

Uma antropologia da música Guarani

Deise Lucy Oliveira Montardo

Resumo: O presente texto aborda o estudo da música como uma avenida de entrada para o entendimento da cultura guarani, neste caso enfocando principalmente o xamanismo. São apresentadas, inicialmente, a metodologia aplicada e, em seguida, algumas categorias da teoria nativa da música obtidas por intermédio da pesquisa de campo que apontam para uma relação entre estas e as concepções sobre o cosmos e a sociabilidade guaranis. Por fim, é explorada a possibilidade de se estudar as redes de transmissão do xamanismo pelo estudo da música.

Palavras-chave: música; Guarani; xamanismo.

Abstract: The text in hand is a study of music as an entrance route to an understanding of Guarani culture. It focuses principally on Shamanism. Initially, the paper presents the methodology applied and then some categories of the native theory of music obtained through field research that point to a relationship between these categories and the Guarani concepts of the cosmos and sociability. Finally, the possibility of studying the transmission networks of Shamanism through the study of music is explored.

Key words: music; Guarani; shamanism.

Doutora em Antropologia Social (USP) e Pesquisadora do Museu Universitário (UFSC).

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

Não há possibilidade de vida na Terra se os guaranis não estiverem cantando e dançando. Esta afirmação foi ouvida muitas vezes, nos diversos subgrupos guaranis que freqüentei durante esta pesquisa¹.

O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite esta responsabilidade é dos homens. Ao ter contato com os desenhos de Silvano Flores (ver Desenho 1), 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 este estudo. 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. Diante de uma assertiva como esta, é evidente que penetrar no universo guarani pelo viés da música ou da dança é uma possibilidade fértil para o seu entendimento.

Desenho 1: Desenho de Silvano Flores no qual o Sol porta instrumentos musicais



O trabalho teve como objeto de análise a música guarani, executada no ritual cotidiano realizado pelos guaranis, denominado *jeroky*, nos subgrupos kaiová e nhandeva (Mato Grosso do Sul), e *purahêi*, nos subgrupos mbyá e chiripá (Sul e Sudeste do Brasil). O objetivo central foi realizar uma etnografia da música guarani, descrevendo suas estruturas musicais e os aspectos de uma teoria musical nativa, procurando, para tanto, um repertório que tivesse equivalentes nos três subgrupos presentes no território brasileiro, o que se deu com o relacionado diretamente ao xamanismo. Escolhi como repertório principal as canções do *jeroky* realizado pelos kaiovãs, junto aos quais realizei a maior parte da pesquisa de campo e a respeito dos quais reuni um maior conjunto de dados.

A pesquisa mostrou que, para os guaranis, a música em seu ritual cotidiano é um caminho a percorrer ao encontro dos deuses. Este caminho não está isento de perigos e obstáculos, o que aparece nas coreografias de lutas, nas quais realizam movimentos de ataque e defesa. Os 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 deuses.

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

Lanço mão de outros recursos teórico-metodológicos na construção interpretativa dos significados da música guarani. Um deles é a comparação com dados de pesquisas sobre os guaranis e outros grupos de língua Tupi. Para esta tarefa conto principalmente com o trabalho de Menezes Bastos sobre os kamayurás (1978, 2000), bem como com o de Gallois (1996), sobre os waiâpis, e outros, considerando que estes universos são relacionais. Utilizo ainda pesquisas etnomusicológicas realizadas em outros continentes, que iluminam o material guarani.

Música, dança e xamanismo guaranis

Sobre os cantos guaranis, Schaden (1974[1954], p. 119) faz a seguinte observação: “Não é fácil descobrir qual seja, na opinião do Guarani, a natureza do *porahêi*. Tem-se por vezes a impressão de que se trata de algo quase-material, um como que objeto, que se pode ou não possuir”.

Os cantos guaranis a que Schaden se refere constituem a avenida através da qual busco entender a cultura guarani. A opção por descrever os rituais xamanísticos cotidianos, denominados *jeroky*, *purahêi* ou *ñe'engara*, entre os kaiovás, *jeroky takua*, entre os nhandevas e *porai*, entre os mbyás e chiripás, deve-se à importância fundamental deles para o entendimento do que muitos autores chamaram religiosidade guarani,

mas que compreende também outras manifestações relacionadas à cosmologia, mitologia, idéias sobre saúde e doenças e manifestações expressivas como dança, música e poesia. Nestes rituais fica claro, de um lado, não apenas o esforço espiritual, mas também o esforço corporal dispensado na manutenção da comunicação com as divindades e, de outro, a importância dos cantos e da dança neste processo².

