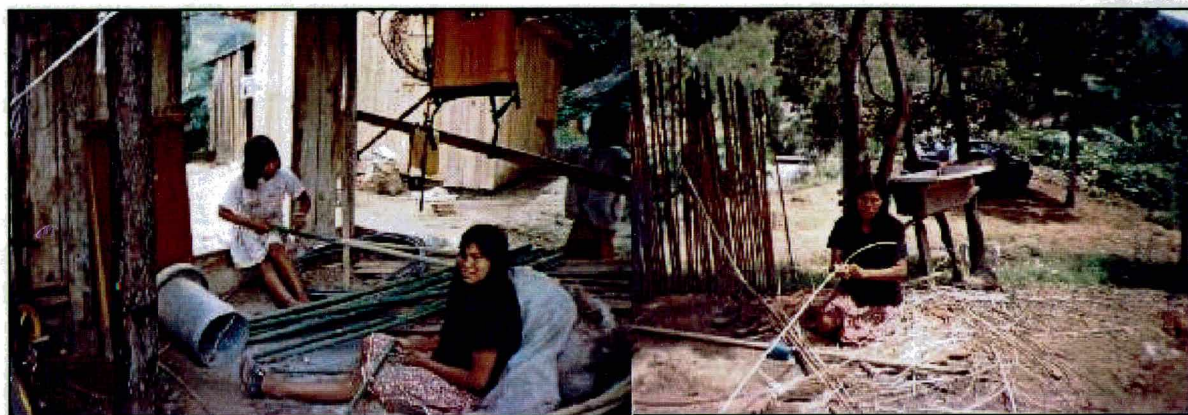


Figura 6. Preparação do bambu para confeção dos *ajaka*

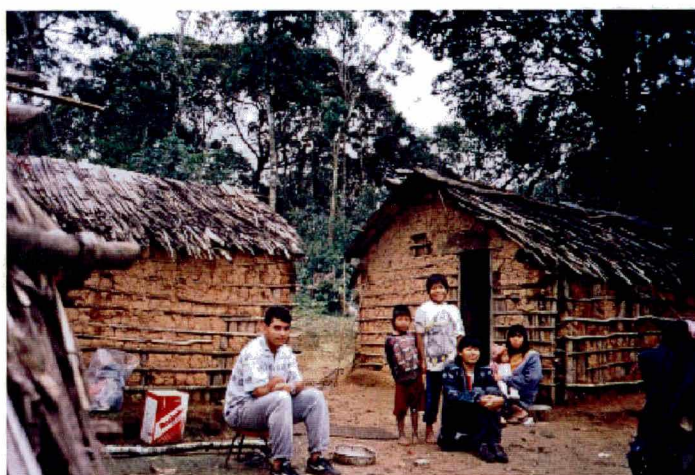


Figura 7. Casa de “guarani” e, ao lado, planta típica da casa “guarani”.



<sup>59</sup> Quando morei na aldeia aprendi a me locomover e entendi os vários caminhos que a cruzam.

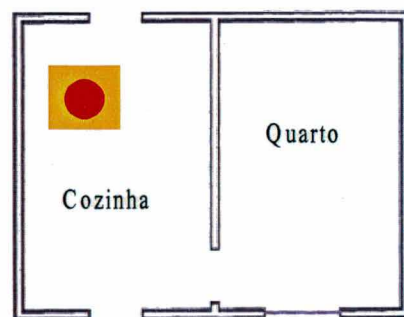


Figura 8. Casa de madeira e, ao lado, a planta dessa casa.

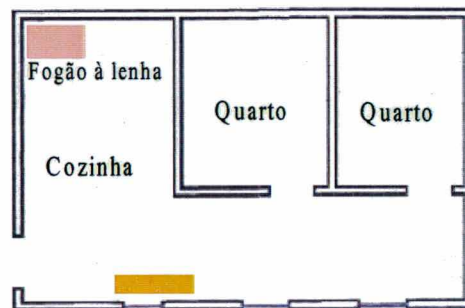
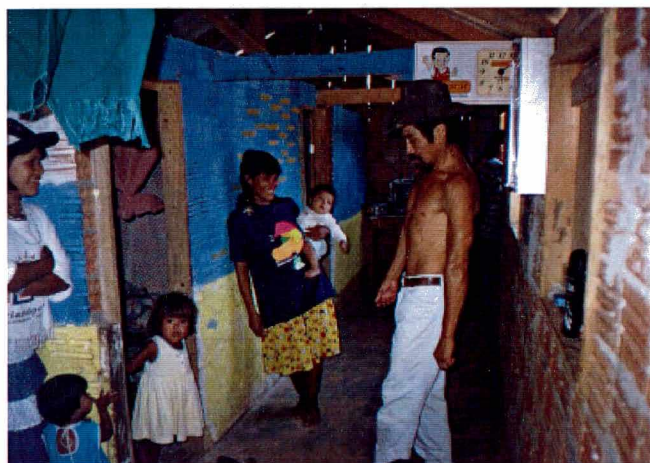


Figura 9. Casa de alvenaria e, ao lado, a planta dessa casa.

No início de novembro o Marcelo me ligou para avisar que haveria uma espécie de inauguração da nova *opy* construída por seu Artur no dia 15 desse mês, e que o grupo *Kuaray Ouá* faria uma apresentação no período da manhã. Munida de filmadora, gravador e máquina fotográfica, fui a campo. O Marcelo nos aguardava, enfeitado com um cocar, e nos guiou até a nova *opy*: após aproximadamente meia hora de caminhada, nos deparamos com um espaço da mata que havia sido limpo e cercado com taquaras amarradas com cipó, e no lado direito fora construída a *opy*. Aos poucos foram chegando os integrantes do grupo, crianças e adultos. Conheci seu Narciso, que toca *rave/rabeca*, e o Gerônimo, o coordenador do grupo *Kuaray Ouá*. Perguntei ao seu Artur se poderia filmar o evento, e ele, depois de salientar que antigamente naquele local só podia entrar guarani, permitiu a filmagem. Foi uma bela apresentação. Por alguns momentos tive a sensação de haver sido transportada para um outro lugar, fora de nosso tempo.

Somente no dia 13 de fevereiro de 2001 retornei ao Morro dos Cavalos, com o propósito de agendar meu trabalho em campo. Entreguei uma cópia do projeto para o seu Artur e pedi que eles vissem no que poderiam me ajudar. Combinamos que eu viria sábado, dia 17, e que retribuiria a hospedagem com alimentos. Nesse dia levei as fotos e a filmagem

da inauguração da *opy* para eles verem, conversamos e gravei várias músicas cantadas pelas crianças (Luana, Dunga e Paulinho).

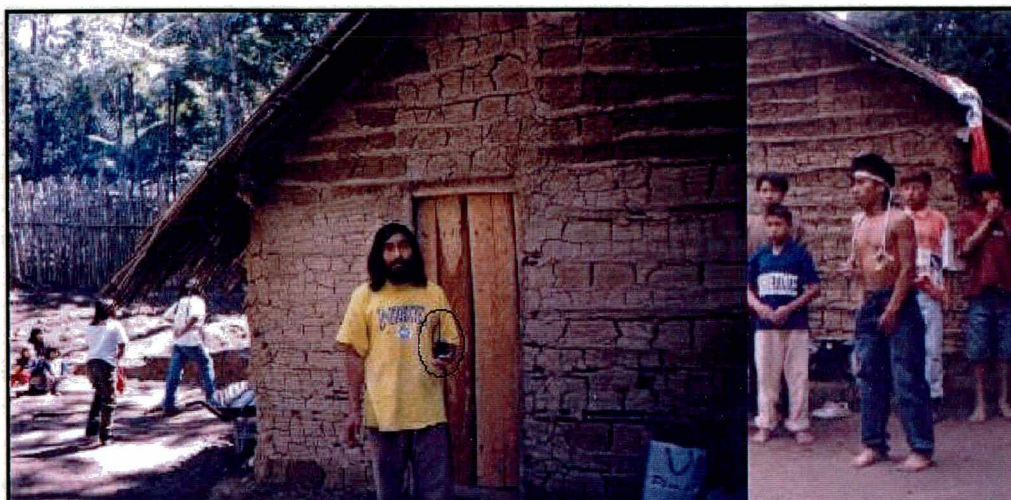


Figura 10. Seu Artur, com seu *pety'gua*, em frente da *opy*; Marcelo enfeitado com o cocar para a dança.

Entre as várias descobertas dessa fase, destaco o hábito que os mbyá do Morro dos Cavalos têm de traduzir as suas falas para os brancos. Por várias vezes eles usaram palavras que, acreditavam, eu entenderia melhor; por exemplo, substituíam *opy* por igreja; *karai* por padre, *rave* por violino, etc. Saliento também o fato de que cada vez mais os mbyá sentem necessidade de adquirir bens de consumo utilizados pelos brancos. Suas necessidades gradativamente estão se modificando e o dinheiro cada vez mais se torna importante para a sobrevivência deles. Assim, embora eles continuem aceitando o pagamento de informações e de apresentações do grupo *Kuaray Ouá* em forma de alimento, nota-se uma crescente preferência pelo pagamento em dinheiro.

Conflitos e afetos: No dia 17 de fevereiro de 2001 eu estava entre animada e apreensiva, mas convicta de que tentaria ao máximo viver na aldeia segundo os padrões locais. Já passava das 10h30 quando chegamos, eu e o Flávio, meu marido, que foi me levar e também ajudar a montar meu pequeno “acampamento”. Enquanto carregávamos minhas bagagens para a casa onde eu iria ficar<sup>60</sup>, chegou a Ana Maria, colega de mestrado que veio a meu convite para passar o final de semana na aldeia.

Embora eu tenha ficado sozinha em uma casa, a principal refeição do dia – para os mbyá do Morro dos Cavalos, o almoço, entre as 14 e 15 horas – eu realizava na casa da Cláudia e do Augustinho. Todos os dias levava os alimentos e lá nós duas cozinávamos.

<sup>60</sup> Essa casa tinha uma única peça e havia sido construída por seu Artur para funcionar como uma venda, mas estava fechada. Ela continha uma geladeira, prateleiras, uma mesa de bilhar, além de vários outros materiais, como enxadas, pás, serrotes, etc.

Percebi que as pessoas vinham pedir coisas emprestadas para ela e que, além disso, sempre havia pessoas estranhas para o almoço. Ao indagar da Cláudia por que vinham tantas pessoas à sua casa nessa hora, ela respondeu: “Porque eles sabem que aqui tem comida. Pai de Cláudia ensinou desde pequena, se tem comida tem que dar, não faz mal que acabe e que fique sem, mas tem que dar, pra criança, pra adulto, pra todo mundo”. Essa postura da Cláudia retrata a vigência do *mborayu*<sup>61</sup>/reciprocidade entre os mbyá do Morro dos Cavalos. Esse foi um dos meus conflitos: embora admirasse o desapego que eles demonstravam em relação aos bens materiais, tive que controlar a comida, pois não teria condições de alimentar a todos.

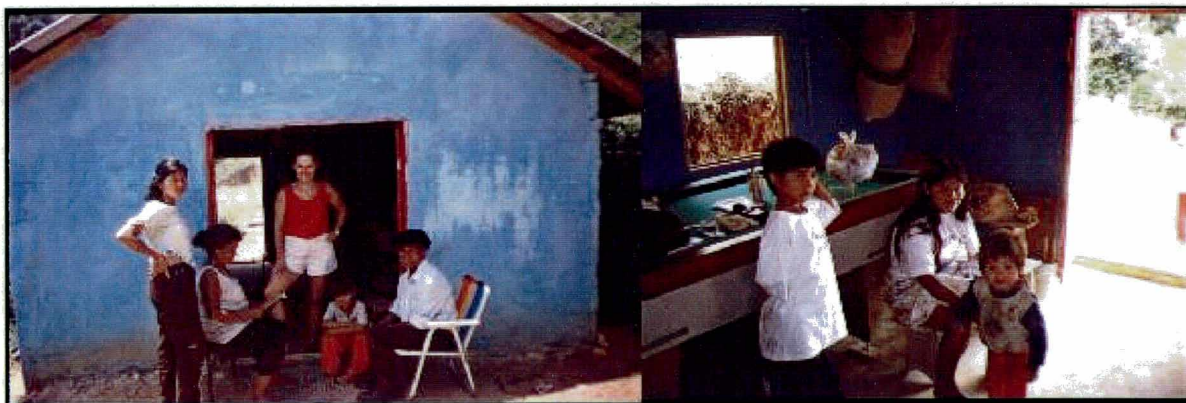


Figura 11. Vista interna e externa da casa onde fiquei.

Durante minha estadia na aldeia foi estabelecida uma rotina diária: todos os dias eu era acordada pelas crianças da família do seu Artur, que vinham tomar café comigo aproximadamente às 8 horas. A maior parte da manhã eu passava conversando, gravando, cantando e ouvindo cantos. Mais ou menos ao meio-dia e meia me dirigia com os alimentos para a casa da Cláudia para fazermos o almoço, ali permanecendo aproximadamente até às 15 horas. Normalmente, eu tomava banho logo que chegava do almoço: era ao ar livre e eu podia escolher entre tomá-lo numa vertente, onde a maioria das mulheres da família do seu Artur tomava, ou numa torneira que havia perto da “minha casa”<sup>62</sup>. Depois eu descansava na rede, até que as crianças começavam a chegar. A partir desse horário, até por volta das 20 horas, eu recebia ou realizava visitas; em seguida fechava a porta e trabalhava: fazia as anotações no caderno de campo, ouvia as músicas gravadas, passava para a pauta, tentava tocar na flauta, lia e refletia, eram bons momentos até a hora de dormir...

<sup>61</sup> Vale a pena ler as considerações de P. Clastres (1974:27-31) sobre a palavra *mborayu*, que Cadogan (1992:116, 1992[1959]:41-44) traduz como “amor ao próximo”.

<sup>62</sup> Há torneiras localizadas perto das casas, as quais são utilizadas tanto para o banho quanto para lavar roupas e louças. Enquanto eu estava na aldeia a FUNASA, Fundação Nacional da Saúde, construiu três instalações sanitárias completas.



Figura 12. Pontos de água e banheiro construído pela FUNASA

Além dos familiares do seu Artur, também recebi outras visitas: seu Darci, que veio várias vezes e contribuiu bastante para minha pesquisa; seu Narciso, que toca *rave/rabeca* e é irmão do Timóteo; Inácio, o compositor do grupo *Kuaray Ouá*; Gerônimo, o coordenador do grupo, e Nico, filho do seu Narciso e o responsável por iniciar os cantos nas apresentações do grupo, além de outras pessoas, como a Eva, mulher do professor, e suas filhas, que me visitavam quase diariamente. No entanto, as crianças da família do seu Artur foram meus visitantes mais assíduos e, em conseqüência, meus principais informantes e professores. Gastaram grande parte do seu tempo me ensinando a pronunciar as palavras em guarani. Com eles aprendi a maior parte dos cantos do CD *Mborai Maraey*, assim como outros cantos que foram surgindo lentamente: canções de ninar, canto/reza e vários outros cânticos, que serão analisados posteriormente.

O interesse das pessoas dessa aldeia estava voltado para a música do grupo *Kuaray Ouá*, que abordarei no segundo capítulo desta dissertação. Não tive oportunidade de assistir à prática dos rituais realizados na *opy*, com a participação de todos os membros da aldeia do Morro dos Cavalos. Tanto seu Artur quanto seu Darci informaram que eles mantêm essa prática, mas que normalmente eles costumam rezar na própria casa, somente com os membros da família.

Essas informações criavam incertezas sobre a manutenção das práticas rituais entre os mbyá do Morro dos Cavalos. Como a literatura evidencia, tudo leva a crer que realmente os mbyá se empenham ao máximo em proteger de estranhos suas práticas “religiosas”, o episódio que relato em seguida, parece comprovar este dado. Leonardo, filho da Maria, mulher do seu Artur<sup>63</sup>, todas as noites vinha à “minha casa” com a Jurema<sup>64</sup>, filha do seu

<sup>63</sup> Seu Artur e a Cláudia explicaram que um casamento guarani dura enquanto homem e mulher sentem alegria e felicidade em estarem juntos, sendo muito comum que as pessoas se casem mais de uma vez. Após a separação, a mulher fica junto do pai, com os filhos, mas em alguns casos os filhos maiores ficam com o marido.

Artur e outros membros da família. Normalmente conversávamos sobre música e os instrumentos utilizados por eles e a única coisa que me contaram é que o seu Artur tocava violão. Para minha total surpresa, no dia em que o Leonardo foi embora eu vi que ele tinha na bagagem um *rave*/rabeca. Diante da minha perplexidade ele disse que nunca me falou que tocava *rave* porque “não podia”, e seu Artur disse que o Leonardo não tocara por vergonha.



Figura 13. Leonardo indo embora com o *rave*

Nesse dia eu tive certeza de que eles só me contariam e deixariam eu ver o que eles quisessem, e lamentei nosso relacionamento ser ainda tão recente, impedindo que confiassem em mim a ponto de permitir que eu assistisse às suas “rezas” noturnas. Acho que o seu Artur percebeu que eu estava muito decepcionada, porque prometeu que iria realizar um *poraei/canto/reza* com as crianças da sua família para eu gravar; disse que eu até poderia filmar. Falou que ninguém ainda tinha gravado, que ele não permite porque: “ quando eu comecei a aprender isso com os meus avós, eu vi, tinha *opy*, tinha aldeia, os meus avós rezavam, mas não permitiam o branco chegar perto, não tinha ordem”. Diante de falas desse tipo, meus desejos e sentimentos entravam em conflito, pois me perguntava se eu tinha o direito de insistir com eles para que me mostrassem seus rituais. Será que eu conseguiria com minha pesquisa contribuir de alguma forma para minimizar seus problemas? Questões como essas desfilavam diariamente na minha mente, e, apesar de eu acreditar, desde que me propus a esse estudo, que através dele eu iria contribuir para mudar a visão de muitas pessoas sobre os índios guarani e mostrar as especificidades de sua música e de seu sistema de ensino, contribuindo para sua valorização, isso não me parecia suficiente.

<sup>64</sup> A casa da Jurema era a mais próxima da minha, por isso, eles eram minhas últimas visitas do dia.

Apesar do curto tempo de pesquisa em campo e da falta de domínio da língua, essenciais para que realmente aconteça o encontro etnográfico em toda a sua peculiaridade, essa terceira fase foi marcada por um aprofundamento nas nossas relações possibilitada pela permanência deste pesquisador *in loco*, pois somente ali o previsto e o e imprevisito se entrecruzam constantemente, criando situações inusitadas que despertam sentimentos diferenciados no pesquisador e nos pesquisados – sentimentos de confiança e desconfiança, de satisfação e insatisfação, de aceitação e de recusa, enfim, de uma multiplicidade de impressões e expressões que vão interferir na pesquisa. Tenho consciência de que muitos dados me foram negados, mas aprendi também a respeitar suas convicções e tenho certeza de que pelo menos seu Artur sabe que eu não insisti mais sobre alguns assuntos porque os respeito e até concordo que eles lutem para preservar seus segredos. Por outro lado, eles se mostraram extremamente atenciosos e disponíveis para conversar comigo e me mostrar aquilo que julgavam que eu podia investigar, possibilitando que eu coletasse dados necessários para realizar a pesquisa. No meu último dia na aldeia, sob a direção do Marcelo, as crianças da família de seu Artur cantaram e dançaram ao som do *rave* tocado por seu Narciso. Apesar dos conflitos, prevaleceram os afetos ...

Amizade: Somente me dei conta de como eu estava envolvida emocionalmente com os habitantes do Morro dos Cavalos depois que vim da aldeia. O sorriso das crianças, o semblante dos adultos, o modo calmo e silencioso dos *mbyá* não saíam da minha retina, estivesse eu dormindo ou acordada. Cheguei a ficar assustada, sem saber lidar com uma espécie de sentimento de culpa por ter partilhado das suas vidas por um tempo e ter me retirado inopinadamente, voltando à minha vida normal, sem perspectivas de voltar a conviver de maneira tão próxima. Confesso que eu não aceitava com racionalidade a situação, e até o momento eu tenho muitas dúvidas sobre nossos deveres e obrigações com aqueles que pesquisamos.

Apesar de todo esse conflito emocional, logo que cheguei da aldeia iniciei o processo de análise dos dados: transcrições das entrevistas, das músicas e especialmente muita reflexão sobre todo o material coletado. A partir daí é que realmente fui me inteirando e tomando ciência de toda a extensão da minha pesquisa. E quanto mais aprofundo esse estudo – pois de forma alguma ele se esgota nesta dissertação – mais eu me dou conta da complexidade que envolve a tentativa de interpretar a cultura dos *mbyá*. Para a análise dos dados contei com o apoio deles, que sempre se mostraram solícitos em me ajudar na tradução dos diversos aspectos de sua cultura. Com esse intuito e também pela saudade que sinto, principalmente

das crianças<sup>65</sup>, tenho retornado pelo menos uma vez por mês à aldeia. Além disso, encontrei com o Marcelo algumas vezes no centro de Florianópolis e também telefonei umas quantas vezes. Nessas ocasiões, pude sentir que, independente dos nossos mútuos interesses, aprendemos a nos respeitar e a nos estimar.

Também tive oportunidade de ir à aldeia no dia 20 de julho de 2001 para acompanhar a Prof<sup>a</sup>. Dra. Marina Roseman<sup>66</sup>, que demonstrou interesse em conhecê-la. Pude, então, comprovar entre os mbyá o que Mauss, em seu texto clássico “Ensaio sobre a dádiva”, chama de “a obrigação de dar, receber e retribuir”. A referida professora trouxe alguns presentes que deu para as crianças e para a Cláudia; imediatamente a Cláudia pegou um dos seus colares, que tinha um *petygua*/cachimbo feito de madeira, em miniatura, e ofereceu-o para a Prof<sup>a</sup>. Marina. O gesto foi tão espontâneo e imediato que despertou a comoção dos presentes, e mais uma vez na minha convivência com os mbyá experimentei sentimentos que são impossíveis de exprimir em palavras. Como diria Mauss (1974:170), “Que se adote pois, como princípio de nossa vida, aquilo que sempre foi um princípio e o será sempre: sair de si, dar, livre e obrigatoriamente; não há risco de se enganar”. Esse é um dos motivos por que eu acredito e defendo o trabalho do antropólogo, pois, independente dos meus questionamentos, essa ainda é uma disciplina que se opõe à hegemonização das culturas, defende o direito e o respeito à diversidade, seja entre sociedades distantes geograficamente, seja entre os vários grupos existentes nas chamadas sociedades complexas.

### 1.5. Especificidades culturais dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos

A ocupação do Morro dos Cavalos pela etnia mbyá, como conta seu Darci, foi realizada através de grupos de famílias que vieram em 1992 da aldeia de Cantagalo, no Rio Grande do Sul, para Terra Fraca<sup>67</sup>, Palhoça; mudaram-se em 1994 para Massiambu e no final desse mesmo ano instalaram-se no Morro dos Cavalos. O grupo de pessoas que veio para o Morro dos Cavalos compunha-se da família extensa do Sr. Florêncio de Oliveira<sup>68</sup> – atualmente está morando em Imaruí, na Terra Indígena Cachoeira dos Inácios/*Tekoa Marangatu*, juntamente com seu filho Timóteo. Porém algumas das famílias nucleares dessa

<sup>65</sup> Suas brincadeiras, como se relacionam, como me acordavam, como se esforçavam para que eu aprendesse a falar, como observavam meu comportamento e o imitavam (principalmente o Dunga) lavando suas xícaras depois do café, colocando as cascas das frutas no lixo, enfim, apresentando uma variedade de atitudes comuns a todas as crianças e outras tantas que me parecem específicas da criança mbyá.

<sup>66</sup> A professora Marina Roseman é americana e pesquisou o povo Temiar da Malásia. A convite do PPGAS, sob a coordenação do Prf.Dr. Rafael José de Menezes Bastos, ministrou o seminário “Xamanismo e Modernidade” no período de 16-19/07/01, em Florianópolis.

<sup>67</sup> Ver Darella et al.(2000:50-52), que oferecem informações sobre a ocupação Mbyá nesse local.

<sup>68</sup> Fui informada por seu Artur que seu Florêncio faleceu no dia 26 de janeiro de 2002.



família extensa, como as formadas por Darci Gimenes e Marta de Oliveira, Narciso de Oliveira e Ilda Benite, Paulo de Oliveira e Rosália Mariano e Júlio da Silva e Marta de Oliveira, permanecem até hoje no Morro dos Cavalos. No início de 1995 veio uma segunda leva de famílias para o Morro dos Cavalos<sup>69</sup>, entre as quais a família de Artur Benite, que é primo irmão do seu Florêncio de Oliveira por parte de mãe. Esses dados comprovam que a família extensa continua sendo uma referência fundamental para os mbyá que habitam o Morro dos Cavalos<sup>70</sup>.

Seu Artur conta que morava em Itajaí e então “tem uns que disseram que na região de Florianópolis tem terra, mato, daí viemos pra ver como é que era. É verdade que tem mato ainda, só que é difícil pra gente conseguir pra entrar, porque as autoridades não deixam porque está reservado para um parque”. Essa fala do seu Artur remete ao texto de Meliá (1987:82), no qual o autor explica que os guarani procuram uma terra que preencha certas características, entre as quais se destacam: clima – chuvoso, úmido, sem estação seca, com verão quente, temperatura média entre 18 -22°C, podendo em alguns poucos dias baixar para 10°C, e média de geadas de 5 dias por ano; topografia –, distância de até 300m da orla de rios, lagunas ou mar e com altitude abaixo dos 400m; quanto à vegetação, a preferida é a que compreende formações florestais. Esses dados colocam o Morro dos Cavalos como terra preferencial para os guarani, pois, levando-se em conta o entorno no qual está inserido e do qual os guarani podem dispor, ele ainda contempla a maioria das necessidades do grupo<sup>71</sup>.

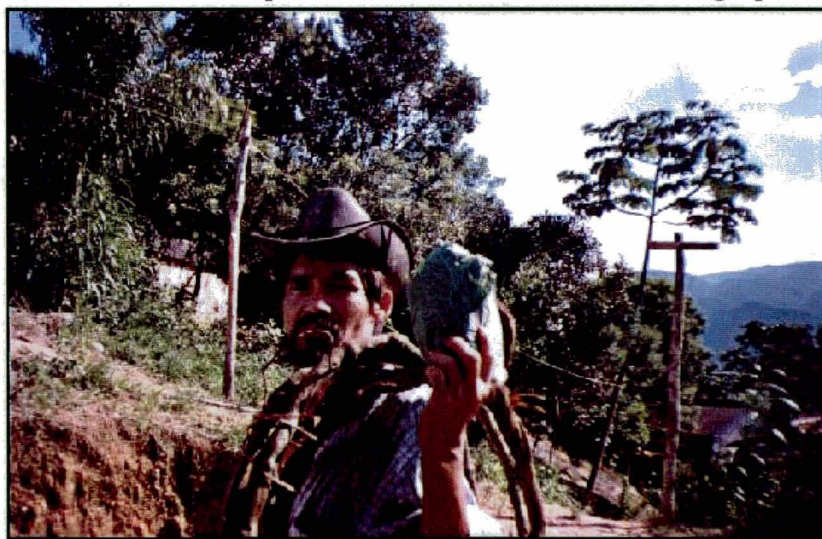


Figura 14. Seu Artur voltando do mato com ervas

<sup>69</sup> Segundo Darella et al. (2000:69), devido à duplicação da BR 101, trecho norte, no ano de 1995 três famílias extensas que estavam na região do Rio do Meio, Itajaí, foram deslocadas para o Morro dos Cavalos.

<sup>70</sup> Genealogia da família do seu Artur, em anexo.

<sup>71</sup> Durante minha estada na aldeia do Morro dos Cavalos, seu Artur algumas vezes, munido de bota e facão, saía para buscar ervas no mato e apontava para a área localizada do outro lado da BR 101, fora dos limites da aldeia. Frequentemente, eles também pescam no rio Massiambu, localizado também em área não aldeada.

A população do Morro dos Cavalos, conforme já foi destacado por Darella et al. (2000:81), vem apresentando nos últimos anos um sensível crescimento. Durante minha pesquisa também pude constatar esse fato, pois houve um crescimento aproximado de 30% da população num período de 12 meses. Visando possibilitar uma noção da composição dessa população, elaborei um quadro demográfico<sup>72</sup> no qual os habitantes estão distribuídos conforme o gênero e a idade em intervalos de dez em dez anos.

**Tabela 3: Composição da População**

	Masculino	Feminino
Até 9 anos	32	32
10 a 19 anos	7	17
20 a 29 anos	15	13
30 a 39 anos	1	3
40 a 49 anos	4	1
50 a 59 anos	1	2
60 a 69 anos	0	1
70 a 79 anos	2	0
Mais de 80	1	0
Não informado	2	1
Total	63	70
Total geral	133	

Através da elaboração desse quadro foi possível constatar, de um lado, que a maior parte da população do Morro dos Cavalos é composta por crianças e jovens e, de outro, que há grande ocorrência de casamentos antes dos 20 anos. Confirma-se, desse modo, o fato salientado pela literatura de que o mbyá, a exemplo de outras sociedades indígenas das terras baixas, casa cedo. Também ficou evidente que muitas mulheres se separam e voltam com seus filhos para a casa dos pais. Outro dado a destacar é que, embora a maioria dos casamentos ocorra entre homens e mulheres na mesma faixa etária, há três casos de casamentos entre homens maduros e mulheres quase 20 anos mais jovens, mas, na situação inversa, a diferença máxima de idade não ultrapassa os 10 anos.

Um outro ponto a ser salientado é que, mesmo vivendo em intenso contato com a sociedade regional<sup>73</sup>, os moradores do Morro dos Cavalos preservam sua língua e outros aspectos de sua cultura. Todos os homens adultos falam português, todavia, para a grande

<sup>72</sup> Baseado no apresentado por Cohn (2000:13).

<sup>73</sup> A localização da aldeia possibilita esse contato: os mbyá recebem visitas de “brancos” diariamente na Casa do Artesanato, seja por curiosidade, seja para comprar seus produtos ou trazer donativos; os moradores do Morro dos Cavalos freqüentam um bar/venda localizado em frente da aldeia, do outro lado da BR. Nesse mesmo local, quase todos os dias, passa um carro vendendo pão, e um outro anunciando frutas e verduras. Ambos ficam estacionados por algum tempo, esperando que os indígenas venham comprar.

maioria, o conhecimento dessa língua é superficial. As poucas mulheres jovens que falam português apresentam um vocabulário bastante limitado, e as mais velhas só falam mbyá. Quanto às crianças, até 10 anos elas falam somente mbyá, utilizando poucas palavras em português. A partir dessa idade, observei que havia alguns que falavam e entendiam melhor o português do que outros. Esses dados mostram o que a literatura afirma sobre os mbyá, que o interesse deles em aprender a língua local está ligado às suas necessidades de contato com a sociedade englobante, seja à procura de trabalho fora da aldeia, seja para procederem a reivindicações junto as autoridades da sociedade nacional por demarcação de terras ou por outras necessidades. Observei que procuram limitar esses contatos aos homens adultos, evitando ao máximo que mulheres e crianças saiam da aldeia. Inclusive parece que usam de estratégias para afastá-los<sup>74</sup>, como mandar adolescentes para viver algum tempo com parentes que moram em aldeias distantes de locais habitados por brancos. Em contraposição, algumas mulheres do Morro dos Cavalos costumam vender artesanato fora da aldeia, função que entre os mbyá de Misiones cabia aos homens (Bartolomé, 1978). Essa modificação no comportamento aparentemente parece estar associada às necessidades de sobrevivência, pois no Morro dos Cavalos, embora as mulheres também confeccionem artesanatos, essa atividade é realizada em grande parte por homens, cabendo a elas a comercialização.

Conforme já expus, a língua falada pelos mbyá do Morro dos Cavalos é um dialeto guarani, porém seu Artur distingue: "o guarani do Paraguai, o guarani que nós falamos e o guarani dos Karai". Sobre o primeiro não há dúvida, porém, quanto ao segundo e o terceiro, suponho que se pode entender assim: o guarani híbrido paraguaio ou *yoporá*<sup>75</sup> seria a língua utilizada cotidianamente pelos mbyá do Morro dos Cavalos, e o guarani dos *karai* seria o mbyá "arcaico", utilizado nos discursos, cantos e rezas rituais atuais. Seu Artur por várias vezes falou assim: "a minha língua mesmo, fala na reza, na reunião essa língua daí usamos, é muito diferente". Isso faz supor que em ocasiões especiais eles utilizam a língua "original", e, ao que tudo indica, ela é entendida por todos, não somente pelos mais velhos, como Bartolomé (1978) supôs para o caso dos guarani de Misiones. Digo isso porque as crianças participam das cerimônias desde o berço, ocorrendo desde então o aprendizado dessa língua, e também porque seu Artur, ao referir-se "às palavras sagradas" que são pronunciadas no "guarani dos

---

<sup>74</sup> No quadro exposto acima observa-se que há poucos meninos na faixa etária entre 10 e 19 anos, inclusive algumas famílias que tinham filhos homens adolescentes foram viver em outros locais; não posso afirmar, mas suspeito que os mbyá procuram preservar os adolescentes do contato intenso com os brancos. Lembro que seu Artur comentou sobre a ida do Leonardo para viver com a avó na aldeia de Sete Barras, em São Paulo, assim: "ele vai aprender direitinho a viver como antigamente".

<sup>75</sup> Sobre o guarani arcaico e o *yoporá*/guarani híbrido, ver Cadogan(1971:18) e Bartolomé (1978:97).

*Karai*”, disse: “ são mais de mil palavras, fala pra criança, fala pras mulheres, fala pros rapazes, fala pras moças, explicação na palavra, dá um conselho, é isso que nós fazemos, a palavra nós temos para isso”, mostrando que essa linguagem é dirigida para todos, o que supõe que todos a entendam<sup>76</sup>.

Conversando com seu Darci, perguntei-lhe se havia diferença entre a língua falada por eles e pelos guarani de Mbiguaçu, ao que respondeu: “ Os de Mbiguaçu é xiripa que chamam. Mas agora a gente já vivia assim tudo junto sempre, então, na linguagem a gente não tem quase diferença. Mas num tempo disseram que a língua era muito diferente dos mbyá com xiripa”. Notei também que os mbyá do Morro dos Cavalos incorporaram ao seu vocabulário várias palavras do português, entre elas os números, principalmente no que se refere à moeda – dinheiro, o que é fácil de explicar, pois seu uso está relacionado ao contato com os brancos. Porém o que chamou mais a minha atenção foi a apropriação das palavras *mamãe* e *papai* no tratamento com os genitores: são utilizadas por todas as crianças e jovens com os quais me relacionei. Notei que a palavra *nderu/* seu pai, era utilizada somente para referir-se ao pai de outra pessoa. No entanto, essas apropriações de palavras portuguesas pelos mbyá do Morro dos Cavalos em seu linguajar cotidiano não implica o “esquecimento” da língua mbyá, pois tudo leva a crer, como já evidenciei, que eles encontraram estratégias para preservá-la, seja através das ocasiões de *poraei*, seja nos discursos proferidos em suas reuniões ou em outras ocasiões.

Sobre a organização social, embora os mbyá do Morro dos Cavalos não ocupem mais a mesma casa comunal citada na literatura<sup>77</sup>, continuam tendo por base a família extensa. Constatei que os espaços ocupados pelas diversas famílias nucleares que constituem a aldeia são delimitados por fronteiras simbólicas que obedecem a critérios relacionados às relações de parentesco. Dessa forma, as unidades nucleares de parentes consangüíneos e afins são construídas perto da casa do chefe da família extensa, que também é usada para realizar rituais<sup>78</sup>. Seu Artur deixou claro que, apesar de ter construído a *opy*, ele costuma atender aos doentes, realizar as orações da tarde e até dar nome às crianças na sua própria casa. Explicou que pode fazer isso porque “ minha casinha é de barro, de guarani, não é casa de branco, se fosse numa casa assim como essa (de material) ou mesmo de tábua, daí não podia”. Seu relato vem ao encontro do exposto pela literatura sobre a figura do chefe de família, também

---

<sup>76</sup> Segundo H. Clastres (1978:86-87), *Ñe'ë porã*, palavras enfeitadas, palavras sagradas que só os profetas sabem; “... palavras que o profeta diz aos deuses ou, o que dá no mesmo, que os deuses dirigem a quem sabe ouvi-los ...nunca são empregadas na linguagem corrente e não possuem equivalente nesta...”

<sup>77</sup> Ver Schaden (1974[1954]), Garlet (1997) entre outros.

<sup>78</sup> Reitero que minhas observações estão centradas na família extensa do Sr. Artur Benite.

chamado de *Ñanderu*<sup>79</sup>/Nosso Pai entre os mbyá: ele desempenha a função de dirigente político e religioso dos membros da grande família<sup>80</sup>. Também notei que está acontecendo um processo de recomposição ou de reaglutinação na aldeia, iniciado ao que parece pelo crescente prestígio do chefe dessa família extensa<sup>81</sup>.

Além da posição de chefe, que desempenha junto à sua família, seu Artur também exerce a função de líder ritual para toda a aldeia. Sendo assim, a ele cabe, entre outros encargos, atender aos doentes<sup>82</sup> e realizar as cerimônias de nomeação. Em suas falas, seu Artur faz questão de esclarecer que começou a mudar seus hábitos próximo dos 40 anos, quando passou a seguir os ensinamentos dos seus avós:

Teve um tempo que eu bebia cachaça, usava televisão, tinha violão, cantava em português, só vivia assim, mas depois pensei: isso aí não tenho paz, aí já comecei a rezar, que eu sei, como é que vou me esquecer, e agora to deixando tudo...Pra mim voltou de novo tudo o que aprendi.... Eu rezo e aí vem o resultado pra mim e aí que eles vão ver, eles vão perceber: Ah! o Artur está assim, está bem, está rezando, está muito bom, então eu vou começar. E aí que começa todo mundo. Porque obrigar não obriga ninguém. Ele tem que sentir no coração e dizer eu vou lá na *opy* sim, eu vou lá. Aí ele vai lá eu estou rezando, aí eu apresento ali, pro Deus lá em cima rezando, o rapaz. Então no outro dia ele vai dizer eu vou lá de novo, é assim que começa. Pra isso que eu fiz aquela igreja.

