

bIBLIOTECA  
dIGITAL

# LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS  
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

**CDM**

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL  
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

**mec**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
URUGUAY

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

1ª edición, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán  
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.  
Teléfono +598 2709 9494.

# GUARANIS : MÚSICA COMO MOTOR DA VIDA

## Introdução

Início este texto agradecendo ao Centro de Documentação Musical (CDM) o convite, em especial a pessoa do Prof. Coriún Aharonián. Há anos escuto referências elogiosas aos Colóquios organizados por esta instituição e fiquei muito honrada quando recebi o convite. Parabenizo a escolha da temática, apesar de ser suspeita para falar, já que este é o meu tema de pesquisa, reforço a pertinência e importância de reunir, em um evento, pesquisadores dedicados ao estudo da música indígena na América.

Realizei minha pesquisa de doutorado, defendida em 2002, entre os Guarani, povo indígena falante de guarani, uma língua da família lingüística tupi-guarani, do tronco Tupi (Montardo 2002; 2009). A partir da confrontação dos dados de pesquisas da Lingüística, da Arqueologia e da Etnohistória, é consensual afirmar que estes povos saíram da Amazônia há cerca de 3.000 anos.

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

De forma simplificada, podemos dizer que os subgrupos guaranis são quatro: kaiová ou paï-tavyterã, nhandeva ou chiripá, mbyá e chiriguano. Os chiriguanos vivem na Bolívia. Dentro das fronteiras brasileiras considera-se que há representantes de três subgrupos: kaiová, mbyá e nhandeva, que habitam os Estados do Rio

Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul. A população guarani no Brasil é estimada em mais de 40.000 pessoas, sendo que a maioria vive nas reservas do Mato Grosso do Sul. Se considerarmos toda a população guarani, são mais cerca de 160.000.

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

Meu contato com este povo iniciou-se no litoral de Santa Catarina em dezembro de 1995, na aldeia Mbiguaçu, Grande Florianópolis, tendo sido Wanderlei Moreira, meu primeiro interlocutor. Na época Wanderlei tinha 15 anos de idade e na minha primeira visita, executou *Hey Jude*, de John Lennon, com uma versão em guarani, na qual o *ju* se tornou o amarelo sagrado dos guarani, tendo o título se transformado em terra amarela. Seu Alcindo Wherá, pai de Wanderlei, reconhecido xamã, nesta ocasião declarou que não poderia me mostrar os cantos guarani porque eles estavam sofrendo ameaças de expulsão daquele pequeno terreno que ocupavam, nas margens da BR 101. Após muitas batalhas, nos anos seguintes o grupo de Seu Alcindo conseguiu legalizar sua situação naquele lugar.

Já no doutorado, em 1997, fui acompanhar um GT de identificação de terra da FUNAI, Fundação Nacional do Índio (órgão do Ministério da Justiça do Brasil, responsável pelas questões indígenas), a convite do antropólogo Ruben Almeida. A área reivindicada era Potrero Guasu. Seus antigos ocupantes haviam sido ludibriados há, na época, cerca de vinte anos (hoje seriam trinta e cinco). As missões religiosas, neste caso uma missão evangélica alemã<sup>1</sup>, e o governo brasileiro chegaram na região que era totalmente florestada, com as doenças e com os remédios. A proposta feita aos guarani nhandeva na ocasião foi mudarem-se para perto da missão onde teriam acesso a saúde e educação. As crianças foram levadas

---

<sup>1</sup> A Missão a que me refiro neste episódio é a Missão Evangélica Unida, composta por missionários alemães. A Missão que administrava o colegio interno em Dourados para onde foram levadas as crianças guarani da região é a Missão Evangélica Caiuá.

para longe dali, para um internato em Dourados, onde foram proibidas de falar a língua entre outras torturas psicológicas relatadas pelo Prof. Valentin Pires<sup>2</sup>. Enquanto isto, o governo brasileiro loteou as terras da região de Potrero Guasu, que foi ocupada por pequenas propriedade e fazendas<sup>3</sup>.