Os guaraniólogos clássicos e recentes (por exemplo, Cadogan, 1992a [1959] e Chamorro, 1995, respectivamente) perceberam o papel da música na cultura guarani, tanto que realizaram grande parte de seus estudos baseados nas letras dos cantos. Paradoxalmente, no entanto, não estudaram a música que acompanhava as letras, tarefa proposta neste trabalho.

A escolha do repertório a ser trabalhado deu-se também pela constatação de que os guaranis do Sul do Brasil cantavam e dançavam, durante no mínimo quatro horas, todas as noites o que me alertou para a importância que esta atividade musical teria nesta cultura. Quanto aos guaranis do Mato Grosso do Sul, conheci-os mobilizados em um contexto de reivindicação para a demarcação de suas terras, cantando e dançando por várias noites e durante toda a noite. E mesmo fora deste contexto, percebi que, embora com menos intensidade, durante todo o ano o fazem, o que me levou a estudar os repertórios destas manifestações rituais que defino como sessões xamanísticas cotidianas.

Quando se fala em xamanismo, a primeira imagem que vem à mente é a de um homem realizando uma cura, modelo do xamã proveniente da literatura sobre o xamanismo siberiano. Quero ressaltar que esta imagem não corresponde à ênfase do xamanismo guarani, que recai no ritual coletivo, cotidiano de caráter mais profilático ou de uma cura ampla, que abrange a própria Terra³.

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

Os guaranis têm um ritual anual, o mais importante do seu calendário, que é o ritual do milho, mas ao qual não tive oportunidade de assistir. É interessante como, apesar de estar há cinco anos envolvida com a temática, isto não tenha ocorrido. A opção de trabalhar com o

repertório cotidiano se coadunou com a minha postura de não privilegiar a procura pelo xamã de maior prestígio. No caso do Mato Grosso do Sul, por exemplo, poderia ter buscado conhecer o xamã da aldeia Panambizinho – a única aldeia onde se realiza a furação dos lábios kaiová –, e que foi o principal informante de Graciela Chamorro (1995). Queria desde o início entender como a cultura guarani tem se mantido e transformado nestes quinhentos anos de contato, e tinha como pano de fundo a idéia de que não teria sido pela existência de “um xamã” que mantém as tradições. Tinha em mente que, em qualquer lugar onde pesquisasse eu teria uma boa compreensão dos fundamentos da cultura guarani.

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

Concordo, neste sentido, com o que escreve Lagrou (1998, p. 43), que “nossas valiosas descobertas no campo não vêm de maneira tão acidental quanto possamos pensar” e que elas “surgem quando nossos professores nos consideram maduros para entendê-las, ou simplesmente, quando se presentifica o contexto certo, um contexto capaz de revelar não apenas o conteúdo mas, também, a significação e o sentido prático, moral e emocional de um determinado conhecimento”.

Os guaranis têm, nos rituais xamanísticos realizados cotidianamente, o centro da manutenção de sua cultura. Nestes rituais estão, através da condução do xamã, percorrendo caminhos que os levam ao encontro dos ancestrais míticos. A música executada com os instrumentos recebidos do herói criador, cantada com a alma vinda das regiões divinas e dançada com o corpo adornado, tem um papel de invocação, em um dos gêneros identificados, e de superação de obstáculos, em outro.

Os instrumentos, principalmente, têm o papel de atingir a escuta dos deuses “lá” em sua morada. A essa manifestação sonora eles respondem com o envio de seus batedores ou mensageiros (*yvyra'ija kuéra* ou *tembiguáís kuéra*), que vêm assistir aos cantos e às danças e retornam para informá-los de quão alegres (*ovy'a*) estão os habitantes da Terra.