As atitudes do seu Artur e seu empenho e dedicação em ajudar seu povo, trabalhando exaustivamente, seja plantando, construindo casas, procurando ervas medicinais no mato, atendendo as pessoas da aldeia e também os que vêm de fora e o procuram, é explicado na literatura<sup>83</sup> como uma atitude esperada pela comunidade mbyá por parte daqueles que recebem um canto e são portadores do *popygua*/vara insígnia . Sobre suas atividades de cura, seu Artur explicou assim:

Eu aprendi porque eu vi os *Karai* rezar, ninguém usava quase roupa, usava mais aquele pano e aquela tira aqui e fumava cachimbo, daí já batia aquele pauzinho(*popygua*), só vivia daquele jeito. A reza nossa dos antigos ajudava muito, até pra não chegar doença na aldeia, pra tudo isso que os antigos rezavam. Pedia, falava com Deus lá em cima, rezavam

<sup>79</sup> Cadogan (1992:124) traduz *Ñanderu* como divindade; Dooley (1982:125) a traduz tanto como Deus, quanto como “nosso pai”. A bibliografia utiliza esse termo com ambos os significados.

<sup>80</sup> A Luciana, irmã do Augustinho, e seu marido Batista contaram que quando resolveram se casar procuraram seu Artur, que conversou com eles, deu conselhos, inclusive fez um remédio de ervas para prevenir a gravidez até que eles tivessem certeza de que realmente queriam ficar juntos.

<sup>81</sup> O número de unidades nucleares que ocupam o espaço preenchido pela família extensa de seu Artur tem crescido consideravelmente. No período de um ano foram construídas mais quatro casas, vindo morar nelas seus parentes que viviam em outras aldeias.

<sup>82</sup> Presenciei que também atende as pessoas doentes de Massiambu, além de pessoas não indígenas da região que o vêm procurar.

<sup>83</sup> Ver Garlet (1997:128), Cadogan(1992[1959]:198), entre outros.

mesmo, se comunicavam com os outros em outros locais, sabiam tudo a mesma coisa como se tivesse telefonando de lá, então sabia tudo. Agora eu to começando, ... Eu estou aprendendo mais com o Alcindo, às vezes ele vem aí e me ajuda, diz: olha é assim, assim... Depois tem outro, o Artêmio, mora em Joinville, ele veio do Paraguai, ele é guarani do Paraguai, ele é pajé. Sabe o meu trabalho é assim: quando um tem febre, então eu faço o trabalho que tira a febre, que cura. Por exemplo eu faço o trabalho com o cachimbo, e depois eu tomo a água fria, eu que tenho que tomar. Eu sou o parente, eu tomo a água fria e então a febre do outro acaba, se some, é assim que é o meu trabalho. Aí me dá uma fraqueza, mas daqui a pouco estou bom. ... Por isso que eu não sinto nenhum mal, porque sou médico, médico guarani. E aqui todo mundo sabe, todo mundo me procura e, conforme a doença, daí eu mando pro hospital.

Assim, seu Artur evidencia suas atividades de xamã-curador e também que suas técnicas de cura são similares às utilizadas por xamãs de outros grupos indígenas das terras baixas e de outras paragens<sup>84</sup>.

Quanto à cerimônia de nomeação, seu Artur informou que ela acontece quando a criança tem 1 ano e meio a 2 anos, quando começa a falar, então está na hora de colocar o nome<sup>85</sup>, mas que não pode ser em qualquer mês, só pode ser outubro, novembro, dezembro, janeiro e fevereiro, “janeiro é que é o bom de colocar o nome indígena, porque no tempo assim de inverno já não se coloca mais nome, não se conversa mais com deus. Sim, porque é o deus que dá ordem pra nós, pra nós botar o nome indígena. E não pode ser assim em qualquer tempo”. Contou também que antigamente isso acontecia junto com a festa do milho verde<sup>86</sup>:

em janeiro, faz aquele bolinho de milho verde ralado e faz um *mbojape*, tipo de um pãozinho e bota numa prateleirinha e aí trabalha, o pajé faz ali. Mas pra falar a verdade eu acho que quase não estamos usando hoje aqui, sabe por quê? Porque aqui não existe mais lugar pra gente plantar, fazer uma plantação de milho. Não desse milho, mas do nosso milho mesmo, que se chama milho *cateto*, é milho *cateto* que nós fazemos isso aí. Aí começa a batizar criança e mantém a festa. É assim que era antigamente”.

Sobre a escolha dos nomes, seu Artur explicou também que desde que a criança nasce ele já fica estudando, mas até a hora de colocar o nome ele ainda não sabe qual vai ser, porque:

não sou eu que vou colocar o nome, é o pai lá em cima que vai botar o nome. Daí eu faço uma reza, como aquela que você viu, com os pais da criança, mas eles só vão participar,

<sup>84</sup> Ver Turner (1967).

<sup>85</sup> Para H. Clastres, apud Ruiz (1984:54), somente quando a criança começa a andar é que lhe é dado um nome.

<sup>86</sup> Ruiz (1984:54) documenta a cerimônia de “*Ñemongaraí*”, entre os mbyá de Misiones, que apresenta grande similaridades com a descrição de seu Artur. Essa autora a classifica como uma “gran fiesta religiosa guarani” e explica que ela tem dois objetivos básicos: a consagração das tortas de pão de milho (*mbítá*) e dos frutos de *gwembé*, oferendas feminina e masculina aos deuses, em agradecimento pelo amadurecimento dos frutos e pela prosperidade grupal; e a nomeação das crianças que se mantêm em pé e começam a caminhar.

quem fala sou eu, bem dizer a palavra de deus que solta pra criança. É a mesma coisa que a gente recebe um telefone, é assim que nós sente. Pra vocês quem sabe não é verdade, mas pra nós é verdade. É como eu estou dizendo, a mesma coisa que a gente recebe uma notícia de lá, a conversa parece que ouve, se o nome indígena vai ser *Karai*, então parece que recebe o *Karai* de lá. Aí a gente fala esse menino vai ser chamado *Karai*, pronto, é assim que na reza faz. E se não é *Karai* então é *Vera* ou outro nome.

Essa fala encontra eco em Cadogan (1992 [1959]:81), quando o autor explica que o nome recebido vincula o indivíduo a um determinado paraíso do qual seu patrono sagrado procede; por exemplo, quem recebe o nome de *Kuaray* sabe que veio da morada de *Ñamandu Ru Ete*; quem recebe o nome de *Vera*, *Vera Miri*, *Vera Chunua* e *Tupã* procede da morada de *Tupã Ru Ete*, e assim por diante.

*Vera Miri* é o nome indígena de seu Artur. Lembro que um dia, quando eu trouxe algumas fotos que havia tirado dele na *opy*, seu filho de 6 anos, Dunga, que também recebeu o nome de *Vera Miri*, ao vê-la disse: “*Ñanderu, Tupã Ra –Y*”. Seu Artur ficou todo satisfeito e perguntou se eu tinha entendido o que o Dunga falara. Como eu disse que não, ele traduziu: “Ele falou que eu sou o Filho de Deus, como se fosse o Cristo”. Este exemplo, além de confirmar o hábito da tradução, praticada pelos mbyá do Morro dos Cavalos, também demonstra a manutenção tanto da relação do nome com a morada celeste do seu patrono, quanto do conhecimento que as crianças têm sobre suas divindades, reafirmando a preservação da prática “religiosa” nesse grupo.

No que diz respeito à tradução, principalmente, mas não somente, no que se refere ao tema relacionado às práticas rituais, tudo indica que a partir das primeiras inferências dos colonizadores, que traduziram *tupã* por *deus*<sup>87</sup>, os guarani incorporaram essa tradução e agora eles mesmos a assumem, pelo menos nas conversas com os *jurua*/branco. A percepção deste fato aponta para o cuidado que se faz necessário ao procurarmos compreender aspectos de sua cultura.

Ressalto que entre os mbyá do Morro dos Cavalos percebe-se uma clara distinção entre as funções do líder ritual, *Ñanderu*, e as do líder político, *Mburuvicha*, conforme Garlet (1997:128), pois, enquanto seu Artur desempenha as funções acima relatadas, seu Darci se preocupa com problemas principalmente referentes ao relacionamento entre os índios e os não índios, participando de várias reuniões fora da aldeia. Não aprofundei a pesquisa sobre o modo como acontece a troca das lideranças entre os mbyá do Morro dos Cavalos, sei apenas, conforme me informou seu Darci, que “a comunidade é que decide se tá trabalhando como o

---

<sup>87</sup> Sobre este assunto ver Laraia (1986:234).

pessoal gosta, a gente sempre faz reunião e conversa sobre isso. Daí faz eleição, em três, quatro anos e se escolheram têm que aceitar”.

No que se refere aos modos de sobrevivência dos mbyá do Morro dos Cavalos, observo que eles plantam banana, melancia, abacaxi, milho, batata doce, abóbora, mandioca, feijão, laranja, vergamota, maracujá, cana-de-açúcar, palmito, palmeira<sup>88</sup>, pitanga, goiaba, etc., mas esse cultivo está longe de suprir suas necessidades de alimentação. Eles também praticam a caça com armadilhas e a pesca com anzol. Durante o tempo que passei na aldeia, o Augustinho por duas vezes caçou tatu, o qual foi imediatamente preparado e degustado por toda a família extensa do seu Artur. No entanto, a maior renda atualmente provém da venda dos artesanatos, que crescem em variedade dia a dia: leques, pau de chuva, arco e flecha, colares, pulseiras, além de vários tipos de *ajaka*/balaies e dos *vixo ra'anga*/ bichinhos de madeira, que, segundo seu Artur, faz mais ou menos uns trinta anos que apareceram, ele não sabe explicar como, disse que parece que foram os mbyá argentinos que ensinaram, porque antigamente não tinha. Os mbyá do Morro dos Cavalos também vendem o CD *Mborái Maraé-y*, fitas de vídeo e cartões postais. A renda destes últimos itens é repassada para a Associação Indígena Mbyá Guarani, composta pelas aldeias do Morro dos Cavalos, Massiambu e Imaruí.



Figura 15. Augustinho plantando milho; seu Artur na plantação de bananeiras; Jurema e Pedro nas laranjeiras.

Outras fontes de renda referem-se às aposentadorias existentes: há quatro pessoas que recebem aposentadoria, dos quais três estão na casa dos 70 e uma na dos 60; os cargos de professor e de agente de saúde recebem um salário mínimo mensal; e esporadicamente também realizam prestação de serviço para regionais, o que implica em renda extra. Além disso, conforme aponta Darella et al. (2000:83), a FUNAI distribui cestas básicas à comunidade, sem contudo obedecer a uma periodicidade. Os habitantes do Morro dos Cavalos também contam com a contribuição de alimentos e roupas de particulares ou de associações

<sup>88</sup> Seu Artur contou que vez por outra ganha um dinheirinho vendendo as folhas das palmeiras que ele plantou.

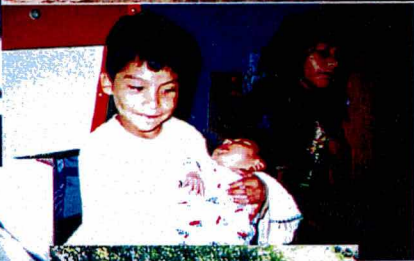


filantrópicas. No entanto, como pude observar, não há alimento suficiente para todos e freqüentemente são apontados casos de subnutrição entre as crianças.

Porém ressalto que, mesmo diante de situações muitas vezes de precariedade, sobressai entre os mbyá do Morro dos Cavalos um aguçado senso estético, visível tanto nas manifestações musicais do grupo *Kuaray Ouá*, que detalharei no próximo capítulo, quanto na relação deles com as cores, que aparecem na pintura das casas e no uniforme do grupo, constantemente refeito, e na confecção do artesanato; no modo como os jovens costumam recortar camisetas, saias e calças, acrescentando criatividade e individualidade às roupas que normalmente provêm de donativos; na maneira como se enfeitam, usando colares e tornozeleiras e, enfim, nas flores que plantam ao redor de suas casas.

Outra particularidade dos mbyá do Morro dos Cavalos é que, ao mesmo tempo em que se mostram extremamente reservados, silenciosos e por vezes melancólicos, mostram-se sensíveis, respeitosos e felizes, revelando que sua alegria provém do desfrute de coisas simples, como admirar os frutos brotando ou saborear um abacaxi colhido da sua horta; tomar um banho de rio, a felicidade estampada em seus semblantes; compartilhar com a família uma carne de caça; observar as travessuras do *xivi/gato*, quando param suas atividades e se põem a sorrir e a acarinhar o bichano, ou simplesmente estender o *tupa/cobertor* debaixo de uma árvore no verão ou ao sol no inverno e deixar-se ficar...

#### **Figura 16 Retratos da Aldeia**



## 2. A MÚSICA DOS MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALO

### 2.1. A etnomusicologia<sup>89</sup> e o estudo do sistema musical guarani.

A etnomusicologia tem sua origem concomitante aos primeiros trabalhos de campo da antropologia no final do século XIX, e desde essa época carrega a semente de sua dualidade, a musicológica e a etnológica<sup>90</sup>. A partir de 1950, antropólogos e musicólogos dos Estados Unidos intensificam as discussões em torno da etnomusicologia, na tentativa de fundirem os objetivos dos dois campos que a constituem. Merriam (1964:vii) define a etnomusicologia como “o estudo da música na cultura” e, dessa forma, formaliza o dilema musicológico: a separação dos dois planos, o dos “sons” e o dos “comportamentos”. Contudo, no sentido de superar o dilema, em seus últimos trabalhos ele redefine etnomusicologia como “...o estudo da música como cultura...”, possibilitando que o aspecto semântico da música fosse considerado e contribuindo para intensificar os debates e a produção neste campo (Menezes Bastos,1990:43). Note-se como essa divisão dilemática entre “sons” e “comportamentos”, que está no campo epistemológico, alcança por deslizamento o campo ontológico da música .

Nettl (1964) é outro autor importante para os estudos etnomusicológicos. Entre suas contribuições destacam-se as discussões sobre o campo de atuação da disciplina: ele esclarece que a etnomusicologia inicia investigando a música não ocidental e/ou a música folk européia, em oposição à musicologia, que se concentra no estudo da música ocidental de tradição erudita, e define o etnomusicólogo como o pesquisador que prioriza em suas investigações a música, em detrimento de outros aspectos da cultura humana.

A etnomusicologia, através da pesquisa de autores como Feld (1982), Keil (1979), Roseman (1991), Olsen (1996), entre outros, possibilitou a compreensão tanto sobre a existência de múltiplos sistemas musicais, quanto sobre a necessidade de que a análise musical se efetivasse com base nos modelos locais. Blacking (1973) é exemplar nessa postura: ao estudar a música do povo Venda da África do Sul, apreendeu que “...toda a música é música de um povo, no sentido de que a música não pode ser transmitida ou não tem significado sem associações entre pessoas” (cf.:x). Assim, a música é vista como constituinte do contexto cultural e não como simples manifestação da cultura; por outro lado, o contexto cultural é determinante na constituição do sistema musical de um povo, assim como nos processos de educação musical.

---

<sup>89</sup>Ou Antropologia da Música, refere-se ao “subcampo da primeira que estuda a segunda” (Menezes Bastos, 1999:41).

<sup>90</sup> Ver Menezes Bastos (1990,1995), que tece profundas considerações sobre a constituição da disciplina.

No que diz respeito às pesquisas etnomusicológicas das terras baixas da América do Sul, a lacuna existente até a década de 1970 começa a ser preenchida por pesquisadores que compartilham das discussões atualizadas sobre o saber etnomusical e buscam ampliar o debate pesquisando sistemas musicais em diferentes culturas. Destacam-se investigações tais como: de Aytai (1985), entre os xavante, de Basso (1985), entre os kalapalo, de Anthony Seeger (1980, 1987), entre os suyá e a de Menezes Bastos (1999[1978], 1990), entre os kamayurá. Ressalto que o modelo de pesquisa no campo da antropologia da arte com ênfase na etnomusicologia, estabelecido por Menezes Bastos, tem influenciado pesquisas acadêmicas de alto nível: Bueno da Silva (1997), que estudou a música do povo kulina, Piedade (1997, 2001), a música ye'pâ-massa e wauja, Mello(1999,2001), a música wauja, Montardo<sup>91</sup> (1996, 1997, 1998, 1999, 2000a, 2000b, 2001), a música guarani, Barcelos Neto (1999), a arte waurá, Veras (2000), a dança matipu, Coelho (1999, 2000, 2001a e 2001b), a música guarani e a música arara e Werlang (2001), a música marubo, entre outros. Todas essas pesquisas têm sido realizadas sob a égide do MUSA – Núcleo de Estudos: “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe”, através do Projeto Integrado de Pesquisa do CNPQ: “Arte, cosmologia e filosofia nas terras baixas da América Latina”.

Menezes Bastos (1996:259-260) ressalta a necessidade de os estudos etnomusicológicos privilegiarem a semântica musical<sup>92</sup>, i.é., o conteúdo musical, ao invés de abordagens que enfocam um “papel meramente ilustrador e exemplificador de sentidos conquistados em outros domínios da ‘cultura’ que não a ‘música’”. Especificamente sobre as sociedades das terras baixas da América do Sul, ele também sugere que seja (re)estudada a produção etnográfica em geral, incluindo gravações fonográficas e iconográficas sobre as músicas das terras baixas, assim como sejam ampliados os estudos de sociedades que ainda não foram alvo de pesquisa. Na tentativa de colocar em prática essas sugestões, direcionei meus esforços de forma a ampliar a compreensão sobre os modos de fazer música entre os mbyá-guarani, primeiro revendo a literatura etnomusicológica sobre o grupo, em seguida, trazendo à luz as especificidades do fazer musical entre os mbyá do Morro dos Cavalos.

A importância da música entre os guarani é assunto recorrente na vasta literatura sobre o grupo, desde os relatos de viajantes, como atestam Métraux<sup>93</sup> (1979) e H. Clastres (1978), aos estudos de Nimuendaju (1987[1914]), Shaden (1974[1954],1976), Cadogan

<sup>91</sup> Esta autora está terminando sua tese de doutorado, a qual visa “a construção de um modelo de uma teoria geral da música Guarani” Montardo (2000:7)

<sup>92</sup> Sobre esse tema, ver Menezes Bastos ( 1999[1978], 1990, 1995), entre outras obras do autor.

<sup>93</sup> As danças dos Tupinambá “podem ser comparadas às dos apapocovas-guaranis e à dos cainguás ... Os tupinambás passavam, segundo asseguram os que os ouviram, por excelentes músicos” (Métraux,1979:168).

(1992[1959],1971,1992), Meliá (1979,1987,1989), Chamorro (1995), entre outros, que vão além, especificando a qual subgrupo se referem as informações sobre práticas musicais que oferecem. Há trabalhos específicos sobre os mbyá, como os de Bartolomé (1978), Litaiff (1996, 2000), Ladeira (1992), Garlet (1994) e Larricq (1993), que, de forma descritiva, apresentam aspectos referentes à música e aos instrumentos musicais mbyá. Especificamente sobre etnomusicologia guarani, destacam-se os estudos de Ruiz (1984, 1986,1998), Setti (1992/93, 1994/95), Montardo ( 1996, 1997, 1998, 1999, 2000a, 2000b, 2001) e Coelho (1999, 2000, 2001), através dos quais torna-se possível, de um lado, desvendar aspectos do sistema musical guarani de modo geral e, de outro, adentrar as especificidades do sistema musical mbyá.

A literatura etnomusicológica guarani informa sobre a impossibilidade de conhecer o passado musical dos guarani, uma vez que não há estudos musicais específicos “... cujo rigor científico nos permitisse avaliar a música dos GUARANI dos séculos anteriores e compreendê-la hoje, na perspectiva da musicologia histórica” (Setti, 1992/93:36). Essa defasagem até um certo ponto ainda é mantida, pois, até o momento, há em andamento uma única pesquisa que se propõe analisar as manifestações musicais dos três subgrupos guarani: “Através do mabaraka: uma antropologia da música Guarani”, que a doutoranda Deise Lucy Montardo<sup>94</sup> vem realizando desde 1995, na qual, através da análise das canções dos rituais xamânicos, ela pretende “a construção de um modelo de uma teoria geral da música Guarani” (Montardo,2000:7). Os artigos escritos por essa autora permitem perceber que ela, ao contrário do que até agora vinha sendo feito, desvincula a música do tema religião, concentrando sua análise especificamente sobre o conteúdo musical. Montardo (2000) investiga os gêneros e os instrumentos musicais guarani, esclarecendo os que são comuns aos três subgrupos e os que são específicos a cada um deles, e também procede à transcrição musical e análise dos cantos apresentados em alguns dos rituais xamânicos aos quais assistiu. Suas informações são de grande valia para posteriores análises musicais.

Ruiz (1984) reflete sobre a presença da música nas cerimônias dos guarani de modo geral e em particular dos mbyá, no caso, os informantes da autora. Ela chama a atenção para o fato de que a estreita relação dessa etnia com a música tem origem na mitologia do grupo, pois os exegetas nativos explicam que *Ñande Ru*/nosso pai, entre outras coisas, falou que: “cuando necessiten para comer, para vivir, me lhamen a mi, cantando ...” (op.cit:68). Dessa forma, além de confirmar, como Cadogan (1992[1959]), a existência e a importância dos “hinos sagrados” e a procedência divina dos instrumentos musicais entre os mbyá, ela ressalta

<sup>94</sup> Deise Lucy defenderá sua tese no primeiro semestre de 2002 na USP.

que, para alcançar a “Terra sem Males”, “son indispensables la oración, el canto y la danza...” (Ruiz, 1984:70).

A autora relata que as danças mbyá não são específicas a determinadas cerimônias, mas comuns a todas, e que é costume dos mbyá toda a aldeia, incluindo crianças e idosos, reunir-se para dançar ao pôr-do-sol no *oka*/pátio, antes de entrar na *opy*. Pontua uma distinção entre a dança que acontece fora e a que é realizada dentro da *opy*, esta última denominada *yerojyi* (Ruiz, 1984:79-80). Essas considerações apresentam similaridade com o fato de os mbyá do Morro dos Cavalos fazerem a distinção entre *jeroky*, dança fora da *opy*, e *jerojy*, dança dentro, assunto que aprofundarei adiante.

Setti (1994/95) confirma o que vários outros autores também atestam: primeiro, a habilidade que os mbyá têm de esconder suas práticas rituais, só as revelando aos que consideram amigos; segundo, o hábito de realizarem cerimônias de canto e dança todos os dias antes do sol nascer e depois que ele se põe; por último, o fato de que os guarani, de modo geral, sempre mantiveram uma relativa convivência com o universo musical ocidental, seja em épocas remotas, por meio dos jesuítas, seguidos por tantos outros catequizadores que freqüentemente procuraram aproximar-se deles, seja pelo contato com regionais ou, mais recentemente, através dos meios de comunicação (rádio, TV, CD, etc.<sup>95</sup>). Esse contínuo contato sonoro exógeno estimulou das mais variadas formas a criação musical vocal e instrumental guarani, além de implicar a incorporação de instrumentos musicais tais como o violão e o *rave*/rabeca<sup>96</sup>. No entanto, na apropriação desses instrumentos ocorreu uma reelaboração tão surpreendente que os mbyá atuais os consideram como originalmente pertencentes à sua cultura<sup>97</sup>. Menezes Bastos (20/12/2000), em comunicação pessoal, informou que essa postura de incorporar coisas do mundo exterior a seu próprio mundo, colocando-as inclusive como se tivessem tido origem nos primórdios da sua cultura, é uma característica dos ameríndios.

Setti (1992/93:38) aponta a coexistência, entre vários grupos mbyá, de “repertórios tradicionais sagrados ... e repertórios profanos de modelo ocidental ... ex: jovens mbyá que simultaneamente participam das rezas noturnas nas aldeias e atuam em ocasiões musicais junto à sociedade nacional<sup>98</sup>...”. Esse comportamento também foi observado por Coelho(2001)

<sup>95</sup> Ver Turner (1993), que discute, entre outros temas, a inserção das telecomunicações nas sociedades ameríndias das terras baixas.

<sup>96</sup> Ruiz & Huseby (1986) e Ruiz (1984:74-78), sobre a incorporação do violão e do *ravel* europeu pelos mbyá.

<sup>97</sup> Ver encarte do CD *Ñande Reko Arandu* (1998).

<sup>98</sup>Ver Vidal (1991:189), Seeger (1980:85), entre outros, sobre o interesse dos índios pela música de outras culturas.

entre os xiripa de Mbiguaçu, os quais, além de executarem música sertaneja, para a qual utilizam o violão com seis cordas, demonstram grande interesse e curiosidade em aprender a tocar instrumentos ocidentais como o saxofone e a guitarra elétrica, e, em paralelo, mantêm suas práticas musicais na *opy* e atividades musicais como o coral *Yvytchí Ovy/ Nuvens Azuis*, somente com músicas guarani. Esse mesmo autor constatou que trechos de letras de canções registradas por Schaden (1962), em guarani, “mostram uma similaridade muito grande (às vezes quase literal) com letras registradas atualmente ... no repertório do coral ... Isto aponta para uma interessante estabilidade ... do repertório de ‘canções tradicionais’, pelo menos ao nível das letras” (Coelho, 2001:3). Esse dado vem ao encontro dos estudos de Setti (1992/93:36), que verificou uma unidade nas práticas musicais dos mbyá do Paraguai, Argentina e Brasil, o que a levou a admitir a hipótese de um sistema musical mbyá-guarani.

Sobre os gêneros musicais mbyá, Montardo (2000:92) e Setti (1994/95:85) destacam o *xondaro*<sup>99</sup>, distinguido como uma dança/luta associada à defesa pessoal, e apresentam transcrições e análises musicais. Entre as informações que oferecem sobre o *xondaro*, destaco que este gênero é realizado fora da *opy* e é exclusivamente instrumental, sem canto. Ladeira (1992:144) informa sua função de aquecer o “corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy*” e também explica sobre a relação da coreografia com o movimento de alguns pássaros. Assisti no Morro dos Cavalos à apresentação de um *xondaro* durante o intervalo de um ensaio do grupo.

Outro gênero estudado por essas autoras e recorrente na literatura refere-se ao *Poraei*,/canto/reza, que é realizado dentro da *opy*<sup>100</sup>. Durante minha pesquisa não tive oportunidade de assistir a um *poraei* que envolvesse toda a aldeia, porém assisti a um, que analisarei adiante, realizado somente pelo pajé e pelas crianças de sua família extensa. Pode, porém, observar algumas semelhanças com o *poraei* descrito por Setti, principalmente em relação ao canto do pajé e à afinação do violão.

Além desses gêneros, a literatura também cita músicas de crianças, cantos para caça e repertório de música brasileira (Montardo 2000:103-105). Setti (1994/95:140) fala sobre acalantos, jogos musicais e cantigas das mulheres, apontadas como música vocal sem acompanhamento instrumental. Entre os mbyá do Morro dos Cavalos gravei algumas cantigas de ninar, mas não obtive registro de nenhum dos outros cantos acima relacionados. Por outro

---

<sup>99</sup> Termo traduzido como soldado, e que as exegeses nativas indicam ser um empréstimo da língua portuguesa, pois no Morro dos Cavalos, além de denominar a dança com o mesmo nome, *xondaro* também significa ter a função de proteger a aldeia. Larricq (1993:64-72) relata o costume mantido entre os mbyá de Misiones de preparar os meninos para a função de *xondaro* “guardianes del orden-com fuerza de policia”.

<sup>100</sup> Ver Setti (1994/95:92-118) para uma análise musical deste gênero.

lado, observo que o tipo de canções apresentadas pelo grupo *Kuaray Ouá*, que analisarei posteriormente, não foi abordado nesses estudos, e somente encontro paralelo nas investigações de Coelho(1999) entre os nhandeva/xiripa da aldeia de Mbiguaçu.

Dialogarei com esses autores quando abordar a questão sobre ensino e aprendizagem, pois de várias maneiras eles focalizam esse tema. Setti (1994/95:140) informa que “a continuidade do sistema musical mbyá, bem como sua prática, estão garantidas pela presença cotidiana dos bebês às cerimônias religiosas, sendo maciça a participação dos jovens nas rezas”. Montardo (1999:6) aponta várias maneiras através das quais os guarani aprendem seus cantos: seja através dos sons da natureza, dos *yvyra’i’já*/ajudantes do xamã<sup>101</sup> ou ainda do sonho. Essas manifestações são semelhantes às observadas por Menezes Bastos (1999[1978]:215) entre os kamayurá, que recebem doações de novas músicas tanto através do sonho quanto dos passeios pela floresta<sup>102</sup>.

Como sugere Menezes Bastos (1990:40), “não existe a música e sim as músicas”, e entre elas não há relação de superioridade ou inferioridade, um sistema musical só é significativo para a sociedade na qual foi criado. Assim, as funções da música na sociedade podem ser fatores decisivos, promovendo ou inibindo habilidades musicais ou ainda escolhas de conceitos ou de materiais com os quais se compõe música (Blacking (1973:35). A literatura comprova que os mbyá criaram modos específicos de construir seu sistema musical, procurarei mostrar as particularidades desse sistema na aldeia do Morro dos Cavalos, além de ressaltar as imbricações desse modo particular de fazer música com o processo de ensino e aprendizagem de música, nessa aldeia.

## 2.2. Conceitos nativos: *Jeroky e Jerojy*.

Quando me instalei na aldeia do Morro dos Cavalos, a música que pude observar inicialmente estava relacionada ao grupo *Kuaray Ouá*. Ao tentar compreender como surgiu o grupo, assim como a origem das canções que interpretavam, fui informada por seu Artur de que: “esses cantos não são os que se canta na *opy*, e nem são iguais aos de antigamente, ele é feito para os brancos ouvirem”. Essa informação despertou minha curiosidade e levou-me a insistir com ele para que me explicasse como eram os cantos da *opy* e o que os diferenciavam dos cantos do grupo. Suas explicações evidenciavam uma distinção nos seguintes termos: “

---

<sup>101</sup> Este é um dos significados desta palavra, sendo traduzida também por pajé ou indicando respeito ao homem adulto que leva a vara insígnia, *yvyra’i* ou *popygua* (Dooley, 1982 e Cadogan 1992).

<sup>102</sup> Ver também Roseman (1991) e Aytai (1985), entre outros.



tem a dança que é da *opy* e tem a dança de fora da *opy*, do pátio. Aquele se chama *jeroky*, a dança *jerojy* é da *opy*”.

Como até então eu só tinha conhecimento da palavra *jeroky*/dança, e ainda não tinha ouvido nenhuma referência ao termo *jerojy*, procurei fazer com que meu informante desse mais explicações sobre o que diferenciava uma e outra manifestação. Seu Artur explicou que: “*Jeroky*, *mboraei*, a palavra antiga dos guarani é *mboraei oka*, é a dança no pátio. *Jeroky* é língua paraguaia e *mboraei* é a guarani, e *jerojy* é na *opy*, essa é que é a reza.” Além disso, expôs que os antigos usavam duas palavras para se referirem a *jeroky*: “*mboraei oka* ou *javy’a oka*, *javy’a* é alegria”.

Essas colocações em primeiro lugar nos remetem às considerações de Seeger (1980:85) sobre a tendência que a nossa cultura tem de “separar o conceito de ‘canção’ e a estética do cantar”, ao contrário dos *suyá* e também dos *mbyá*. Assim, quando os *suyá* falam *ngere* e os *mbyá* *jeroky*, eles denominam “tanto uma canção (melodia) quanto os movimentos que a acompanham”, acrescidos, no caso dos *mbyá*, de alguns instrumentos específicos para acompanhá-la. Em segundo lugar, esses dois conceitos, *jeroky* e *jerojy*, os quais supõem uma distinção entre música e reza, assemelham-se às categorias e discursos voco-sonoros recorrente na literatura ameríndia<sup>103</sup>.

Para tentar compreender melhor a distinção entre *jeroky* e *jerojy* apontada por meu informante, primeiro pesquisei o significado das várias palavras utilizadas por ele para qualificar e caracterizar uma e outra manifestação, sua área semântica, o que me possibilitou a seguinte averiguação: de acordo com Cadogan (1992) e Dooley (1982), para *jeroky* é mantido o significado de dança; *mboraei* aparece como uma variante de *poraei*, cantar, rezar, entoar os hinos sagrados; *oka* é traduzido como os arredores da casa ou terreiro; *vy’a* é alegrar-se, divertir-se e *ja*, o prefixo referente à 1ª pessoa do plural (inclusiva). Desse modo, *mboraei oka* seria cantar os hinos sagrados nos arredores da casa e *javy’a oka*, nos alegraremos nos arredores da casa. No que diz respeito ao termo *jerojy*, Dooley (1982:74) dá-lhe o significado de “marchar em fila” e Cadogan (1992:69) explica que *jerojy* é “dobrar os joelhos na dança, fazer reverências”. Reunindo as explicações de seu Artur com as que obtive dos dicionários, infiro uma primeira conclusão: *jeroky* refere-se a uma dança acompanhada de canto e

<sup>103</sup>Seeger (1980, 1987) apresenta distinções percebidas junto aos *suyá* entre: *kapérni*/fala, *sarén*/instrução, *ngére*/canção e *sangérel*/invocação e Menezes Bastos (1999[1978]:141-144) afirma que os *kamayurá*, além de fazer a distinção entre *2ñe’eng*/língua falada e *maraka*/música, ainda consideram a categoria *kewere*/reza como uma subdivisão de *maraka*/música.

instrumentos para as pessoas se divertirem, na qual podem-se supor risos, algazarra, alegria, enfim, e por isso acontece fora da *opy*, e *jerojy*, ao exigir que as pessoas se coloquem em fila e tratar-se de uma dança acompanhada de canto e instrumentos, mas que supõe atitudes de concentração e respeito, é uma reverência que só é feita dentro da *opy*.

De posse dessas informações, fui buscar fundamentação na literatura. Nimuendaju (1987[1914]:31) relata que entre os apapocúva-guarani, após o ponto culminante do ritual de nomeação, caracterizado pelo canto do pajé, “uma cerimônia chamada *jirojy* encerra este canto de pajelança (como todos os outros): todos os presentes, dispostos em linha, com as mãos levantadas, inclinam-se perante o sol nascente, enquanto dobram levemente os joelhos”. Essa descrição reúne na palavra *jerojy* os dois significados apresentados nos dicionários e amplia a compreensão ao estabelecer o nexos com o sol, que, no caso dos mbyá, refere-se a *Nhamandu*, considerado pelo grupo a divindade central.

Montardo (2000:115) explica *jerojy*, de acordo com Montoya: “trata-se de uma reverência feita diante do sol nascente, antes de começar e ao final das sessões rituais, na qual se dobram os joelhos três vezes”. Essa autora também cita a explicação do significado de *jerojy* dada por um informante kaiová, que conta tratar-se de uma reverência feita ao sol pelo xamã, indicando a finalização do ritual (:60). Outra explicação vem de um informante nhandeva, que diz: “a primeira atitude que se deve ter ao chegar em um *jeroky aty* (*jeroky*/dança, *aty*/reunião), casa de rezas, é fazer o *jerojy* diante do altar, antes mesmo de cumprimentar o dono da casa ou outras pessoas” (:115). Essas declarações confirmam ser o *jerojy* tanto uma reverência feita ao sol na casa de rezas, quanto a permanência de sua prática entre os guarani atuais.

Ruiz (1984:80) relata que os mbyá de Misiones fazem distinção entre a dança que acontece fora e dentro da *opy*. No caso da primeira, eles a denominam “*hacer ñemborái*” e explicam que é para divertir-se e brincar. Já a segunda é percebida de forma distinta: “*hacer yeroyi*” es cosa seria ... y es más lento que *yeroki* (danza) ... Pero *yeroyi* también es una danza, pero sólo para los dioses. Y ésta danza para los dioses, que es también canto, se acompaña con *mbaraká* y *takuapú*, los dos instrumentos sagrados de los Mbíá”.

Este relato de Ruiz apresenta grande similaridade com as explicações que seu Artur fornece sobre a distinção entre *jerojy* e *jeroky*, nas quais ele deixa bem claro que esses dois modos de fazer música são fundamentais para o mbyá. Porém seu Artur, ao contrário de Ruiz, não desvincula do *jeroky* sua relação com as deidades. Em várias de suas falas, como segue abaixo, ele confirma que tanto o *jerojy* quanto o *jeroky* são para *Nhamandu*, sendo que a diferença mais acentuada por ele entre uma e outra manifestação parece estar relacionada ao

espaço dentro e fora da *opy*, aliado ao caráter privado e público delas, aqui entendendo-se *privado* como realizado e observado somente por guarani, e *público*, por pessoas de outras etnias. Assim, de acordo com as exegeses nativas, as canções do grupo *Kuaray Ouá* estão inseridas na categoria *jeroky*, mas também é uma forma de reza, embora distinta do *jerojy*:

a cantoria do grupo é tudo de reza<sup>104</sup>. Só que a voz sai um pouquinho diferente e também tem diferença na dança: *jeroky* é aquele que vai fazendo a volta ao redor da *opy*, e *jerojy* é aquele que fica num lugar só, por exemplo, como às vezes fazem os do grupo, que só mexem com o pé, sem sair do lugar<sup>105</sup>. Os homens fazem outros passos no *jerojy*, mas quando não dá espaço fazem só aquele passinho.