Em 1997, quando chegamos, os guarani estavam pintados de preto, com tinta de jenipapo (*Genipa americana*), ostentavam arcos e flechas e no *jeroky aty*. o lugar do *jeroky*, eles cantavam e dançavam 24 horas sem parar. Estavam lá lideranças xamânicas de outras aldeias, para fortalecer o movimento, e uma delas era uma mulher, super respeitada. Visitei estas lideranças, me apresentei e manifestei meu interesse em pesquisar os cantos, a música guarani. O primeiro senhor com quem conversei a este respeito, imediatamente após minha apresentação, se dirigiu ao seu *mbaraká* (chocalho), tomou-o na mão e me falou: – “Este aqui é o nosso documento, é a identidade do Guarani. O branco tem carteira de identidade, nós temos o *mbaraká*”. E assim seguiu-se a pesquisa, e foi cada vez mais se evidenciando para mim a importância do *mbaraka*, dos cantos e da dança que o acompanham. Durante uma semana, vi, ouvi e gravei algumas horas de *jeroky*, o nome com o qual eram designados aqueles momentos de canto e dança acompanhados ou orquestrados pelo *mbaraka* e pelo *ta-kuapu* (bastão de ritmo tocado pelas mulheres).

O que vi e ouvi naqueles dias, me fez decidir por retornar e realizar minha pesquisa ali. Eu já achava que o aumento das pesquisas sobre os mbyás no litoral sul e sudeste, e na Argentina, estavam deixando em desequilíbrio o conhecimento sobre os guaranis de maneira geral, mas aquela experiência definitivamente me fez querer saber mais sobre aqueles guaranis. O que presenciei naqueles dias me remeteu as leituras feitas no livro diário de Ruiz

---

<sup>2</sup> Professor guarani bilingue (comunicação pessoal 1998).

<sup>3</sup> A região sul do Mato Grosso do Sul foi palco de um processo violento de expropriação e são muitas as famílias que foram desalojadas e aldeadas em poucas e pequenas reservas. Atualmente uma população de mais de 40 000 guaranis vivem em situação precária, em áreas exíguas e há vários processos reivindicatórios de retomada das terras tradicionalmente ocupadas. Para mais informações e dados precisos, consultar Brand (1997), Pereira (2003), Mura (2006), Pimentel (2012), entre outros.

de Montoya (1997[1639]), quando relata que as resistências dos guaranis aos processos missionários do início do século XVII, se davam com cantos e danças, e muitas vezes protagonizadas por mulheres. Ou ainda ao Nimuendaju (1987 [1914]) quando narra suas caminhadas com os guaranis no início do século XX.

Quando retornei cerca de três meses depois, desta vez sozinha, ao perguntar pelas famílias do Potrero Guasu, fui informada de que haviam voltado para sua terra, ou seja, foram para o lugar que lhe era de direito, pressionar para que os papéis fossem encaminhados e sua terra demarcada e homologada, passos do processo de reconhecimento de terra indígena na atual legislação brasileira<sup>4</sup>.

Manifestei diversas vezes a vontade de ir no Potrero Guasu, pois as notícias sempre eram de que eles estavam lá, realizando *jeroky* todos os dias. O que os meus anfitriões falavam é que não dava para ir pois era perigoso. Estas famílias estão há vários anos em pé de guerra, sofrendo ataques violentíssimos que partem dos fazendeiros locais. No último final de semana<sup>5</sup> ocorreu outro ataque, no qual varias pessoas foram baleadas, as casas queimadas, e centenas de vestígios de munição ficaram no meio dos objetos pessoais destruídos. Um dos principais líderes deste grupo foi vítima de três tiros, sua casa foi alvo do tiroteio. O perigo relatado na ocasião, no entanto, não se referia apenas aos ataques dos fazendeiros, mas ao também ao perigo advindo dos cantos. Os cantos e danças, o *mbaraka* e o *takuapu* são armas que dão força e que também atacam e que são entoados quando os brancos aliados não estão presentes.

Continuei minha pesquisa no Piraju'y até o dia em que fui num *Aty Guasu*, grandes reuniões com lideranças guaranis do Mato Grosso do Sul. Lá conheci Dona Odúlia Mendes, uma mulher que liderava seu grupo, na reivindicação pela retomada do seu *tekoha* Guaiviry. Odúlia Mendes foi expulsa violentamente daquele local, com sua família, quando tinha cerca de 11 anos de idade. Seus relatos contam que viviam em situação de fartura até aquele mo-

---

<sup>4</sup> Passos da regularização da terra indígena.