O gênero no qual invocam os deuses tem características de uma estética da saudade, envolvida com sentimentos de tristeza e pranto. O gênero nomeado *yvyra'ija*, com sua aceleração, contratempos e coreografias de luta, é acompanhado de muito riso e excitação. Os dois gêne-

ros são complementares nos objetivos do ritual, que são fortalecer os guaranis e a Terra para continuidade da vida.

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

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

Por outro lado, no ritual observa-se um comportamento que remete, de nosso ponto de vista, à noção de artes marciais. Um dos treinamentos mais significativos efetuados nos rituais guarani é o aprender a “desviar-se”, em danças/lutas. O comportamento de não se contrapor, característico dos 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.

Apresento a seguir alguns aspectos da teoria musical guarani aprendida por mim. Um deles refere-se à extensão: o que chamamos de grave, os guaranis denominam *opurahéi guasu* (canto grande), e o agudo, *opurahéi michive* (canto pequeno), apontando que, como os kamayurás, eles têm uma concepção volumétrica da corrente sonora.

Menezes Bastos comenta que a dimensão que ele poderia glossar como “altura” (“frequência”) se explicita entre os kamayurás em termos “volumétricos”. O autor enfatiza que “a noção Kamayurá é muito mais próxima da científica ocidental do que a *folk* de minha [sua] subcultura o é. Efetivamente, segundo a acústica científica mais recente, a extensão do som é propriamente polidimensional” (1978, p. 103).

Obtive exegeses que apontaram para o entendimento da extensão também ligado à verticalidade, ou seja, os sons de agudos estariam longe

da terra, e os sons graves próximos à terra. Entre os Mbyá do litoral paulista, *yvate* (alto) e *yvy'y* (baixo). É interessante acrescentar que *yvy* é “terra”, podendo-se fazer uma relação do som grave com a proximidade com a terra.

As moças, *kuña tai*, têm que cantar forte e agudo – *hatã hupi mborahéi*. *Hupi* significa, segundo o dicionário, “levantar, fazer subir” (Guasch & Ortiz, 1996, p. 565). José Morales, nhandeva da AI Pirajuy, Paranhos (MS), comentou, ao ouvir as fitas da área Amambai, que eles *ohupi porã*, o que traduziu por “contente, coração contente, canta bonito, não machuca o coração”. Segundo ele, as mulheres têm que cantar todas juntas, em coro, afinadas.

Tanto entre os nhandevas quanto entre os kaiovás, a admiração pela afinação do coro feminino das gravações que fiz entre os mbyás e os chiripás na aldeia Limeira, AI Xapécó, Santa Catarina, foi muito ressaltada. Para falar sobre sua execução usaram a expressão *ohupi porã*, que pode significar “sobem bem e bonito”, enfatizando a qualidade das cantoras como *yvyra'ija kuéra*, “ajudantes do xamã”.

Outro informante descreveu *hupi* como “agarrar em cima”. A impressão que tenho com esta explicação é que há uma afinação ideal, e que as pessoas a atingem ou não. O lugar certo de cantar está lá. Expressão outras como “apareceu para mim”, ou “saiu para mim” trazem também esta noção de desvelamento, indicando que o canto já existe e aparece para a pessoa. Estes termos são utilizados também quando se falam dos sonhos. Utilizam para o ato de fotografar o termo “abrir”, que remete também para desvelamento.

Uma das explicações que obtive foi a de que, quando as mulheres cantam na afinação certa, o grupo sobe em um fio, *sã*, que os leva para cima. Acertar a afinação faz com que acertem o fio. Nimuendaju (1987[1914], p. 62) narra que ouviu entre os guaranis acerca de um pajé que obteve uma corda, *tucumbó*, diretamente do céu, pendurou-a na casa de dança e instruiu os “seus discípulos como a deveriam segurar durante a dança para que seus corpos se tornassem leves mais depressa”.

Os waiãpis, segundo Dominique Gallois (1996), utilizam-se de fios invisíveis que ligam os seres a seus respectivos “mestres”. Estes fios ou *tupãsã* são tratados pela autora como um dos caminhos da relação xamanística, uma das maneiras de controle do movimento e de estabelecimento de comunicação com o sobrenatural⁴.