Insisti com seu Artur para que me explicasse o que fazia a dança do grupo ser diferente e então ele falou: “porque é pra todo mundo assistir, pra filmar. Mas só que a dança *jerojy opy* não é pra todo mundo”. Perguntei se as canções que o grupo cantava poderiam também ser cantadas dentro da *opy*, e ele disse: “sim, porque a palavra são todas iguais, então canta fora, mas pode cantar também na *opy*, vão aprendendo a cantar fora e depois vão entrando na *opy*”. Desta fala infiro uma outra característica do *jeroky*, ou seja, que é um período de preparação/aprendizado para a dança que acontece dentro da *opy*. Nesse contexto, o grupo *Kuaray Ouá* pode ser considerado como um espaço propício para que crianças e jovens aprendam a dança dos adultos. Seu Artur explica que os jovens que cantam e dançam no grupo aprenderam “ouvindo e vendo os mais velhos na *opy*”, e completa que o grupo está saindo agora para mostrar o que canta fora, no pátio. Ele analisa assim as diferenças entre o canto do grupo e o *jerojy*:

é um pouquinho diferente, no *jerojy* as mulheres tocam *takuapu* e usam a fumaça do cachimbo, que é para espantar o mal<sup>106</sup>, eu levo violão e também levo *popygua*. Também usa *angu apu*, aquele tamborzinho, e *rave*, e daí canta, reza e também dança. Só que *jerojy* não é pra todo mundo ver, é só pra guarani.

Nesta fala seu Artur explicita tanto os instrumentos utilizados no *jerojy*, quanto o uso da fumaça do cachimbo. Os mbyá do Morro dos Cavalos afirmam que o costume deles era fazer *jerojy* todos os dias, mas que agora isso já não acontece todo dia na *opy*. Todavia, afirmam que realizam suas “rezas” na própria casa com a família, mas que não podem obrigar ninguém a participar, nem a mulher, nem os filhos “porque tem que vir do coração”. Seu

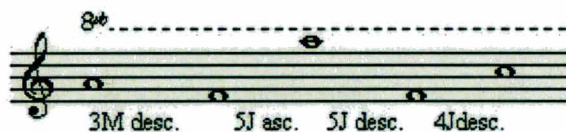
<sup>104</sup> No dia 14 de janeiro de 2002, assisti a uma apresentação do grupo *Kuaray Ouá* no Palácio Cruz e Souza, e uma das explicações dadas ao público foi de que todos os cantos eram para *Nhamandu*, “porque o nosso costume é sempre fazer nossa música para nosso deus”.

<sup>105</sup> É interessante que em todas as apresentações do grupo a que assisti esta é a coreografia que predomina.

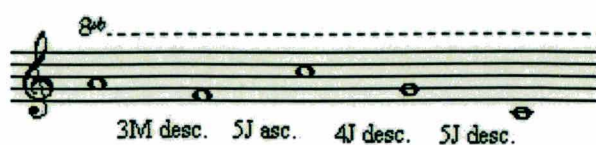
<sup>106</sup> Cadogan (1992[1959]:112) explica que “a fumaça do cachimbo afugenta tanto os seres malignos como os pesares e as enfermidades, empregando-se na medicina e nos ritos”.

Artur explicou que no *jerojy*: “tem que se apresentar. Assim, por exemplo, eu vou rezar, vou cantar, eu vou falar pra todo mundo, vou me apresentar pra todos que estão na *opy*. ... todos podem falar, cantar e tocar, criança também, mas primeiro tem que aprender”.

Outra distinção muito importante assinalada por seu Artur diz respeito à afinação e à batida do violão que acompanha os cantos. Segundo seu Artur, a afinação que acompanha o *jerojy*, assim como a batida do violão, são diferentes daquelas que acompanham o *jeroky*. Conforme as gravações que realizei, a afinação do violão para o *jerojy* é a seguinte: iniciando-se na primeira corda, do agudo para o grave, como é usado no nosso sistema, obedece a esta seqüência de notas: lá 3, fá 3, dó 4, fá 3, dó3; e a batida é feita com todas as cordas soltas. Observo que a seqüência dos intervalos segue a mesma ordem da averiguada por Setti (1994/95:125) entre vários grupos mbyá, i. é., 4<sup>a</sup>J, 5<sup>a</sup>J e 3<sup>a</sup>M.



De acordo com os relatos até aqui expostos sobre o *jerojy*, isto é, sobre o que acontece dentro da *opy*, parece que realmente há uma unidade entre os vários grupos mbyá, porém sobre o *jeroky*, ou seja, sobre as manifestações fora da *opy*, há algumas distinções que passo a destacar. Setti (1994/95:85) explica que o *xondaro* é uma forma musical tipo dança/luta, somente instrumental, acompanhada pelo violão de cinco cordas e o *rave*, que acontece ao redor da *opy* antes do momento de entrarem nela. Embora ela não mencione nenhuma mudança na afinação do violão e também não faça qualquer associação ao *jeroky*, sua descrição é semelhante às explicações de seu Artur para conceituar o *jeroky*. Desse modo, pode-se deduzir que o *xondaro* pertence a esse tipo de dança. Ruiz (1984:79), referindo-se ao “ñemboarái” entre os mbyá de Misiones, procede à mesma caracterização, tanto em relação aos instrumentos quanto à forma de dança, não faz alusão a qualquer mudança na afinação, como também não deixa claro se é costume haver canto nas danças fora da *opy*. No entanto, no Morro dos Cavalos, conforme demonstram os mbyá em suas apresentações, fica evidenciado no *jeroky* tanto a presença do canto quanto a mudança na afinação do violão: a 4<sup>a</sup> corda é modificada, ficando a seqüência das notas alterada para lá3, fá3, dó4, sol3 e dó3. Além disso, a batida agora é executada com dois movimentos: primeiro recebe o auxílio do polegar, seguido do rasqueado.



Com essas explicações pretendi esclarecer que, para os mbyá do Morro dos Cavalos, as expressões *jerojy* e *jeroky* referem-se às suas manifestações artísticas, primordialmente constituídas pela música, dança e palavra cantada ou declamada, que acontecem, respectivamente, dentro e fora da *opy*. Ressalto que as artes plásticas também se fazem presentes, seja no recorte e nas pinturas das roupas, seja nos enfeites que fazem para si e para os instrumentos musicais<sup>107</sup>. Também fica evidente que ambas as manifestações têm como função estabelecer comunicação com os seres “de lá”<sup>108</sup>. Esse termo, “de lá”, é usado por meus informantes para se referirem a uma outra esfera que não a terrena, ou seja, aos habitantes de *Yvy Tenonde/Primeira Terra*, conforme consta nos relatos sobre a cosmologia mbyá. Nas falas dos informantes e nas suas demonstrações também fica claro que os instrumentos musicais são imprescindíveis na realização de sua música<sup>109</sup>. Além das modificações na afinação do violão, já expostas acima, nota-se que, enquanto no *jerojy* todos os instrumentos do grupo podem ser usados, além da fumaça do *petygua/cachimbo*, necessária para a realização do ritual, no *jeroky*, instrumentos como o *takuapu*/bastão de ritmo usado pelas mulheres, o *popygua*/vara insígnia masculina e a fumaça do *petygua* não aparecem. Outro aspecto que também distingue uma e outra modalidade está relacionado ao andamento da música: enquanto o *jerojy* requer um andamento mais lento, o *jeroky*, por sua vez, caracteriza-se por um andamento mais acelerado.

Conforme já esclareci anteriormente, os mbyá do Morro dos Cavalos sempre mostraram disponibilidade tanto em dar explicações quanto em fazer demonstrações sobre a música do grupo *Kuaray Ouá*, a qual, de acordo com as reflexões desenvolvidas aqui, pode ser classificada como *jeroky*. Por outro lado, somente com muita insistência de minha parte foi que aos poucos alguns dos informantes propiciaram informações sobre o *jerojy*. Como demonstrei muito interesse em conhecer a música da *opy*, seu Artur providenciou para que eu assistisse a um *poraei* realizado com as crianças de sua família extensa. No *poraei* a que assisti pude notar as distinções em termos de ambiente, de afinação, de batida do violão e principalmente no canto, que é completamente diferente do apresentado pelo grupo. Também, como fica evidenciado nas falas do seu Artur, pude comprovar que tanto os ensaios do grupo

---

<sup>107</sup> Além disso, o artesanato, a dança, a relação deles com as cores (visível nas paredes das casas, nos desenhos dos uniformes do grupo, e nas próprias roupas), a elaboração das roupas (recortes produzido por eles), são alguns dos aspectos artísticos dos mbyá do Morro dos Cavalos.

<sup>108</sup> Ver Montardo (2000:12-13) sobre a utilização desse termo “lá”, pelos guarani kaiova, indicando um lugar extraterreno.

<sup>109</sup> Ver: Cadogan (1971:34 a 37 e 86) e Ruiz (1984:72-73) sobre a origem mitológica dos instrumentos mbyá.

quanto o *poraei* a que assisti caracterizam-se por ocasiões onde acontece ensino e aprendizagem de música. Sendo assim, optei por fazer a descrição de um ensaio do grupo e um relato do *poraei* assistido, pois entendo que esses dois momentos são formas atualizadas de *jeroky* e *jerojy* entre os mbyá do Morro dos Cavalos.

### 2.3. O ensaio do Grupo *Kuaray Ouá*<sup>110</sup>

#### 2.3.1. Preliminares

Devido ao interesse demonstrado pelos mbyá do Morro dos Cavalos em torno do grupo *Kuaray Ouá*, direcionei minhas investigações às atividades musicais relacionadas a ele. Principalmente através das informações obtidas por Marcelo Benite, Gerônimo e Inácio da Silva, elaborei a história do grupo:

Os jovens do Morro dos Cavalos e de Massiambu sempre se encontravam para dançar e cantar nas respectivas aldeias<sup>111</sup>, tanto canções que os mais velhos lhes tinham ensinado quanto canções novas que alguns entre eles “compunham” (de acordo com Inácio : “tenho que me esforçar para ouvir a música que *Nhamandu* quer passar para mim”, explicitando a forma como concebem a criação de novas músicas). Muitas pessoas que visitavam a aldeia demonstravam interesse em conhecer seus cantos e danças. Então eles tiveram a idéia de criar o grupo *Kuaray Ouá*, passando a fazer demonstrações sempre que eram solicitados. Uma dessas apresentações foi feita a um grupo de alunos da Unisul, em 1998, e a partir daí surgiu a possibilidade da gravação de um CD. Diante dessa nova perspectiva houve muita animação entre os jovens mbyá, que passaram a dedicar maior tempo aos momentos de canto e dança, inclusive preocupando-se em criar novas músicas e novas coreografias, uma vez que para a gravação do CD era necessário um mínimo de 16 músicas. A Unisul passou a patrociná-los,

---

<sup>110</sup> *Kuaray Ouá*/Renascer do Sol é o nome do grupo de canto e dança dos mbyá-guarani das aldeias do Morro dos Cavalos e Massiambu, que em abril de 2000 gravaram o CD *Mborai Marae-y*, “Cantos Sagrados”. A grafia e a tradução das palavras em guarani acima estão conforme constam no encarte do referido CD.

Dooley (1982:93 e182) apresenta a expressão *kuaray oua re/leste*, de onde o sol vem, *ou* (ele) veio; em Cadogan (1992:86 e15) a palavra *kuaray* significa sol, e o sufixo *a*, em alguns casos, encerra o significado de nascer; seu Artur explica essa expressão assim: “porque é o sol que alumia pra nós viver, pra nós andar, trabalhar, então, tem que rezar pra ele todo dia”. A partir dessas informações, pode-se subentender o sentido de renascer.

*Mborai* ou *mboraei* significa cantar, canção, hinos sagrados; *marae'y* em Cadogan (1992:93) significa carência de males e está associada à expressão *yvy marae'y/terra sem males*. No dicionário Dooley (1982) essa expressão não consta. Para seu Artur: “*marae'y* é pra dizer que não se acaba, não morre. É, porque *Nanderu marae'y*, deus, então, *yvy marae'y*, pra dizer a terra que nunca acaba”. Essa interpretação supõe que seu significado está relacionado ao fato de os mbyá atribuírem aos deuses a condição de eternidade, de ausência de males, aproximando-se do sentido de sagrado.

<sup>111</sup> Essa é uma prática habitual nas aldeias mbyá, conforme explicitaram meus informantes: “Antigamente tinha muitas aldeias perto uma da outra, daí já tínhamos grupo de canto em cada aldeia, então de uma aldeia vai um grupo para cantar numa outra aldeia e no outro dia daquela aldeia vai cantar na outra, pra que sempre fiquem se comunicando”.

fornecendo-lhes uniformes – que, como pude observar, freqüentemente são incrementados com novas pinturas feitas pelos participantes<sup>112</sup> – e também promovendo a gravação do CD, o que se concretizou no dia 22 de abril do ano 2000<sup>113</sup>.

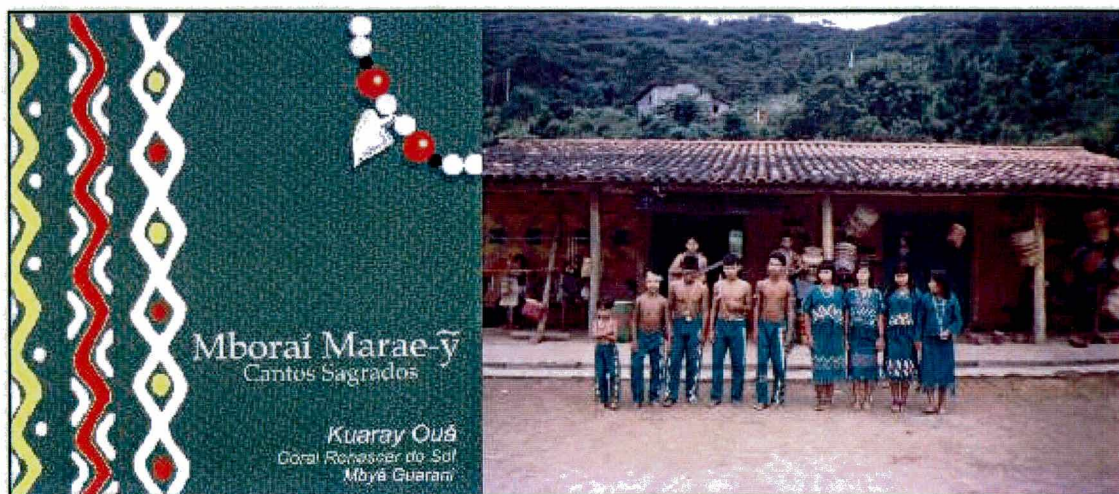


Figura 17. Foto do grupo com uniforme e encarte do CD.

As relações entre os mbyá do Morro dos Cavalos e a Unisul, já abordadas no primeiro capítulo, caracterizam-se por uma grande abrangência e pela magnitude das realizações. Além disso, a agência dessa instituição junto aos mbyá do Morro dos Cavalos está promovendo uma reativação da memória cultural dos mbyá a fim de resgatar seus valores tradicionais, o que parece vem ao encontro do interesse dos indígenas, comumente explicitado em seus discursos, de preservar os costumes e crenças dos antepassados. Assim, eles aproveitaram com muita satisfação a oportunidade oferecida pela Unisul para realizar a gravação do CD. Sabe-se que as comunidades indígenas vêm demonstrando um crescente interesse pelo registro de sua música (Vidal, 1991:187), como também por adentrar o mercado da música através de shows e CDs, conforme destacam Menezes Bastos(2000), Mello (1999: 57) e Coelho (2001). Entre os guarani esse aspecto é ressaltado por vários autores<sup>114</sup> e constatado na gravação dos CDs Ñande Reko Arandu (1998), Mborai Marae-ÿ (2000) e Ambá Werá (2000), todos com repertório guarani.

Diante, então, das novas oportunidades surgidas, o grupo *Kuaray Ouá* se organizou da seguinte forma: existe um coordenador geral, que no momento é o Gerônimo da Silva, e a ele

<sup>112</sup> Antes das apresentações do grupo *Kuaray Ouá* há uma preocupação entre os participantes de confeccionar adornos para enfeitar seus corpos e de renovar as pinturas dos uniformes. Esse fato chamou minha atenção pela similaridade que apresenta com a postura dos Kamayurá durante o ritual do Yawari, descrito por Menezes Bastos (1990), no qual há uma constante preocupação com a pintura e os adornos corporais.

<sup>113</sup> O referido CD está à venda na Casa do Artesanato no Morro dos Cavalos e, em Florianópolis, no Museu da Alfândega, no Museu de Antropologia da UFSC e na livraria da Catedral.

<sup>114</sup> Ver Setti (1992/93), Montardo (1999) e Coelho (2001).

cabe decidir sobre as apresentações e avisar os participantes do local onde elas irão se realizar; também é ele quem resolve qualquer mudança nos ensaios, já que normalmente eles acontecem duas vezes por semana, às terças e sextas-feiras, uma vez em cada aldeia. Em Massiambu o ensaio se realiza no prédio da escola, mas no Morro dos Cavalos às vezes é na *opy* que o seu Artur construiu e às vezes é no centro de convivência construído pela Unisul. Como o Gerônimo mora em Massiambu, no Morro dos Cavalos há alguém responsável por manter informados os integrantes do grupo sobre as atividades previstas; na época da pesquisa era o Marcelo que também tinha a função de anunciar as músicas nas apresentações e fornecer ao público as explicações necessárias. Os integrantes do grupo são os instrumentistas e cantores, entre os quais existe alguém responsável por iniciar os cantos. No momento da pesquisa o iniciador era o Nico, mas essa função anteriormente era exercida pelo compositor, Inácio da Silva<sup>115</sup>, figura fundamental para o grupo: além da criação das músicas, ele tem a função de ensiná-las aos demais integrantes de forma simultânea: letra, melodia, coreografia e execução dos instrumentos. Esse processo de ensino/aprendizagem de música acontece nos ensaios, e, portanto, o ensaio destaca-se como uma ocasião especial de realização musical no Morro dos Cavalos.

### 2.3.2. Sobre o que é geral e específico no ensaio do grupo *Kuaray Ouá*

A categoria analítica “ensaio musical” apresenta certas características que lhe são intrínsecas, independente do contexto no qual está inserido<sup>116</sup>. As considerações de Córdova (1991:156) sobre o ensaio do Terno de Reis auxiliam a definir o ensaio do grupo *Kuaray Ouá*: um ensaio é uma preparação para um evento que está por acontecer, mas sem que isso o descaracterize enquanto evento também, uma vez que preparando o que está por vir, ele (o ensaio) o realiza, (o que está por vir) ao mesmo tempo em que continua sendo um treino. Assim, como pretendo demonstrar posteriormente, o ensaio do grupo é um evento, sem que, no entanto, perca a sua conotação de treino/preparação, e essa noção também está presente para os mbyá. Porém faz-se necessário salientar algumas das especificidades do ensaio do grupo sob o ponto de vista mbyá.

Para se referirem ao ensaio do grupo *Kuaray Ouá* na língua nativa, os mbyá usam a expressão *nhemboeta oporaeiaguã*, que significa: *nhemboe*/estudar, treinar, ensaiar; *eta*/comunidade, muitos; *oporaei*/cantar, entoar hinos sagrados; *aguã*/ propósito. Pode-se então traduzir *nhemboeta oporaeiaguã* mais ou menos assim: muitas pessoas treinam/estudam

<sup>115</sup> Além do Inácio, seu irmão Afonso Cláudio também compôs várias músicas para o CD, mas no momento da minha pesquisa ele estava morando em São Paulo.

<sup>116</sup> Ver Menezes Bastos (1999[1978]:186-7), sobre o significado de *iñemo 'el* ensaio entre os kamayurá.



para cantar/rezar. Ao utilizarem o termo *nhembo'e* para designar ensaio, expressão que também significa estudar e treinar, faz-se necessário esclarecer que estudar, na visão mbyá, implica, entre outras coisas, “obter fervor religioso<sup>117</sup>” por meio de cantos e danças, através dos quais é possibilitada a comunicação com os “de cima”, que, por sua vez, lhes inspiram *kuaa*/saber, conhecimento, por meio de novos cantos<sup>118</sup>. No entanto, a sabedoria a que almejam refere-se a um modo específico de viver, no qual se manifesta a “sabedoria e o poder criador”<sup>119</sup>, que a literatura denomina *aguyje*<sup>120</sup>/transformado, sublimado, mas seu Artur a traduz como “ter amor com o povo, repartir”, entendendo-se: aquele que compartilha demonstra ter assimilado a sabedoria. Com essas reflexões pretendi chamar a atenção para alguns dos significados que o ensaio do grupo *Kuaray Ouá* apresenta para os mbyá do Morro dos Cavalos e salientar as especificidades desse momento na cultura mbyá.

Desse modo, embora tenha como objetivo a preparação para futuras apresentações, estudando/treinando músicas, o ensaio do grupo é um evento com características distintas das apresentações, como mostrarei adiante. Além disso, tudo indica que nele os mbyá não buscam somente um desempenho musical satisfatório, eles procuram obter muitas outras realizações e algumas delas ultrapassam a “ordem natural”, entendida aqui, conforme Menezes Bastos (1999[1978]:61), em oposição à “ordem sobrenatural”. Assim, os mbyá, que pertencem à ordem natural, percebem o ensaio do grupo como um meio de comunicação com a ordem sobrenatural, na qual residem *Nhamandu* e as demais deidades, por isso afirmam que sempre que cantam é para *Nhamandu*.

Por outro lado, o ensaio do grupo *Kuaray Ouá* apresenta características semelhantes a qualquer outro ensaio de música. Tomo como exemplo a sugestão de Trajano (1984:92), de que o fazer musical em grupo exige simultaneidade das motivações de “habilitar-se e dispor-se, que não quer dizer outra coisa senão ensaiar”. Esse autor também reflete que “o fazer música, enquanto ensaio, implica é a mudança da ênfase valorativa do particular para o geral, do individual para o coletivo...”. Em outras palavras, um ensaio caracteriza-se como um evento em si mesmo, pela formação de um consenso, para então, depois, ser apresentado. Em se tratando do ensaio do grupo *Kuaray Ouá*, todos esses aspectos são plenamente visíveis,

<sup>117</sup> Sobre este tema ver: Cadogan (1992[1959]:100 e 198) e Garlet (1997:128, nota 104), entre outros.

<sup>118</sup> A literatura guarani também utiliza outros termos, como “narrativas” Ferreira Netto(1994:17), “palavras formosas/sagradas” Cadogan (1992[1959]), H. Clastres (1978), entre outros, para designar o recebimento de cantos e documentar a relação dos mbyá com o mundo sobrenatural.

<sup>119</sup> Cadogan(1992[1959]:43) explica que *Kuaarara* significa literalmente: “sabedoria, poder criador”.

<sup>120</sup> Ver Cadogan (1992:21), que traduz este vocábulo como a madurez dos frutos e também a “perfeição espiritual”.

uma vez que os participantes se dispõem, durante aproximadamente três horas, a cantar, dançar e tocar, ou seja, a habilitar-se para que a performance do grupo, o coletivo, cada vez se torne melhor. Assim, embora semelhante a qualquer outro ensaio de música, o ensaio do grupo *Kuaray Ouá* representa para os mbyá do Morro dos Cavalos outros significados que exploratoriamente procurei interpretar.

### → 2.3.3. Descrição do ensaio

O ensaio que escolhi para estudar foi realizado em uma terça-feira, 27 de fevereiro de 2001, na *opy* construída por seu Artur. Enquanto me preparava para documentar o evento, fiquei observando a vida na aldeia. Percebi que antes do ensaio as pessoas mantêm suas atividades normais e constatei que, se o Marcelo não tivesse me avisado sobre o ensaio, pelas atitudes deles eu não perceberia nenhuma mudança. Somente às 12 horas o Cláudio (8 anos) e o Rodrigo (4 anos) vieram com a incumbência de nos guiar<sup>121</sup> por um dos caminhos que leva à *opy*<sup>122</sup>. Ao chegarmos, munidos de nossa aparelhagem para documentar o ensaio, fomos recepcionados por seu Artur, que explicou: “Hoje eles vão dançar e vão cantar, isso é o que eles vão mostrar pra nós aqui, que é pra isso que fizemos *opy*. Fiz *opy* para o meu povo enxergar e se lembrar de novo, mostrar pra eles, os meus filhos menores, como era a vivência dos antigos...”

Fase preparatória: enquanto seu Artur nos mostrava a *opy* e seus arredores, começaram a chegar os integrantes do grupo. Nesse dia, vieram para o ensaio o Gerônimo (coordenador), o Inácio (compositor), oito rapazes, seis moças e cinco crianças, totalizando 21 pessoas, além de alguns poucos expectadores, como o Augustinho, marido da Cláudia, com sua filhinha, um menino mudo de outra aldeia, que estava a passeio, e mais três rapazes, um dos quais ficou somente durante uma parte do ensaio. Ao chegarem, os instrumentistas imediatamente começaram a afinar o *rave* e o violão e tocaram o início de várias canções acompanhadas pelo *angu apu*/tambor e pelo *mbaraka miri*/chocalho, os quatro instrumentos musicais utilizados pelo grupo. Sucessivamente, eles paravam, conversavam e voltavam a tocar. Do mesmo modo, os outros componentes se agruparam, conversando e rindo sem muita algazarra, porém num clima de descontração e alegria, no qual mesclavam-se o burburinho de vozes, risos, instrumentos e canto, constantemente interrompidos e recomeçados<sup>123</sup>.

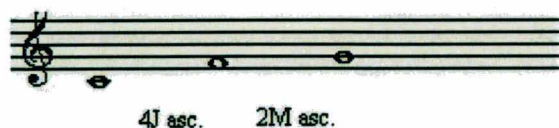
<sup>121</sup> Eu e meu marido, que estava passando uns dias na aldeia e prestava-me auxílio com a filmadora.

<sup>122</sup> Esta *opy* foi construída na parte mais alta da aldeia e posicionada de forma que não se escuta o barulho da BR 101; ela é cercada pela mata nativa e há vários atalhos para se chegar até ela.

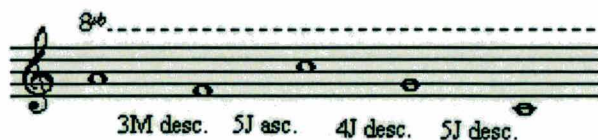
<sup>123</sup> Trajano (1984) e Córdoba (1991) descrevem outros ensaios, nos quais se observam algumas semelhanças com o comportamento dos participantes desta fase anterior ao início do ensaio.

A afinação do *rave*, começando do agudo para o grave, obedece à seguinte seqüência de notas: dó3, fá3 e sol3 e a do violão: lá3, fá3, dó4, sol3 e dó3.

#### Afinação do *rave*



#### Afinação do violão



Pouco a pouco, sem que se percebesse qualquer comando, ao som dos instrumentos e mantendo o passo de dança, caracterizado por levantar levemente os pés do chão, mas sem sair do lugar, com os braços pendidos ao lado do corpo ou de mãos dadas<sup>124</sup>, os integrantes foram-se organizando em forma de semicírculo, em uma escala de tamanho, do maior para o menor<sup>125</sup>. Começando pelos homens, seguidos das mulheres e das crianças, nesta ordem: Natalino, no *angu apu*/tambor, Miguel no *rave*/rabeça, Ricardo no *mbaraka*/violão (estes dois ficaram sentados) e Romário no *mbaraka miri*/chocalho. Em seguida vinham os cantores: Marcelo (canta e comandou a última dança da primeira parte do ensaio), Irineu, Nico (dá início aos cantos) e Isidoro; foram seguidos pelas cantoras: Juliana, Cláudia, Mariza, Marcelina, Iraci e Loreci, e por último as crianças: Cláudio, Luana, Paulinho, Dunga e Rodrigo<sup>126</sup>.

#### Tabela 4: Dança Padrão

##### Esquema da dança padrão:

1. formação do semicírculo, em uma escala de tamanho, do maior para o menor;
2. começa a formação pelos músicos, seguidos dos homens, mulheres e crianças;
3. passo da dança: todos de braços pendidos ao lado do corpo, às vezes de mãos dadas, movimentam levemente os pés, mas sem sair do lugar.

<sup>124</sup> Como este é o passo de dança que eles utilizaram para a maioria dos cantos que observei, quando me referir a ele vou chamá-lo de dança padrão.

<sup>125</sup> Esse procedimento foi repetido no ensaio a que assisti no dia 2 de março de 2001, na aldeia de Massiambu e é mantido nas apresentações.

<sup>126</sup> Todas as crianças que participaram deste ensaio fazem parte da família extensa do seu Artur: o Cláudio, a Luana e o Dunga são filhos do seu Artur, o Paulinho é filho da Cláudia e o Rodrigo é filho do Marcelo.



Figura 18. Configuração da dança padrão.

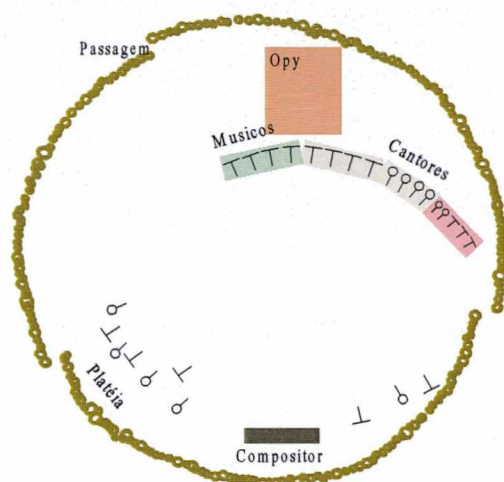


Figura 19. Croqui do ensaio



Figura 20. Inácio, o compositor, observa o ensaio.

Primeira parte: por alguns minutos ouviram-se apenas os instrumentos, acompanhados pelos passos da dança padrão. Sem interromper o som e de modo quase imperceptível, os músicos iniciaram a execução da melodia do canto escolhido, repetindo-a por duas vezes. Na terceira repetição, o responsável por iniciar o canto começou a cantar e logo foi seguido pelos demais, da seguinte forma: o Nico entoou a primeira palavra e a partir daí entraram as vozes femininas, cantando uma oitava acima, enquanto as masculinas mantiveram a altura da voz do iniciador. Continuaram todos juntos, homens e mulheres cantando até terminar a música, que foi repetida exatamente como na vez anterior; a quinta repetição foi executada somente pelos instrumentos e a sexta e sétima foram exatamente iguais à terceira e quarta; a oitava repetição novamente foi instrumental; a nona e a décima repetiram a interpretação vocal e instrumental simultaneamente, e a décima primeira, que não chegou a ser completada, foi executada somente pelos instrumentos, percebendo-se também um *rallentando* no final.

Esta seqüência, que consiste em intercalar partes somente instrumentais de partes vocal e instrumental, manteve-se constante para todas as músicas interpretadas nesta primeira parte do ensaio, e doravante chamá-la-ei de seqüência padrão<sup>127</sup>.

**Tabela 5: Seqüência Padrão**

<u>Esquema da seqüência padrão, composta por 11 repetições que caracterizaram a interpretação das músicas, na primeira parte do ensaio:</u>	
1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup>	- os instrumentos iniciam executando a melodia;
3 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup>	- o “mestre” começa o canto e é seguido pelo coro masculino, na mesma altura, e pelo coro feminino, uma oitava acima, acompanhados pelos instrumentos;
5 <sup>a</sup>	- as vozes se calam e os instrumentos repetem a melodia uma vez;
6 <sup>a</sup> e 7 <sup>a</sup>	- instrumentos e canto simultaneamente, semelhante a 3 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup> repetições;
8 <sup>a</sup>	- somente os instrumentos;
9 <sup>a</sup> e 10 <sup>a</sup>	- instrumentos e canto;
11 <sup>a</sup>	- instrumentos repetem apenas parte da melodia e terminam com rallentando.

<sup>127</sup> Para as demais músicas, não mais descreverei esta seqüência apenas me referirei como “seqüência padrão”.

Primeiro canto, número 5 do CD *Mborai Marae-y*<sup>128</sup>

Transcrição musical n°1:

**YVY PORÃ**

Semínima=168

coro feminino

Inciador

coro masculino



Ja - je - oi momby - ry y - vy - ju  
Jau - pi - ty i - mã - vy ja - vy - a

i - tu - i va - e - kue jau - pi - ty.  
i - ag - wã ja - u - pi mbo - ra - i.

Tradução n°1

Título: *Yvy porã*/Terra sem males

*Ja-je-oi mombyry yvyju ituí va ekue jaupity/*

Vamos alcançar, mesmo longe, a Terra Sem Males.

*Jaupity imãvy javy a iagwã jaupi mborai*

Quando chegarmos, vamos cantar nossa música para sermos felizes.

Tradução n°2<sup>129</sup>

Título: *Yvy/terra porã*/boa, bonita

*Ja/nós; je' oi/partimos; mombyry/longe; yvy/terra; ju/ indestrutível/ milagrosa; ituí/está; va ekue/ forma passada, estávamos; ja/nós; upity/alcançar = Estávamos longe, partimos para alcançarmos a terra boa indestrutível.*

*Jaupity/alcançamos; imã<sup>130</sup>/antigamente; vy/indica que o sujeito é o mesmo nas duas orações; javy a/alegramos; i/prefixo antes de consoantes; agwã<sup>131</sup>propósito, lugar de ação no*

<sup>128</sup> Para as músicas que constam no CD apresentarei sempre primeiro a letra e a tradução conforme consta no CD e identificarei como tradução n°1, em seguida colocarei a tradução e interpretações realizadas por mim com base nas exegeses nativas e nos dicionários: Cadogan (1992) e Dooley (1982) e identificarei como tradução n°2. Para as demais músicas haverá uma outra identificação.

<sup>129</sup> Essa tradução é um esforço analítico que visa ampliar a compreensão do texto, contudo, ela é apenas exploratória.

futuro, para; *jaupi*/alçar, elevar no vocabulário religioso; *mboraei*/cantar, entoar hinos sagrados= Alcançamos antigamente e elevamos nosso canto para nos alegrarmos.

Comentário: A letra desse canto pode ser interpretada como a busca dos mbyá por uma terra boa para viverem, impossível de ser destruída ou, como explica seu Artur, “que não se acaba”. A idéia do passado não fica clara, tanto podem estar se referindo a uma terra como já tiveram antigamente quanto à busca por essa terra que vem desde os tempos passados. Também me parece dúbia a última frase que, por um lado, parece sugerir que quando eles encontrarem essa terra ficarão alegres e elevarão seus cantos a Nhamandu e, por outro, pode querer dizer que devem cantar e se alegrar como antigamente para encontrarem essa terra.

Antes que terminasse o primeiro canto, seu Artur entrou na *opy* e saiu de lá trazendo nas mãos dois *takuapu*, bastão de ritmo usado pelas mulheres nas danças realizadas dentro da *opy*. Entregou-os a duas meninas do grupo, as quais imediatamente passaram a cantar e dançar marcando a pulsação com o instrumento, demonstrando sua familiaridade com ele. Depois disso, seu Artur se aproximou de mim e explicou: “Este é o *takuapu*, ele é original, se tiver cinco mulheres tem que ter cinco *takuapu*, um para cada uma<sup>132</sup>”. A primeira música terminou, mas os instrumentos continuaram tocando e os passos da dança padrão também continuaram, apenas ouviu-se um leve murmúrio de vozes entre os presentes e, como da primeira vez, ininterruptamente deram início à nova música.

Chamo atenção para o fato de que embora as músicas desta primeira parte do ensaio façam parte do CD, a seqüência delas não obedeceu à mesma ordem da gravação.

Segundo canto, número 4 do CD<sup>133</sup>.

A seqüência da interpretação e a dança seguem o padrão, conforme o quadro já exposto.

Tradução nº1

Título: *Jaguata/Vamos caminhar*

*Mba epuja-i jajogue róguata/Oi violeiro vamos caminhar (bis).*

<sup>130</sup> *Ymã* em kamayurá significa antigo; *imá* em guarani paraguaio também quer dizer longe distante no tempo e *imavé*, significa antigamente.

<sup>131</sup> Como não encontrei essa palavra nos dicionários, estou substituindo-a por *aguã*, pois creio ser um problema de grafia.

<sup>132</sup> Em conversas anteriores seu Artur havia-me prometido que mostraria todos os instrumentos usados na dança da *opy* e que eu poderia fotografá-los e filmá-los, embora assistir a essas danças me fosse vedado.

<sup>133</sup> Não apresentarei a transcrição musical, nem a letra e tradução de todos os cantos do ensaio, assim como também não foi possível realizar a análise musical dos mesmos. Essas tarefas são projeto para próximos trabalhos.

*Marupi katú jajogué róguata*/Por onde vamos caminhar?(bis).

*Tape mirim ré jajogué róguata*, Pelo caminho estreito, vamos caminhar (bis).

Tradução nº2

Título: *Ja/nós, guata/caminhar* = Nós caminhamos

*Mba epu/música, ja/produtor de, -i/ diminutivo, somente; ja/nós; jogue/ir junto; róguata/caminhar com*= Músicos vamos caminhar conosco?

*Marupi/por onde? katu/limpo de obstruções, pode ter o sentido de bom, lícito* = Por qual caminho bom vamos caminhar?

*Tape/caminho; mirim(miri)/pequeno, curto, estreito; ré/ em*= Pelo caminho estreito vamos caminhar.

Comentário: No texto dessa canção, como na anterior, é reiterada a relação da música com o caminhar constante dos mbyá. Aqui é feito um convite aos músicos para caminharem junto (Com quem? Ou quem convida não fica claro) pelo caminho estreito, mas caminho do “bem”.

### Terceiro canto, número 9 do CD.

A seqüência da interpretação foi iniciada e executada conforme o esquema padrão, porém notei uma mudança nas repetições, unicamente instrumentais: ao invés de repetirem somente a música toda, uma vez, como aconteceu com as anteriores, nesta eles repetiram uma vez mais a metade da música. A dança foi a padrão.

Tradução nº1

Título: *Tupã Ra-Y* /O Filho de Deus

*Hã eminhã Tupã ra-y-i* / Ele, o Filho de Deus.