<sup>5</sup> No final de semana que antecedeu ao Colóquio, mais precisamente, na madrugada do dia 19 de setembro de 2015, a comunidade do Tekoha Potrero Guasu foi atacada.

mento. Seu pai foi um daqueles guaranis que se recusou a ser aldeado e permaneceu trabalhando em fazendas, ela casou, teve filhos e vivia assim também, até o dia em que seus filhos adoeceram. Ela conta que caminhou com eles até uma reserva indígena, como eram chamadas as áreas onde os guaranis foram aldeados pelo governo brasileiro. Numa destas reservas, Porto Lindo, para onde foi, ela poderia contar com recursos para tratar os filhos. Por volta dos quarenta anos de idade ela começou a sonhar e receber visitas de seres espirituais que a orientaram a “agarrar o *mbaraka*”, aprender a nominar crianças e guiar sua família. Segundo seus relatos, foram cerca de seis anos muito difíceis, muito assustadores. Ela conta que sentia muito medo. Escrevo sobre a narrativa da história de vida e do processo de iniciação xamanístico de Dona Odúlia, com mais detalhes, em Montardo (2009). A mudança de Dona Odúlia para a Terra indígena Amambai se deu neste contexto, ela foi atrás de um mestre, que vivia ali, e também para junto de outros antigos moradores do Tekoha Guaiviry ali aldeados.

No decorrer dos anos, o grupo de Dona Odúlia conseguiu que fosse realizado o seu GT de identificação, mas como em vários outros processos semelhantes, encontra-se parado, e a efetiva homologação da terra, impedida por interesses econômicos. Eles foram para Guaiviry e lá enfrentam constantes ataques. Dona Odúlia faleceu durante este processo. Em 2011, seu companheiro Nizio Gomez foi assassinado, por pistoleiros, na frente da família.

Em 2012, Tonico Benitez, antropólogo guarani, convocou uma reunião para a qual convidou os pesquisadores envolvidos com a etnia. Esta reunião foi realizada no *Tekoha* Arroio Kora enquanto ouvíamos os tiros dos pistoleiros. Fomos, quatro professores universitários e um advogado, em nome de nossas associações profissionais e de nossas universidades<sup>6</sup>. A reunião foi toda em

---

<sup>6</sup> Rosângela Tugny na época era professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atualmente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Luciana Oliveira e Bernard Belisário da UFMG e eu, Deise Lucy Montardo da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Estavam presentes ainda advogado e alguns funcionários da Funai e da Cesai, órgão responsável pela saúde indígena. Fomos representando também a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), Associação Brasileira de Antropologia (ABA), os INCTs Brasil Plural (Cnpq-Fapeam-Fapesc) e Inclusão na pesquisa e ensino superior (Cnpq).

guarani, nossa presença ali se deu como platéia, pois os temas discutidos diziam respeito as suas lutas. Um dos pontos que gostaria de mencionar, foi a discussão, que as mulheres levantaram, sobre a seguinte questão: – “por que, quando nossos filhos estão numa ocupação, este tempo não é contado como tempo escolar?” Quando, segundo elas, “é neste tempo que eles mais aprendem. Que eles realmente aprendem”.



*Fig. 1.* Reunião Arroio Kora. Foto de Luciana de Oliveira.





*Fig. 2 e 3.* Paisagens do desmatamento. Fotos de Luciana de Oliveira

Finalizada a reunião decidimos visitar o *Tekoha* Guaiviry. Estava apreensiva pois não sabia como seria ir no lugar tão falado por

Dona Odília e Nilzo Gomes, nos anos em que vivi com eles durante a pesquisa, se nem um dos dois estaria lá. No caminho, a paisagem desoladora que choca sempre quando pensamos que o nome daquele Estado é Mato Grosso, e onde efetivamente há duas décadas, havia floresta.

Quando chegamos, fomos recebidos ritualmente, como sempre fazem os guaranis, depois nos contaram como foi o ataque, o lugar estavam e onde caiu Nilzo, de como os pistoleiros o levaram numa camioneta. Seu corpo nunca mais apareceu.

Depois chegamos na beira do Rio Guaiviry, onde uma nesga de vegetação permaneceu. E ali estavam as crianças pulando alegremente na água, a cena tantas vezes descrita por Dona Odília. E eu mais uma vez me rendi e entendi um pouquinho mais o que os guaranis me falaram a respeito do seu mundo.



*Fig. 4.* No Rio Guaiviry. Foto de Luciana de Oliveira.

Um mundo no qual, enquanto nascer criança, enquanto o Sol surgir e emitir sua sonoridade, e os homens por sua vez também, a vida continua e há otimismo. Mais uma vez entendi como pude ver beleza e alegria naquele cenário de fome, de cerceamento de

liberdade, de genocídio. Porque ali estava a alegria, a vida, forte, naquela nesga de floresta e água.