Vitória, xamã nhandeva, explicou-me o processo de cura como sendo feito por intermédio de *Karai Miri*. Segundo Vitória, “ele” desce

por um fio, como o fio do toca-fita, e canta, e como o telefone e o rádio, permite a comunicação com Paranhos. Paranhos é a cidade mais próxima da área Pirajuy – distante cerca de 30 quilômetros –, e é usada neste caso como exemplo para eu entender que o canto alcança longa distância. “O ñanderu, nosso pai, *Karai Miri* desce para possibilitar a visão também, como uma televisão”, segundo Vitória. O sonho também é como o telefone, um aviso. Vitória vê o fio e uma lanterna descendo. A lanterna foi usada também como imagem por dona Odília para comentar o processo de cura. Durante o *jeroky* também, segundo ela, é colocada uma lanterna sobre os dançarinos como aprovação por parte dos deuses⁵.

Cox (1999) compara lógicas metafóricas entre movimento musical e espaço em várias culturas, tais como Kaluli na Nova Guiné e Grécia antiga, nas quais as noções de grave e agudo estão relacionadas à verticalidade. Embora seja comum a associação entre verticalidade e extensão, inclusive na música clássica ocidental, esta lógica metafórica, conforme aponta o autor, não é universal.

No Alto Xingu, por exemplo, perto dos kamayurás, que, como vimos, entendem a relação entre extensão e espaço volumetricamente e verticalmente (Menezes Bastos, 1978), Mello (1999, p. 89) encontrou, entre os waujas, outro entendimento. Os waujas explicam a relação entre extensão e espaço em um eixo horizontal, no qual a distância maior se relaciona ao agudo, e a distância menor ao grave. A autora (1999, p. 94) chama a atenção para o fato de que a maneira como os waujas entendem a extensão é distinta da kamayurás estudada por Menezes Bastos, embora as aldeias destes povos sejam próximas.

Ohupi, “subir”, e *oguejy*, “baixar”, foram dois termos que apareceram bastante ao se falar do que acontece no *jeroky*. Ambos apontam para uma verticalidade na sua concepção, porém não exigem que se descarte a noção de horizontalidade do cosmo. Pode-se pensar que o caminho para visitar lugares que estão no mesmo horizonte é elevando e abaixando, em veículos, “como quando viajamos de avião”.

Sobre o estilo musical kaluli “*lift-up-over*”, Feld (1994, p. 129) comenta que, embora pareça literalmente vertical, o sentido kaluli é o de uma faixa simultaneamente vertical e horizontal que se propaga no tempo, é propulsionada, sobe num arco e cai adiante.

A imagem dos fios – conforme foi colocada pelos informantes e conforme relata Gallois (1996, p. 45) para os waiãpis quando trata do *tupasã*, do fio – como um recipiente que é propulsado e mandado a inimigos distantes pelo xamã me remete a uma parábola, um fio que sobe e

desce como na trajetória de um projétil. As aldeias divinas estão no mesmo nível, mas o caminho para ir até elas é constituído de uma subida e uma descida.

Há uma canção do repertório de Odúlia Mendes, no ritual kaiová, que se refere à copa das árvores, altura à qual esta canção os eleva. Chamo a atenção para a descrição que faz Viveiros de Castro (1986, p. 191) dos caminhos arawetés, que, similarmente aos dos guaranis, iniciam-se na altura da copa das árvores, são inclinados e tem no eixo leste-oeste, seu percurso principal.

O xamanismo guarani tem como uma das suas características a necessidade de ajudantes para efetivar o ritual, os *yvyra'ija kuéra*, cuja atuação tem implicações de eficácias musicais, tanto instrumentais quanto vocais, assim como de movimentos corporais. Em uma cartilha editada pelo INDI (Instituto Indigenista do Paraguai) lê-se a seguinte frase: “*umi kuña kuéra oporai hatã vérõ pe oporaíva imbareteve*”, que pode ser traduzida por “quando as mulheres cantam mais forte ou com mais volume, o xamã fica mais forte”.