*Ojexá vai joapy apy* /Ao nascer na terra sofreu, sofreu.

*Kuruxu mbyté rema ojexauka* /No meio da cruz, ao ver seu filho.

*Maramõ ixy oguerojae-ó, oguerojae-ó* /A sua mãe chorou, chorou.

Tradução nº2

Título: *Tupã* / deus das chuvas, o trovão, os raios, *Ra* /qualidade ou condição de divino, *ra'y* / expressa a idéia de pequeno= traduzido pelos mbyá como Filho de Deus, segundo seu Artur: “bem dizer o Cristo”

*Hã* ou *ã* /estar de pé, levantado, também tem o sentido de viver, *e/ele; minhã, miña* /ai de mim, incita a ternura; *i/diminutivo*= Ele, o Filho de Deus vivo ai de mim.



O/flexão do sujeito da 3ª pessoa; *jexávai*/sofrer; *joapy apy*/repetidas vezes= Sofreu muito.

*Kuruxu*/cruz; *mbyté*/no centro; *re*/você; *ma*/ já, que será realizado com certeza, onde; *o*/ ele, *jexauka*/representar= Ele, representado no meio da cruz.

*Ma*/já, *ramo*/bem recente; *ixy*/mamãe; *ogue*/ele(s), ela(s), *ro*/ fazer junto, *jae-ó*/chorar, *oguerojae'o*/lamentar-se = Fez sua mãe lamentar-se, chorar.

Comentário: Esta letra sugere que há um imbricamento entre as crenças dos mbyá e as religiões cristãs. Embora em nenhum momento os mbyá me tivessem falado sobre outras religiões, eles sempre se referiam aos personagens e a alguns ritos da igreja católica para explicar suas próprias práticas. Não aprofundei minhas investigações nesse campo, mas é impossível não perceber as semelhanças.

No intervalo entre uma música e outra, como já falei antes, os instrumentistas e os cantores não descansaram e falaram muito pouco, embora sempre se escutassem algumas vozes, risos, latidos de cachorro, sons do mato e até de celular ; no final desta terceira música, a filhinha da Cláudia chamou “mamãe, mamãe<sup>134</sup>”; o pai, Augustinho, logo tratou de acalmá-la e a mãe deu uma olhada na direção da menina, mas continuou no ensaio. Observo que essas interferências sonoras provenientes do entorno onde os ensaios se realizam são constantes e também são aceitas com naturalidade e bom humor por todos.

Quarto canto, número 3 do CD.

**JAJEROJY**

Transcrição musical n°2:

Semínima = 144

*coro feminino*

*Iniciador* *coro masculino*

Ja - je-ro - jy ja - je-ro - jy ja - je-ro - jy

pa - vé - i pa - vé i nhambopuka-tu

mbaraka mirim angu apu mirim takuapu mirim

takuapu mirim jajapyxa - ká karai amba - re

jakairé-amba - re Tupã-i am - ba - re Tupã-i am - ba - re

<sup>134</sup> Como já mencionei no capítulo 1, mamãe e papai são palavras do português adotadas pelos Mbyá do Morro dos Cavalos.

Seqüência da interpretação e coreografia da dança seguem o modelo padrão.

Tradução nº1

Título: *Jajerojy* /Vamos dançar

*Jajerojy, jajerojy, jajerojy pavé-i pavé-i/Vamos dançar* (3 vezes), todos juntos (2 vezes) *Nhambopu katu mbaraka mirim angu apu mirim takuapu mirim takuapu mirim/Vamos tocar* o chocalho, tambor, a taquara.

*Jajapyxaká Karai ambare Jakairá ambare Tupã-I ambare Tupã-I ambare/Vamos rezar* ao nosso Pai do Céu

Tradução nº2

Título: *Jajerojy* / Nós Dançamos dentro da *opy*

*Jajerojy/nós* dançamos dentro da *opy*, *pavë/todos*, *-i/ao* final do verbo significa perseverança = Nós, todos, sempre dançamos dentro da *opy*.

*Nha/nós*,(variante do prefixo já), *mbopu/tocar* instrumento musical, *katu/indica* que não há impedimento para a realização da ação, bom, lícito; *mbaraka mirim/maraca*, *angu apu mirim/tambor* pequeno, *takuapu mirim/ bastão* de ritmo pequeno usado pelas mulheres nas danças dentro da *opy* = Nada nos impede de tocarmos nossos instrumentos, a maraca, o pequeno tambor e o pequeno bastão de ritmo.

*Jajapyxaka/ nós* escutamos; *Karai, Jakaira e Tupã/respectivamente* nome das dinvidades<sup>135</sup> *mbyá*; *amba/morada*, usado principalmente para referirem-se a morada dos deuses; *re/indica* passado remoto; *-I /perseverança* = Nós sempre escutamos *Karai, Jakaira e Tupã* de suas moradas.

Comentário: Chamo a atenção para a letra desta música porque ela se refere exatamente a algumas das especificidades dos *mbyá*: em primeiro lugar, ela aborda o tema *jerojy*, que, como já foi discutido, significa cantar e dançar dentro da *opy*; em segundo, porque ela relaciona os instrumentos que, segundo meus informantes, são usados na dança dentro da *opy*; e terceiro, porque ela remete a uma das explicações dos *mbyá* de que eles *japyxaka/escutam*, “como se fosse um telefone” o que as deidades *Karai, Jakaira e Tupã* comunicam de suas moradas àqueles que receberam os seus respectivos nomes aqui nesta terra<sup>136</sup>.

<sup>135</sup> Ver Cadogan (1992[1959]:81-82)

<sup>136</sup> Ver no primeiro capítulo as explicações de seu Artur referentes ao modo como recebem os nomes.

Entre esta música e a próxima houve um tempo maior de execução somente instrumental do que até então vinha acontecendo, inclusive os instrumentos foram novamente afinados e o burburinho de conversas também foi maior. Pensei que haveria um intervalo, mas eles continuaram.

Quinto canto, número 1 do CD.

Seqüência e dança padrão.

Tradução nº1

Título: *Kuaray Ouá*/Renascer do Sol

*Tupã retãre jajepo moi*/ vamos erguer nossas mãos ao pôr-do-sol

*Karai retãre jajerojy*/Vamos cantar e rezar ao nascer do sol.

*Nhamandu Ouáre jajogueraá*, Vamos caminhar ao nascer do sol

Tradução nº2

Título: *Kua*/saber;*ra*/criar;*y*/manifestação, neste caso o Sol que representa o ser principal *Nhamandu*, seria a manifestação da sabedoria e do poder criador<sup>137</sup> *Oua*/ leste, de onde o sol vem, nasce = Pelas explicações dos mbyá, este canto refere-se a uma reza para que o sol retorne todos os dias, daí a tradução de “Renascer do Sol”, que poderia ser lido como: No leste, onde nasce o sol concentra-se a manifestação da sabedoria e do poder criador.

*Tupã*/divindade representada pelas chuvas, raios e trovões; *reta*/muitos; *re*/ indica passado remoto; *ja/nós*; *je*/indica fonte indireta de informação; *po*/mão; *moi*/pôr, armar (erguer) = Muitos de nós erguemos nossas mãos para Tupã .

*Karai*/deus do fogo, dono das chamas divinas; *reta*/muitos; *re*/ indica passado remoto; *ja/nós*; *jerojy*/ dançar e cantar dentro da *opy*= Muitos de nós vamos cantar e dançar para *Karai Nhamandu*/nome que empregam para designar o criador, figura central da teogonia dos mbyá; *ouare*/leste, de onde o sol vem; *ja/nós*; *jogueraá*/acompanhavam-se enquanto iam. = *Nhamandu* vem (todos os dias) e acompanha nosso caminhar.

Comentário: Pode-se subentender que o sentido deste canto se refira a uma vontade, desejo individual que une a todos, e então em conjunto erguerão suas mãos ao deus das chuvas *Tupã*, cantando e dançando na *opy* para o deus do fogo, *Karai*, e caminharão em direção ao leste de onde o deus sol, *Nhamandu*, vem todos os dias e onde se concentra toda a sabedoria e o poder criador. Outra interpretação possível diante das exegeses nativas: todos se

---

<sup>137</sup> Cadogan (1992:43) explica que “*kuaarara* é a fonte de luz que iluminava o Criador em meio ao caos antes de haver criado o Sol”

unem, aqueles que são *Tupã*<sup>138</sup>, os que são *Karai* e os que são *Nhamandu* e, juntos, erguendo as mãos e realizando a dança na *opy*, vão caminhando para o leste em direção à manifestação suprema da sabedoria e do poder criador. Esta é uma interpretação que traz luz para explicar a caminhada dos guarani e principalmente dos mbyá no sentido do leste<sup>139</sup>.

#### Sexto canto: *Tangara*

A última música interpretada nesta primeira parte do ensaio apresentou algumas especificidades que a diferenciaram das anteriores. Embora, como todas as outras, tenha-se iniciado somente com os instrumentos, ao invés de repetirem a melodia apenas duas vezes, repetiram-na seis vezes. Durante esse tempo, o Marcelo começou uma nova coreografia: o semicírculo foi transformado em círculo e o leve movimento dos pés sem sair do lugar foi substituído por passadas largas e apressadas, chegando às vezes a saltos, e os braços, que antes pendiam caídos ao lado do corpo, agora acompanhavam os movimentos cadenciados do tronco para cima e para baixo. Simultaneamente, aos novos passos da dança o Marcelo animava o grupo, provocando risos ao pronunciar algumas palavras, entre as quais reconheci *xondaro* e dava gritos, que alguns repetiam causando uma pequena algazarra.



Figura 21. *Xondaro*

Seu Artur durante essa dança falou assim:

*esse é xondaro, mas também tem o xondaro que ninguém mostrou ainda, dança só os homens ... 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.*

<sup>138</sup> Os nomes que os mbyá recebem ligam a pessoa a uma das deidades, por isso, dependendo do nome, a pessoa vai pertencer à “cidade” ou “paraíso” de *Nhamandu*, *Karai*, *Jakaira* ou *Tupã*.

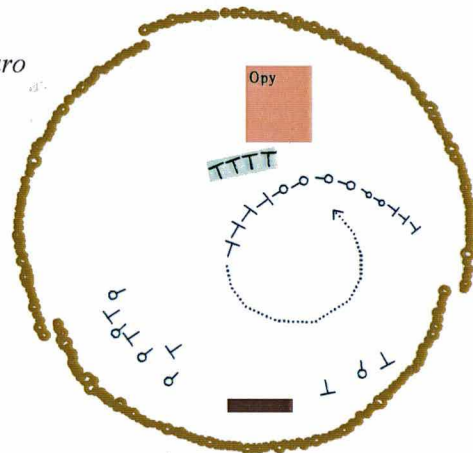
<sup>139</sup> Ver Garlet (1997), Ladeira (1992), Litaiff (1996, 2000), entre outros, que tratam da mobilidade mbyá-guarani.

Essa fala exemplifica que os mbyá percebem o *xondaro* como um gênero musical, sim, mas que apresenta outras facetas, inclusive mostrando similaridade com artes marciais<sup>140</sup>.

**Tabela 6: Seqüência do *xondaro***

<u>Esquema da seqüência de repetições apresentado na interpretação do <i>xondaro</i></u>	
1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup>	- realizadas somente pelos instrumentos
7 <sup>a</sup> e 8 <sup>a</sup>	- o “mestre” começa o canto e é seguido pelo coro masculino, na mesma altura, e pelo coro feminino, uma oitava acima, acompanhados pelos instrumentos;
9 <sup>a</sup> e 10 <sup>a</sup>	- os instrumentos repetem a melodia;
11 <sup>a</sup> e 12 <sup>a</sup>	- instrumentos e canto;
13 <sup>a</sup> , 14 <sup>a</sup> , 15 <sup>a</sup> e 16 <sup>a</sup>	- somente os instrumentos e terminou sem rallentando

Figura 22. Croqui do *xondaro*



Transcrição musical n°3:

### TANGARA

Semínima=160

Tangara re-ã-nho ãnho Ja-gue-ro gue-ro

ja-je-ro-jy xon-da-ro-i xon-da-riá-i

Esta música, não consta no CD.

<sup>140</sup> Este gênero já foi estudado por Ladeira (1992), Setti (1994/95) e Montardo (2000), entre outros.

Tradução nº1<sup>141</sup>

Título: *Tangara*/ Pássaro

*Tangará re ãho ãho/tangará só tu só tu. (bis)*

*Jaguero guero jajerojy/deixas passar por baixo (mergulhar) e dançar;*

*Xondaro-i xondaria-i/tanto guerreiro quanto guerreira*

Meus informantes explicaram que *tangara* é o nome de um pássaro e que nesta dança eles o imitam; sendo assim, a coreografia é caracterizada por movimentos semelhantes a um mergulho.

Tradução nº2

Título: *Tangara*/ Se refere tanto a um pássaro quanto a um passo de dança, no qual os homens dançam juntos e as mulheres dançam juntas, porém separados uns dos outros (Cadogan,1992:167). Para os guarani, quando os tangarás estão muito ruidosos é sinal de que compartilham sua sabedoria, e para qualificar o canto conjunto desses pássaros usam o termo *ñomongarai*, que significa comunicar mutuamente sua sabedoria (Cadogan,1992:132).

*Tangara re/você; anho/apenas, só= Tangara apenas tu, apenas tu*

*ja/nós; guero/o sujeito participa na mesma ação que está fazendo o objeto realizar;*

*jajerojy/cantar e dançar na opy = Danças e cantas conosco (de um modo especial)*

*xondaro/guerreiro; i/diminutivo; xondaria/guerreira = aprendizes a guerreiros e guerreiras .*

Comentário: pode-se deduzir que imitando os ruídos e os movimentos dos tangarás, os aprendizes de guerreiros, meninos e meninas, compartilham seus saberes, o que possibilita o fortalecimento do grupo. Esse fortalecimento deve ser interpretado tanto em termos físicos, uma vez que, como os exegetas nativos salientam, ele se caracteriza por ser um treinamento marcial no qual os integrantes aprendem a se defender, quanto em termos místicos, pois visa o fortalecimento do espírito, no sentido de não se deixar sucumbir diante das dificuldades<sup>142</sup>. Conforme a literatura e os próprios mbyá acentuam, o gênero *xondaro* deve ser realizado antes de entrar na *opy* e tem como função preparar os participantes para o ritual iminente, porém parece que ele também visa a formação a longo prazo dos *xondaro* e *xondaria*, podendo-se inferir que não treinam somente para a defesa corporal, mas também para se defenderem de suas próprias atitudes negativas. O *xondaro*, então, poderia constituir-se em

<sup>141</sup> A letra e a tradução desta música obtive através do Nico e do Inácio, alguns dias depois do ensaio.

<sup>142</sup> Sobre este assunto ver Montardo (2000:92-94), Menezes Bastos (1990) e Franchetto e Heckenberger (2000).

mais uma das especificidades que configuram o modo de ser mbyá e no qual a música também está presente.

Essa primeira parte do ensaio se caracterizou então por algumas seqüências padronizadas. Primeiro, a dança, que seguiu o modelo padrão e foi repetida em todos os cantos ( com exceção do último, “Tangara”); segundo, os cantos, que, conforme já destaquei, foram interpretados seguindo uma seqüência padronizada.

Intervalo: Ao final do último canto os instrumentistas gradativamente foram cessando de tocar, sendo que o *angu apu*/tambor foi o derradeiro instrumento a calar-se; simultaneamente, alguns dos integrantes se sentaram e outros permaneceram em pé. O coordenador, Gerônimo, aproximou-se e falou algumas palavras em guarani e logo em seguida seu Artur também falou. Os participantes ouviram atentamente e mais ninguém se manifestou. Durante esse período, que durou aproximadamente 30 minutos, Gerônimo me explicou que, como os compromissos do grupo estão aumentando, ou seja, a demanda por apresentações está crescendo, sua fala foi no sentido de pedir para que os participantes tivessem responsabilidade, sendo assíduos aos ensaios e às possíveis apresentações e também que avisassem a outros jovens interessados em integrar o grupo sobre o horário dos ensaios, pois, segundo ele: “aquele que já está no grupo cada vez tem mais interesse em participar e não quer sair, e há muitos querendo entrar no grupo”.

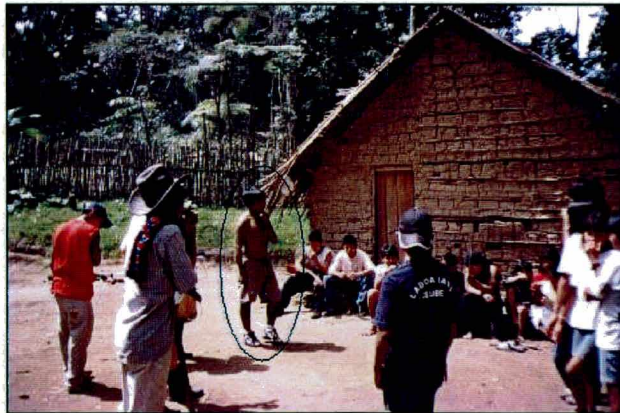


Figura 23. Gerônimo, o coordenador, falando para o grupo.

Ele contou também que assumiu a coordenação do grupo em 1999, e que o grupo está crescendo, cada vez está aumentando mais o número de participantes. Explicou que para participar do grupo é necessário apenas “ter vontade de cantar e fazer tudo aquilo que o grupo está fazendo”. Quanto à idade mínima permitida aos integrantes, confirmou o que o Inácio já havia dito: “Acima de 10 anos, porque daí ele mesmo se cuida um pouco. Aqui na aldeia até pode menor, mas, assim, pra sair na cidade, fazer o show, só acima de 10 anos”. Gerônimo também acentuou que todas as músicas que o grupo canta foram criadas há pouco tempo: “ Inácio que

faz as músicas”. Quando lhe perguntei como as crianças mbyá aprendiam a cantar, respondeu: “Cada criança aprende com o próprio pai. O pai que ensina, como o nosso tocador de violino foi o pai dele que ensinou ele a tocar. Aqui no grupo tem um rapaz, o Nico, ele é que ensina os outros. O Inácio faz a música e dá para o Nico e ele então canta e os outros vão aprendendo”. Com esta fala ele ressaltou o importante papel do Nico de iniciar os cantos, que, como se sabe, exige uma excelente precisão, tanto rítmica, para entrar na hora certa, quanto melódica, para manter o tom. Até a gravação do CD este papel de “mestre”, ou seja, de iniciar os cantos nos ensaios e apresentações era realizado pelo Inácio, só depois foi assumido pelo Nico<sup>143</sup>.

Quanto à gravação do CD, Gerônimo, assim como todos os outros mbyá com os quais conversei, considera um fato de extrema relevância para a história do grupo: “O CD está vendendo cada vez mais. Para o guarani isto é muito bom, está sendo cada vez melhor”.

Enquanto eu estava conversando com o Gerônimo os instrumentistas começaram a tocar, indicando que o ensaio iria recomeçar; dessa forma, somente à noite foi possível que o seu Artur traduzisse as palavras que ele proferiu aos participantes:

Falei que eu acho o trabalho deles muito bonito, pelo menos mostra pro branco saber, conhecer. Diz que o branco não viu a dança de guarani ainda na vida, né? Todo mundo quase não viram, né, agora que vão ver. Ah! os guarani também dançam, né, tem a dança deles, então aí tem que mostrar. Dancem, mostrem tal como é, que Nhamandu fez tudo na terra, né, mostrou todo o trabalho que ele fez, nós também temos que fazer assim. Falei isso aí pra eles, daí ficaram muito contentes.

Segunda parte – Esta segunda parte do ensaio caracterizou-se especificamente como uma ocasião de ensino e aprendizagem de música. Embora as seqüências de partes vocais e instrumentais intercaladas de partes somente instrumentais se mantivessem, elas não seguiram o padrão fixo da primeira parte, assim como a dança também não repetiu o padrão. Desse modo, descreverei como aconteceu a seqüência para cada música, assim como as interferências do mestre-compositor neste processo.

O compositor assumiu o comando do ensaio: o Inácio, que até esse momento havia ficado calado e isolado, somente observando, foi para o meio do semicírculo e chamou os integrantes para que se aproximassem, fechando o semicírculo. Os integrantes deram-se as mãos e mantiveram o movimento de levantar levemente os pés sem sair do lugar. Essa formação permaneceu durante toda a segunda parte do ensaio, com exceção de uma música, na qual a coreografia foi modificada e será abordada adiante. Ele então falou alguma coisa

---

<sup>143</sup> Ver Menezes Bastos (1999[1978], 1990), sobre a figura do “mestre” de música entre os kamayurá.



para os integrantes, que o aplaudiram e deram gritos (hurras), demonstrando uma certa euforia.

A atitude de conversar com os participantes foi repetida diversas vezes pelo Inácio durante essa fase do ensaio, algumas vezes aconteceram inclusive no meio da interpretação de uma música. O compositor estava sempre atento e interferia todas as vezes que achava necessário. Perguntei a ele sobre o que falava, ao que respondeu: “Como os cantos que o grupo vai cantar agora são novos, tenho que explicar, tenho que ensinar”.

#### Primeiro canto da segunda parte do ensaio.

Seqüência: Imediatamente os instrumentistas iniciaram a execução de uma melodia e repetiram-na por duas vezes, logo em seguida o Inácio cantou uma vez sozinho toda a música e depois os instrumentistas a repetiram. Na quinta repetição o Inácio começou e o grupo o seguiu (como tinham feito na primeira parte do ensaio com o Nico); a sexta repetição foi só instrumental; a sétima foi de canto e instrumentos; a oitava só instrumental; a nona novamente foi de canto e instrumentos e a décima foi executada somente pelos instrumentos e terminou normal, sem *rallentando*.

Tradução n°1<sup>144</sup>

Título: ?

*Xeruete Tupã mirim, Tupã mirim/* Meu pai verdadeiro do céu

*Mombe 'u katu xevy tape porã/*Mostre o caminho sagrado

*Aupityavã ne 'amba porã/*Para eu te alcançar

*XeruTupã aupityaguã ne 'amba porã xeru Tupã*

Tradução n°2

*Xe/meu, ru/pai;ete/verdadeiro Tupã miri/Tupã* pequenino, outro nome de Tupã=Meu verdadeiro pai *Tupã miri*.

*Mombe 'u/*contar, relatar; *katu/bem; xevy/a* mim, para mim; *tape/caminho; porã/bom* agradável, bonito = Conte-me bem (sobre) o caminho bom

*A/eu; upity/alcançar; aguã/* para; *ne 'então;amba/morada* de Deus; *porã/*agradável = Para eu então alcançar a bonita morada de Deus.

<sup>144</sup> Letra e tradução do Nico, que não soube me informar o título da música.

*Xeru*/meu pai;*Tupã*/Tupã; *aupityaguã*/para eu alcançar; *ne'*/então; *amba porã xeru Tupã*/a agradável morada de Deus meu pai Tupã =Meu pai Tupã, para eu alcançar, então, a verdadeira morada de Deus meu pai Tupã.

Comentário: Chamo a atenção para esta letra que, a exemplo de outras já comentadas aqui, aponta para uma visão cristã. Embora mantendo a denominação Tupã, ele pode ser confundido com o Deus cristão.

### Segundo canto

Seqüência: o Inácio falou para o grupo algumas palavras em guarani que não pude captar. Ele então pegou o *rave*, tocou e cantou a música toda sozinho, apenas acompanhado pelos outros instrumentos, depois devolveu o *rave* para o Miguel e cantou mais uma vez a música sozinho, porém percebia-se que algumas vozes já o acompanhavam numa intensidade bem *piano*; a terceira repetição foi só instrumental; a quarta e quinta, vocal e instrumental, mas o acompanhamento das vozes ainda não estava muito seguro, portanto, continuavam cantando ainda *piano*; a sexta repetição foi instrumental apenas; a sétima e oitava novamente foi vocal e instrumental e as vozes pouco a pouco foram crescendo e tornando-se mais fortes; a nona repetição foi só instrumental, a décima e a décima primeira foram realizadas pelas vozes e instrumentos. Alguém cometeu um erro na letra, eles riram, e ao final do canto o Inácio deu sinal para que cessassem os sons.

### Transcrição musical nº4:

Ele se aproximou de mim e explicou que a música era nova, que eles a estavam ensaiando pela primeira vez e por isso ainda não sabiam muito bem. Ressalto que o clima entre os cantores, instrumentistas e o compositor era de muita camaradagem, sem qualquer evidência de autoritarismo por parte do dirigente.

Semínima=120

O re - ma ro - upi - ty - ma - vy  
Yvy - ra'i - ja o - gue - ro - je - re

pen - de - ro py'i - re ro - je - ro - jy  
pen - de - ro py'i - re o - ren - ba'e - pu

pende - ro py'i re ro - je - ro - jy ro - je - ro - jy  
pende - ro py'i - re o - rem ba'e pu o - rem ba'e pu

Título<sup>145</sup>: ?

*Orema roupitymavy, orema roupitymavy*/Quando nós chegarmos na aldeia de vocês

*Penderopy'ire rojerojy, rojerojy*/Nós dançamos

*Yvyra'ija oguerojere*/O nosso chefe do grupo faz a roda

*Penderopy'ire oremba'epu, oremba'epu*/Dentro da casa de reza e fazemos o nosso canto

Tradução n°2

Título: (?)

*Ore*/nós; *ma*/quando; *ro*/o, os; *upity*/alcançar; *mavy*/(?) = Quando nós os alcançarmos.

*Pende*/vocês; *ro*/o sujeito pratica a ação; *opy*/casa de reza'; *i/re*/indica o passado; *ro/nós; jerojy*/dançaremos com vocês dentro da *opy*.

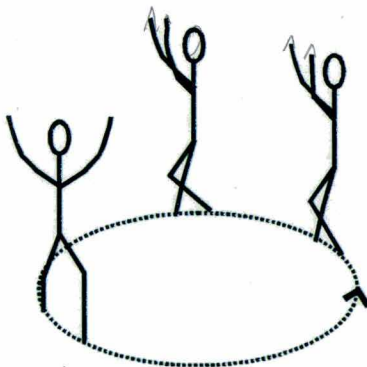
*Yvyra'ija*/ Pajé ; *ogue*/ele(s), ela(s); *ro*/ o sujeito participa da ação/*jere*/ dar voltas, rodar= O pajé organiza a roda.

*Pende*/vocês; *ro*/ o sujeito pratica a ação; *opy*/casa de reza; *'ire*/indica o passado; *ore/nossa; mba'epu*/música= E faremos nossa música com vocês.

Comentários: Segundo as exegeses nativas, esta música refere-se a um costume ancestral mbyá de visitar aldeias vizinhas e lá realizar suas danças. Parece que este canto explica que quando chegarem na aldeia vizinha, o pajé organizará a dança na *opy* e juntos então realizarão a música.

#### Figura 24: Nova Coreografia

##### Terceiro canto:



Seqüência: O Inácio se voltou para os músicos, trocaram algumas palavras e iniciou-se uma nova melodia. Como de praxe, repetiram-na por duas vezes; na terceira repetição o Inácio começou a cantar e foi seguido pelos demais; a quarta vez foi só instrumental; a quinta foi vocal e instrumental; a sexta vez foi só instrumental, o Inácio falou alguma coisa (?), e então, de braços abertos, eles foram caminhando em círculo; a sétima vez foi novamente vocal e instrumental, a oitava só instrumental, a nona de canto e instrumentos; a décima foi iniciada pelos instrumentos e logo o Inácio fez sinal para finalizar o canto e todos voltaram à posição original, em semicírculo.

<sup>145</sup> Letra escrita pelo Nico e a tradução fornecida pelo Eduardo, morador de Massiambu que não souberam me dizer o título desta música.

### Quarta música

Seqüência: Os instrumentistas começaram a execução da melodia, repetindo-a por duas vezes. Na terceira repetição o Inácio deu início ao canto e logo foi seguido pelos demais. Esta música, como todas as que foram interpretadas na segunda parte do ensaio, não consta no CD; apesar disso, todos os integrantes demonstraram saber cantá-la bem. A quarta repetição foi instrumental; a quinta foi vocal e instrumental; a sexta foi instrumental; a sétima vocal e instrumental; a oitava só instrumental; a nona vocal e instrumental e terminaram com todos batendo palmas.

Os instrumentos não pararam de tocar. O Inácio fechou mais o círculo, falou aos integrantes e cantou sozinho uma nova canção, mas o grupo não o acompanhou<sup>146</sup>. Em seguida iniciou outro canto e foi acompanhado pelo grupo, cantaram apenas duas vezes e depois de algumas palavras e risos o ensaio foi encerrado. Já passava das 14h30m. O grupo se dispersou, mas os participantes não manifestaram pressa de ir embora, ficaram conversando, rindo, brincando. Embora nesta segunda parte do ensaio o número de repetições não tenha sido o mesmo para todas as músicas, como aconteceu na primeira parte, o modelo de intercalar partes só instrumentais de partes vocais e instrumentais permaneceu.

Comentários: Assisti a dois ensaios do grupo, um no Morro dos Cavalos e outro em Massiambu, e percebi que eles possuem uma estrutura: há uma fase preliminar, na qual os instrumentos são afinados e os integrantes, normalmente em torno de 20, se organizam em forma de semicírculo: primeiro os instrumentistas, todos homens, e depois os cantores, entre os quais há alguém responsável por iniciar os cantos; em seguida vêm as mulheres e por último as crianças<sup>147</sup>. Os integrantes mantêm essa formação e ao som dos instrumentos executam a dança padrão. Inicia-se então a primeira parte do ensaio, que se dá só com o instrumental e em seguida começa o canto. O repertório apresentado nessa primeira parte dos ensaios foi sempre o dos cantos do CD *Mborai Maraë-ÿ*, de que todos os participantes ou a grande maioria demonstrava ter perfeito domínio. Embora os cantos do ensaio não tenham seguido a mesma ordem do CD, a interpretação dos cantos foi a mesma apresentada no CD, e segue o modelo padrão caracterizado por intercalar partes só instrumentais de partes vocais e instrumentais, seguindo um número determinado de repetições, conforme o esquema sistematizado que apresentei.

---

<sup>146</sup> Este canto foi repetido várias vezes por todos os integrantes, inclusive com coreografia diferente no ensaio a que assisti na sexta-feira dessa mesma semana, dia 2 de fevereiro de 2001, em Massiambu.

<sup>147</sup> Na verdade, esta ordem foi válida nos ensaios porque, embora o semicírculo seja constante, nas apresentações a que assisti os meninos ficam próximos dos homens.

Há um intervalo, no qual são feitas as comunicações necessárias pelo coordenador e outros membros presentes. Na segunda parte, o compositor vai para o meio do semicírculo e comanda os cantos. Nos ensaios a que assisti, todas as músicas desta segunda parte eram novas, embora desse para notar que já sabiam cantar melhor algumas do que outras. Certas músicas, o Inácio as cantava sozinho primeiro e depois as repetia por partes, no que era seguido pelo grupo; outras, ele cantava apenas uma parte e os participantes repetiam, e outras ainda ele só iniciava. Durante aproximadamente uma hora eles cantaram e dançaram sem parar, sempre orientados pelo Inácio, que não se limitou só ao canto, interferiu também nos instrumentos e na coreografia.

Constatei também que crianças entre 4 e 7 anos permaneceram cantando e dançando durante todo o tempo do ensaio, indicando ser esse um comportamento sugerido pelos adultos, mas que também lhes causava prazer. O Rodrigo, de apenas 4 anos, filho do Marcelo, foi uma das crianças que participou do ensaio na *opy*, e depois seu Artur por várias vezes elogiou a performance do menino e o citou como exemplo para explicar como as crianças guarani aprendem a cantar e a dançar: “*vendo e fazendo*”. Por outro lado, o Rodrigo ria e se mostrava muito feliz com o fato. Notei também que o Cláudio, de 8 anos, filho do seu Artur, que só ficou pouquinho tempo participando do ensaio, não recebeu nenhuma reprimenda. Quando perguntei ao seu Artur por que o Cláudio, apesar de ser maior do que os outros, antes do final da primeira parte já havia desistido de participar, ele simplesmente respondeu que o menino era mais envergonhado e não levou a conversa adiante. Esse fato chama a atenção para o modo específico como os mbyá tratam as crianças, respeitando suas individualidades e evitando qualquer tipo de coerção. O ensaio do grupo se caracterizou claramente como uma das ocasiões em que acontece o processo de ensino e aprendizagem de música entre os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos, processo que será analisado no próximo capítulo.

Percebi que, além do interesse dos jovens mbyá em integrar o grupo, também todos os adultos com os quais conversei sentem uma grande satisfação e um certo orgulho por sua performance. As lideranças exortam os participantes a não faltarem aos ensaios e a terem responsabilidade com as apresentações, e vários de seus familiares são integrantes do grupo *Kuaray Ouá*. Após a gravação do CD aumentou a demanda por apresentações, abrindo uma nova fonte de renda para os mbyá, pois, além do pagamento pelas apresentações, que pode ser feito com alimentos ou em dinheiro, e da venda de CDs, que normalmente acontece após um evento, eles também levam artesanato para vender. Esse fato repercutiu favoravelmente na vida dos mbyá, que demonstram muita satisfação com os acontecimentos.

Para os mbyá do Morro dos Cavalos a música do grupo é para mostrar ao branco e os integrantes do grupo são artistas que realizam shows, como Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, além de ser uma nova fonte de renda.

Observo que as atividades do grupo *Kuaray Ouá* seguem as normas do modo de ser mbyá, porém deixou de ser uma prática restrita ao ambiente das aldeias e passou ao domínio público. Então, os integrantes do grupo são artistas que fazem suas apresentações em escolas, repartições públicas, inaugurações, entre outros eventos, realizando um show nos moldes da música popular, e os mbyá do Morro dos Cavalos, com a gravação do CD e as apresentações do grupo *Kuaray Ouá*, entraram para o mercado da música popular, a exemplo de tantas outras populações indígenas do planeta<sup>148</sup>.

#### 2.3.4. Sobre a composição das músicas

Como informaram os mbyá do Morro dos Cavalos, a maior parte das músicas que o grupo canta são composições recentes, criadas pelo Inácio da Silva, um jovem de 23 anos residente em Massiambu<sup>149</sup>. Perguntei ao Inácio como ele compunha as canções, ao que respondeu:

Na verdade na nossa aldeia sem fazer reza na igreja ou sem fazer acordo pro Deus, assim não é bom pra nós. Então tem que fazer acordo com Deus, pra sempre a gente se fortalecer mais, a nossa aldeia. Foi assim que eu comecei a fazer música. Bom, eu não preciso de nada. A música eu fiz de noite, mas não é meia-noite, é só de noitinha, peguei violão, peguei cachimbo e eu peço pro Deus, né. ... E fico de luta pra fazer mais umas músicas novas.

Figura 25. Inácio com seu *petyguá*



Esta fala do Inácio, conforme já constatei anteriormente, mostra como é comum para os mbyá "traduzir" aspectos de sua cultura para os brancos. Chamo a atenção para esse fato, pois ele freqüentemente tende a esconder as especificidades da cultura mbyá. Assim, quando

<sup>148</sup> Sobre este assunto, ver Mello (1999), Menezes Bastos (2000) e Coelho (2001), entre outros.

<sup>149</sup> Para obter essas informações do Inácio fui duas vezes à aldeia de Massiambu.

o Inácio se refere a Deus, ele não está pensando no Deus das religiões ocidentais, mas em *Nhanderu* ou *Nhamandu*, que para o mbyá é o Sol. A cosmologia dos mbyá do Morro dos Cavalos, de acordo com as exegeses nativas, reconhece regiões acima da terra, que eles chamam de “cidades”, as quais são habitadas por “deuses” tutelares das almas, e cada mbyá desde criança sabe a que região pertence e almeja estar em constante comunicação com seu patrono. Daí subentende-se que para o mbyá é imprescindível esforçar-se continuamente para alcançar *aguyje/* perfeição; para alcançá-la, é preciso estar em comunicação com “os de cima” e isso só é possível através da oração, do canto e da dança.

Daí, quando o Inácio diz que é necessário “fazer acordo pro Deus”, ele está confirmando o modo de ser mbyá, pois, como diz seu Artur, “eles vão estudar e daí vão criar música nova”. Lembro que o termo estudar refere-se ao que Cadogan (1992[1959]:100) explica como “*oñemomburu*, dedicar-se à obtenção de fervor religioso mediante a oração, a dança e o canto”. Garlet (1997:128, nota 104) observa que, para o mbyá, estudar é aplicar-se às tradições religiosas, fato que tem a ver com o recebimento de um canto, a partir do qual esse indivíduo passa a usar o *popygua/a* vara insígnia, e se torna um *yvyra'ija/*, homem respeitável (Cadogan, 1992[1959]:198). Isso confere à música um papel fundamental do ponto de vista mbyá, uma vez que por meio dela alcançam a dimensão sobrenatural.

#### Transcrição musical n°5:

Outro exemplo de como surgem novos cantos aconteceu em minha última semana em campo. Conversando com as crianças, pedi que cantassem músicas diferentes daquelas que eu já tinha gravado, então elas realmente cantaram algumas músicas que eu ainda não conhecia. Perguntei quem as havia ensinado e responderam que aprenderam com o pai. Quando eu pensei que elas não iriam mais cantar, a Luana, filha do seu Artur de 7 anos, falou com seu irmão Cláudio, de 8 anos, e em seguida me disse que queriam cantar outra música e o fizeram:

**Canto da Luana**

semínima = 120

O py i - rã ja-je- ro-ly- i

O - py i - rã ja-je - ro-ly- i

Ñhanderu mi - nhã xondaro kue - ry o- e-xa-mã

vy oguero vy - a Ñhanderu minhã

xondaro- kue- ry o- e- xa- ma- vy oguero vy - a

Tradução n°1<sup>150</sup>

Título: (?)

*Opy Irã jajerojy'i (bis)/* Todo mundo vai dançar na casa de reza.