### A música guarani, a manutenção do mundo e a espacialidade

A música é a linguagem central entre os povos indígenas da América do Sul, várias etnografias tem demonstrado isto. Podemos citar entre elas, os trabalhos de Ellen Basso (1985), *A Musical view of the universe*, sobre os Kalapalo, Anthony Seeger (1980), *Why Suyá Sing?*<sup>7</sup>, sobre os Kinsêdjê e Rafael Menezes Bastos (2013), *A Festa da Jaguatirica*, sobre os Kamayura. Mais recentemente se multiplicaram as pesquisas e esta centralidade, que podemos ampliar para a dança, se confirma em outros grupos.

Assim que cheguei na Terra Indígena Amambai, para realizar a pesquisa com a família de Dona Odulia Mendes, ela me mostrou um desenho num cartaz de cartolina, desenho no qual o Sol portava em uma das mãos um *mbaraka* e na outra um *takuapu*, como ocorre no desenho abaixo (Fig. 5). Percebi que havia ali algo interessante e perguntei sobre o assunto.

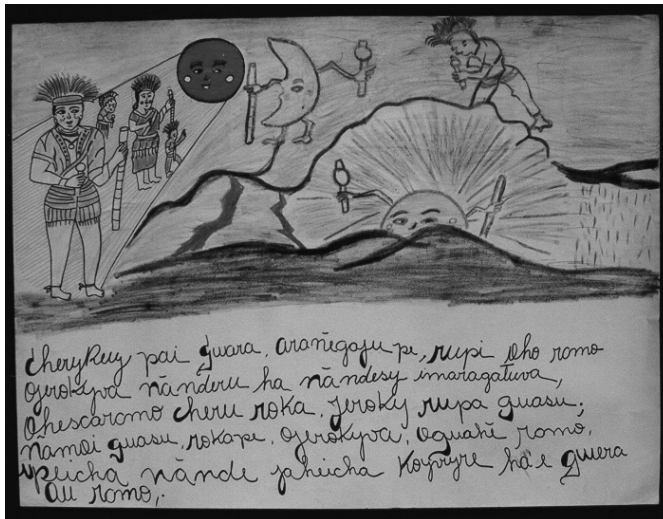


Fig. 5. Desenho de Silvano Flores.

<sup>7</sup> O livro de Seeger foi recentemente traduzido e publicado em português, com o título *Porque cantam os Kinsêdjê?* (2015).

O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite esta responsabilidade é dos homens. Ao ter contato com os desenhos de Silvano Flores kaiová, filho de dona Odúlia Mendes, nos quais o Sol e a Lua aparecem sempre portando o *mbaraka* (“chocalho”) e o *takuapu* (“bastão de ritmo”), percebi que estava diante de algo importante para entender o papel da música neste mundo. Conforme já expus em Montardo (2009), entre os kaiovás ouvi uma explicação para o porquê de os rituais serem noturnos. O Sol, o *Pa i Kuara*, é um xamã, e ele canta e toca seus instrumentos durante o dia. Durante a noite os homens são os responsáveis por tocar, cantar e dançar, o que têm que fazer para manter o mundo, a vida na Terra. Caso parem de fazê-lo, o Sol cessará de iluminar, e a Terra, que é como um *mbeju-guasú* (“beiju grande”), com a forma de um prato, virará de ponta-cabeça.

Para os guaranis, a música em seu ritual cotidiano é um caminho a percorrer ao encontro dos seres espirituais. Este caminho não está isento de perigos e obstáculos, o que aparece nas coreografias de lutas, nas quais realizam movimentos de ataque e defesa. Os guaranis pretendem, neste caminho realizado no ritual, embelezar e fortalecer os corpos, dotando-os de força e de alegria, combatendo a tristeza. É de sua responsabilidade essa espécie de treinamento e preparação para a vida, o que garante a sobrevivência do grupo e a manutenção da própria Terra, numa ação análoga à desenvolvida pelos heróis criadores ou ancestrais.

Os caminhos percorridos nos rituais aparecem também nos desenhos do Silvano Flores. Os desenhos, aliados as exegeses sobre eles e sobre as letras dos cantos, e também sobre os movimentos corporais performatizados sugerem que estes caminhos levam as aldeias divinas, localizadas nos pontos cardeais. Verifica-se que há ao mesmo tempo uma verticalidade nos caminhos e uma horizontalidade na localização destas aldeias, fazendo com que os traçados sejam como parábolas, como a trajetória de flechas.

A escolha dos repertórios executados nos rituais cotidianos, os *jeroky*, segundo Dona Odúlia Mendes, está relacionada aos caminhos a serem percorridos. Minha interlocutora explicou, desenhando vários quadrados, com um graveto no chão de terra, que

há uma numeração dos cantos que ela tem que executar e, embora tenham uma numeração e nomes correspondentes, ela às vezes inverte a ordem, podendo subir, descer, pular dois, entre outras variações, conforme o “roteiro” que recebe no sonho. Ela desenhou quadradinhos de tamanhos distintos, de baixo para cima, e os numerou de cima para baixo esclarecendo que não sabia tudo ainda, pois estava aprendendo.