Dona Odúlia, durante um certo tempo, contou com a participação nos seus rituais de um xamã atuante nas questões de reivindicação de terras. Contou-me então que, ao cantarem os dois, ele fazia o papel de *padre* e ela de *yvyra'ija*, “ajudante”, e que assim formavam um conjunto: o homem cantando “grande”, *oguerõñe'ë guasu*, e “forte”, *opurahéi hatã* (correspondente, em relação à extensão, ao grave, e ao volume, ao alto na teoria musical ocidental), e a mulher cantando “pequeno”, *oñe'ë'i* ou *oñe'ë michi* (correspondente, em relação à extensão, ao agudo na teoria musical ocidental).

Com a presença do cantor masculino ela ficava liberada para ensinar as mulheres de seu grupo a cantarem. Explicou-me que eles estariam ensinando “mulher a cantar fino e homem grosso, para fazer conjunto”. Reclamou então que, quando ela estava sozinha na condução de seu grupo, tinha que cantar grosso, e então não estava disponível para cantar com as mulheres.

No *jeroky* do dia 25 de dezembro de 1998 o meu anfitrião José Morales não nos acompanhou, a mim e a sua mulher. Quando cheguei em casa no outro dia ele quis ouvir a gravação e imediatamente saltou e reconheceu que havia duas moças cantando e tocando de maneira diferente das outras mulheres do Pirajuy. Identificou logo que as moças seriam filhas de um *ñanderu* (“xamã”) do Paraguai, que estava fazendo uma experiência de morar naquela área.

A admiração de José Morales pelo canto destas jovens foi a mesma que despertou nele o coro das mulheres que gravei na aldeia Limeira, entre os mbyás e chiripás do Sul do Brasil⁶, e cujas audições durante o trabalho de campo provocaram comentários muito significativos. A admiração pela qualidade do coro feminino aponta para a estética da música guarani e para o seu conteúdo sensível. O termo utilizado para defini-la: *ojoja*/“igual, parêlo” (Cadogan, 1992a, p. 72) exprime o cantar junto e afinado.

Podemos apreender o significado de *joja* conforme usado na seguinte frase, que está em um canto nhandeva: “*Nñengarai joja vusu jevy jevy*. Cantem juntas outra e outra vez forte e ritmicamente” (Chase-Sardi, 1992, p. 49). *Joja* refere-se a “juntas e ritmicamente”. José Morales, meu anfitrião nhandeva, refere-se ao *joja* como algo justo, certo, neste sentido, talvez, ritmado. A afinação na música é compreendida como o canto de pessoas que se reúnem e cantam juntas diariamente. A afinação e a adequação rítmica são valores sentidos como demonstrativos da própria vida social.

Na última noite que registrei na aldeia Pirajuy um jovem *yvyra'ija* nhandeva, que está se iniciando como xamã, cantou pela primeira vez. As mulheres comentaram comigo que o seu acompanhamento para o canto do jovem não estava forte, porque elas não conheciam ainda a música. Quando o coro está forte e harmônico, é porque há contínua convivência ritual. Como me explicou José Morales, ao ouvir a gravação de que falei acima –que fiz em sua aldeia numa noite em que ele não estava presente–: “elas cantam juntas todas as noites, por isto cantam assim e toca fundo na gente”. Ele percebe na performance a convivência harmoniosa dos cantores.

A complementaridade no ritual guarani não está limitada às vozes, pois abarca também os instrumentos de percussão do condutor, o *mbaraka*, e os das mulheres, os *takuapu*, que têm que soar juntos, assim como os movimentos coreográficos.

A complementaridade ou a dialogia desta música feita com estes elementos marca um estilo, cuja apreensão pelo nativo, ao ouvir a performance, remete ao que Steven Feld (1994, p. 113) chama de iconicidade do estilo. O estilo é visto mais como um processo no qual se entra subjetivamente e se sente, do que como uma homologia formal entre estruturas sonoras, visuais e coreográficas e estruturas sociais.