*Ñanderu minha xondaro kuery oexamavy oguero vya (bis)/* Deus vê os guerreiros cantando e vai ficar feliz.

Tradução n°2

Título:(?)

*Opy/casa de reza; I/dele/rã/futuro; já/nós;jerojy/dança dentro da opy; 'i/diminutivo, talvez queira indicar que as crianças é que vão dançar=Na casa de reza dele nós (crianças?) iremos dançar*

*Ñanderu/Nosso Pai; minha/ai de mim; xondaro/guerreiro; kuery/indica plural de certos substantivos; o/ele(s), ela(s)exa/vê; mavy(?) oque/ele;ro/ vya/feliz, alegre=Nosso pai ai de mim vê os guerreiros e fica alegre.*

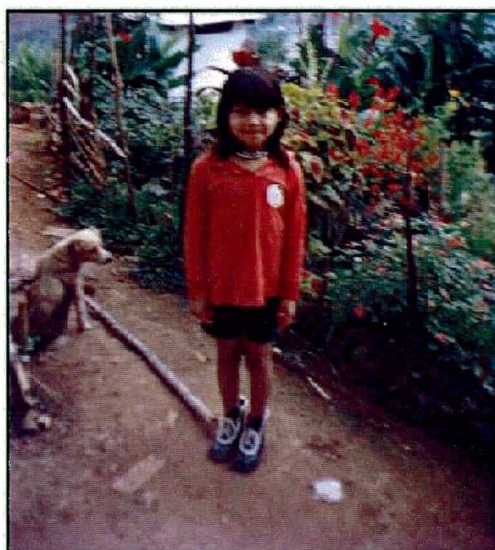


Figura 26. Luana no jardim da casa da Cláudia.

Assim que terminaram de cantar, como era também um canto que eu ainda não tinha escutado, perguntei se fora seu Artur quem lhes tinha ensinado e então, para minha surpresa, ela respondeu enfaticamente: “ Não, eu que ganhei essa”. Perguntei de quem ela tinha ganho, ela apontou para o céu e disse: “Essa veio pra mim”. Num outro dia, coloquei a música para ela ouvir e pedi que me explicasse como é que tinha “recebido” aquela música. Luana novamente apontou para o céu e acrescentou “ Recebi da minha cidade”. Resolvi então, para obter mais explicações, colocar a música para o seu Artur ouvir, juntamente com as palavras da Luana. Ao terminar, ele falou:

<sup>150</sup> Tradução fornecida por Marcelo Benite



É, ela aprende como um sonho e já está aprendendo e assim vai sendo. Ela sabe que a palavra é de Deus, então ela está aprendendo. Porque pra nós índio guarani, pra rezar também Ele vem aqui. Por exemplo, eu estou rezando eu rezo uma palavra, daqui a pouco vem outra, parece que vem do céu. Parece que vem de outra pessoa, parente que mora lá no Paraguai, lá não sei onde, e de lá está transmitindo pra mim. A mesma coisa que estar telefonando para mim, então é por isso que a gente está aprendendo cada vez mais.

Esse fenômeno de receber cantos em sonho, conforme já evidenciei, é apontado tanto na literatura sobre os guarani e os ameríndios quanto entre outras sociedades do planeta<sup>151</sup>. No entanto, no caso específico dos mbyá do Morro dos Cavalos, penso que seria interessante realizar um estudo mais aprofundado sobre as relações que permitem que alguns indivíduos sejam receptores e outros não, sobre as condições necessárias para que aconteça essa transmissão, assim como uma investigação a respeito de outros aspectos referentes à composição das músicas, o que nesta pesquisa não foi possível abordar.

Percebe-se que a letra deste canto, assim como a de todos os que o grupo canta, estão relacionados com suas divindades, todos parecem de reza. Também se observa que através dos cantos eles recordam o costume dos antigos. Lembro que, antes de traduzir um canto, um dos informantes falou assim: "esse canto conta a nossa história, que até hoje temos o nosso costume". Essas constatações induzem o pesquisador a confirmar o que a literatura atesta desde os relatos dos jesuítas: a estreita relação dos guarani com as divindades, e que principalmente a sua música está totalmente voltada para a "religião"<sup>152</sup>.

Com base neste estudo exploratório sobre a música dos mbyá do Morro dos Cavalos, eu penso que todo o discurso dos mbyá sobre "religião" que vem sendo construído desde os primeiros tempos da colonização mostra que, na sua trajetória histórica, o guarani, especificamente o mbyá, ao criar estratégias de tradução da sua cultura, foi incorporando o vocabulário das religiões cristãs para explicar ao *jurua*/branco seus rituais. Mas somente um período mais longo de pesquisa possibilitaria trazer dados mais específicos sobre tais conjecturas. Como já apontei anteriormente, eles se habituaram a traduzir alguns aspectos de sua cultura, especificamente os relacionados aos rituais. Parece que eles têm um discurso pronto tanto para explicá-los quanto para impedir a presença de estranhos neles. Observa-se que há um discurso colonialista que pressionou o discurso indígena tradicionalista.

Creio que uma investigação mais aprofundada esclareceria um pouco mais a confusão que foi estabelecida entre o sistema cosmológico e as práticas xamânicas dos mbyá do Morro

<sup>151</sup> Ver Montardo (2000:102), Aytai (1985[1976]), Menezes Bastos (1999[1978]), Roseman(1991), entre outros.

<sup>152</sup> Fato que levou Setti (1994/95) a sugerir a existência de um "sistema musical religioso".

dos Cavalos e as religiões cristãs. Há muito tempo H. Clastres (1978) mostrou que chamar Tupã de Deus foi um equívoco jesuítico, mas que serviu aos interesses da época e por isso foi aceito pela elite intelectual daquele tempo. Atualmente, Ladeira (1994), Litaiff(1996-2000) e Montardo (2000), entre outros, chamam a atenção para o sistema mitológico e cosmológico guarani, em que a plêiade de deuses que habitam *Yvy Tenonde/* Primeira Terra, i.é, a “ordem sobrenatural”, estão em constante contato com os habitantes humanos de *Yvy Pyau/*Terra Nova, ou “ordem natural”, interferindo e direcionando suas escolhas e, conseqüentemente, sua música.

#### 2.4. Relato do *poraei* realizado na casa do seu Artur

Como já ressaltai em vários momentos desta dissertação, o interesse dos mbyá do Morro dos Cavalos estava totalmente voltado para as atividades do grupo *Kuaray Ouá* durante minha permanência na aldeia. Desse modo, somente minha constante insistência em presenciar outras formas de música levou seu Artur a convidar-me para observar um momento de reza em sua casa.

Contudo, antes que me fosse possível presenciar esse evento, em minhas freqüentes conversas com as pessoas da aldeia fui entendendo como acontece essa prática hoje no Morro dos Cavalos. Primeiro observei que os moradores da aldeia, quando se referiam, em português, às cerimônias realizadas na *opy*, usam a palavra *reza*, e para as apresentações do grupo usam a palavra *canto* ou *cantoria*<sup>153</sup>. Também constatei que, embora explicitamente meus informantes não cantassem as músicas da *opy*, que, como esclareceu seu Artur, são chamadas *jerojy*, nem confirmavam que iam lá para realizar suas rezas, em suas falas sempre mencionavam o costume dos guarani de realizar *poraei*.

Em uma conversa com seu Darci ele explicou que sempre tiveram o costume de “fazer uma reza de noitinha”, se tinha casa de reza eles realizavam lá, caso contrário, era na própria casa. Hoje, eles não vão todos os dias na *opy*, costumam lá se reunir mais ou menos de 15 em 15 dias, mas quando se reúnem vão todos da aldeia, jovens, crianças e idosos. Essa explicação do seu Darci vem ao encontro das falas do seu Artur de que, hoje, o costume das pessoas é fazerem suas rezas mais em casa do que na *opy* e de que esse é um dos momentos em que acontece o aprendizado do modo de ser mbyá<sup>154</sup>. Cláudia, filha do seu Artur, disse que morou

<sup>153</sup> A distinção que esta oposição em português revela também é percebida entre outras sociedades das terras baixas, como entre os suyá (Seeger, 1980, 1987) e os kamayurá (Menezes Bastos 1978).

<sup>154</sup> Ferreira Netto (1994:18) observa que a participação no *porai* vai interferir na vida cotidiana, pois é ali que o *ayvu*, “princípio regulador do homem”, se fortalece e se manifestará pelo “controle das emoções individuais e pelo aprendizado da fala e de outras atividades”.

em muitos lugares que não tinha *opy*. Explicou assim: “Eu até uns oito anos cantava *opy*, agora eu tenho 25, pra mim eu gostei, mas não fui”. Essas falas confirmam que, mesmo não tendo *opy*, eles mantêm o hábito de realizar *poraei*. Essa prática é bastante enfatizada pela literatura, e vários autores relatam os *poraei* a que assistiram<sup>155</sup>.

Desse modo, considero o *poraei* a que assisti no Morro dos Cavalos uma forma musical, que, embora recorrente em todas as sociedades mbyá, é específica daquela localidade: apresenta tanto aspectos gerais pertencentes à coletividade do Morro dos Cavalos quanto aspectos particulares relativos ao *oporaíva*, que o realiza, no caso, o seu Artur.

As habilidades de seu Artur como pajé, conforme já relatei, são também reconhecidas pelo grupo, como evidencia seu Darci em sua fala: “O Artur está estudando e quando ele não consegue resolver algum problema, principalmente de doença, ele ou manda para o hospital ou chama o Alcindo<sup>156</sup> ou outro pajé para ajudá-lo”. Seu Artur por diversas vezes falou sobre o trabalho que faz entre seu povo, contou que sua esposa o ajuda no trabalho de cura. Falou assim: “Ela me ajuda a cantar, mas tem que estar com o *takuapu* para acompanhar a reza, ela tem a voz mais fininha, então canta mais alto, ela acompanha bem”. Também falou que é necessário usar o *popygua*/vara insígnia, que Setti (1994/95:122) chama de clava, e o *petygua*<sup>157</sup>/cachimbo, e que ambos têm a função de fortalecer e afastar o mal. Explicou que “os antigos usavam o *popygua* para espantar os perigos, eles usavam na hora que vai puxar cachimbo e atender o doente, então é a mesma coisa que um aparelho”. Seu Artur compara a sua atuação com os doentes à dos médicos e por isso destaca que seu *popygua* tem o poder de curar igual a um aparelho utilizado pelos médicos.

Freqüentemente seu Artur salientava que nas rezas que costuma fazer ao final da tarde esses objetos também se fazem necessários. Perguntei-lhe se eu poderia assistir à sua reza, já que o encontro de toda a aldeia na *opy* ele já tinha dito que não era possível. Ele disse que iria pensar, porque, seguindo o ensinamento de seus avós, isso não era permitido, mas como hoje já estava tudo diferente, talvez eu pudesse fazê-lo. Finalmente, no dia em que o Leonardo foi embora (episódio já relatado no capítulo 1 desta dissertação), seu Artur prometeu que iria realizar um *poraei* com as crianças da sua família para eu assistir e também gravar e filmar.

---

<sup>155</sup> Ver Montardo (2000:94-103), Setti (1994/95) e Ferreira Netto (1994), entre outros.

<sup>156</sup> Já mencionei o senhor Alcindo Moreira e sua esposa, Rosa, conhecidos por sua atuação nos rituais na aldeia de Mbiguaçu, conforme Montardo (2000) e Coelho (1999).

<sup>157</sup> Ver Ferreira Netto(1994:19), que explica “o fortalecimento do ayvu pela fumaça do cachimbo...”

No dia 3 de março, quase às 19 horas, quando já pensava que ele havia desistido do convite, seu Artur passou por mim e sem parar falou: “*Vamos poraei*”, e foi subindo em direção à sua casa, chamando *kyringué/crianças*. Rapidamente organizamos os equipamentos e nos dirigimos, eu e meu marido, para a casa do seu Artur, onde ele vive com sua esposa Maria e os seis filhos do casal<sup>158</sup>: as paredes dessa casa são de barro com taquara, o telhado é de taquara batida, o chão é de terra e tem uma única porta que dá para o oeste. O fogo fica na lateral esquerda de quem entra, e do outro lado há um grande estrado de madeira que serve de cama. Na parede dos fundos, além de outros objetos, estava pendurado o violão e o *popygua* – nesse espaço é que eles estavam posicionados para a reza.

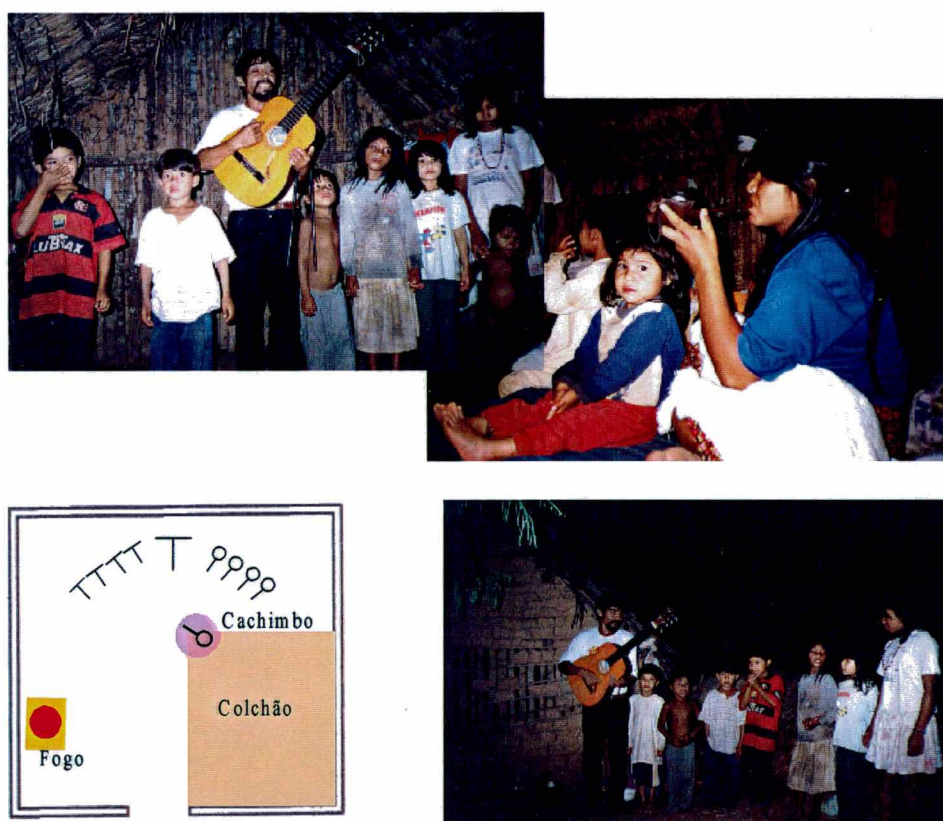


Figura 27. *Poraei* na casa do seu Artur; croqui da disposição interna da casa durante a “reza”; canto fora da casa.

Seu Artur não falou nada, não deu nenhuma explicação, mal deu tempo de entrarmos e o canto já se iniciava: seu Artur estava de pé, tocando violão e segurando o *popygua*, e à sua volta estavam todas as crianças da família, em semicírculo e executando a dança padrão, do mesmo modo como fazem os integrantes do grupo *Kuaray Ouá*. No entanto, somente seu Artur cantava, todas as crianças ficaram silentes até o término do evento. Sua esposa estava

<sup>158</sup> Seu Artur casou-se quatro vezes e tem 16 filhos, dos quais, na época da pesquisa, nove moravam na aldeia.

sentada na cama, amamentando a filhinha de menos de um mês e fumando *petygua*, indispensável nesse contexto, pois, segundo seu Artur, é através da fumaça que o mal vai embora e isso irá fortalecê-lo para ouvir as palavras que os deuses lhe transmitem no canto.

Esse canto é totalmente diferente das canções apresentadas pelo grupo, é semelhante a um recitativo, declamação em tom lamentoso, caracterizado pela repetição da mesma nota com raras mudanças na altura. O início foi somente com o violão, afinado no acorde de Fá maior e marcando a pulsação; em seguida o seu Artur cantou a exclamação “Ê...”, prolongando-a por algum tempo, sempre na mesma altura, nota dó3, e só então iniciou a declamação das palavras, mantendo praticamente sempre a mesma nota, com pequenas variações.

Transcrição musical nº6:

Ele cantou sempre de olhos fechados, com muita concentração e sem interrupção do violão, que manteve o acompanhamento, como um persistente ostinato, durante aproximadamente 10 minutos; às vezes a voz calava, mas o violão continuava, para logo em seguida dar continuidade ao canto. A exclamação “ê” foi repetida mais uma vez no meio do canto, ainda na nota dó3, e na parte final ele a repetiu, iniciando em ré3 e descendo para dó3, depois mi3 e novamente dó3 e por fim permaneceu em dó3. Essa seqüência ele repetiu por duas vezes, finalizando o canto.

Semínima=120 **PORAEI**

Ê .....

Ai vya mi re - re ko....

continua sempre igual

pausa longa pausa longa

recitativo Ê ...., volta o recitativo

Êêêêê..... êêêêê.....

Segue uma tentativa de transcrição do texto desse canto, possibilitada pela ajuda da Rosalina Franco<sup>159</sup> e também do seu Artur:

<sup>159</sup> Rosalina é paraguaia, domina a língua guarani e cursa o mestrado do PPGAS da UFSC.

Ê...Ai vya mi roreko va'ekue reikuaa vaerã roexauka agwa orereko. Ve roviaagwa ko agaitepeve há amõ roiameape roexükavaêra. Roguerovairã ymama roguereko. Há umi orembotavyxeve oikuaa vaerã ojepe a agua xugui. Ore roexauka aexauka ypy rohexauka ypy. Umi nhamembojeroviai pe ko há'e. Ro'e arã xupe rohexauka haguã mbaere iko rae roguerovia anhete. Ou oporai anhete ohexauka umi nhamembotavyxeve pe he'i anhete. Já exukajavema ore rohexukaima tove katu tohexauka mboy jareko. Nhamembotavyxe ape oiko ore mbopyaguaxu haguare. Háe vaerã anhete tarava orerendu aguã ronhe é avei .Ê...Ore ru Nhamandu, ore xy Nhamandu Karai ru ete, Karai ete. Ore ru tupá, ore xy ejapo paite emonguera mita kuera.....Ê....Ê...ê Ê..ê..

Tradução nº1, realizada por seu Artur:

Eu disse que estou fazendo isso para mostrar para os outros que ainda lembramos de Deus, mostrar para todos os lugares dos brancos e dos guarani, para eles acreditarem que nós ainda lembramos da tradição. Eu vou fazer ouvir minha reza pra dizer pro sol, *Nhamandu*, o pai principal, que faz tudo pra gente e faz curar, tudo isso ele faz, que nós não esquecemos, aí eles vão acreditar. Eu fui cantando assim.

Tradução nº 2, realizada com a colaboração de Rosalina Franco e seu Artur:

Olha a alegria que tínhamos. Para que vocês saibam, mostramos nossa tradição. Para que vocês acreditem que até agora e onde estivermos vamos mostrar que ainda temos nossa antiga crença. E aqueles que nos querem enganar têm que saber e tirar deles essas idéias. Nós mostramos, eu mostro desde o início, mostramos desde o início àqueles que não acreditam em nós, temos que dizer a eles, mostrar a eles porque acreditamos. Veio o verdadeiro pai mostrar para todos aqueles que nos querem enganar, ele diz que nós mostremos quanto temos àqueles que nos querem enganar que ele nos fortalece. Vou dizer o que é a verdadeira reza e falar com nosso deus *Nhamandu* e com nossa mãe *Nhamandu*, verdadeiro pai, verdadeiro senhor nosso pai *Tupã*, nossa mãe *Tupã*. Faz tudo para curar as crianças.

Seu Artur recebeu as palavras e as repetiu calmamente<sup>160</sup>, e tudo se passou num curto espaço de tempo. Ele explicou que a língua na qual ele interpretou esse canto é diferente daquela falada cotidianamente, “é na língua dos *Karai*”. Apesar de não compreendermos a língua, apreciamos a melodia e, se dependesse de nós, seu Artur poderia ter continuado, mas ele simplesmente encerrou seu canto antes que tivéssemos tempo sequer de nos acostumar-mos à sua escuta. Tentando prolongar um pouco mais aquele momento, perguntei se não havia algum canto do qual as crianças participassem. Ele disse que sim, e imediatamente nos convidou a irmos para fora da casa. Acompanhou as crianças ao violão, as quais interpretaram o canto número 5 *Yvy Porã/Terra Bonita*, já analisado no ensaio do grupo, e em seguida o canto número 2 do CD *Mborai Marae-ÿ*.

<sup>160</sup> Ver Carneiro da Cunha (1978), entre outros, que abordam o tema de que nas sociedades indígenas das terras baixas, ao contrário de outras, como as africanas, o xamã não é incorporado, ele recebe outras entidades, mas não muda a sua identidade.

## Transcrição musical n°7:

## NHANDE JEROKYA

Seminima = 120

A- gui-je- vete ko xondaro- i a- guyjevete ko  
 xondaria -i ja-je-ro- jy - i nhã- amy- ra - mo  
 ja-je-ro- jy - i nhã amy ra - mo nhanderu ee - te  
 oe - xa gwã nhandexy ee- te oe - xa gwã

## Tradução n°1

Título: *Nhande Jerokya*/Nossa dança

*Águyjevete ko xondaro-i*/Parabéns ao guerreiro guarani

*Águyjevete ko xondaria-i*/Parabéns à guerreira guarani

*Jajerojy-i nhã amy ramó*(bis)/Pelas nossas danças

*Nhanderu eeté oexa gwã*/Que nosso Pai do Céu se agrade

*Nhandexy eeté orxa gwã*/Que nossa mãe do céu se agrade

## Tradução n°2

*Águyjevete ko xondaro-i*/Saudações ao guerreiro guarani

*Águyjevete ko xondaria-i*/Saudações à guerreira guarani

*Jajerojy-i nhã amy ramo*/Nós dançamos dentro da opy e elevamos nesse momento

*Nhanderu eeté oexa gwã*/Para que o nosso verdadeiro Pai veja

*Nhandexy eeté orxa gwã*/Para que a nossa verdadeira Mãe veja

Após este canto, seu Artur guardou o violão e deu por encerrada a apresentação. À noite ele foi conversar conosco. Eu lhe disse que achei seu canto muito bonito e ele respondeu: “É a primeira vez que eu mostro a minha reza. Vocês foram de sorte, foram de sorte mesmo de gravar esta reza. Pode levar em qualquer lugar do Brasil, chega lá, se tem um Guarani, ele logo vai dizer que a reza é dos antigos, que é guarani de verdade”. Ele explicou que as

palavras que declama nesses momentos não são planejadas, ele as escuta e vai repetindo, é como se fossem um conselho, e podem ser dirigidas às crianças, aos jovens, às mulheres ou aos homens. Disse que há mais de 1000 palavras diferentes. Enfim, segundo ele, há palavras para vários assuntos e ocasiões. Também explicou que muitas vezes elas são transmitidas por seus parentes da Argentina ou de outros lugares, "funciona como se fosse um telefone".

Comentários: Pela atitude das crianças, ficou evidente que essa era uma atividade habitual, pois cheguei praticamente junto com elas e em questão de segundos se posicionaram em semicírculo junto do seu Artur. Também se pode deduzir a relação dos momentos de canto-reza com a construção da pessoa guarani, pois nessas ocasiões acontece o principal aprendizado da maneira específica de se comportar para se tornar um mbyá de verdade. Desde o berço a criança escuta "as palavras sagradas" ou "ñemoñe'ë, mensagens recebidas dos deuses" (Cadogan, 1992[1959]:43), através das quais ela vai se apropriando do *teko*, "modo de ser" Guarani, conforme Meliá (1987:85) e Cadogan (1992:28).

De acordo com as traduções, subentende-se que seu Artur, ao resolver mostrar sua reza, o fez para demonstrar que eles ainda conhecem e praticam o que os antigos lhes ensinaram; denota também uma das principais preocupações dos mbyá, ou seja, assegurar a manutenção de suas crenças. Resumindo, entendo que o *poraei* no Morro dos Cavalos ou é realizado ao entardecer, na *opy*, com a participação de toda a aldeia, ou pelas famílias em suas próprias casas, podendo acontecer diariamente ou não, e dele participam todos os membros que assim o desejarem. Nele os mbyá reafirmam seu modo próprio de ser perante *Nhamandu* e outras divindades.

Nesse contexto, a música aparece como elemento primordial, uma vez que as palavras são cantadas ao som do violão e de outros instrumentos que constam na literatura e foram confirmados por seu Artur como fazendo parte dos rituais: *rave*, *mabaraka miri*, *angu apu*, *takuapu* e *popygua*, além do *petygua*, indispensável nessas cerimônias. Desse modo, o aprendizado da música está intimamente relacionado com a maneira própria de ser mbyá. Desde a mais tenra idade, a criança mbyá-guarani do Morro dos Cavalos é introduzida no aprendizado musical através das seções de canto-reza a que assiste e/ou de que participa. A partir do conhecimento desse fato, tornou-se compreensível a resposta dos meus informantes quando eu lhes perguntava com quem aprenderam a tocar violão: "violão aprende sozinho, violão todo mundo toca". Também esclarece a resposta da Luana<sup>161</sup>, que, após cantar uma música para eu gravar e eu perguntar-lhe quem a tinha ensinado, respondeu: "Esta é minha, eu

---

<sup>161</sup> Filha do seu Artur, que tem 7 anos.



ganhei lá de cima, da minha cidade". Meliá (1989:312) esclarece que "A educação do guarani é uma educação da palavra, mas não é educado para aprender e muito menos para memorizar textos e sim para escutar as palavras que receberá do alto, geralmente através do sonho, e poder dizê-las". Ferreira Netto(1994:18) confirma esse aspecto da cultura mbyá, ao explicar que outra forma de fortalecimento do *ayvu*, que "representa todo poder de conhecimento do indivíduo", se dá pelo recebimento de cantos em sonhos ou nas ocasiões em que eles são apresentados". *Nhembo'e*<sup>162</sup> aparece como a palavra central nesse contexto, e, segundo a análise de Chamorro (1995:79), "*Ñembo'e* é pronunciar as palavras sagradas, é deixar-se instruir por elas, é ser parecido a elas e querer ser como elas". Além disso, o *poraei* realizado no Morro dos Cavalos se apresenta como uma das ocasiões em que se evidencia o processo de ensino/aprendizagem da música. Também demonstra que o aprendizado musical entre os mbyá do Morro dos Cavalos está imbricado aos seus rituais e crenças, indicando que, para eles, aprender a falar é aprender a cantar.

## 2.5. Instrumentos musicais

Desde minha primeira visita à aldeia do Morro dos Cavalos, no início de 1999, e durante o período da pesquisa em campo, diversas vezes em conversas com meus informantes veio à tona o tema da confecção e dos modos de execução dos instrumentos utilizados por eles, assim como dos locais específicos em que determinados instrumentos são executados. No decorrer desta dissertação, de várias formas esse tema também já foi abordado, no entanto neste item pretendo refletir detalhadamente sobre as especificidades dos instrumentos usados na aldeia, reunindo todas as informações que obtive acerca de cada um deles.

Os Mbyá do Morro dos Cavalos demonstraram ter uma relação bastante peculiar com seus instrumentos musicais. Lembro que seu Artur, quando estava me mostrando o seu *popygua*, não permitiu que eu o tocasse, explicou que somente ele pode tocá-lo "porque é muito perigoso". Este fato me remeteu às considerações de Montardo (2000:105), quando ela diz que, para os Guarani: "Os instrumentos musicais são seres que requerem um contexto para seu efetivo uso e um tratamento adequado para que exerçam suas qualidades". Corroborando essa informação, observei que, fora das ocasiões de ensaio ou das apresentações do grupo *Kuaray Ouá* (antes e depois) e da realização do *poraei*, nunca escutei ou visualizei alguém tocando quaisquer dos instrumentos musicais pela aldeia. Quando, em minha pesquisa, por algum motivo eu pedi para ouvi-los e/ou fotografá-los, eles mandavam buscar o instrumento,

---

<sup>162</sup> *Ñembo'e* significa oração cantada e dançada (Meliá 1987:89); orar (Cadogan 1992:129); estudar, treinar, prestar culto, orar (Dooley 1982:127), e *mbo'e* significa ensinar (Cadogan 1992:110, Dooley 1982:251).

que sempre ficava guardado em casa. Pude presenciar e fotografar a Cláudia confeccionando *mbaraka miri* para vender e também restaurar o usado pelo grupo, mas nesses momentos ela não os tocava e também não permitia que sua filhinha o tocasse<sup>163</sup>. Outro ponto que chamou minha atenção foi que instrumentos como os paus-de-chuva são confeccionados somente para vender, não sendo utilizados na música dos mbyá do Morro dos Cavalos.

Os instrumentos musicais utilizados pelos mbyá do Morro dos Cavalos em suas músicas são o *rave*, *mbaraka*, o *angu apu*, o *mbaraka miri*, o *takuapu* e o *popygua*. Esses instrumentos já foram apontados e descritos por muitos pesquisadores<sup>164</sup>, desse modo a maior parte dos dados que serão aqui relatados já foram analisados por outros autores. Contudo, procurarei demonstrar como e por que esses instrumentos são produzidos e tocados no contexto específico da aldeia do Morro dos Cavalos.

*Mbaraka* – ou maracá, como é denominado nos relatos dos cronistas e viajantes do século XVI e XVII<sup>165</sup>, é talvez o instrumento mais documentado pela literatura e aparece também como emblemático das sociedades indígenas em geral. Entre os guarani, ele é indispensável nas performances rituais, como pode ser comprovado nas inúmeras pesquisas já citadas. Contudo, entre os vários subgrupos guarani há especificidades relacionadas ao nome e uso desse instrumento que vêm sendo abordadas nas pesquisas atuais, entre as quais destaco a de Montardo (2000:106-109).

Esse instrumento corresponde ao idiofone, tipo chocalho, feito de cabaça e atravessada por um pedaço de madeira, cuja parte inferior serve de cabo, e em seu interior existem pequenas sementes que produzem som ao serem sacudidas. Cadogan (1971:36) relata o mito segundo o qual, para os mbyá, a humanidade foi criada a partir da união da planta *lagenaria*, que produz a cabaça com a qual é confeccionado o *mbaraka*, e da planta *gradua*, com a qual se faz o *takuapu*. Atualmente, no Morro dos Cavalos, esse instrumento é denominado *mbaraka miri*, em oposição ao violão de cinco cordas, *mbaraka*, que o substituiu.

Entre os mbyá do Morro dos Cavalos o *mbaraka miri* é executado para acompanhar os cantos do grupo *Kuaray Oúá*. Notei que há uma preocupação em mantê-lo sempre em bom estado, conservando as penas coloridas e a fibra *yvyra ryvi*/de embira que envolve o cabo do instrumento bem amarrada. Nos rituais realizados dentro da *opy*, seu Artur disse que não o usa

<sup>163</sup> Somente neste momento é que me dei conta deste fato, talvez fosse o caso de investigar se é vedado às mulheres tocar este instrumento em qualquer hipótese.

<sup>164</sup> Ver Nimuendaju (1987), Ruiz (1984), Montardo (2000:105-113), Setti (1994/95:120-140), entre outros.

<sup>165</sup> Ver Métraux (1979:165-167), Hélène Clastres (1978:47-48), entre outros.

mais, porque já tem o violão. Observei também que na *opy*, local onde guardam os instrumentos, encostados na parede dos fundos havia vários *takuapu* e pendurados nela estavam o violão e o *popygua*, não havendo nenhum *mbaraka miri*; deduzo daí que esse instrumento foi substituído pelo violão nos rituais.



Figura 28. *Mbaraka miri*

mbaraka

Seu Artur explica que “*mbaraka* é na língua paraguaia, porque em *mbyá* é *mba’e pu* que se fala, nós não podemos dizer *mbaraka* porque já é outra língua”. Isto ele explicou referindo-se ao violão industrial, que é executado por eles. Ele também esclareceu que “*pu* significa a voz da música. Por exemplo: eu vou dar violão pra ele, então vou dizer assim, *moã mba’e pu mbopu*, estou dando violão para ele tocar, e, para instrumento, a palavra também é *mba’e pu*”. Observo que, para Dooley (1982:155), a palavra *pu* significa estalo; *mba’e pu*, música; *mbaraka*, instrumento musical; *mbopu*, tocar instrumento. Para ajudar a compreender as explicações de seu Artur, trago as considerações de Montardo (2000:108), que em suas investigações sobre o significado da palavra *mbaraka* e de acordo com o dicionário de Montoya, sugere que:

considerando o que pode ter ocorrido com o termo *mbopu*, sendo usado tanto para designar o instrumento como para designar o ato de tocá-lo, podemos aventar a possibilidade de que tenha ocorrido o mesmo com a palavra *mbaraka*, que, além de significar “tocar instrumento”, tenha passado a nomear o próprio instrumento.

Esclareço que toda a fala do seu Artur veio à tona motivada por perguntas que eu lhe fiz, porque normalmente em nossas conversas ele usava a palavra violão para referir-se ao instrumento. O uso do violão pelos *mbyá* é constatado por todos os pesquisadores dessa etnia, embora até o momento não tenha sido possível precisar desde quando ele foi incorporado ao patrimônio cultural *Mbyá*. Ruiz (1984) procedeu a um aprofundado estudo sobre sua adoção

por esses indígenas, no qual sugere que talvez ele seja originário da guitarra espanhola de cinco cordas duplas. (fotos)

O violão usado no Morro dos Cavalos é um cordofone com apenas cinco cordas, executado com duas afinações: uma para acompanhar os cantos do grupo *Kuaray Ouá* e outra para acompanhar os cantos da *opy*. Começando a contar as cordas do agudo para o grave, no primeiro caso as notas são: lá3, fá3, dó4, sol3 e dó3; no segundo caso, permanecem todas as notas iguais, com exceção da nota da quarta corda, que será a mesma da segunda corda: fá3.

Em ambos os casos esse instrumento é executado como um instrumento de percussão e nunca executando uma melodia. Porém, enquanto para acompanhar as músicas do grupo *Kuaray Ouá* o executante na maior parte das vezes fica sentado para tocá-lo, segurando-o numa posição semelhante à dos tocadores de violão de música popular e percute as cordas com a ajuda do polegar seguido dos outros dedos, nos cantos da *opy* seu Artur executou-o de pé, segurando o instrumento bem para cima, com a mão esquerda, na qual estava pendurada o seu *popygua*, e com a mão direita ele rasqueava as cordas soltas. Estas foram as duas maneiras de tocar violão que presenciei no Morro dos Cavalos.

Ao relatar como acontece o aprendizado do violão, seu Artur explicou assim: “Quer saber como é que eles tocam, como é que aprendeu e de quem aprendeu? A mesma coisa que a cantoria. Ele vê o outro tocando e já pega também. Por isso que todo mundo toca violão. Não que o outro ensine, ele não vai dizer toca assim, ali é assim, não, ninguém explica. Ele vê, pega e já toca”. Essa resposta coincide com a do Inácio, o compositor das músicas do grupo, que respondeu: “Violão aprende sozinho”.

*Yvyra’i ou popygua* – “vara insígnia”, usado pelos homens. Cadogan (apud, Ruiz 1984:73) sugere que o *yvyra’i* substituiu o *mbaraka* nas danças antes do violão, contudo, como já mencionei, no Morro dos Cavalos o *popygua* é tão utilizado quanto o violão, com a diferença de que seu uso é restrito aos rituais.

Setti (1994/95) chama este instrumento de clava, já que ele é um idiofone composto por dois pedaços de madeira de aproximadamente 30 cm, amarrados em uma das extremidades e produz som chocando-se um contra o outro. Seu Artur explicou que o seu foi feito de cerne de alecrim: “aqui não existe, é lá das matas do Rio Grande, o cerne é o que fica embaixo, a madeira que tinha, a carne, apodrece tudo; fica o cerne, daí tira a lasca daquilo pra fazer o *popygua*. Isso aí os antigos usavam pra espantar os perigos, tudo o que vem pra gente”.

Explicou que somente ele pode pegar o seu *popygua*, pois é muito perigoso. Disse também que na aldeia todo mundo sabe disso, então ninguém toca no seu *popygua*. Falou

assim: “ esse aqui é meu; se eu vou usar na dança, em outro local, eu mesmo levo, outro não leva, eu tenho que usar, porque é meu. Agora cada um tem o seu, os jovens mesmo podem ter, pra dançar, agora esse aqui só fica na *opy*, esse aqui já não sai fora pra brincar”. Essa fala do seu Artur evidencia usos diferenciados para esse instrumento: nas cerimônias dentro da *opy*, para curar os doentes e também para alguns tipos de dança fora da *opy*.



Figura 29. *Popygua*

*Angu apu*

*Angu apu* – membranofone, tambor tipo atabaque. O que vi no Morro dos Cavalos, usado pelo grupo *Kuaray Ouá*, é de fabricação industrial. Seu Artur disse que também usam o *angu apu* nas danças dentro da *opy*. Ruiz (1984) relata que entre os Mbyá de Misiones o *angu apu* já quase não é utilizado, limitando-se a acompanhar algumas danças fora da *opy*. No entanto, seu Artur contou que antigamente esse instrumento era usado para enviar mensagens tanto na própria aldeia quanto para as aldeias vizinhas. Explicou que havia um código representado pelo número de batidas; por exemplo: uma batida chamava para reza, duas batidas para reunião e assim por diante<sup>166</sup>.