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

Em outro dia desenhou no chão três caminhos. No do meio foi desenhando uma série de quadrados e explicou que “ele”, *Pa'i Kuara*, lhe mostrou os três caminhos subindo, nos quais os quadrados são as músicas. Foi com traços pulando de um caminho para outro. “O do meio é *Pai tavyterã, che mba'e* (“minha coisa”), o outro é *ka'agui potire begua*, do guarani nhandeva, e o outro vem de longe”; Ela vai misturando até amanhecer, primeiro *mbegue katu* (“mais lentas”), e depois *yvyra'ija*, mais aceleradas. Ao redor destes caminhos traçou um círculo englobando tudo e afirmou que aquilo tudo é o mundo com suas aldeias e cidades, às quais chega através do canto. Ela traçou uma linha saltando de um caminho para outro e explicou que canta um verso, termina, pega de outro, pega dois *Tavy Terã*, depois pega dois de outro, e assim por diante. “Eu vou levantando até a altura da copa das árvores (*ka'agui potire begua*). Agora nós vamos na cidade, longe”. Ela foi dizendo os nomes dos cantos e explicando que eles sobem, “nós subimos quando nós cantamos”.

Conforme comentei no início do texto, Dona Odúlia iniciou seu processo de tornar-se uma “cacica”<sup>8</sup>, quando residia na Terra Indígena Porto Lindo, uma área nhandeva. Ela junta em seu repertório cantos deste subgrupo, e justifica dizendo que isto aumenta a força

---

<sup>8</sup> No Mato Grosso do Sul, os guaranis nhandeva e kaiova chamam de caciques ou rezadores, os iniciados no xamanismo.

do seu canto e leva seu grupo mais longe. Menezes Bastos (2007: 298) quando traça algumas características gerais da música dos povos indígenas nas terras baixas da América do Sul, destaca a *sequencialidade* ou *estrutura sequencial* como uma delas. Nas palavras do autor a *sequencialidade* “tipifica a organização musical dos rituais no plano intercancional, ou seja, no plano constituído pela articulação entre as respectivas canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes” e é através da performance destas sequências que a comunicação no ritual é fabricada. Continua Menezes Bastos: “Essas seqüências, assim como as seqüências de seqüências, freqüentemente ancoram a cronologia do dia e da noite e são por ela ancoradas. É possível que também o façam naquelas de outros ciclos temporais, como os meses, as estações etc., compondo calendários musicais” (2007: 299).

No caso do ritual guarani a estrutura sequencial dos cantos está relacionada aos caminhos percorridos ao encontro dos seres espirituais. Minha interlocutora sempre insistia em comparar o que acontece no ritual com as viagens que fazemos, dizia ela, “como você vai a Amambai (cidade próxima) ou como vamos a Brasília (os guarani vão a Brasília recorrentemente na luta pelos seus direitos), é a mesma coisa”.

Outro aspecto que destaco é o sonho como acesso a um arquivo de onde se recebem cantos, adornos, e durante o qual pode-se visitar também as aldeias divinas. “Tudo que é guarani, está lá, e vem de lá”, ouvi muitas vezes de Dona Odúlia. Os cantos, os adornos, animais e seres, “aparecem” para algumas pessoas, por merecimento, como uma revelação. Quando utilizo o termo revelação estou pensando no processo de revelação de um filme fotográfico. A imagem surge revelada, ela já existia, mas estava invisível.

As exegeses que obtive com os kaiovás falam do *jeroky* como um caminho que deve ter seu percurso de ida percorrido novamente na volta, sob pena de seus participantes ficarem perdidos, o que os deixaria suscetíveis a uma série de perigos e doenças.

Busquei verificar no material musical, indícios deste deslocamento, os quais passo a descrever, associados as coreografias. As frases musicais mais agudas abrem a passagem, e a parte que se repete mais vezes e que em todas as canções enfatiza o centro

tonal das canções cria um espaço de tensão, no qual toda a atenção dos participantes é exigida. Os percursos que estão sendo feitos são perigosos, os *yvyra ija kuéra* (“ajudantes do ritual”) estão armados com seus *mbaraka* (“chocalhos”) e *yvyra para* (“bastões”), e vigiam a segurança dos participantes, ao mesmo tempo em que os testam em contínuos movimentos de ataque.