Feld explora a metáfora acústico-espacial kaluli, povo da Nova Guiné, o estilo *dulugu ganalan*, traduzida por ele por “*lift-up-over sounding*”

como uma imagem visual e uma forma sonora de várias camadas interativas e relacionais, as quais aborda em quatro dimensões analíticas: entre instrumentos, vozes, vocalises com instrumentos e sons do ambiente, tais como trovões e outros. Para Feld (1994, p. 115, tradução minha⁷),

intuitivamente, o estilo *'lift-up-over sounding'* cria um sentimento de camadas contínuas, seqüenciais mas não lineares, múltiplas presenças e densidades sem intervalos; sobrepondo partes sem interrupções internas; um movimento espiralado, arqueado caindo levemente adiante, diminuindo e depois engrossando ou se encorpendo novamente

Feld (1994), baseando-se no trabalho de Schaeffer, explora a idéia de que em certas sociedades, os homens, ao fazerem música, se sentem participando de uma orquestra, na qual os homens estão em uma das pautas, enquanto os astros, os pássaros, as cachoeiras, enfim, outras sonoridades estão em outras, numa formação harmônica⁸. Estudos nesta área são chamados de ecologia acústica e estudos do cenário sonoro, e pode-se considerar estas noções produtivas para o entendimento do universo sonoro guarani.

Assim como com os kalulis, a complementaridade ou a dialogia na música guarani acontece não só entre os cantores e executores dos instrumentos, mas entre eles e a Terra.

Chase-Sardi (1992, p. 53-54) obteve em sua exegese de cantos nhandevas um texto em que os cantores declaram estar dançando pisando fortemente e tocando os *takuapu* sobre a Terra que vai comê-los, e as mulheres tocando juntas os bastões de ritmo para estarem todos fortes e erguidos. Lourenço Oliveira, mbyá, declarou que “a Terra chora a **Ñanderu**, dizendo que está cansada de comer os corpos dos Mbyá” (Garlet, 1997, p. 154). Nimuendaju (1987[1914], p. 71) conta que os pajés apapocuva em seus sonhos ouvem a terra implorar: “devorei cadáveres demais, estou farta e cansada, ponha um fim a isto, meu pai!”.

A Terra é viva e come os homens⁹, e durante as danças e a execução dos instrumentos ocorre uma troca comunicativa. “A terra Guarani é um corpo murmurante...” “As pessoas precisam conhecer seu começo, seu barulho original, a fala que mora em cada semente, *itymbýra ryapu*.” Estas duas afirmações, extraídas da experiência etnográfica de Chamorro (1998, p. 120-121) com os kaiovás, dão uma idéia de como os guaranis entendem o universo sonoro. Entendimento que parecem ter em comum com outros grupos.

O Sol guarani também é sonoro. Há uma expressão entre os kaiovás para dizer que está amanhecendo, que o Sol está nascendo, que é *opyryry*

he'i Pa'i ("opyryry, diz o Sol"). *Opyryry* é utilizado também para a execução do chocalho, *mbaraka*. Durante o ritual, quando há relâmpagos ou trovões, estes são considerados como a própria manifestação de assistência e a anuência dos mensageiros divinos. Como me explicou dona Odúlia Mendes, "eles fazem como você [eu, a pesquisadora], vêm, tiram foto, gravam e levam para mostrar e contar lá para o *Pa'i Kuara* que estamos alegres, dançando".

Os guaranis têm a responsabilidade de cantar e dançar: se não o fizerem, estarão colocando em risco a continuidade da vida no planeta¹⁰, pois, assim como os deuses mobilizam uns aos outros tocando seus instrumentos, os homens também o fazem. Como vimos, estão ambos na mesma orquestra. É interessante como esta idéia dos vários astros soarem em harmonia com os homens, ou seja, a idéia de um universo musical, lembra a teoria da "música das esferas" de Pitágoras e o que pensava Marsílio Ficino, humanista da Renascença, sobre a música. A visão de Ficino, inspirada por pensadores como Plotino e o islâmico medieval Al Kindi, era a de que todas as realidades emitem raios vibrantes, os quais, juntos, compõem o coro harmônico do universo (Sullivan, 1997, p. 2).

Podemos pensar esta dialogia nos termos definidos por Viveiros de Castro (1996, p. 126) sobre o pensamento ameríndio, o perspectivismo. Dentro de tal pensamento são atribuídas aos espíritos as capacidades de intencionalidade e de "agência" que definem a posição de sujeito. A agência é manifestada pelos trovões, ventos e outros sinais. Várias vezes foi enfatizado pelos informantes que "esse canto é do céu, não é daqui", cabendo ao xamã o papel de mediador. Descrevendo a presença do *Pa'i Kuara*, dona Odúlia diz: "Quando ele vem de lá, fica que nem na cidade. Quando ele acha bom, assopra, fica que nem um relâmpago, uma luz em cima de nós".