*Rave*<sup>167</sup> – ou violino, como os mbyá do Morro dos cavalos chamam esse instrumento. É um cordofone de três cordas, percutido com um arco, construído artesanalmente. À primeira vista, o *rave* lembra uma rabeca usada no folclore brasileiro. Ruiz (1984, 1986, 1998) demonstra que os mbyá incorporaram esse instrumento dos europeus e atualmente o consideram como pertencente ao seu patrimônio cultural, ponto de vista assumido pelos mbyá do Morro dos Cavalos, que reafirmam que os antigos já o utilizavam. O *rave* é o único instrumento responsável pela execução da melodia nas músicas interpretadas pelo grupo

<sup>166</sup> Este fato é recorrente na literatura ameríndia das terras baixas, que menciona o trocano ou *torokana* na língua tupi, tambor de grandes dimensões usado para enviar mensagens entre os grupos (Lery apud Joppert, 19...:6)

<sup>167</sup> Setti (1994/95:125) coloca como denominações desse instrumento: “mbarakapú, mbarakaí, ravé, rabeca, violino”

*Kuaray Ouá* e seu Artur afirmou que ele também é usado para acompanhar os cantos das cerimônias realizadas dentro da *opy*.

O único *rave* que eu tive oportunidade de ver no Morro dos Cavalos pertence ao seu Narciso Oliveira, embora ele não seja o único a tocar este instrumento na aldeia. Esse *rave* tem aproximadamente 15 anos, ele não foi construído no Morro dos Cavalos, porque ele é feito com madeira de cedro, e no entorno da aldeia não há essa árvore. Está em ótimas condições e sua sonoridade é bem bonita, apesar da rusticidade de sua confecção: as cordas desse instrumento são de fio de nylon comum, com espessura aproximada de 1cm. O arco é de taquara e a corda do arco é mais grossa, medindo mais ou menos 2cm. Esse *rave* mede 63cm de comprimento, a profundidade da caixa é de 7cm, a largura de 16cm, o arco mede 66cm de comprimento e sua corda mede 53cm. As cordas são afinadas, contando do agudo para o grave, da seguinte maneira: a primeira dó3, a segunda fá3 e a terceira sol3, obedecendo à seguinte ordem intervalar de 2ª maior e 4ª justa, do agudo para o grave, ordem esta que Setti (1994/95:126-127) afirma ser “fixa, valendo para todas as aldeias do Brasil sudeste e sul da Argentina”.

O *rave* usado pelo grupo *Kuaray Ouá* pertence ao Miguel, que mora em Massiambu, e foi confeccionado por um primo dele da Argentina. Notei algumas diferenças entre os dois instrumentos: no comprimento, na espessura da caixa e das cordas, na curvatura do arco e na sonoridade. O *ravé* do Miguel é um pouco menor, a caixa e as cordas são mais finas, o arco é mais reto e o som é mais agudo. Porém a afinação é a mesma.

Observei que poucas pessoas tocam *rave* no Morro dos Cavalos. Inquiri como elas tinham aprendido, responderam que foi preciso alguém explicar, alguém ensinar, em todos os casos sempre uma pessoa da família, ou o pai ou algum irmão mais velho. Essa resposta foi diferente da que eles sempre tinham dado quanto ao aprendizado do canto, da dança e dos outros instrumentos, para os quais diziam: “aprende vendo, aprende sozinho”. Aparentemente, no entanto, o fato de alguém saber tocar *rave* não implica que seja tratado de forma diferente, pois foi com bastante naturalidade que o Miguel explicou sua passagem, no grupo, de executante do violão para o *rave*, dizendo que “cada aprendiz tem que passar outro instrumento”. Este fato aponta para uma possível seqüência no aprendizado dos instrumentos, deflagrando um processo pedagógico que vai do simples para o complexo<sup>168</sup>. Nota-se entre os

---

<sup>168</sup> Menezes Bastos (1999[1978]:181) observou o mesmo fato entre os kamayurá, os quais inclusive classificam alguns instrumentos como de “aprender” e outros de “ensinar”.

jovens um grande interesse em tocar o *rave*: pude observar em ocasiões festivas na aldeia que alguns jovens pegam o *rave* para tocar e são orientados por seus companheiros.

Assim como o violão, o *mbaraka miri*, o *popygua* e o *angu apu*, somente os homens tocam *rave*. Seu Artur explica que assim é que ensinaram os antigos e logo emenda: para as mulheres tem o *takuapu*.



Figura 30. *Takuapu*

*Rave*

*Takuapu* – Idiofone que produz som ao ser percutido contra o solo. É também chamado de bastão ou tubo de ritmo. Ruiz (1984:72) o descreve como instrumento confeccionado com taquara (*Gradua*), com uma distância de 70 a 90cm entre os três nódulos, e o diâmetro varia entre 4,5 e 7cm, sendo que o nódulo inferior é o único que permanece, o intermediário se perfura e o superior é retirado para que a peça fique oca e produza som. Seu Artur explicou a confecção do *takuapu* de modo semelhante à descrição feita por Ruiz, e acrescentou que, quando ele tem mais de três nódulos, os dois do meio são perfurados<sup>169</sup>. A primeira vez que eu vi esse instrumento no Morro dos Cavalos, como já mencionei, foi durante o ensaio do grupo *Kuaray Ouá*, no pátio da *opy* construída por seu Artur. Em outra ocasião, quando estávamos dentro da *opy* e seu Artur mostrava os instrumentos e comentava sobre cada um deles, referindo-se ao *takuapu* ele me disse: “Esse aqui pode pegar”, e deixou que eu o tocasse. Outra informação que foi constantemente repetida por seu Artur é que esse instrumento é usado pelas mulheres nas danças realizadas dentro da *opy*, o que confirma as afirmações de Cadogan (1971:34-36) de que o *takuapu* é o símbolo da feminilidade. Conforme meu informante, se houver dez mulheres tem que ter dez *takuapu*, um para cada uma, pois, enquanto elas dançam, acompanham o canto batendo o instrumento no solo.

<sup>169</sup> Observar a foto: há um com três nódulos e o do lado com quatro.

Aerofones – embora a literatura relate a existência de flautas entre os mbyá, durante a minha pesquisa uma única vez seu Darci mostrou-me três flautas de madeira de modelos variados, entre as quais uma flauta de pan, e explicou assim: “ O pessoal da Unisul deixou aqui para ver se alguém toca”, mas ninguém sabe tocar<sup>170</sup>. Seu Artur falou que antes as mulheres tocavam flauta, e que ele conhece algumas pessoas de outras aldeias que sabem tocar, mas ali no Morro dos Cavalos não havia ninguém que tocasse.

## 2.6. Outras canções documentadas entre os mbyá do Morro dos Cavalos

Além dos cantos do grupo *Kuaray Ouá* e do *poraei* a que assisti, procurei documentar outros tipos de canto entre as pessoas da aldeia. Um dia, após conversar longamente com a Nadir Moreira, filha dos primeiros moradores guarani no Morro dos Cavalos, perguntei-lhe se lembrava de alguma canção da sua infância; ela pensou um pouco e em seguida falou: “Eu sei só pra mim fazer dormir minhas crianças. Assim eu me lembro só isso, uma palavrinha só, uma lettrinha só, mais nada”

Transcrição musical nº8:

### Cantiga de ninar

Semínima = 112

Ekuei tove togueru nderu tove togueru nderu mba'evyky raí

Tove togueru mba'evyky ra-i Tove nde ru togueru ndebirory raí

derory raí mbaraka raí mba'evyky raí E kuei xe -

meby -i tove togueru nderu mba'evyky raí tove togueru

mba'e - vy - ky - raí

Título: Canção de ninar<sup>171</sup>

<sup>170</sup> Este fato confirma a preocupação da Unisul em resgatar valores tradicionais entre os mbyá.

<sup>171</sup> Para a escrita e tradução desta canção além dos dicionários fui auxiliada por seu Artur e pelo Augustinho.



*Ekuei tove togueru nderu tove togueru nderu mba'evykyrai tove togueru mba'evykyrai/Deixa que teu pai traga um brinquedinho para te alegrar.*

*Tove nderu togueru ndebiroryrai deroryrai mbarakarai mba'evykyrai/ Um violãozinho pra você brincar*

*Ekuei xemebyi tove togueru nderu mba'evykyrai, tove togueru mba'evykyrai/E depois dorme meu filhinho*

Segundo meus informantes, este canto é no mbyá antigo e eles encontraram bastante dificuldade para escrever as palavras.

O interessante é que, depois de eu ter gravado esse canto, coloquei para outras pessoas ouvirem. Imediatamente elas lembravam de outras canções de ninar e cantavam para eu gravar. Desse modo documentei estas canções:

Cantiga de ninar interpretada pela Cláudia<sup>172</sup>

Transcrição musical nº9

#### Cantiga de ninar

Seminima=132

To - ke-na mi-tã' i togueru nderu va-ka pa-ra-ra' i

nde -rymbarã' - i ta - pi-xi-na mi-tã' - i nderu parã' - i

ju'a pa-rã' i m - ba - e - ra - i

Título: Canção de ninar

*Tokena mitã' i togueru nderu vaka para' i nde rymbarã' i, nde rymbarã' i /Deixe que durma a criança, teu pai traz um filhote de vaca pintadinha.*

*Tapixina mitã' i nderu parai ju'a parai nembra' erai/Pode trazer a orelha do coelho pra fazer tua caminha, a frutinha pintadinha do espinho pra teu brinquedinho.*

Música cantada pela Cláudia:

<sup>172</sup> Para a escrita e tradução desta canção, além dos dicionários, contei com o auxílio do seu Artur.

*Ñhanderu Pa'i pe joguero guero (bis)* quando o dia vem clareando de novo  
*Te nderu exakã re merengatu oremopuã (bis)*/Os raios do sol iluminando, a gente se levanta.

*Nde popygua Kuray ete onhembovera. Ñnhamandu Pa'i/* O seu *popygua* é tão luminoso quanto seus raios.

Cantos da Jurema e da Helena<sup>173</sup>:

Primeiro Canto

*Xereko tu Pai pe anho (bis)* Meu jeito só pro Deus.

*Xe a ata tu Pai onhe py (bis)* Eu vou onde o Deus está.

*Xe a ata, xe a ata, tu Pai onhe py*/Eu vou, eu vou onde o Deus está

*Xe reko tu Pai pe anho*/Meu jeito só pro Deus.

Segundo Canto<sup>174</sup>

Transcrição musical nº10.

**PAVE JAJEROJY**

semínima = 132

Pa - ve ja je ro jy pa - ve

ja - je - ro - jy Te - ko - a po - rã - py te - ko - a

po - rã - py ia - vv - a ia - vv - a Pa a

Tradução<sup>o</sup>1

Título: *Pave Jajerojy*<sup>175</sup>

*Pave jajerojy (bis)*/Todos nós reverenciando a Deus

<sup>173</sup> Escrita e tradução possibilitadas via dicionários e seu Artur.

<sup>174</sup> Semelhante à anterior, para a escrita e tradução desta canção, além dos dicionários, contei também com algumas explicações do seu Artur.

<sup>175</sup> Conforme observei posteriormente, este canto é idêntico ao de número 11 do CD, *Ñande Reko Arandu*.

*Tekoa porãpy*(bis)/Na aldeia bonita

*Javya* (bis)/E se alegrando

Tradução nº2

Título: *Pave*/todos; *jajerojy*/nós dançamos na *opy*

*Pave jajerojy* (bis)/Todos nós dançamos na *opy*

*Tekoa porãpy*(bis)/Na aldeia bonita

*Javya* (bis)/E nos alegramos

Quando mostrei essas gravações para que seu Artur me ajudasse com a tradução, ele também se lembrou de uma parlenda que sua avó lhe ensinou: “*A aramo ta peru py ipiru ivere a ma era mo tambvya jaje ire e piraie*”/ Eu ia pela estrada, ouvi um barulhinho, daí olhei e era um fede-fede (um bichinho).

## 2.7. Relação dos Guarani do Morro dos Cavalos com a música ocidental

No decorrer deste capítulo já foi abordado tanto o contato dos guarani com a música ocidental, o qual remonta ao século XVI, quanto a incorporação de certos elementos da música ocidental ao sistema musical mbyá.<sup>176</sup> Esse fato não é estranho, pois sabe-se que as culturas humanas não foram construídas no isolamento, mas sim através da troca e da comunicação entre elas, como tão bem destaca Lévi-Strauss(1980:47-87) e que, apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos, as diferenças culturais permanecem (Barth, 1998:188), uma vez que mesmo contendo elementos aparentemente semelhantes, os significados são construídos de acordo com as especificidades de cada contexto.

Durante meu trabalho em campo pude observar que os mbyá do Morro dos Cavalos se apropriaram de determinados instrumentos da cultura ocidental, mas deram-lhes um significado próprio, tal como destaca Timóteo Verá Popyguá no encarte do CD *Ñande reko Arandu*, ao explicar que:

O guarani sempre utilizou instrumentos. Eles utilizavam o violão, feito de casca de tatu. Às vezes é outras madeiras ... Os guarani já tinham. Antes, muito antes dos jesuítas. Muito antes da invasão dos portugueses. Eles já tinham. E aliás, a afinação, eles já tinham a própria dos guarani. E rabeca também, já tinha a afinação. O guarani já tinha seu próprio violãozinho com 5 cordas representando Tupã, Kuarai, Karai, Jakairá, Tupã Mirim.

Esta fala novamente traz à tona a capacidade dos mbyá que, a exemplo de outras sociedades das terras baixas, ressignificam as apropriações que realizam de outras culturas,

---

<sup>176</sup> Conforme Ruiz (1984) e Setti (1994/95).

passando a incorporá-las à sua própria cultura, inclusive remetendo-as às suas origens mitológicas.

Eles utilizam também alguns equipamentos que lhes propiciam contato diário com a música ocidental, tais como TV, aparelhos de CD, rádios e gravadores. Durante o Carnaval de 2001 presenciei em dois dias seguidos os bailes que os jovens organizam por meio desses equipamentos. De várias formas é possível observar a incorporação de hábitos exógenos convivendo com costumes antigos, como já atestaram Setti (1992/93), Montardo (2000) e Coelho (1999,2000 e 2001). No Morro dos Cavalos isso também acontece, e tanto seu Artur quanto seu Narciso falaram que em outros tempos eles já tocaram música de branco. Por outro lado, pude observar um crescente interesse pelos cantos e rezas da *opy*. Em conversa com seu Artur no dia 17 de outubro de 2001, ele contou que iria construir uma nova *opy*, porque a antiga está pequena para a quantidade de pessoas que está freqüentando as rezas noturnas.

### 3. ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA ENTRE OS MBYÁ-GUARANI DO MORRO DOS CAVALOS

#### 3.1. Educação Indígena nas terras baixas da América do Sul.

As diferentes formas de ensinar e aprender entre os grupos indígenas das terras baixas da América do Sul têm despertado o interesse de muitos autores, como: Fernandes ([1951] 1975), Santos (1975), Schaden (1976), Meliá (1979), Larricq (1993), Ferreira Netto (1994), Pereira (1997) e Cohn (2000), entre outros. Percebe-se, na última década do séc.XX, um crescente interesse por esse tema, caracterizado pelo estudo de grupos específicos e não mais generalizados e pelo enfoque na transmissão e na aquisição de conhecimentos referentes à infância. Além disso, essas pesquisas se distinguem das anteriores por não verem as sociedades indígenas como estáticas, antes as entendem como possuidoras de história e, portanto, consideram os indígenas agentes ativos que constroem sua existência num contexto de interação com sociedades nacionais<sup>177</sup>. Assim, enquanto os primeiros autores enfatizam a questão da perpetuação da tradição e da distinção entre sociedades “simples” e “complexas”, “quentes” e “frias”, entre outras dicotomias, os estudos atuais procuram superar essas concepções, demonstrando a dinamicidade presente nessas sociedades e discutindo as inevitáveis transformações e inovações que envolvem os processos de ensino e aprendizagem nas sociedades indígenas.

A literatura confirma a relação existente entre os processos de ensino e aprendizagem e a totalidade cultural. Daí resulta a necessidade de considerar-se as especificidades de cada grupo, evitando tratar os povos indígenas como se todos fossem iguais, embora todas as sociedades procurem, através da educação, fazer com que os indivíduos apreendam as normas culturais que, assim como os processos que as viabilizam, variam entre os grupos. No entanto, há consenso entre os autores de que a transmissão dos saberes indígenas se realiza por via oral, no convívio diário entre as gerações, e os mais velhos destacam-se por serem portadores dos conhecimentos das técnicas e das tradições tribais<sup>178</sup>. Os autores notam uma distinção nos processos de ensino e aprendizagem de acordo com o gênero e a faixa etária dos indivíduos e consideram os rituais de iniciação, especificamente o período de reclusão<sup>179</sup> e de aprendizado

---

<sup>177</sup> Hill (1988), através dos estudos de Rosaldo (1980) e Fabiam (1981), nega a existência de sociedades “estáticas”. Henley (1996) e Whitehead (1993), entre outros, abordam sob nova ótica a história das sociedades ameríndias, i.é, conferem que os nativos foram e são agentes ativos dessa história.

<sup>178</sup> Ver Piedade (1997), Veras (2000), Cohn (2000), entre outros.

<sup>179</sup> Veras (2000) relata o período de reclusão pubertária entre os matipu.

das práticas de xamanismo, como ocasiões em que acontece a educação especializada. O aprendizado musical em muitas sociedades também é considerado especializado; neste caso, é exemplar o relato de Menezes Bastos (1999[1978]:214-220) sobre as especificidades kamayurá para aprender e ensinar música.

É recorrente na literatura a associação dos processos educacionais de determinada cultura com o conceito de pessoa humana. Nos estudos sobre os guarani, esse conceito é inaugurado por Nimuendaju ([1914] 1987), quando ele explica que o indivíduo é constituído por duas almas<sup>180</sup>: o *ayvú*, de origem divina, e o *atsýyguá*, alma de algum animal, responsável pelas reações instintivas e pelo temperamento das pessoas. Por conta desses dois princípios constitutivos da pessoa guarani, Schaden (1976:11) concluiu que, para os guarani, não tem sentido investir em ações pedagógicas para melhorar o caráter de uma criança: “a sua personalidade é simplesmente aceita e, com isso, respeitada por todos.” Essa postura de aceitação pura e simples do comportamento das crianças pelos adultos coincide, até certo ponto, com o que pude observar no Morro dos Cavalos, inclusive reforçada pela suavidade com que são tratadas as crianças, pois jamais presenciei qualquer espécie de repreensão rude dos adultos em relação a elas<sup>181</sup>. Por outro lado, observei que os indígenas ficam atentos ao comportamento das crianças e usam de outros meios para persuadi-las a modificar suas atitudes. Seu Artur explicou que:

qualquer pessoa pode aconselhar, ajudar o outro, pode ser até menor, mas mais sabido, pode ser menina também, então, vai falar pro outro assim: olha tu não ouviste o que *Nhanderu*<sup>182</sup> falou? Não anda assim, não faz assim. Assim, se um esquece o conselho da reza, já o outro vai falar, porque ele ouviu. É assim que se faz.

Encontrei eco de tais explicações na análise efetuada por Ferreira Netto (1994:17), na qual ele coloca que “o *ayvu* é o ‘princípio regulador’ do comportamento humano”, e a manutenção de um *ayvu* forte e constantemente manifestado está relacionada ao número de narrativas<sup>183</sup> conhecidas e a como estas se realizam nos *poraei*: “um dos meios pelos quais se poderá controlar e obter controle sobre a própria conduta”. Com base na análise do *poraei* a que assisti no Morro dos Cavalos, ficou evidente sua relação com a construção da pessoa

<sup>180</sup> Este é um assunto recorrente na literatura sobre os Guarani.

<sup>181</sup> Hábito este que vem sendo constatado desde os primeiros relatos dos viajantes, que ressaltam a inexistência da prática de castigos para as crianças índias, conforme Fernandes (1975). Cohn (2000) também relata como uma mãe foi castigada por bater em seu filho.

<sup>182</sup> Nesse caso, *Nhanderu* se referia ao pai, dirigente da reza.

<sup>183</sup> Narrativas aqui entendidas como expressão verbal, “palavras sagradas”, proferidas pelo pajé nos *porai*.

mbyá, pois as palavras proferidas direcionavam a comportamentos e atitudes específicas, condizentes com o modo de ser mbyá esperado por seus deuses.

A revisão bibliográfica e as observações *in loco* possibilitaram-me superar o “senso comum” de que os processos de ensino/aprendizagem nas sociedades indígenas acontecem somente através do “aprender fazendo”, ou seja, da imitação pelas crianças e jovens do comportamento e atitudes do adulto. Pereira (1997:43) adverte que, embora em suas atividades cotidianas a criança represente o mundo adulto em miniatura, ela “transita entre a imitação e a recriação”, procurando “se projetar adiante, para se descobrir, entender e superar”. Na verdade, o que a literatura demonstra e o que pude confirmar em minhas observações na aldeia do Morro dos Cavalos é que, se “aprender fazendo” possibilita a apropriação dos saberes tradicionais do grupo, nesse processo de apropriação, i.é., de ensino e aprendizagem, esses saberes são constantemente transformados e inovados. Por outro lado, a nova geração também cria novos saberes que são incorporados aos já existentes. Como exemplo de novos saberes que foram incorporados pelos mbyá do Morro dos Cavalos cito a confecção dos bichinhos de madeira, *vixo ra'anga*. Seu Artur não sabe explicar sua origem nem confeccioná-los, mas atualmente muitos de seus parentes os estão produzindo para comercializar. Os novos saberes adquiridos com a gravação do CD, como técnicas de gravação, criação de novas performances para apresentação da cultura mbyá e posturas inovadoras de contato com a sociedade local e nacionais<sup>184</sup> certamente serão também incorporados àqueles já existentes.

Assim, o inevitável debate sobre tradição e inovação, recorrente na literatura sobre educação indígena, parece encontrar conciliação na atualidade. Mesmo aceitando que nessas sociedades educar é fazer o indivíduo viver de acordo com as regras da tradição, isto não significa que não esteja ocorrendo mudança, pois “o comportamento criativo e inovador pode influir no campo dos conhecimentos e habilidades que são aprendidos por imitação e observação” (Cohn, 2000:34). O apego à tradição não impede as inovações, pois as sociedades indígenas estão interessadas no aprendizado de técnicas e instrumentos utilizados pelos brancos, recursos que muitas vezes utilizam na busca da sobrevivência enquanto grupo (Ferreira Netto, 1994:7). Sendo assim, reitero que a capacidade de transformar e criar é inerente aos seres humanos, seja qual for a sociedade à qual ele pertence.

---

<sup>184</sup> Especificamente tratando-se de guarani, é sempre bom lembrar que eles estão em permanente contato com outras sociedades nacionais além do Brasil, a Argentina, o Paraguai e o Uruguai.

### 3.2. Um recorte sobre a Antropologia da Educação

Embora os modos de ensinar e aprender nas diferentes culturas sempre tenham recebido a atenção das pesquisas antropológicas, Pelissier (1991) explica que, o subcampo “antropologia da educação” foi criado oficialmente nos Estados Unidos em 1968<sup>185</sup>. Ela explicita que a antropologia da educação se preocupa, entre outros temas, com as formas de pensamento, a cognição cotidiana e intercultural, a socialização, os estilos de comunicação e as formas de educação. Se bem que todos esses tópicos sejam de extrema relevância para uma abordagem sobre ensino e aprendizagem, especificamente para esta pesquisa, ressalto as questões relacionadas à “cognição cotidiana e intercultural” e às “formas de educação”, pois, ambas se mostram extremamente pertinentes para que se possam entender com mais clareza os processos de ensino e aprendizagem de música na aldeia do Morro dos Cavalos.

No que diz respeito à “cognição cotidiana e intercultural”, Pelissier (1991:80) esclarece que estudos recentes procuram superar antigas dicotomias entre “nós”, escolarizados, e “eles”, não escolarizados, comprovando que as propriedades cognitivas não são fenômenos estáticos que habitam mentes isoladas, antes estão subordinadas a contextos interativos particulares. Neste caso, as habilidades cognitivas são indissociáveis das práticas e atividades que as invocam. Em outras palavras, não se pode pensar em cognição sem pensar em contexto, pois o que explica o que as pessoas fazem é o contexto<sup>186</sup>. A autora ressalta entre os fatores que contribuíram para a valorização da experiência quotidiana as análises etnográficas minuciosas daquilo que as pessoas de fato fazem e das habilidades relacionadas a estas atividades e também a influência dos estudos de Vygotsky<sup>187</sup> sobre o desenvolvimento social das habilidades cognitivas.

Essa autora também demonstra a crescente ênfase na prática cognitiva e sugere que o foco da investigação recaia sobre ‘os propósitos por que as pessoas se engajam nas atividades e as considerações pragmáticas envolvidas nas soluções que as pessoas propõem para os problemas’ (Rogoff, apud Pelissier, 1991:81). Desse modo, na análise de quaisquer atividades cognitivas particulares deve-se considerar não apenas a tarefa que está sendo realizada, mas

---

<sup>185</sup> Sobre este tema ver: Seki (1993), Hernández (1981), Lopes da Silva e Ferreira (2001), Escalona (1983), Erny (1982), entre outros.

<sup>186</sup> Ver: Cole et al. (1971), Middleton (1970), entre outros.

<sup>187</sup> Lev Semynovitch Vygotsky, juntamente com Jean Piaget, revolucionaram, na cultura ocidental, as teorias sobre desenvolvimento e aprendizagem no século XX. Ambos ressaltaram a relevância do social em suas respectivas abordagens: o sociointeracionismo ou materialismo histórico de Vygotsky e o interacionismo construtivista de Piaget.



também a ordem social e cultural maior nas quais a tarefa se insere, i. é, que não se pode dissociar um acontecimento menor do contexto amplo onde ele se realiza.

No mesmo sentido, Scribner e Cole (1973) reafirmam que as “diferenças na organização social da educação promovem diferenças na organização do pensamento e do aprendizado de habilidades individuais”(cf.:553). Esses autores confirmam a universalidade das capacidades cognitivas e reconhecem que, nos vários contextos sociais, todos educam as mesmas capacidades psicológicas básicas. Sendo assim, a diferença reside no modo como essas capacidades são utilizadas para solucionar problemas, fazendo-se necessário distinguir capacidades de habilidades, já que este último termo refere-se aos diferentes modos pelos quais as capacidades básicas vêm à tona nos diferentes contextos.

No que diz respeito às “formas de educação”, Scribner e Cole (1973) sugerem a classificação “formal” e “informal” para dar conta da análise dos processos de aprendizagem em contextos sociais diferentes. Eles explicam que aprendizagem “formal” refere-se à educação escolar, e “informal”, à educação que acontece na vida diária. Entre esses dois pólos existiria um intermediário, que classificam como “educação formal não institucionalizada”, a qual é extraída das múltiplas atividades cotidianas relacionadas à rotina específica de um determinado grupo e que para ele represente considerável valor<sup>188</sup>.

Essas categorias, “formal” e “informal”, são utilizadas nos estudos antropológicos para classificar os processos de ensino e aprendizagem nas sociedades indígenas, e a literatura é consensual ao concordar que prevalece o tipo classificado como “educação informal”, caracterizada pelo aprendizado que ocorre nas atividades diárias dos adultos em que crianças e jovens tomam parte de acordo com suas habilidades. Quanto à “educação formal não institucionalizada”, ela é apontada como possível nas sociedades indígenas, podendo revelar-se como um fator altamente significativo, caso ocorra, e a “educação formal” é encontrada em muitas aldeias, entre as quais a do Morro dos Cavalos.

As referências ao ensino formal nas sociedades indígenas das terras baixas é bastante polêmica, tanto do ponto de vista dos índios quanto na opinião dos antropólogos, que unem seus esforços no sentido de superar as ambigüidades e etnocentrismos que deram origem à <sup>180</sup>educação escolar indígena nessas paragens<sup>189</sup>. Contudo, há um crescente interesse em

<sup>188</sup> Ver Lave & Wenger (apud, Pelissier, 1991) que sugerem um aparato conceitual, LPP – Participação Periférica Legítima, para investigar como as pessoas ascendem ao status de participantes em comunidades de prática e como, através do processo de participar em tais comunidades, elas as reproduzem.

<sup>189</sup> Ver: Azevedo e Ferreira da Silva (1995:149-161), Melia (1979:55-89), Tassinari (1999:6-18), Madeira Campos (1998), entre outros.

minimizar tais questões, visível nos atuais projetos político-pedagógicos para essas escolas<sup>190</sup>. Porém ainda há muito para ser feito nesse sentido, pois a maior parte das escolas existentes nas aldeias não parece contribuir para uma melhoria de vida dessas populações. Ferreira Netto (apud.Capacla 1995:125-126), em sua análise sobre a transmissão do conhecimento entre os guarani do Ribeirão Silveira, observa que o ideal seria haver uma complementaridade entre a educação formal e a educação informal. Para esse autor, a educação informal garante a coesão do grupo e, como a população indígena deseja a escola formal, ele sugere que caberia aos índios realizarem a discussão sobre o tipo de escola que seria adequada para eles, ao invés de o modelo de escola vir pronto, como constantemente ocorre, e os indígenas precisarem adaptar-se a ele.

No Morro dos Cavalos a escola, existente desde 1996, chama-se *Itaty*/monte de pedras (*ita*/pedra; *ty*/agrupamento de coisas), e atende o ensino fundamental. Segundo as exegeses nativas, esse nome foi escolhido devido à quantidade de pedras existentes no local onde a escola funcionou até o final do ano 2000; a partir de 2001, a escola passou a ocupar um dos galpões do “Centro de Convivência” construído pela Unisul<sup>191</sup>.

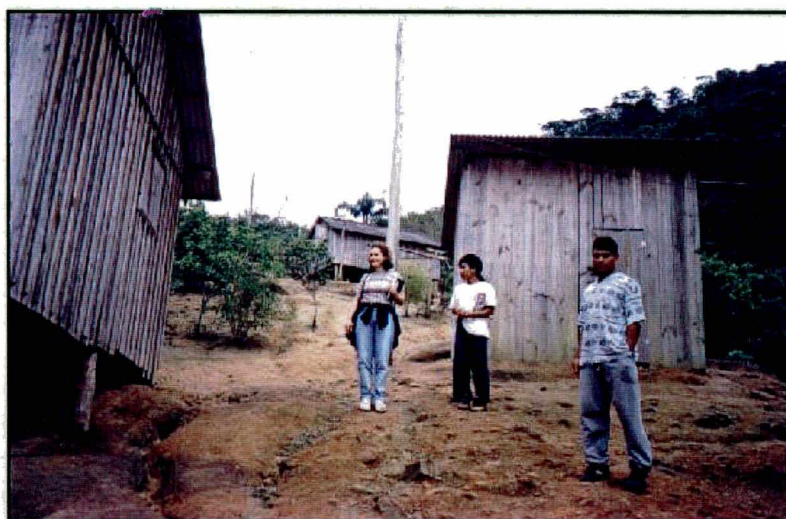


Figura 31. Escola *Itaty*.

→ Do meu ponto de vista, a relação dos mbyá do Morro dos Cavalos com a escola está em processo de reelaboração, i.é, os mbyá estão readaptando o modelo oferecido, no caso pela Secretaria de Educação do Estado, às suas necessidades e seu modo de ser. Desde que iniciei

<sup>190</sup> Ver: Madeira Campos (1998), Lopes da Silva e Ferreira (2001),entre outros.

<sup>191</sup> No dia 14 de janeiro de 2002, o governador do Estado, em visita à aldeia, assinou um termo de compromisso para a construção, num futuro próximo, das novas instalações da escola Itaty.

relações com o povo dessa aldeia, em 1999, houve várias trocas de professor e aconteceram algumas reuniões devido ao descontentamento da comunidade com alguns aspectos relacionados à forma de funcionamento da escola, inclusive ocasionando o retardamento do início do ano letivo de 2001. Esses acontecimentos, que à primeira vista podem parecer desorganização, indicam, ao contrário, o interesse e a preocupação dos mbyá do Morro dos Cavalos com o bom funcionamento de sua escola. Desde meados de março de 2001 a escola está funcionando em novo local e também com novo professor, o Augustinho.

Observo que são muitas as dificuldades que eles enfrentam para corresponder às exigências que lhes são impostas no momento atual: de um lado, desejam participar e usufruir dos “bens e serviços” oferecidos pela sociedade nacional e, de outro, é grande o esforço que dispõem para adaptar seu modo de ser a esta nova ordem. Em conversa com o Augustinho percebi que, embora um pouco assustado com as responsabilidades que o novo cargo lhe impõe, ele está feliz e preocupado em desempenhar da melhor forma suas funções de professor. Contou-me, com satisfação, que estava recebendo orientação através de uma professora do Núcleo de Educação Indígena<sup>192</sup>. Esse fato indica que está havendo uma supervisão por parte desse órgão, responsável, a nível estadual, por prover as escolas indígenas do apoio necessário, para que desempenhem um papel significativo na comunidade.

Tomo as asserções de Pelissier (1991), as que se referem à cognição cotidiana intercultural, e a classificação proposta por Scribner e Colle (1973) para as formas de educação para analisar os dois momentos que se caracterizaram fundamentalmente como ocasiões de ensino e aprendizagem de música no Morro dos Cavalos: as atividades referentes ao grupo *Kuaray Ouá* e ao *poraei*. O primeiro parece estar inserido na categoria que Scribner e Colle chamam de educação formal não institucionalizada, e o segundo na educação informal. Por outro lado, ambos referem-se à cognição cotidiana, responsável por desenvolver habilidades musicais que estão totalmente imbricadas no amplo contexto particular da cultura mbyá.

O crescente interesse dos jovens em participar do grupo *Kuaray Ouá*, empenhando-se em aprender a tocar, cantar e dançar novas canções, parece ocorrer porque, por meio dessa atividade, eles respondem a apelos essenciais para a manutenção da identidade do grupo. Como procurei demonstrar nos capítulos anteriores, de acordo com a tradição mbyá, cantar, tocar instrumentos e dançar lhes possibilita a comunicação com as deidades que habitam as

---

<sup>192</sup> O NEI-Núcleo de Educação Indígena, é subordinado a Secretaria de Estado da Educação e do Desporto, e é responsável pelos assuntos ligados a educação indígena entre os quais a capacitação dos professores índios.

idades celestes, e o esforço de manter esse relacionamento é essencial para o mbyá, pois lhe confere a dimensão sobrenatural tão almejada. Ao mesmo tempo, as apresentações do grupo e a posterior gravação e venda do CD permitiram aos mbyá estabelecer relações interculturais e intersocietárias.

Dessa forma, a participação dos vários integrantes do grupo – coordenador, compositor, cantores/dançarinos e instrumentistas – no processo de ensino e aprendizagem de música vai possibilitar o desenvolvimento de habilidades específicas como: liderar, compor música, cantar, dançar e tocar instrumentos, além de aprendizados e habilidades, decorrentes das relações interculturais possibilitadas pelas atividades do grupo, totalmente inseridos na ordem social e cultural maior, ou seja, no amplo contexto da comunidade mbyá-guarani do Morro dos Cavalos.

A importância da participação na atividade comunitária do *poraei*, aprendendo e ensinando diariamente as formas adequadas de realizá-la, resume-se, como eu espero ter deixado claro, no fato de que nesses momentos, de forma progressiva, vai-se construindo a pessoa mbyá, através do fortalecimento do *ayvu*, “princípio regulador do homem”, que possibilita “o controle das emoções individuais e o aprendizado da fala e de outras atividades” (Ferreira Netto, 1994:18), permitindo que se torne um verdadeiro mbyá, pois, como afirma Geertz (1978:61), “... nós nos completamos e acabamos ... através de formas altamente particulares de cultura”.

A partir da observação das ocasiões de ensino e aprendizagem de música, entendo que ensinar e aprender a cantar, dançar e tocar instrumentos são atividades desejadas por todos dessa aldeia, pela relevância simbólica que essas atividades apresentam em seu modo de ser, i.é, pelos significados contidos nessas ações, “que não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas” (Sahlins, 1997:41), antes estão prenhes de sentidos de extrema relevância apenas para os que pertencem à cultura mbyá-guarani, particularmente para os habitantes do Morro dos Cavalos.

### **3.3. As pesquisas etnomusicológicas e o ensino e aprendizagem de música**

O tema sobre ensino e aprendizagem de música em sociedades indígenas ainda é pouco pesquisado na antropologia, contudo os etnomusicólogos<sup>193</sup> frequentemente abordam questões referentes ao aprendizado musical em seus trabalhos. Especificamente sobre os guarani, resgato algumas reflexões através das quais é possível entender a imbricação da música com o

---

<sup>193</sup> Ver Menezes Bastos (1999[1978]:214-220), Blacking (1973:xi), entre outros.

tema educação. Meliá (1979:12) explica que, para os guarani, assim como para as sociedades indígenas de modo geral, educar é “ensinar e aprender cultura”, processo que se desenrola durante toda a vida do indivíduo. Como música é cultura, educar um guarani implica adentrá-lo no conhecimento dos aspectos musicais valorizados por sua cultura, fato este recorrente em outras sociedades indígenas<sup>194</sup>. Meliá (1989:312) também ressalta a prioridade dada à palavra na educação do guarani, porém não para memorizar textos “e sim para escutar as palavras<sup>195</sup> que receberá do alto, geralmente através do sonho, e poder dizê-las”. Sabe-se que essas palavras vêm em forma de canto, o que aponta para outra especificidade do guarani<sup>196</sup>: ser um rezador, um cantor e um profeta (Meliá, 1979). Isso quer dizer que qualquer guarani, homem ou mulher<sup>197</sup>, como meus informantes sempre ressaltaram, pode receber um canto, mas para que isso aconteça é necessário procurar cada vez mais viver do modo guarani, o que, em resumo, significa procurar *aguije*<sup>198</sup>/perfeição através da reza, do canto e da dança, por meio dos quais é possível obter a inspiração para proferir as palavras. Assim, o objetivo da educação guarani é preparar as condições para a inspiração, ou seja, para escutar as palavras que virão do alto e que se apresentam em forma de canto, sendo para isso necessário o exercício espiritual, com jejuns, abstinência sexual e principalmente reza/canto/dança.