A análise do movimento coreográfico dá pistas sobre o significado da música que está sendo dançada. Os movimentos de esquivar-se, enfatizados como objetivo da dança, são gerados por uma tensão provocada pela música, que joga com intervalos de terça menor e maior alternadamente. O ritmo cheio de contrastes também colabora para a criação da tensão.

No caso da música guarani nhandeva, na qual há uma progressão no número de repetições de apenas uma parte da estrutura da canção e uma volta ao número inicial, sugiro que ocorre um alargamento no percurso, criado pela música. O momento em que o número de repetições atinge o máximo é o momento de aumento da tensão nas coreografias nas quais os participantes treinam movimentos de ataque e defesa.

As exegeses que obtive entre os kaiovás apontam para um movimento de subida nos caminhos<sup>9</sup>. Os cantos e alguns discursos terminam com a finalização “haaaaaa!!!”, que é uma chegada. O gesto que dona Odília faz, tanto no momento da performance, quanto nas exegeses, é um gesto de aterrissagem. Ela flexiona os joelhos neste momento.

Os caminhos são vias de duas mãos, pois tanto os participantes do ritual sobem, como os seres divinos descem. Ambos fazem uso, por vezes, também, de veículos, como o *apyka* (“banco”). Dona Odília descreve o *apyka* como um veículo meio redondo, onde cabem umas três ou quatro pessoas. Para chegar nas aldeias além-mar em seus rituais, os guaranis mbyás precisam de um veículo, de um barco para fazer esta travessia.

---

<sup>9</sup> Chamorro descreve a proclamação de Dolícia, uma xamã kaiová: “*Como deseo que fuésemos levantados (taperupímo) hasta Tupã y le presentásemos el modo de ser puro de nuestra flor...cinto (ku’akuaba reko nani...)*...” (1995: 65).

Como mencionado acima, no repertório de Dona Odúlia, consta uma canção chamada *ka'agui potire begua*, que podemos traduzir por canto da altura da copa, ou das flores, das árvores. Esta canção está relacionada ao deslocamento vertical mas também diz respeito ao papel da copa das árvores como filtro de doenças. Segundo minha interlocutora, quando havia floresta, não chegavam as doenças. Agora as pessoas estão desprotegidas deste filtro.

A possibilidade de subir ao cantar foi apontada por alguns guarani kaiová com os quais conversei, como propiciadas pela afinação dos coro feminino. Segundo me explicaram, quando as mulheres cantam e conseguem cantar da maneira ideal, ou certa, conseguem criar com o coro um fio, no qual todos embarcam. O termo em guarani para falar deste fio, é *sã*<sup>10</sup>.

Selecionei uma canção do repertório registrado durante minha estadia com a família de Dona Odúlia, para a qual fiz uma tradução tentativa, e que apresento a seguir.

<b>Tradução baseada em dicionários</b>	<b>Tradução baseada nas exegeses nativas</b>	<b>Tradução e interpretação exploratórias</b>
<i>Ano'arako orojeroky</i> A/aqui+ <i>no'a</i> / juntar, recolher + <i>rako</i> /certo, certamente; o/característica verbal da terceira pessoa singular ou plural + <i>ro</i> / característica da primeira pessoa plural restringido + <i>jeroky</i> /dançar	Agora nós dançamos	Aqui juntos corretamente ou verdadeiramente dançamos
<i>Pa'i Kuara roka rebe</i> <i>Pa'i</i> /Xamã; <i>Kuara</i> /do Sol+ <i>roka</i> /pátio + <i>rebe</i> /por, de, em	No pátio do Sol	No pátio do divino xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol

<sup>10</sup> Interessante que a imagem de fios é relatada por Gallois para os waiãpi quando trata do *tupasã*, do fio – como um recipiente que é propulsado e mandado a inimigos distantes pelo xamã (1996: 45) e que me remete para uma parábola, um fio que sobe e desce como na trajetória de um projétil. No caso dos guaranis as aldeias divinas estão no mesmo nível, mas o caminho para ir até elas é constituído de uma subida e uma descida.