Na letra dos cantos destaco as diversas vozes ali presentes, que apontam para a comunicação e a interação que se realizam entre os participantes e as divindades durante o ritual. Insistentemente, durante as exegeses, quis saber quem estava falando nestes cantos e discursos. Dona Odúlia respondia, em alguns momentos, que "é de lá" que estão falando, e em outros que "é daqui" ou ainda que "é dos dois". Em alguns momentos é utilizado o pronome *ore*, "nós" exclusivo, que exclui o interlocutor da ação, ou seja, são os participantes dançando e falando para "lá". Em outros, se utiliza o *ñande*, "nós" inclusivo, que inclui todos os participantes e o interlocutor.

A mudança dos pronomes na letra das canções aponta para uma constante mudança de perspectiva da voz que está cantando. Quando dona Odúlia diz que quem está cantando não é ela, mas o *Pa'i Kuara*, o dono do Sol, é o ponto de vista deste que está sendo expresso.

Bakhtin (1986, p. 99-106) afirma que o endereçamento, a qualidade de dirigir-se a alguém, é uma feição característica do enunciado, e que, sem ele, o enunciado não existe. Ele acrescenta que a vida do texto, sua essência, sempre se desenvolve “na fronteira entre duas consciências, dois sujeitos” (tradução minha).

A performance deve ser pensada considerando não apenas a dialogia na relação entre os executantes e os deuses e seres aos quais o canto se refere e se dirige, mas também com uma assistência que, na maior parte das vezes neste trabalho, foi a minha presença. Durante todas as gravações houve menção ao fato de eu estar gravando os seus cantos e as manifestações de sua cultura para mostrar aos brancos na cidade.

Quero enfatizar novamente a riqueza do procedimento de pesquisa que consiste na audição conjunta de gravações de outros subgrupos guaranis, gravações antigas ou mesmo de outros grupos. No caso das gravações antigas além das possibilidades exegéticas trata-se de uma maneira de retornar o material de pesquisa coletado para eles.

Para esta pesquisa foi fundamental uma fita que Friedl Grünberg cedeu-me com gravações feitas em 1972, entre os *pa'i tavyterãs* (que são denominados *kaiovás* no Brasil) no Paraguai. A família de Dona Odúlia reconheceu que aquelas pessoas que falavam na fita eram da mesma escola que ela.

Há uma gradação em termos de poder ou prestígio do xamã. Dona Odúlia é ajudante, *yvyra'ija* de um outro xamã, mais sábio. No caso dos guaranis a gradação hierárquica se baseia no conceito nativo de poder xamanístico, no sentido que lhe dá Langdon (1996). A autora explora o xamanismo como sistema sociocultural e enfatiza que falar de xamanismo em várias sociedades implica falar de política, de medicina, de organização social e de estética. Como uma das características comuns às formas de xamanismo na etnologia brasileira, Langdon (1996, p. 27) aponta a presença de um “conceito nativo de poder xamânico, ligado ao sistema de energia global”.

No caso do xamã guarani, os atributos que caracterizam seu poder são os atributos do dono ou do zelador do Sol, de quem recebe o conhecimento. Os guaranis dizem que fazem o ritual para ouvir os deuses e

viver conforme o que ouvem, para não esquecer. A expressão *ñe'ë rendu* usada na letra dos cantos mbyás é traduzida por “obedecer” em Dooley (1982, p. 128), e *rendu* ou *endu* é “ouvir, perceber, experimentar, sentir” (op.cit, p. 51). Quando se está exortando a que se ouça nos rituais, se está também exortando ao obedecer. O mesmo se pode dizer do *ojapysaka*, presente nas letras kaiovás e usado para falar do ritual mbyá. O “ouvir com atenção” ou “não pensar em mais nada” colocado como significados de *ojapysaka*, pelos kaiovás e pelos mbyás, respectivamente, denotam um ouvir que é também obedecer, é um ouvir sem questionar.