Essa constante busca por *aguije* possibilitada pelas deidades fez com que os guarani, de modo geral, adquirissem o hábito de realizar rituais noturnos, nos quais o canto, a dança e a execução de instrumentos são fundamentais, pois, como está no mito, a comunicação com o sobrenatural é realizada através da música<sup>199</sup>. Essa prática se destaca por seu caráter didático, freqüentemente apontado pela literatura. Setti (1994/95), Ferreira Netto (1994) e Montardo (2000:99) observam a participação das crianças nesses rituais diários e consideram essa atitude responsável pelo aprendizado e a continuidade do sistema musical mbyá. Para Setti (1994/95:140), a música tornou-se, também, um dos principais meios através do qual os mbyá preservam sua identidade.

---

<sup>194</sup> Ver Menezes Bastos (1999[1978]:20), Seeger (1987:xiii-xiv), Piedade (1997:19-23), Aytai (1985:24), entre outros.

<sup>195</sup> Cadogan (1992[1959]:115) chama de *ayvu porã* e traduz por palavra sagrada.

<sup>196</sup> Ver Montardo (2000:24), que destaca a ênfase dada à palavra na etnologia guarani e sugere que embutida nela percebe-se a música.

<sup>197</sup> Cadogan(1992[1959]:71) explica que os dirigentes espirituais podem ser homem ou mulher.

<sup>198</sup> Cadogan (1992:20) traduz por madurez dos frutos e perfeição espiritual e este significado é repetido tanto pela literatura quanto pelos indígenas.

<sup>199</sup> Sobre a origem do hino sagrado, ver Cadogan (1992[1959]:35), e sobre a inspiração do canto sagrado, ver Cadogan (1992[1959]:59).

Para Ferreira Netto (1994:20-21), as seções de canto e dança realizadas noite adentro, entremeadas por discursos tanto dos “*oporaíva*, ‘cantores’, mais fortes”, quanto das mulheres, ressaltam a maneira própria de ser guarani, assim como as responsabilidades que esse modo de ser exige deles. Esses discursos algumas vezes duram mais de duas horas, e as crianças os ouvem atenciosamente. Concomitantemente, os pajés, ao som do *mbaraka*, realizam aspensão da fumaça do cachimbo sobre a cabeça das crianças e explicam que esse procedimento é para que elas gravem o que foi dito. Isto reafirma a relevância do aprendizado da música para os mbyá, assim como sua inter-relação com outros saberes essenciais ao grupo.

Montardo (2000:99) chama a atenção para o fato de que a criança guarani é introduzida no ambiente musical do grupo desde antes de nascer, “enquanto está na barriga da mãe”, e depois que nasce esse processo é continuado com sua participação nos rituais diários, primeiro como ouvinte e depois como executor do canto e dos instrumentos. Essa autora, além de confirmar o papel da música na comunicação com os deuses, destaca a essencialidade do ouvir no processo de aprendizagem guarani. Enfatiza que esse ouvir de forma alguma está limitado ao discurso dos mais velhos, antes ele engloba os sons produzidos pelo mato: pássaros, árvores, córregos etc., como também pelo sonho<sup>200</sup>. Dessa forma, é preciso estar atento para entender e aprender o que esses outros sons ou o que se vive durante o sonho ensinam<sup>201</sup>. Especificamente sobre o aprendizado do canto ritual, uma das informantes de Montardo (1999) explicou que “quando a pessoa quer aprender vem *yvyra’i’ja* de ‘lá’ e fica atrás, junto da pessoa, ninguém vê, mas eles estão ali atrás ajudando. Os *yvyra’i’ja* daqui, ajudantes do xamã, sabem quando ‘eles’ chegam, pois escutam o canto ... e falam: pessoal, chegaram os donos do canto”. Evidenciam, dessa forma, o aspecto didático musical do ritual.

Ao trazer as reflexões desses autores, pretendi mostrar a existência de um processo de ensino e aprendizagem de música que é propiciado ao sujeito guarani mesmo antes do nascimento e que vai possibilitar a compreensão, através da prática diária, do modelo de uma estrutura do fazer musical, capacitando-o, dessa forma, não só a executar, mas também a compor música. São formas diferentes de aprender e ensinar música (das formas da cultura ocidental erudita), com interferências de outra ordem além do caráter coletivo, sem que no entanto o individual seja desconsiderado, pois de várias formas é demonstrada a necessidade do esforço de cada membro para a realização dos anseios coletivos. Também fica evidente,

---

<sup>200</sup> O aprendizado de cantos através do sonho e dos elementos da natureza (plantas, animais, água, vales, montanhas) é recorrente na literatura etnomusicológica; ver Menezes Bastos (1999[1978]:215), Aytai (1985:24), Roseman (1991:6), entre outros.

<sup>201</sup> Para aprofundar esse assunto, ver Montardo (1999).

como enfatiza Blacking (1973), que o comportamento musical reflete características básicas da sociedade em que ele emergiu. No caso dos mbyá, torna-se visível que a música e seu aprendizado são uma exigência do próprio modo de ser mbyá.

### 3.4. Concepção dos mbyá do Morro dos Cavalos sobre aprender e ensinar

Logo no início do meu relacionamento com os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos, veio à tona um desencontro entre a minha concepção sobre o ensino de música e a deles. Levei algum tempo para assimilar nossas diferenças e aceitar haver outras formas de aprender e ensinar música diferentes das que eu havia aprendido em minha cultura.

Lembro que, ao mencionar para seu Artur meu interesse em observar como as crianças mbyá aprendiam música, ele não conseguiu disfarçar seu espanto, dizendo: "Como assim? Não entendi. Quer saber como as crianças aprendem a cantar?" Ficou alguns segundos em silêncio, para em seguida responder: "Aprendem vendo os outros". Foi a mesma resposta que recebi de vários outros mbyá e que por várias vezes já foi mencionada nesta dissertação. No início essa resposta não me satisfez, por eu entendê-la como reducionista e também por incorporar o senso comum tantas vezes repetido em textos sobre ensino e aprendizagem em sociedades indígenas – o fato de que as crianças aprendem imitando os adultos. Agora posso aceitá-la como uma das formas através das quais os mbyá do Morro dos Cavalos entendem que a criança e os jovens aprendem: vendo e ouvindo, enfim, observando o comportamento dos demais membros do grupo, sejam eles adultos ou crianças. Porém, como ressalta Cohn (2000:174), "o que as crianças estão fazendo não é uma mera imitação do mundo adulto, mas uma constituição ativa de relações sociais...", entendendo-se que essa imitação jamais se dá exatamente igual, pois no próprio ato individualizado de repeti-las há renovação.

Como tentativa de melhor compreender o significado que as palavras ensino e aprendizagem têm para meus informantes, e também de averiguar os termos que utilizam para expressá-las, formulei algumas frases com as palavras em questão e pedi que me ajudassem a traduzi-las. Posteriormente ampliei a pesquisa do significado dessas palavras com a ajuda de dicionários. Com essa estratégia foi possível perceber que os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos utilizam palavras distintas para designar os termos aprender e ensinar, tal como no português, e o termo estudar é designado pela mesma palavra que usam para ensaio. Observei então que ensaio e estudo são designados pela palavra *nhembo 'e*; aprender e saber, pelo termo *kuaa*; já a palavra ensino é indicada pelo termo *mbo 'e*.

Cadogan (1992) apresenta para a palavra *kuaa* o significado de saber, conhecer, e Dooley (1982), de modo similar, a traduz por saber, aprender e conhecer. *Mbo 'e* para ambos

os autores é traduzido por ensinar, enquanto que o termo *nhembo'e* para o primeiro autor significa orar e para o segundo estudar, treinar e também prestar culto, orar. Aprofundando um pouco mais esta análise, encontrei em Cadogan (1992[1959]:237) o seguinte: *mbo*/fazer que; *'e*/dizer. Daí pode-se deduzir que *mbo'e*/ensinar, pode ser traduzido como: dizer o que fazer. Como o termo *nhembo'e*/estudar, treinar, ensaiar, demonstra ser um composto do termo *mbo'e*, verifiquei que o prefixo *nhe* indica o que em português chamamos de voz reflexiva ou voz média, i.é, o sujeito é o agente e o paciente da própria ação e, neste caso, *nhembo'e* poderia ser traduzido como: dizer o que fazer a si mesmo.

Essas averiguações permitem adentrarmos na compreensão mbyá do termo estudo, freqüentemente abordado nas conversas com os informantes, que tentavam de várias maneiras explicar o seu sentido na cultura deles. Assim, quando utilizavam a palavra *nhembo'e*, que traduzem como estudo e ensaio, os mbyá do Morro dos Cavalos queriam referir-se ao exercício possibilitado pela “reza”, que, em última instância, é obtido pela prática musical, que, embora realizada coletivamente, cada um de forma individual escuta as palavras e diz a si próprio o que fazer. Isso explica falas do tipo: “quer saber como aprende a cantar e a tocar? Aprende sozinho, porque se é guarani já sabe”. Pois, como pretendi ter deixado claro, por meio da participação nos rituais diários o mbyá vai se apropriando das estruturas musicais de sua cultura. Dessa forma, eles entendem que aprendem sozinhos, sem levar em conta que, em suas práticas musicais cotidianas, dois princípios básicos do processo de ensino e aprendizagem de música são muito valorizados: a repetição e a constante audição. Lembro que a repetição e a diferença (variação), são processos universais de aprendizagem, consagrados em formas musicais como a sonata e o rondó.

Sedo assim, o termo *mbo'e*/dizer o que fazer, ensinar, embutido no significado da palavra *nhembo'e*, está relacionado à transmissão de conhecimentos ou de esclarecimentos, como os que acontecem no ensaio do grupo *Kuaray Ouá*, quando o Inácio ensina as novas canções e coreografias, e, também, no aprendizado informal que acontece na interação cotidiana entre as pessoas. Então, no *nhembo'e*/treinar-se se observa uma mutualidade entre agente e paciente, no papel exercido pelo Inácio e no ensino possibilitado pela observação do desempenho dos companheiros, i.é, através das atividades musicais coletivas, o indivíduo capacita-se, habilita-se nos saberes musicais e no modo de ser mbyá. Por fim, a palavra *kuaa*/aprender, saber, entender, conhecer, entendida como a capacidade de reter na memória um conhecimento em conseqüência de estudo, observação e experiência, aparece nos dois momentos que se destacaram em minha pesquisa como ocasiões de ensino e aprendizagem de



música – no *poraei* e no ensaio do grupo *Kuaray Ouá*. Lembro que seu Artur por diversas vezes falou assim:

Eu já estou estudando, mas não estou escrevendo. Estudar é guardar na memória, a mesma coisa que estar escrevendo. Se tu guardar na memória o estudo que tu aprendeu aquilo não apaga nunca. Se tu escreve no papel, bota fogo, bota água, acaba. O que tu estás estudando e colocando na memória, então, aquele fica pra sempre. Estudar para o guarani significa o quê? É ter amor com o povo e se eu tenho um pãozinho reparto, é assim esse nosso estudo, ele é muito bom.

Fica claro que para os mbyá do Morro dos Cavalos a prática musical é uma consequência de outros valores por eles perseguidos, como a reciprocidade e a comunicação com os de cima, que lhes possibilitam o recebimento de cantos, os quais, entre outros significados, parece que capacitam a pessoa a viver com sabedoria. Também fica evidente que essa categoria, aprender e ensinar, não pertence à cultura mbyá, antes foi introduzida por mim para possibilitar esta análise.

### **3.5. Ocasões de ensino e aprendizagem de música no cotidiano da aldeia.**

A principal ocasião de ensino e aprendizagem de música entre os mbyá do Morro dos Cavalos é o *poraei*. Mesmo que não aconteça diariamente com todos os membros da aldeia, dele participa um grande número de pessoas de todas as idades, e também é nessa oportunidade que o modelo musical do grupo é reforçado. Como pude comprovar, crianças pequenas são capazes de cantar várias canções, e acredito que isso acontece devido à sua participação em todos os eventos musicais realizados na aldeia. Esse aprendizado lhes possibilita não somente interpretar os cantos, mas também recebê-los das entidades da sua “cidade” de origem. Do mesmo modo acontece o aprendizado dos instrumentos, no qual meninos e meninas são introduzidos desde cedo, primeiro somente através da audição e da observação e depois, da execução. Embora, como já esclareci, eu não tenha tido oportunidade de observar um *poraei* no qual toda a aldeia participasse, tanto seu Artur quanto seu Darci por diversas vezes descreveram como eles costumam realizá-lo no Morro dos Cavalos, e, além disso, as crianças realizaram performances que retratavam esse tipo cerimônia.

Outra ocasião de ensino e aprendizagem de música, já mencionada, são os ensaios do grupo *Kuaray Ouá*, porém desses momentos somente os jovens e crianças participam. Também os ensaios acontecem apenas duas vezes por semana, uma em cada aldeia, o que restringe a participação das crianças, pois observei que, com exceção dos filhos de uma das participantes do grupo residente no Morro dos Cavalos, as outras crianças não participaram do ensaio em Massiambu. O grupo *Kuaray Ouá* apresenta uma performance de música e dança mbyá, eles são artistas que realizam shows e gradativamente estão conquistando espaço no

mercado de música popular<sup>202</sup>. Como consequência, estão constantemente criando novas músicas e novas coreografias, que são ensinadas pelo compositor aos demais participantes nos ensaios. O processo de ensino, tanto dos instrumentos, quanto do canto e da dança, é realizado através da demonstração: o compositor primeiro executa sozinho e depois os demais o seguem; além disso, a repetição faz parte do processo. Pude observar que todos se esforçam ao máximo para conseguir um bom desempenho, e o compositor jamais demonstrou qualquer atitude de intolerância para com os eventuais equívocos que aconteceram. Pelo contrário, procurou justificá-los.

Constatei também que após o ensaio as crianças por várias vezes cantavam as músicas que haviam sido interpretadas pelo grupo, e os adultos, quando observavam algum equívoco na letra, no andamento ou na altura, imediatamente as corrigiam, cantando corretamente para que elas ouvissem e em seguida pediam que repetissem. Se o erro persistia, o procedimento era repetido, até que todos riam satisfeitos. Essa mesma postura pude observar diversas vezes entre as crianças, quando a meu pedido elas cantavam. Semelhante à atitude do compositor nos ensaios do grupo, jamais assisti a uma repreensão ou a qualquer atitude de menosprezo quando uma delas cometia algum erro na interpretação das músicas.

Sobre o aprendizado dos instrumentos, observei também em dia de ensaio do grupo na casa da Cláudia o tocador do *rave* explicando para um outro menino como deveria tocar. A exemplo do Inácio, o compositor, ele primeiro tocou um trecho e em seguida devolveu o *rave* para que o outro executasse; o tocador de violão os acompanhou por um quarto de hora sem que se ouvissem palavras, somente repetições de uma determinada melodia e alternância nos tocadores de *rave*. Pude observar esse mesmo procedimento, porém com outros executantes, no Dia do Índio, ocasião em que estavam em festa na aldeia.

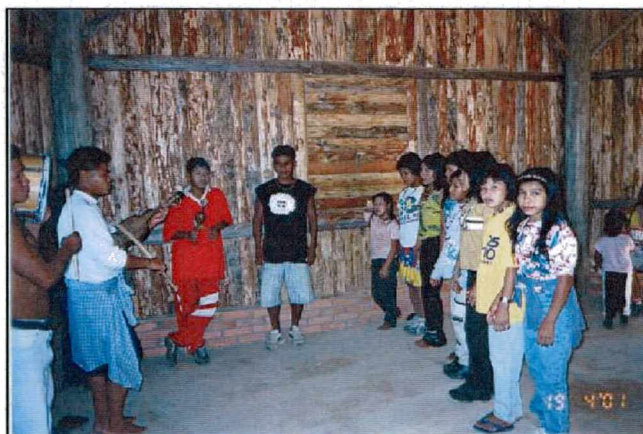


Figura 32. Jovens *mbyá* no Dia do Índio.

<sup>202</sup> Desde que iniciei esta pesquisa tenho notado um crescente interesse das pessoas pela música dos *mbyá*, e que, à medida que sua música vai ficando mais conhecida, a procura pelo CD aumenta.

Outro dado que deve ser levado em conta refere-se ao hábito de os jovens mbyá do Morro dos Cavalos esporadicamente ouvirem música no rádio ou gravações em cassete e CDs. Embora eu não saiba dizer como nem em que proporção isso pode interferir na composição das suas músicas, é provável que aconteça<sup>203</sup>. No momento de minha pesquisa era evidente o interesse dos habitantes do Morro dos Cavalos em mostrar aspectos de sua cultura, salientando sua identidade cultural. Observo que o interesse dos mbyá do Morro dos Cavalos em propagar sua indianidade não é um fato isolado, antes está inserido num movimento maior que vem ocorrendo desde a década de 1970<sup>204</sup>. Parece que eles acompanham uma tendência atual das sociedades indígenas<sup>205</sup> e especificamente da guarani em valorizar e impor seus significados à sociedade nacional. Coelho (2000) observou esse mesmo comportamento entre os guarani da aldeia de Mbiguaçu.

Observei que no Morro dos Cavalos confirma-se a suposição de Blacking (1973:35) de que cada cultura é responsável por promover ou impedir habilidades musicais, interferindo nas escolhas de conceitos ou materiais com os quais se compõe música. Também se observam as implicações do contexto nos processos de ensino e aprendizagem, conforme enfatizou Pelissier (1991). Sendo assim, entre os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos ficou evidente de que o ensino e aprendizagem de música ali produzidos apresentam dados muito particulares daquela cultura, que são compreendidos e apreendidos por seus membros.

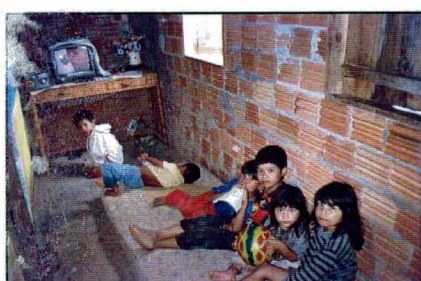


Figura 33. A televisão e o aparelho de som fazem parte do cotidiano mbyá



34. Estilos no vestuário: camiseta “produzida” por Cláudia

<sup>203</sup> O interesse dos índios pela música de outras culturas sempre foi evidenciado na literatura, desde os relatos dos viajantes, como documentou Métraux (1979), até pesquisas recentes ver: Seeger (1980:85), Vidal (1991:189), Mello (1999:62), entre outros. Especificamente sobre os guarani, ver: Setti (1992/93:38), Coelho (1999) e Montardo (2000:105).

<sup>204</sup> Ver Menezes Bastos (1996:495-506).

<sup>205</sup> Mello (1999:57) ressalta que os wauja, habitantes do Xingu, “a exemplo dos Kamayurá e dos Yawalapiti [seus vizinhos] fundaram uma associação ‘artístico cultural’ ... e pretendem através dela ... saírem excursionando pelo Brasil e pelo mundo, apresentando sua música e dança, além da tradicional venda de artesanato”.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

##### 4.1. No *Jerojy* e *Jeroky* os mbyá do Morro dos Cavalos atualizam sua música.

Quando iniciei esta pesquisa, minha intenção era investigar os processos de ensino e aprendizagem de música entre as crianças mbyá-guarani do Morro dos Cavalos. Todavia, ao analisar os dados obtidos durante a pesquisa de campo, duas categorias nativas referentes à música realizada na aldeia, *jeroky* e *jerojy*, impuseram-se fundamentalmente. Este fato desviou o foco central da pesquisa dos processos de ensino e aprendizagem para a análise do *jeroky* e do *jerojy*, denominação utilizada pelos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos para conceituar suas atividades musicais<sup>206</sup> realizadas respectivamente no pátio de fora da *opy/casa* de reza e dentro da *opy*; cada uma delas, como esclareci no capítulo 2, caracterizadas por particularidades relativas à dança, ao canto e à utilização de determinados instrumentos.

A observação do cotidiano dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos mostrou-me que eles participam prioritariamente de atividades musicais referentes a dois momentos: o *poraei* e o ensaio do grupo *Kuaray Oué*. O *poraei* refere-se ao *jerojy*, e é constituído por um ritual realizado no final da tarde dentro da *opy*, do qual toda a aldeia participa, mas que também pode ser realizado na casa do chefe de família extensa apenas com seus parentes. No *poraei* a que assisti, o canto foi realizado como uma reza em forma de recitativo cantado, aparentemente na mesma altura, mas com pequenas variações microtonais, pelo pajé e chefe da família, que se fez acompanhar pelo *mbaraka*/violão durante aproximadamente 10 minutos. Os demais participantes simplesmente ouviram silentes e em atitude de respeito. Além do *mbaraka*, violão, o chefe segurou seu *popygua*, vara insígnia, e sua esposa procedeu à aspersão do *petygua*/cachimbo, durante todo o evento. A dança limitou-se ao característico movimento de levantar levemente os pés do chão, sem sair do lugar, com os braços pendidos ao lado do corpo<sup>207</sup>. O chefe da família posicionou-se no centro e os demais participantes alinharam-se a sua volta em forma de semicírculo. Contudo, seu Artur informou que há outras formas de dança realizadas dentro da *opy*, as quais, dependendo da época do ano, podem durar horas, e delas participam desde recém-nascidos até os mais velhos: “tem dança só para mulheres, tem a que as mulheres vão de braço e tem as que elas vão com o

<sup>206</sup> Lembro que *jeroky* e *jerojy*, referem-se tanto ao canto quanto aos movimentos que o acompanham, semelhante ao que observou Seeger (1980:85) entre os *suyá*.

<sup>207</sup> As descrições de Jean de Léry e Claude Abbeville (apud Métraux 1979:166) sobre as danças dos Tupinambá assemelham-se a esta dos mbyá: “dançavam sem trejeitos, sem desatinos, sem saltos, sem requebros e sem rodeios; colocavam-se todos, muito perto uns dos outros, ... Quase sem sair do lugar ... bailam em geral com os braços pendentes ... curvados para a frente ... e movendo apenas a perna e o pé direito”.

*takuapu*'/bastão de ritmo utilizado pelas mulheres<sup>208</sup>. Explicou também que normalmente as mulheres acompanham o pajé na cantoria. Além disso, o *rave*/rabeca, o *angu apu*/tambor tipo atabaque e o *mbaraka miri*/chocalho de porongo podem ser utilizados nesses eventos.

Os ensaios do grupo *Kuaray Ouá*, constituídos por música do tipo *jeroky*, ou seja, realizados fora da *opy*, ainda apresentam uma outra especificidade: têm o objetivo de preparar um show para ser mostrado aos brancos<sup>209</sup>. As atividades musicais do grupo *Kuaray Ouá*, além de se distinguirem das do *poraei* no que diz respeito ao espaço físico no qual a performance se realiza, também apresentam outras distinções: não utilizam alguns instrumentos como o *takuapu* e o *popygua*, indispensáveis no *poraei*; não fazem uso da fumaça do cachimbo durante a realização do evento, embora o façam no momento de composição das músicas, como esclareceu Inácio, o compositor do grupo; os participantes são todos jovens, a maior parte com idade entre 13 e 25 anos; além da dança que chamei de padrão, por ser a que mais se repete, e que é a mesma executada no *poraei* que foi descrito acima, o grupo também apresentou outras formas de danças. Em uma delas desfizeram o semicírculo e dançaram em círculo dando saltos; em outra, dançaram em fila indiana, formando um círculo, com as mãos para o alto; recentemente observei uma nova coreografia: os cantores se posicionaram à frente dos músicos, em linha reta (desfazendo o semicírculo), e em dado momento os rapazes viravam-se para a esquerda, movimentando o braço direito com o cotovelo dobrado, e as moças fizeram para o lado contrário. Este fato mostra a intensa atividade criadora dos mbyá, pois do mesmo modo que qualquer outro conjunto de música popular eles se preocupam em agradar o público com inovações.

Os cantos do grupo não são em forma de recitativo, como no *poraei*, são cantados, apresentando uma linha melódica bastante clara, e também neles não há as características

---

<sup>208</sup> Montardo (2000: 93-100) relata várias danças realizadas na *opy*: uma, na qual as mulheres dançam de braços dados; outra na qual as crianças em dupla cantam e dançam pulando com os dois pés juntos e rodando; uma terceira, na qual mulheres e crianças dançam em círculo e ainda uma outra em que todos, homens e mulheres, rodam no sentido anti-horário. Ferreira Netto (1994:22) também descreve uma outra dança na *opy*, na qual “os cantores voltam-se para o ponto de onde primeiro se avista o sol, ... em movimentos ora circulares, ora pendulares, com o *maraká* ininterruptamente sendo tocado, sempre no acorde básico em Sol de sua afinação”.

<sup>209</sup> O grupo *Kuray Ouá* já fez várias apresentações fora da aldeia, entre as quais destaco as realizadas na Celesc e Eletrosul, em dezembro de 2000; na RBS TV, em fevereiro de 2001; na UFSC, em março de 2001, no Colégio Coração de Jesus, por duas vezes, em abril de 2001 e no Palácio Cruz e Souza em janeiro de 2002.

exclamações de “he, he”, comuns no *poraei*<sup>210</sup>. Contudo, a letra das canções, sem exceção, a exemplo do texto contido no *poraei*, remetem à mitocologia<sup>211</sup>.

O que me pareceu evidente é que tanto o *poraei* a que assisti quanto os ensaios do grupo apresentam, de um lado, características herdadas das antigas gerações, e, de outro, inovações estabelecidas pelas práticas cotidianas, responsáveis pelas atualizações. Além disso, a interação dos mbyá do Morro dos Cavalos com a música tanto de outros grupos guarani, como é o caso do CD, *Ñande Reko Arandu*, dos guarani de São Paulo, quanto com a das sociedades nacionais (música brasileira, paraguaia e argentina, principalmente) sem dúvida atua sobre os processos de criação dos mbyá do Morro dos Cavalos. O que emerge essencialmente na música desses mbyá, contudo, é a reprodução de sua cultura.

#### 4.2. Proposta de análise da música dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos

De acordo com Menezes Bastos (1996:257), as três estruturas composicionais, estrutura núcleo/periferia, estrutura seqüencial e estrutura mito-música-dança, que inicialmente ele estabeleceu para a análise da música dos kamayurá e de outras sociedades do Alto Xingu, podem servir “como hipótese de trabalho, das músicas ameríndias das terras baixas da América do Sul”. Fundamentada no estudo exploratório que realizei sobre a música dos mbyá do Morro dos Cavalos, levanto a possibilidade de uma análise da música dos mbyá com base nessas três estruturas composicionais, que devem ser aprofundadas em estudos futuros.

Tomando as referências de Menezes Bastos (1996:257), sugiro que a estrutura núcleo/periferia<sup>212</sup> se manifesta tanto no *poraei* a que assisti, realizado somente pelo pajé com sua esposa e as crianças da família, quanto nos relatos de seu Artur sobre os *poraei* realizados com toda a aldeia, nos quais ele explicou que o pajé é assessorado por seus ajudantes, os *yvyra 'i'já*, e também por sua esposa, além da participação nas rezas de outros homens mais velhos e com prestígio, das mulheres, dos jovens e das crianças. É possível, então, considerar como núcleo, i.é, como centro da formação músico-coreográfica o grupo composto pelo pajé, seus ajudantes, sua esposa e os adultos de prestígio, e talvez também por

<sup>210</sup>Léry (apud Métraux 1979:166) constata a utilização do que ele chama “estribilho de encorajamento: – He,he,he,he “, entre os Tupinambá. Montardo (2000:98) observa que o uso da exclamação “he!” é comum aos três subgrupos guarani. Menezes Bastos, em comunicação pessoal, informou que “he”, em kamayura, refere-se à 2ª pessoa do singular (você) e que eles também utilizam esta expressão em seus cantos.

<sup>211</sup> Montardo (2000:98) chama a atenção para o fato de que “o panteão dos deuses Guarani é numeroso e está associado a várias regiões celestes relacionadas ao movimento do sol, aos pontos cardeais, às estações do ano, aos nomes e características da personalidade de cada pessoa, entre outros aspectos da cultura” Para a autora, “os cantos são correspondentes aos deuses e às suas moradas”.

<sup>212</sup> “Estrutura” pensada não como observável, no sentido de Radcliffe Brown, e sim no sentido indicado por Lévi-Strauss, de constructo teórico.

algumas mulheres, pois seu Artur diversas vezes frisou que as mulheres acompanham o canto do pajé. A periferia seria composta por todos os demais presentes, incluindo as crianças, todavia posso apenas inferir que elas participam acompanhando os cantos e as danças realizadas pelo núcleo, pois nada mais me foi relatado.

Acredito que essa estrutura também se faz presente no ensaio do grupo *Kuaray Ouá*, mas entendo que necessito aprofundar a investigação sobre a rede de relações que subjaz entre os participantes do grupo para que se possa estabelecer quem faz parte do núcleo e por quem é formada a periferia. Por ora infiro que o núcleo é formado pelo compositor, coordenador, e talvez alguns dos instrumentistas, além do responsável por iniciar os cantos ou “mestre de música”. Nesse caso, a periferia seria formada pelos demais cantores. Ressalto também que, ao contrário dos “conflitos estéticos” que Menezes Bastos constatou entre os kamayurá na relação mestre-aprendiz, entre os mbyá, aparentemente pelo menos, não há conflito, o que percebi foi apenas um esforço do “mestre”, no caso o compositor, em demonstrar aos demais integrantes do núcleo e da periferia as formas mais adequadas de se apropriarem do ideal estético do grupo e a preocupação de todos com o bom desempenho na performance.

A estrutura seqüencial (de “suíte”) é entendida como uma seqüência de movimentos de dança numa peça instrumental, no *poraei*, a partir das explicações do seu Artur de que: “Eu sei cantar umas 36 cantigas de *opy*, há reza pra salvar, pra curar, pra tudo, porque cada reza tem um nome, pode ser pro sol, *Kuaray*, *Nhamandu*, ou para *Tupã*, ou *Karai*, pra todos”, pode-se supor que nesse ritual exista uma seqüência de danças a ser seguida, acompanhadas por cantos. Neste caso a composição dessas canções também poderiam ser marcadas por referenciais seqüenciais de pulsação, repetições de motivos, inversões, intercalação de canto e instrumentos, enfim, de vários outros processos composicionais, que somente com a efetivação de uma análise musical profunda viriam à tona.

Essa estrutura seqüencial talvez possa ser percebida nos ensaios do grupo *Kuray Ouá* analisando-se a seqüência da interpretação das músicas, conforme o esquema apresentado no segundo capítulo, no qual a melodia é repetida 11 vezes, intercalando partes somente instrumentais com partes vocais e instrumentais e com a possibilidade de novas coreografias. Da mesma forma, a composição das canções é constituída por repetições dos motivos, os quais retornam com inversões e também com preenchimentos de notas que se repetem em figuras musicais de menor duração. Se a análise das músicas for aprofundada, outras evidências sobre a estrutura seqüencial na composição das músicas talvez venham à tona.

Quanto à estrutura mito-música-dança, Menezes Bastos (1996:259) explica que: “Da mesma maneira que a letra (mito) ‘vai dentro da música’, para os Kamyurá a ‘música vai

dentro da dança' no rito". Entre os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos parece que a música também desempenha a função de estabelecer o elo entre mito e dança, nela englobando os domínios cognitivo, afetivo e motor, ou seja, a interligação dos planos de expressão e conteúdo. Quero crer que tanto no *poraei* quanto na música do grupo o mito vai no texto da letra das canções, as quais explicitam os aspectos cognitivos e emocionais dos mbyá, configurando sua visão de mundo, e esses aspectos são reforçados na composição musical, seja na escolha das figuras, notas e células rítmicas que constituem a melodia, seja na confecção e utilização dos instrumentos musicais, e aí também o aspecto motor é evidenciado. Tudo isso está inserido na dança, que, de sua parte, reforça o aspecto motor. Contudo, reitero que essas hipóteses carecem de análises mais aprofundadas para que venham a ser comprovadas ou refutadas.

#### 4.3. Sobre ensino e aprendizagem

Ao estudar a música dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos, freqüentemente vieram à tona questões ligadas ao processo de ensino e aprendizagem de música. Os mbyá do Morro dos Cavalos são praticamente unânimes em responder que as crianças aprendem música vendo os outros, e que cada criança aprende com o próprio pai. Embora isso aconteça, devo esclarecer que as questões de ensino e aprendizagem entre esses indígenas vão muito além de uma mera observação ou de um único mestre. É fácil constatar, na dinâmica cotidiana da aldeia, que uma das formas pelas quais as crianças aprendem música é vendo os outros, pois, além dos ensaios do grupo aos quais elas assistem e dos quais participam ativamente, vivenciando algumas horas semanais de escuta e observação, também podem acompanhar outras manifestações musicais que acontecem no dia-a-dia da aldeia, como o já citado *poraei*. No entanto, há que salientar que nesse processo muitos outros aspectos estão imbricados, desde o interesse individual de cada um e o estímulo que recebem de outros membros, até a participação da família à qual pertence nos eventos musicais que acontecem na aldeia. O mesmo pode ser dito quanto ao fato de aprenderem com os pais. Contudo, não é somente com o pai que aprendem, pois, como contou o Inácio, ele aprendeu a tocar *rave* com o irmão mais velho, e por diversas vezes observei adultos, crianças e jovens ensinando uns aos outros. Dessa forma, o ensino tanto de cantos quanto de instrumentos é executado por múltiplos mestres, não por um único. Além disso, como sugere Cohn (2000:59), "se o indivíduo aprende a ver o mundo através das lentes polidas da sociedade, ele guarda para si sua própria especificidade", entendendo-se que na interação de percepções coletivas e individuais é promovida a reprodução social.



No dia-a-dia da aldeia foi possível observar diversas atitudes das crianças e dos adultos que implicavam situações de ensino e aprendizagem de música. Nessas atitudes foi evidenciada uma característica do processo de ensino/aprendizagem de música entre os mbyá: a repetição e a demonstração – alguém canta primeiro, enquanto os outros escutam, e depois pede que repitam por diversas vezes até que o desempenho seja aprovado.

Vale lembrar que, nesse processo de repetição há uma preocupação e um cuidado em desenvolver a habilidade da audição, priorizando a atenção para a aquisição da memória auditiva. Por várias vezes observei as pessoas recomendarem que as crianças ouvissem quando alguém estava cantando, como também, quando alguém tocava, notei que aquele que tinha interesse em aprender ficava ao lado, ouvindo e observando. É importante destacar que o ensaio do grupo dura aproximadamente três horas, confirmando ser fundamental no aprendizado ouvir o outro ou os outros cantarem ou tocarem. Está implícito nesse contexto que todo aquele que deseja aprender música deve prestar atenção e ouvir quando os outros cantam ou tocam; essa é uma atitude estimulada por todos, mas nunca forçada.

Minhas observações sobre o processo de ensino e aprendizagem de música no Morro dos Cavalos trouxeram à tona a advertência de Schaden (1976:7) sobre “a importância que teria, para o educador moderno, o conhecimento dos fenômenos educacionais nas culturas que se tem rotulado de primitivas”. De meu ponto de vista realmente há muito para aprender com os mbyá, principalmente no que se refere ao respeito ao ritmo individual de cada criança, pois, ainda que o foco do ensino seja coletivo e oferecido de forma abrangente a todos, a aquisição do conhecimento é única para cada um e, pelo menos aparentemente, não existe pressão ou cobrança. Todos se alegram e valorizam os êxitos, enquanto os fracassos não são salientados. Este foi sem dúvida um dos aspectos que mais chamou a minha atenção, inclusive porque não percebi disputa entre as crianças, nem qualquer atitude de superioridade por parte daquelas que demonstraram um excelente desempenho musical.

Concluí também que no aprendizado de música entre os mbyá-guarani faz-se necessária a presença de um ouvinte ou ouvintes atentos que tanto apontem os problemas quanto notem o bom desempenho do aprendiz. Outro ponto a destacar é que todos ensinam e todos aprendem, sendo que a idade aparece como um fator distintivo de conhecimento, quanto mais velho, mais sábio. Seu Artur explica esse fato dizendo que: “O novo só entende um pouco, ele precisa estudar, aprender e isso leva tempo. Tem que esperar”. Acrescente-se também o exercício de paciência, humildade e delicadeza praticado por aprendizes e mestres. Em todo esse processo, nota-se que, do mesmo modo que os jovens respeitam os mais velhos

e os ensinamentos tradicionais, os mais velhos demonstram admiração e valorizam a criação da nova geração.

#### 4.4. Transformações e readaptações

Os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos mostram em sua trajetória histórica que buscaram várias formas para agenciar as relações de contato, e entre estas parece que sobressai o discurso. De modo semelhante ao que Albert (1993) percebeu entre os yanomani, que revelam “intertextualidade” em seus discursos através da apropriação de conceitos “dos modelos brancos sobre indianidade” (op.cit:352), os mbyá usam tanto conceitos de cunho assistencialista, como “resgatar”, “valorizar”, quanto conceitos originalmente antropológicos, como “cultura”, “identidade”, etc., como estratégias para obterem algumas de suas demandas, principalmente aquelas referentes à demarcação de suas terras, assunto prioritário no Morro dos Cavalos. Frequentemente eles associam a questão das terras à manutenção dos seus costumes. Por outro lado, eles também mostram que nessa trajetória algumas de suas práticas tradicionais foram-se modificando, sem que isso implique perda de identidade.

Essa capacidade mbyá de criar novas formas para manter seu modo de ser, como ficou explícito na mudança do local das rezas, sem deixar que as inovações na alimentação, nas construções das casas, na utilização de objetos e aparelhos da cultura dos brancos, entre outras, impliquem na perda de identidade, é denominada plasticidade na literatura. Esse conceito, ou seja, a habilidade ou capacidade de adaptação a novas situações e também de utilização dos bens e dos conhecimentos de outras culturas com as quais mantêm relações, refere-se à habilidade das sociedades das terras baixas em tornar endógeno o exógeno. Em outras palavras, há simultaneidade entre ressignificação e apropriação (Shalins, 1997). Um exemplo desta postura entre os mbyá do Morro dos Cavalos é visível no modo como transformam as roupas que lhes são doadas, dando-lhes um aspecto particular, com recortes e pinturas, e pode-se supor que o mesmo acontece não só com objetos, mas também com idéias e valores.