<i>Ano'arako orojerure yvâga che ra'e</i> A/aqui + no'a/ juntar, recolher + o/característica verbal da terceira pessoa singular ou plural + ro/ característica da primeira pessoa plural restringido + jerure /pedir + yvâga/céu + Che/eu + ra'e/partícula de passado, geralmente mais-que-perfeito	Assim mesmo nós pedimos no céu	Aqui juntos pedimos no céu
<i>Ano'arako orojeroky</i>	Assim que nós dançamos	Aqui juntos corretamente ou verdadeiramente dançamos
<i>Pa'i Kuara roka rebe</i>	No pátio do Sol	No pátio do xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
<i>Angatu ore orojeroky</i> Ange/advérbio de tempo, a pouco + katu/bem + ore/ nós + jeroky/ dançar	Agora nós estamos dançando	Agora mesmo nós estamos dançando
<i>Pa'i Kuara roka rebe</i>	No pátio do Sol	No pátio do xamã responsável pelo Sol ou que cuida do Sol
<i>Haaaaa!!!...</i>		

Daniel Vasquez, ajudante ritual de Dona Odília e que trabalhou comigo nas traduções, explicou que o *rebe* na frase “*Pa'i Kuara roka rebe*” significa que eles estão chegando no pátio, dançando e ocupando aquele espaço. Houve uma mudança de pronome no decorrer da letra da canção, o que aponta para um dos temas que aprofundo adiante e que trata das diversas vozes que falam no ritual. Neste caso, a cantora usa o *ore*, segunda pessoa do plural exclusiva, e em seguida usa *che*, primeira pessoa do singular. Ela está falando em nome do grupo, mas está, no céu, pedindo sozinha.

A letra desta canção está dizendo que eles estão dançando<sup>11</sup> juntos para atrair a atenção do xamã responsável pelo Sol. Enquanto esta comunicação acontece, a vida na terra é mantida.

## Finalizando

Finalizo este texto lembrando que Dona Odúlia Mendes e seu companheiro Nilzio Gomes, ambos já faleceram. Nilzio, como já mencionei, assassinado no Tekoha Guaiviry em 2011. Seu grupo, no entanto segue firme resistindo para ficar no local que tradicionalmente ocupavam. Na semana do dia 20 de outubro, frotas de batalhões do exército, tropas de choque e efetivos da polícia federal deslocaram-se para a região do Sul do Mato Grosso do Sul, para realizar uma ação de despacho ordenada por um juiz do estado do MS. Cito abaixo, na íntegra, a nota que Agda Riquelme Rocha postou no grupo coletivo Aty Guasu na rede social Facebook, no dia 20 de outubro de 2015:

“Neste momento nos Guaranis e Kaiowas estamos no nosso ritual e a entoar nosso canto de guerra e morte, um ritual que pra nos e muito triste pois e um ritual de despedida de tudo aquilo que mais amamos e vamos deixar apos a nossa morte forçada. Mais pela nossa terras sagrada, vamos resistir e lutar, pois ela e a nossa mae e uma mae nunca se abandona haja o que houver, a nossa terra e a nossa vida, sem ela nao existe vida pra nos e nao vale a pena viver longe dela, ja fomos expulso varias vezes dela, ja fomos obrigados a viver longe dela, mas agora nao vamos mais ser expulsos, ja retomamos ja estamos nela e nao vamos sair e ninguem ira nos expulsar mais. **Não temos armas como os os policiais mas a nossa arma e a nossa reza e mbaraca e nosso escudo e o nosso proprio corpo.** Vamos resistir, nao vamos recuar, vamos permanecer firme e fortes

---

<sup>11</sup> Ao analisar as coreografias performatizadas no ritual percebi um comportamento que me remeteu diretamente, à noção de artes marciais (Menezes Bastos faz esta associação em relação as coreografias do ritual kamayurá (2013). Um dos treinamentos mais significativos efetuados nos rituais guaranis é o aprender a “desviar-se”, em danças/lutas. O comportamento de não se contrapor, característico dos guaranis, é trabalhado musical e corporalmente. O que aparentemente é uma não-resistência se apresenta como uma estratégia desenvolvida diante dos desafios que vêm enfrentando há séculos e na qual a música e a dança ocupam papel constitutivo.