Entendo que o interesse dos mbyá, principalmente da nova geração, pela participação no grupo *Kuaray Ouá* é decorrente do fato de que, através das atividades do grupo, eles podem continuar a seguir os ensinamentos dos antigos, preservando sua cultura e, concomitantemente, podem adentrar o mercado musical da sociedade nacional, aparecendo como artistas e tendo acesso aos bens materiais de que necessitam<sup>213</sup>. Penso que nesse caso

---

<sup>213</sup> Mello (1999:57) salienta que os wauja “..querem hoje ser reconhecidos como artistas – músicos, cantores, ceramistas, dançarinos – e não como ...’peão de fazenda ou empregado de alguém”.

cabe a qualificação de Sahlins (1997:62) de que: “*A tradição consiste aqui nos modos distintos como se dá a transformação: a transformação é necessariamente adaptada ao esquema cultural existente*”. Assim, as composições musicais do grupo *Kuray Ouá* e também suas performances apresentam-se como reinterpretações de todo o aprendizado herdado das gerações passadas, acrescidas de inovações decorrentes de novas realidades vividas pelos mbyá atuais, que exigem deles constantes readaptações dos valores tradicionais, mas que lhes possibilitam a manutenção de sua identidade cultural.

#### **4.5. Reflexões finais**

Considerando que meu relacionamento com os mbyá do Morro dos Cavalos é recente, pois teve início em abril de 1999, e que meu tempo em campo, três semanas, também foi limitado, minha pesquisa se constitui de um levantamento de dados e de questões acerca das formas específicas de música e de seu aprendizado entre esses mbyá, porém planejo dar continuidade e aprofundamento à sua análise num futuro próximo, porquanto há muitos aspectos a serem desvendados sobre o sistema musical desse grupo. De minha parte, além de dar continuidade ao trabalho das transcrições e análises musicais, um tema que gostaria de investigar se refere às formas de composição das músicas. Acredito que, ao ser possível entender as condições necessárias para que um mbyá “receba” uma música e desvendar de quem especificamente cada um a “recebe”, seria revelada a provável imbricação entre a criação musical e a cultura em geral. Também acredito que esse estudo traria luz sobre as implicações da execução dos instrumentos e das relações de gênero. Embora essas sejam apenas suposições, um estudo aprofundado sobre os modos como os mbyá compõem música esclareceria muito sobre seu sistema musical e sua vida social. Pois, para os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos, assim como para as sociedades das terras baixas da América do Sul “a música é parte fundamental da vida social, não somente uma de suas opções” (Seeger, 1980:104). Nesta pesquisa procurei demonstrar, a exemplo de outros trabalhos de etnomusicologia, que a música dos mbyá-guarani do Morro dos Cavalos está inserida na compreensão cosmológica e social do grupo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. (1991[1939]) - Evolução Social da Música no Brasil, in: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte : Villa Rica, pp.11-94.
- ASSIS, Valéria Soares de. (2001) – Artesanato Mbyá: marcador de identidades ambivalentes no contexto interétnico, *IV Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM)*. Curitiba: Digitado.
- AZEVEDO, Marta Maria e FERREIRA DA SILVA, Marcio. (1995) – Pensando as escolas dos povos indígenas no Brasil: o movimento dos professores indígenas do Amazonas, Roraima e Acre, in: *A temática indígena na escola*. Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO.
- AYTAI, Desidério. (1985 [1976] ) – *O mundo sonoro Xavante*, São Paulo : USP.
- BALLÉE, William. (1993) – Indigenous transformations of Amazonian Forest: an example from Maranhão, Brazil, in: DESCOLA & TAYLOR, orgs. *L'Homme*, 231-254.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. (1999) – *Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia Meridional*, Dissertação de Mestrado, PPGAS, Fpolis:UFSC.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. (1978) – La situación de los Guarani (Mby'a)de Misiones (Argentina),in: ROA BASTOS, Augusto. (Org.) *Las culturas condenadas*, México, Siglo Veitiano, pp. 86-111.
- BARTH, Fredrik. (1998) – Grupos étnicos e suas fronteiras, in : Poutignat& Streiff-Fenart- *Teorias da Etnicidade*. São Paulo : UNESP, pp. 187-227.
- BASSO, Ellen B. (1985) – *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp.1-62.
- BLACKING, John. (1973) – *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- BUENO DA SILVA, Domingos A. (1997) - *Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS, Fpolis:UFSC.
- CADOGAN, Leon. (1992 [1959]) – *Ayvu Rapta*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropologia.
- \_\_\_\_\_. (1978) – Asiento de fogones; Los Mby'a; Chono Kybwyrá: aves y almas em la mitologia Guarani; Takwa-Kama, in: ROA BASTOS, Augusto. (Org.) *Las culturas condenadas*, México, Siglo Veitiano, pp.27-29;30-31;32-50;51-55.
- \_\_\_\_\_. (1971) – *Ywyrá Ñe'ery*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos
- \_\_\_\_\_. (1992) – *Diccionario Mbya-Guarani – Castelhana*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (1978) – *Os mortos e os outros*. São Paulo: Hucitec, pp.1-41, 112-146.

- CHAMORRO, Graciela. (1995) – *Kurusu Ñe'ëngatu: palabras que la historia no podría olvidar*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- CLASTRES, Hélène. (1978) – *Terra sem mal*, São Paulo: Brasiliense.
- CLASTRES, Pierre. (1974) – *A Fala Sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Campinas: Papirus Editora.
- COELHO, Luís Fernando Hering. (1999) – *Canções Guarani entre os Nhandéva da aldeia de Biguaçu – SC*, Trabalho de Conclusão de Curso. Fpolis: UDESC, digitado.
- \_\_\_\_\_. (2000) – “*Tradição e inovação na música Guarani – reflexões a partir da aldeia Mbiguaçu*”. Versão preliminar, digitado.
- \_\_\_\_\_. (2001) – *Música Indígena no Bazar – breve percurso sobre alguns aspectos das relações entre “índios” e “brancos” no Brasil e a situação do pesquisador como mediador*. Versão revisada da comunicação apresentada na 36ª Conferência Mundial do *International Council for Traditional Music (ICTM)*, Rio de Janeiro: digitado.
- \_\_\_\_\_. (2001) – *Para uma antropologia da música Arara*. Projeto de Mestrado, Florianópolis: UFSC, digitado.
- COHN, Clarice. (2000) – *A criança indígena: a concepção Xicrin de infância e aprendizado*. Dissertação de Mestrado, PPGA. São Paulo: USP.
- COLE et al. (1971) – *The cultural context of learning and thinking: an exploration in experimental anthropology*. New York: Tavistock Publications.
- CÓRDOVA, Maria Cristina Neves. (1991) – *Terno o canto dos reis de Sambaqui: uma etnografia de uma performance musical*. Dissertação de Mestrado, Fpolis: UFSC.
- COUTINHO, Maria Rosa. (1994) – *A identidade étnica na dinâmica social dos Guarani Nhandeva*. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: UFSC.
- DALLANHOL, Kátia M. B. (1990) – *Algumas características do desenvolvimento psicomotor na faixa etária de 3 a 6 anos e suas implicações para o trabalho de musicalização*. Florianópolis: FCC Edições.
- DALLANHOL, Kátia M. B. e GUERINI, Stela M.B. (1994) – *Música na escola*, in: *O ensino da arte em foco*. Florianópolis: Editora da UFSC, pp.89-118.
- \_\_\_\_\_. (1995) – *Música Popular Brasileira e Projeto Canto Coral*, in: *Cadernos de resumo, III Amostra científica, artística e Cultural do Colégio de Aplicação*, Florianópolis: Editora da UFSC, p.51 e 57.
- \_\_\_\_\_. (1996) – *A prática de ensino e aprendizagem da música, nas séries iniciais*, in: *Cadernos de resumo, IV Semana da Pesquisa*, Florianópolis: Editora da UFSC, p.190.
- \_\_\_\_\_. (1997) – *Projeto Canto Coral: uma experiência extra-classe no Colégio de Aplicação*, in: *Cadernos de resumo, Encontro Regional Sul de Colégios de Aplicação, IV Amostra científica, artística e Cultural do Colégio de Aplicação*, Florianópolis: Editora da UFSC, p.45.
- \_\_\_\_\_. (1999) – *A flauta doce como estímulo gerador do processo de ensino e aprendizagem de música*, in: *Cadernos de resumo, V Amostra científica, artística e Cultural do Colégio de Aplicação*, Florianópolis: Editora da UFSC, p.54.
- DARELLA, Maria Dorothea Post; GARLET, Ivori José; SOARES DE ASSIS, Valéria. (2000) – *Estudos de impacto: as populações indígenas e a duplicação da BR 101, trecho Palhoça/SC – Osório/RS*. Florianópolis – São Leopoldo, digitado, 207p.

- DARELLA, Maria Dorothea Post e LITAIFF, Aldo. (2000) – Os índios Guarani Mbya e o Parque Estadual da Serra do Tabuleiro, Florianópolis, digitado.
- DESCOLA, Phillipe & TAYLOR, Anne Christine (1993) – Introduction de la remontée de l'Amazone: anthropologie et histoire des sociétés amazoniennes, in: *L'Home*, 126-128, pp. 13-24.
- DOOLEY, Roberta. (1982) – *Vocabulário do Guarani: vocabulário básico do Guarani contemporâneo* – Dialeto Mbüá do Brasil. Brasília: Summer Institute of Linguistics.
- ERNY, Pierre. (1982) – *Etnologia da educação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ESCALONA, Sara Lopez. (1983) – *Antropologia e educação*. São Paulo: Edições Paulinas.
- FABRE, Alain. (1994) – *Las lenguas indígenas sudamericanas en la actualidad. Diccionario etnolingüístico clasificatorio y guía bibliográfica*, Tampere, pp. 8-23. Tomo I.
- FELD, Steven. (1982) – *Sound and sentiment; birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FERNANDES, Florestan. (1975[1951]) – Notas sobre a educação na sociedade Tupinambá, in: *Investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*, Petrópolis, pp.33-83.
- FERREIRA NETO, Waldemar. (1994) – A transmissão de conhecimento entre os Guarani do Ribeirão da Silveira, in: *Terra Indígena*, ano XI, nº 73, out/dez. CEIMAM-UNESP, pp. 7-28.
- FRANCHETTO, Bruna e HECKENBERG, Michael. (2000) – Música e História, in: *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 335-359.
- GALLET, Luciano. (1934) – *Estudos de Folclore*, Rio de Janeiro: Carlos Webers & Cia.
- GARLET, Ivori José. (1997) – *Mobilidade Mbyá: história e significação*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC.
- GONÇALVES, Jaci Rocha e SERAFIN, Ildo. (2000) – Mbyá-Guarani e UNISUL: um projeto antropológico-social, Palhoça, digitado.
- HACKENBERG, Michael, NEVES, Eduardo e PETERSEN James. (1998) – *Revista de Antropologia*, v.41, nº1, p. 69-96.
- HENLEY, Paul. (1996) - Review Essay: Recent Themes in the Anthropology of Amazonia: History, Exchange, Alterity. *Bulletin of Latin American Research* 15 (2): 231-245.
- HÉRITIER, Françoise. ( 1989) – *Parentesco*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, (Enciclopédia Einaudi, vol.20)
- HERNANDEZ, Isabel. (1981) – Educação e sociedade indígena. Editora Cortez.
- HILL, Jonathan. (1988) - *Introduction: Myth and History, in rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*, org., do autor, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 1-17.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. (2001) – *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

- IRMÃS, Professoras de Música do Colégio Coração de Jesus (Orgs.). *Música teoria*. Florianópolis : Gráfica Oriente, 1966.
- JOPPERT, Maria Augusta. (19..) – Os silvícolas, in: *A música no Brasil*. Produção: Sono-viso do Brasil. Recursos audiovisuais na educação.
- KEIL, Charles. (1983) [1979] – *Tiv song: the sociology of art in a classless society*, Chicago: University of Chicago Press.
- LADEIRA, Maria Inês. (1992) – *O caminhar sob a luz*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC.
- LAGROU, Elsje M. (1998) – *Caminhos Duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. São Paulo, USP, Tese de doutoramento em Antropologia Social, pp. 159-208.
- LANGDON, E. Jean Matteson. (1996) – Introdução: Xamanismo – velhas e novas perspectivas, in: LANGDON (org.), *Xamanismo no Brasil*. Fpolis: Editora UFSC.
- LARAIA, Roque de Barros. (1986) – *Tupi: índios do Brasil atual*. São Paulo: FFLCH/USP.
- LARRICQ, Marcelo. (1993) – *Ipytuma: construcción de la persona entre los Mbyá-Guarani*, Misiones: Editorial Universitária, pp. 7-72.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1980) Raça e História. In: *Lévi-Strauss-Coleção os Pensadores*. São Paulo : Abril Cultural, 2ªed. pp. 47-87.
- LITAIFF, Aldo. (1996) - *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá*. Florianópolis : Editora da UFSC.
- \_\_\_\_\_. (2000) – *Mito e prática dos índios Mbya-guarani do Brasil*. Digitado.
- LOPES DA SILVA Aracy e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Orgs.). *A temática indígena na escola : novos subsídios para professores de I e II graus*. Brasília :, MEC/MARI/UNESCO, 1995, p.13-27.
- \_\_\_\_\_ e FERREIRA, Mariana Kawall Leal. ( 2001) – *Antropologia, história e educação: a questão indígena na escola*. São Paulo: MARI/ FAPESP/ Global Editorial
- MADEIRA CAMPOS, Ivete Maria Barbosa (coord.) (1998) – *Referencial curricular nacional para as escolas indígenas*. Brasília: MEC/SEF/DPEF. P. 11-16.
- MALINOWISKI, Bronislaw.( 1976) – *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Coleção os Pensadores. São Paulo : Abril Cultural. Introdução e caps.3 e 32.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização, 1983.
- MELIÁ, Bartomeu. (1979) – *Educação indígena e alfabetização*, São Paulo: Edições Loyola, pp. 7-60.
- \_\_\_\_\_. (1987) – La tierra sin mal de los guarani: economia e profecia. in: *Suplemento Antropológico*. Vol. XXII, nº2, Asunción Paraguay.
- \_\_\_\_\_. (1989) – A experiência religiosa guarani. in: MARZAL, Manuel (coord.). *O rosto índio de Deus*. São Paulo, pp.293-348.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. (1999) – *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFSC, Florianópolis.
- \_\_\_\_\_. (2001) – *Música, mito e relações de gênero: uma investigação antropológica do ritual de iamurikuma entre os Wauja do Alto Xingu*. Projeto de doutorado. Florianópolis:UFSC, digitado.

- MENEZES BASTOS, Rafael. (1999[1978]) *A musicológica Kamayurá* : para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2ªed. Florianópolis : Editora da UFSC.
- \_\_\_\_\_. (1990) – *A festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico interpretativa*. Tese de Doutorado. São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1995) – Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem, In: *Anuário antropológico/93*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- \_\_\_\_\_. (1996) – Música nas Terras Baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música Xicrin, In: *Anuário Antropológico/95*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- \_\_\_\_\_. (1997) – Manipulação étnica e música entre os índios kiriri, de mirandela, estado da Bahia, Brasil. In: *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp.495-506.
- \_\_\_\_\_. (1998) – *Ritual, história e política no Alto-Xingu: observação a partir dos Kamayurá e da Festa da Jaguatirica ("Yawari")*. Florianópolis, PPGAS/UFSC, Antropologia em Primeira Mão, 27 (37p).
- \_\_\_\_\_. (2000) – *Authenticity and Divertissement: phonography, american ethnomusicology and the market of ethnic music in the United States of America*. Paper apresentado na Conferência Internacional por ocasião do centenário do Arquivo Fonográfico de Berlim. Berlim: Digitado.
- MERRIAN, Alan P. (1964) – *The anthropology of music*, Northwestern University Press.
- MÉTRAUX, Alfred. (1979) – A religião dos Tupinambás. São Paulo: Companhia Editorial Nacional.
- MIDDLETON, John. ( 1970) – *From child to adult studies in the anthropology of education*. Texas: Press. Souvebooks in anthropology.
- MIGNONE, Francisco e STEWARD, Margaret. *História da música contada à Juventude* : da antiguidade ao fim do período clássico. São Paulo : E. S. Mansione, 1936.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. (1996) – *Introdução ao estudo da música Guarani – uma etnografia musical dos Nhandeva da aldeia de São Miguel, Biguaçu/SC*. Comunicação apresentada na XX ABA, Salvador: Digitado.
- \_\_\_\_\_. (1997) – “Cantos”, “Hinos”, “Rezas”, “Danças”, - buscando as categorias nativas da música Guarani. Comunicação apresentada na ABAMERCOSUL – Pirenópolis – Uruguai: Digitado.
- \_\_\_\_\_. (1998) – *Etnografia musical na aldeia Guarani-Nhandeva Pirajui-Paranhos/MS*. Comunicação apresentada na XXI Reunião Brasileira de Antropologia. Vitória: Digitado.
- \_\_\_\_\_. (1999) – *Escutar, sentir e saber: aspectos do xamanismo Guarani*. Comunicação apresentada na III RAN – Reunião de antropologia do Mercosul, Posadas – Argentina. Digitado.
- \_\_\_\_\_. (2000) – *Relatório de qualificação: doutorado*. São Paulo: Digitado.
- \_\_\_\_\_. (2000) – *Música e xamanismo guarani*. XXIV Encontro Anual da ANPOCS. Petrópolis: Digitado.
- \_\_\_\_\_. (2001) – *O fazer-se de um belo guerreiro – música e dança no jeroky guarani*. IV Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM). Curitiba: Digitado.



- MONTEIRO, John Manuel. (1992) – Os Guarani e a história do Brasil Meridional: séculos XVI-XVII, In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP.
- NIMUENDAJU, Curt Unkel. (1987 [1914]) – *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP
- NETTL, Bruno. (1964) – *Theory and method in ethnomusicology*, London: Free Press.
- NOELLI, Francisco Silva. (1996) - As hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi, in: *Revista de Antropologia*. Vol.39, nº2, São Paulo: USP, pp.7-53.
- \_\_\_\_\_.(1996) – Resposta a Eduardo Viveiros De Castro e Greg Urban, in: *Revista de Antropologia*. Vol.39, nº2, São Paulo: USP, pp.103-118.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. (1988) – A solução dualista, in: “*O nosso governo*”: *os Ticuna e o regime tutelar*. Rio de Janeiro: Marco Zero, pp. 29-59
- OLSEN, Dale A. (1996) – *Music of the Warao of Venezuela: song people of the rain forest*, University Press of Florida.
- OVERING KAPLAN, Joana. (1977) – Orientacion for paper topics, para o Simpósio: *Social time and social space*, 42º C.I.A.
- PELISSIER, Catherine. (1991) – The anthropology of teaching and learning, in: *Annual Review Anthropology*, Nº20, pp.75-95.
- PEREIRA, Ângela Maria Nunes Machado (1997) *A sociedade das crianças A'uwe-Xavante: por uma antropologia da criança*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia, FFLCH/USP.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. (1997) – *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS/UFSC. Florianópolis.
- \_\_\_\_\_. (2001) – *Música das flautas sagradas dos Wauja do Alto Xingu*. Projeto de doutorado. Florianópolis:UFSC, digitado.
- POMPA, Maria Cristina. (2001) – *Religião como: Tradução, Missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*. Tese de doutorado, São Paulo, Campinas.[s.n.]
- POSEY, Darrel A. (1998) - Diachronics Ecotones and Anthropogenic Landscapes in Amazonia: Contesting the Consciousness of Conservation, in: *Advances in Historical Ecology*, W. Balée, ed., New York, Columbia University Press, pp. 104-118.
- RIBEIRO, Darcy. (1979) – *Os índios e a civilização*. Petrópolis:Vozes.
- RICARDO, Carlos Alberto. Os “Índios” e a Sociodiversidade Nativa Contemporânea no Brasil. In: LOPES DA SILVA, Aracy e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. (Orgs.). *A temática indígena na escola : novos subsídios para professores de I e II graus*. Brasília : MEC/MARI/ UNESCO, 1995, p.29-60.
- RIVAL, Laura. (1998) - Domestication as a Historical and Symbolic Process: Wild Gardens and Cultivated Forest in the Ecuadorian Amazon, in: *Advances in Historical Ecology*, W. Balée, ed., New York, Columbia University Press, pp. 232-250.

- RIVIÈRE, Peter. (1993) - The Amerindianization of Descent and Affinity, in: DESCOLA & TAYLOR, orgs. *L'Homme*, 507 – 516.
- RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Diversidade Lingüística na Amazônia*. Mimeo.
- ROSEMAN, Marina. (1991) – *Temiar healing sounds from the Malasyan rainforest: Temiar music and medicine*. Berkeley: University of California Press.
- ROOSEVELT, Anna Curtenius. (1992) – Arqueologia Amazônica. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, org., *Histórias dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, pp. 53-86.
- RUIZ, Irmã (1984) – La ceremonia 'Ñemongarai' de los 'Mbäá' de la provincia de Misiones. In: *Temas de etnomusicología 1*. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (1998) – Dos respuestas al proyeto jesuítico: música y rituales de los chiquitano de Bolivia y de los mbyá de la Argentina. In: *Música e Investigación*, año 1, N°2.
- RUIZ, Irmã & HUSEBY, Gerardo V. (1986) – Pervivencia Del rabel europeo entre los Mbäá de Misiones (Argentina). In: *Temas de etnomusicología 2*. Buenos Aires.
- SAHLINS, Marschall. (1999[1987]) – *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_. (1997) – O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte I e II), in: *Mana* 3 (1): 41-73 e 3 (2): 103-150, Rio de Janeiro: Museu Nacional.
- SANTOS, Sílvio Coelho dos. (1975) – *Educação e sociedades tribais*, Porto Alegre: Editora Movimento.
- SANTOS, Sílvio Coelho dos. Os direitos dos indígenas no Brasil. In: LOPES DA SILVA, Aracy e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. (Orgs.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília : MEC/MARI/ UNESCO, 1995, p.87-105.
- SCHADEN, Egon. (1974 [1954] ) – *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo: E.P.U./EDUSP.
- SCHADEN, Egon. (1976) – Educação indígena, in: *Separata da Revista do Arquivo Municipal*, n°. CLXXXVI, pp. 7-31.
- SCRIBNER, S. e COLE, M. (1973) – Cognitive consequences of formal and informal education. New accommodations are needed between school-based learning and learning experiences of everyday life, in: *Science*, 182, pp.553-59.
- SEEGER, Anthony. (1980) – *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*, Rio de Janeiro: Campus.
- SEEGER, Anthony. (1987) *Why Suyá sing: a musical anthropology of na Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEKI, Lucy. (1993) – (org.) *Linguística indígena e educação na América Latina*. São Paulo: Campinas, UNICAMP.
- SETTI, Kilza. (1992/93) – Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas de atualidade, consideradas no exemplo dos Mbyá-guarani, In: *Revista brasileira de Música*, pp.33-41.
- \_\_\_\_\_. (1994/95) – “Os índios Guarani-Mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical”. In: *Musices aptatio liber annuarius*. Roma: Edidit Johannes Overrath.

- TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. Sociedades indígenas : introdução ao tema da diversidade cultural. In: LOPES DA SILVA, Aracy e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. (Orgs.). *A temática indígena na escola : Novos Subsídios para professores de I e II graus*. Brasília : MEC/MARI/ UNESCO, 1995, p.445-473.
- \_\_\_\_\_. (1999) – *Os povos indígenas do Oiapoque: produção de diferenças em contexto inter-étnico e de políticas públicas*. Fpolis, PPGAS/UFSC, Antropologia em Primeira Mão, 39 (37p).
- TEIXEIRA, Raquel F. A. (1995) – As Línguas Indígenas no Brasil, in : LOPES DA SILVA, Aracy e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi, orgs. *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de I e II graus*. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, pp.291-311.
- TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. (1989) – *Dicionário Guarani-Português*. São Paulo:Traço editora.
- TRAJANO, Wilson. (1984) – *Músicos e música no meio da travessia*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.
- TURNER, Victor. (1980) – Um doctor Ndembu em Acción, in: *La Selva de los símbolos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- TURNER, Terence. (1993) – Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do Vídeo, in: *Revista de Antropologia*, São Paulo:USP, v.36,pp.81-121.
- URBAN, Greg. (1992) – A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas, in: CARNEIRO DA CUNHA, org. *História dos índios no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 87-102.
- \_\_\_\_\_. (1996) – On the geographical origins and dispersion of Tupian languages, in: *Revista de Antropologia*. Vol.39, nº2, São Paulo: USP, pp.61-104.
- VERAS, Karin Maria. (2000) – *A dança Matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano*, Dissertação de Mestrado, PPGAS/UFSC, Florianópolis.
- VIDAL, Lux Boelitz. (1991) – As pesquisas mais frequentes em etnologia e história indígena na Amazônia: uma abordagem musical, in: *Revista de Antropologia*, nº34, São Paulo: USP, pp. 183-196.
- VIDAL, Lux B. e Aracy Lopes da Silva. (1992) – Conclusão: Antropologia estética: enfoques teórico e contribuições metodológicas, in: VIDAL, org *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*, São Paulo: Studio Nobel, pp. 279-293.
- VIVEIROS DE CASTROS, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (1993) – Introdução, in: *Amazônia: etnologia e história indígena*, ed. Dos autores, SP/USP, pp. 9-15.
- VIVEIROS DE CASTROS, Eduardo. (1987) – Nimuendaju e os Guarani, in: NIMUENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, pp. xvii-xxxviii.
- \_\_\_\_\_. (1986) – Araweté: Os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, pp. 82-127 e 623-700.
- \_\_\_\_\_. (1993) – Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico, in: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Gabriela. *Amazônia: etnologia e história indígena*, ed. dos autores, São Paulo: USP, pp. 149-210.
- \_\_\_\_\_. (1996) – Comentários ao artigo de Francisco Noelli, in: *Revista de Antropologia*. Vol.39, nº2, São Paulo: USP, pp.55-60

- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e FAUSTO, Carlos. (1993) – La puissance et l'acte: la parenté dans les basses terres d'Amérique du Sud, in: DESCOLA e TAYLOR, orgs., *L'Homme*, pp. 141-170.
- WERLANG, Guilherme. (2001) – *Emerging peoples: marubo myth-chants*, Tese de Doutorado, Universidade de St. Andrews.
- WHITEHEAD, Neil L. (1993) – Ethnic transformation and historical discontinuity in nativa Amazonian and Guayana, 1500-1900, in: DESCOLA e TAYLOR, orgs., *L'Homme*, pp. 258-305.

### **Jornais**

- Diário Catarinense. (1999) – Arqueologia - “Índios viviam na costa catarinense há 910 anos”. Florianópolis: Diário Catarinense, 12 de julho, pp.4-5.
- Diário Catarinense. (2001) – “Duplicação entra em fase de definição – comunidade Guarani está apreensiva”. Florianópolis: Diário Catarinense, 25 de junho, p.24

### **DISCOGRAFIA**

“Mborai Marae-y”, CD. Produção: Anderson Tombini, 2000.

“Ñande Reko Arandu”, CD. Produção: Memória Viva Guarani, 1998.

“Ambá Werá”, Altar Resplandecente, CD. Produção: Maculino, 2000.

Documentos musicais em cassetes e Mini Disc, gravados nas aldeias do Morro dos Cavalos e de Massiambu. Kátia Dallanhol. Arquivo particular. 2000-2001

Filmagens das apresentações e ensaios do Grupo *Kuaray Ouá*.

## ANEXOS

### Dados biográficos de alguns informantes

#### Vera Mirim/Artur Benite

Foi meu principal informante. Seus pais, Anselmo Benite e Ana, juntamente com os avós paternos, Eusébio e Maria Benite, todos naturais do Paraguai, vieram para a cidade Argentina de Londero ,perto de Posada. Daí transferiram-se para o Brasil, fixando-se na localidade de Tenente Portela, no Rio Grande do Sul, e depois em Guarita, onde,, no dia 22 de outubro de 1942, nasceu seu Artur, o primogênito. Seus pais tiveram mais duas filhas, uma das quais é a Kerexu, que morou no Morro dos Cavalos. Seu Artur viveu nas localidades gaúchas de Cacique Doble, Tapejara, Erexim, Nonoai, retornando depois a Guarita. De lá veio para Santa Catarina, fixando-se em Itajaí, de onde se transferiu no início do ano de 1995 para o Morro dos Cavalos. Casou-se quatro vezes: com a primeira mulher teve somente uma filha; com a segunda, um homem e três mulheres, das quais uma morreu; com a terceira, cinco filhos, dois morreram e os outros três são a Cláudia, o Marcelo, e a Jurema, que moram na aldeia; a quarta esposa, com quem vive, é a Maria, e teve os filhos: Cláudio, Luana, Dunga, Daniela, Edinilsom e Katiana. Seu Artur, além da posição de chefe que ocupa junto à sua família, também se destaca como líder ritual da aldeia: a ele cabe, entre outros encargos, o de liderar os rituais, além de atender aos doentes e realizar as cerimônias de nomeação.

O prestígio de seu Artur está em ascensão, suas atitudes correspondem às expectativas dos mbyá relacionadas ao recebimento de cantos, i.é, destaca-se por seus conhecimentos sobre a vivência dos antigos, não bebe e trabalha muito: planta, constrói casas, prepara remédios e está sempre pronto a ajudar seus parentes. Sua fama como conhecedor de ervas medicinais já ultrapassa os limites da aldeia: além de atender os mbyá de Massiambu também é procurado por regionais. Além disso, em abril de 2001, foi eleito Cacique do Morro dos Cavalos.

#### Yvyra Paty/Darci Gimenes

Seu Darci, liderança política no Morro dos Cavalos há mais de 4 anos, destaca-se por sua habilidade em resolver problemas de conduta de ordem interna, como também por representar seu povo, sendo porta-voz de suas reivindicações, junto às autoridades da sociedade nacional. Seu Darci é casado com Marta de Oliveira, filha de Florêncio de Oliveira, chefe da família extensa que iniciou a ocupação pelos mbyá no Morro dos Cavalos no final de 1984.

## Kara-i/Narciso de Oliveira

Filho de Florêncio de Oliveira, está no Morro dos Cavalos desde 1984. Além de ser habilidoso tocador de *rave*, destaca-se por orientar a nova geração no aprendizado desse instrumento. Ele também está sempre disposto a contar a história da trajetória de sua família até chegar ao Morro dos Cavalos. Seus filhos, Mariza e Nico, sobressaem como cantores no grupo *Kuaray Ouá*.

## Vera/Nico

Filho de seu Florêncio, responsável por iniciar os cantos do grupo. Além, é claro, de tocar violão, Nico já está tocando *rave*. Também se destaca por escrever muito bem tanto *mbyá* quanto português

## Para/Cláudia Benite e Cambauim/Augustinho

Cláudia é filha de Artur Benite, tem 24 anos e nasceu em Guarita, no Rio Grande do Sul. Casou-se a primeira vez com 15 anos e foi morar em Cananéia, São Paulo. Teve dois filhos homens:, o mais velho, após a separação, ficou morando com o pai e o menor, Paulinho, mora com ela e seu segundo marido, Augustinho. Do segundo casamento ela teve a Alessandra, com 4 anos, e um menino, que nasceu dia 2 de janeiro de 2001. Augustinho nasceu no Morro dos Cavalos, em 1977. Sua mãe é a Sônia, filha do casal Alcindo e Rosa Moreira, *nhandeva/xiripa* que hoje vivem na aldeia de Mbyguaçu; seu pai é *mbyá* e atualmente vive na aldeia guarani em Xapecó. Na casa deste casal realizei as refeições quando morei na aldeia.

A Cláudia é integrante do grupo *Kuaray Ouá*. Suas habilidades artísticas são visíveis: antes das apresentações retocava a pintura em seu uniforme e em outros uniformes do grupo; restaurou o *mbaraka miri*/utilizado pelo grupo; recortava suas roupas e também as de outras pessoas; confeccionava colares e cestos e em tudo demonstrava um apurado senso estético, visível também no cuidado com as flores que cultivava perto de sua casa.

O Augustinho, além de confeccionar os bichinhos de madeira que a Cláudia leva para serem vendidos na loja do Museu da Alfândega em Florianópolis e também nos locais das apresentações do grupo, pratica a caça com *monde*/armadilha tipo arapuca e planta milho e abacaxi em terra próxima de sua casa. Desde março de 2001 ele é o professor da escola *Itaty*.

## Kara-i Xondaro/Marcelo Benite

Filho do seu Artur, é casado com a Márcia e tem 3 filhos: Rodrigo, Marquinho e Andréia. Marcelo ocupa o cargo de Agente de Saúde, além de ser integrante do grupo *Kuaray Ouá*. Como ele vem constantemente a Florianópolis, por diversas vezes nos encontramos e ele auxiliou-me com a escrita e a tradução dos cantos.

#### Nadir Moreira Amorim

Filha do casal nhandeva Júlio e Isolina Moreira, , através do qual se iniciaram os registros escritos sobre a ocupação guarani no Morro dos Cavalos. Nadir é irmã de: Lurdes e Milton, que atualmente vivem na aldeia de Mbiguaçu; Lúcia e Rosalina, que moram em Praia de Fora; e Bernadete, que reside em Barra Velha/SC. Nadir tem muitas histórias para contar, inclusive que tanto ela quanto as irmãs casaram com branco, porque “naquela época não havia guarani para casar”. Já seu irmão Milton, o mais moço da família, casou com guarani, porque o pai antes de morrer explicou a ele que deveria procurar sua família, e foi o que ele fez, trazendo seus parentes para viverem no Morro dos Cavalos. Quando a Nadir fala de seus parentes, ela se refere à família de seu Alcindo Moreira, que explica ser primo de seu pai. Nadir também conta sobre um tempo em que no Morro dos Cavalos morava apenas sua família e que havia caça em abundância, mas não havia objetos de branco: comiam em pratos feitos dos cascos das tartarugas que seu pai pegava e os talheres eram das patas dos lagartos. A subsistência da família dependia da caça e da pesca e também dos cestos que confeccionavam e que seu pai trocava por outros alimentos ou por roupas.

Entre as contribuições da Nadir para esta pesquisa destaco a canção de ninar que cantou e que transcrevi, a qual serviu de estímulo para que outras pessoas também recordassem cantos de sua infância.

#### Alcindo e Rosa Moreira

Casal nhandeva/xiripa que vive na aldeia de Mbiguaçu e que se destaca por sua liderança ritual na região. Além dos laços de parentesco que os une à família de seu Artur Benite, ele também orienta seu Artur nas suas funções rituais no Morro dos Cavalos.

#### Inácio da Silva

Compositor do grupo *Kuaray Ouá*, tem 23 anos, é casado com Francisca e pai de Gabriel. Nasceu em Itapiranga/SC, filho de Augusto da Silva e Maria Guimarães, casal que,

segundo Darella et al.(2000:102), liderou o grupo de oito famílias nucleares que em janeiro de 1994 mudou-se da localidade de Terra Fraca, na Palhoça, para Massiambu e “iniciou a vivência e atividades na terra, tornando-a Guarani”. Ele conta que começou a compor para o CD *Mborai Marae-ÿ* em 1998, e que, das 16 músicas que constam no CD, seis são de sua autoria. Também disse que está se esforçando para compor mais músicas para completar as 16 necessárias para gravar o segundo volume.

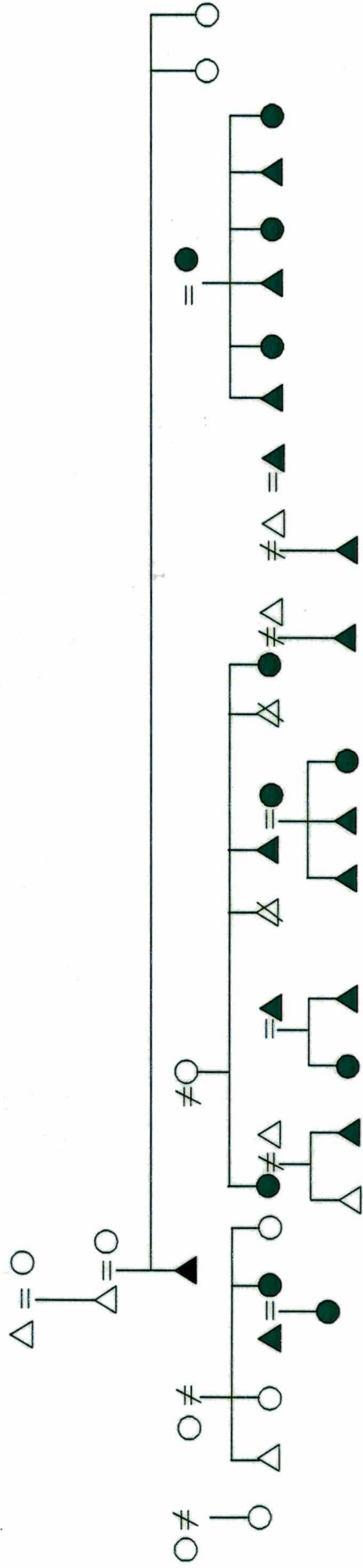
Inácio, além de tocar violão e *rave*, destaca-se por sua atividade didático/pedagógica no grupo Kuaray Ouá.

#### Gerônimo da Silva

Irmão do Inácio, mora em Massiambu e desempenha a função de coordenador do grupo *Kuaray Ouá*. Além de manter o grupo informado sobre as atividades previstas e de sempre acompanhá-lo nas apresentações, está sempre dirigindo palavras de encorajamento ao grupo e destaca-se pelo carinho com que trata a todos.



# Genealogia da família do seu Artur



▲ Ego  
● Moradores do Morro dos Cavalos