nesse nosso *tekoha* a espera desses policiais. Sabemos que vamos morrer, mas vamos morrer lutando e resistindo pelo nosso *tekoha*, estamos prontos pra sermos mortos junto com as nossas crianças, mulheres, jovens e idosos. Sempre fomos um povo estrangeiro no nosso proprio territorio, no nosso proprio pais. Varios guerreiros ja foram assassinados e ate hoje a justiça nao tomou providencia em relação a isso, e esses mandantes e pistoleiros continuam impunes e continuam a cometer atrocidades contra o povo guarani e kaiowa aqui no MS. Pra investigar e punir assassinatos de lideranças indigenas as autoridades nao existem ficam invisíveis e pra proteger indigenas durante os ataques covardes de latifundiários e seus pistoleiros nao xistem policiais, tropas de choque, MPFe PF, todos eles nesse momento desaparecem. Mas quando um juiz sanguinario que nem sequer conhece a realidade dos povos indigenas nos seus tekohas decretam um despejo ai sim como um passe de magica aparece um monte de policiais pra executar a ordem covarde, e tambem pra proteger ruralista tem policial de sobra, agora quando o povo indígena implora por proteção não existe justiça. Neste momento esta preste a ocorrer a qualquer momento um grande massacre e derramamento de sangue indígena nos Tekohas Nhanderu Marangatu e Guayviry pela propria justiça brasileira que sempre age sem do nem piedade e que sempre acaba vitimando algum guerreiro indígena como aconteceu em Buriti como o guerreiro Oziel Terena que foi assassinado por policiais durante a execução de uma ordem de despejo e ate hoje nada foi esclarecido e ninguém foi punido. Nessa nova ordem de despejo da pra ver claramente que a própria justiça brasileira apoia o massacre dos povos guaranis e kaiowas, ela se preocupa mais em satisfazer a vontade dos latifundiários do que proteger a vida de varios ser humanos que lutam pela vida. So pedimos que o mundo veja como nós indígenas somos tratados pelas autoridades desse pais Brasil, e que eles tentam nos dizimar da face das nossas próprias terras tradicionais. E que o mundo olhe por nos, estamos sendo mortos pelas armas de pistoleiros e do outro lado estamos sendo massacrados por despejos violentos. Essa nossa mensagem, vamos ficar aqui, nao vamos sair, vamos resistir ate o ultimo guerreiro e ate a nossa ultima força. TEKOKHA NHANDERU MARANGATU RESISTE E TEKOKHA GUAYVIRY. RESISTE, RESISTIR PARA EXISTIR! NÃO AO DESPEJOS!!!”

A mobilização contra o genocídio que vem sendo imposto aos guaranis no Mato Grosso do Sul, surtiu efeito. Na véspera do dia 21 de outubro de 2015, o Supremo Tribunal Federal suspendeu as ordens de despejo destas duas áreas. A situação tensa, porém, continua.

Nos últimos anos tem se destacado no cenário do hip hop o grupo MC Bro, formado por jovens guaranis de Dourados. Pimentel (2014) aponta que as mensagens de suas canções falam da luta pela terra e em grande medida se encontram com o discurso dos *ñanderu*, os rezadores guaranis-kaiovas, que através de suas profecias fundamentam a fé na retomada de seu território, o *Ka aguyrusu*, a *Mata Grande*, ou Mato Grosso.

O que desejo destacar é a frase que coloquei em negrito no texto citado acima, do *Aty Guasu*, e que remarca os cantos e as danças como armas, como defesa, como garantia da vida Guarani. Nos mitos de criação do mundo, o *mbaraka* e o *takuapu*, foram utilizados para reunir a mãe e o pai ancestrais, num episódio; e em outro, para garantir a sobrevivência ao grande dilúvio. E assim, seguem.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. 1982 [1979]. “El problema de los géneros discursivos”. In: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 248-293.

BASSO, Elen. 1985. *Musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

BRAND, Antônio. 1997. *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis caminhos da palavra*. Tese de Doutorado. PUC, Porto Alegre.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. 1999. *A música encantada Pankararu – toantes, torés, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu*. Dissertação de Mestrado. Recife, UFPE.

GALLOIS, Dominique Tilkin. 1996. “Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paié*”. In: LANGDON, Jean (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis, Ed. da UFSC, pp. 39-74.

LAGROU, Elsjé Maria. 1998. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese de Doutorado. São Paulo, PPGAS/USP.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2013. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC.

2007. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* [online]. Vol.13, n.2, pp. 293-316. ISSN 1678-4944.

MONTARDO, Deise Lucy O. 2002. *Através do Mbaraka: Música e xamanismo Guarani*. Tese de doutorado apresentada ao PPGAS/FFLCH- USP.

2009. *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Edusp.

MURA, Fábio. 2006. *À Procura do Bom Viver: Território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiouwa*. Rio de Janeiro, tese de doutorado apresentada ao PPGAS/MN-UFRJ.

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

PEREIRA, Levi Marques. 2003. O Movimento Etnico-Social pela demarcação das terras guarani em MS. *Tellus*, ano 3/ n. 4/ p. 137-145.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. 2012. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao PPGAS/FFLCH- USP.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena y Laura R. VALLADARES DE LA CRUZ (coords.) 2014 *Juventudes indígenas, del hip hop a la protesta social en América Latina*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio. 1997[1639]. *Conquista Espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. 2ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed.

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

2015. *Por que cantam os Kinsêdjê?* São Paulo: Cosac Naify.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.