Em trabalho sobre parentesco e organização social kaiová, Levi Pereira identifica as categorias ligadas ao espaço social. A unidade mínima na sua leitura é o fogo familiar, constituído como unidade sociológica no interior do grupo familiar extenso ou parentela. A parentela ou *te'yi* é o grupo familiar extenso, núcleo de identidade social e que remete à idéia de companheirismo e compromisso no trato das questões consideradas de interesse coletivo. O *teko'a* (ou *tekoha*) pode ser entendido como o lugar (território) no qual um grupo social composto por diversas parentelas vive de acordo com sua organização social. O autor (1999, p. 81-95) realça que “o *tekoha* se refere mais a uma unidade político/religiosa, que comporta grande dinamismo em termos de número e da forma de articulação das parentelas que entram na sua composição, tendendo a assumir uma configuração flexível e variada”. O autor (1999, p. 97) relaciona a rede de solidariedade interna ao *tekoha* à articulação de um líder religioso, de destacado poder e prestígio. “O reconhecimento da sabedoria do líder é o que o legitima como articulador da rede”.

Tratando do mesmo tema, parentesco e organização social kaiová, Kátia Vietta (2001) explana sobre os níveis de articulação das redes de parentesco e explora a mudança ocorrida em relação ao xamã, referência religiosa e política com o confinamento em reservas e a introdução do capitão, figura política.

Menezes Bastos (2000) aponta a necessidade de se exorcizar a resistência em tratar de poder quando se fala nas sociedades indígenas. Um dos exemplos da pertinência do estudo de uma ordem política entre os povos do Xingu, dado pelo autor, é a verificação de uma vigilância capilar, a qual constitui uma etiqueta, uma disciplina ou uma legislação que atinge todos os domínios da vida social. O autor (2000, p. 341-42) chama a atenção especialmente para o universo artístico, no qual o xamã é o homem eminente, e para o papel das artes marciais, que indicam um estado ou caminho de guerra anti-hobbesiano, fundante da xinguanidade.

Os guaranis, com sua arte marcial, preparam-se como guerreiros e colocam efetivamente em prática seus exércitos em situações como as que se tem verificado no Mato Grosso do Sul nos processos de retomadas das terras. Atualmente, nas mobilizações pela retomada das terras guaranis invadidas nas últimas décadas, aparecem estas configurações. Ouvi de um jovem nhandeva em uma mobilização: “nós somos guerreiros dançarinos”. Levi Pereira (1999, p. 189) relata a participação de Ataná, líder religioso, como fundamental para o sucesso do empreendimento de reocupação da terra Jaguapire, considerando-a como uma verdadeira operação de guerra. Ainda sobre Ataná, Pereira relata como ele organizou uma “escola” formando vários xamãs, que inicialmente eram seus auxiliares, *yoyra’ija kuéra*, o que justifica sua ascendência sobre eles. Nas palavras de Pereira (1999, p. 202), “todos eles rezam da mesma forma ou de forma muito parecida” e mantêm relações de estreita cooperação.

A continuidade do estudo dos repertórios musicais a meu ver poderá auxiliar no entendimento, entre outros aspectos, de como operam estas redes de transmissão do xamanismo guarani.

Notas:

¹ Agradeço à FAPESP, à CAPES e ao CNPq os auxílios para a pesquisa de campo que deu origem à tese de doutorado (Montardo, 2002), na qual este texto se baseia, realizada com os guaranis kaiová e nhandeva das áreas indígenas Amambai, município Amambai, e Pirajuy, Paranhos, ambos no Estado do Mato Grosso do Sul, Brasil, entre os anos de 1997 e 2000.

² A música parece ser, em alguns grupos, a linguagem por excelência do xamanismo no sentido de que os deuses não falam, eles cantam, conforme apontam, por exemplo, Richard Smith (1977, p. 266) sobre os amueshas, Eduardo Viveiros de Castro (1986) sobre os arawetés, Graciela Chamorro (1995, p. 66) sobre os guaranis kaiová, Maximiliano Carneiro da Cunha (1999) sobre os pankararus. Em outros grupos, como os kaxinawas, o desenho é que é a língua dos espíritos, enquanto o canto é a maneira de se comunicar dos yuxibu, seres de outro mundo (Lagrou, 1998, p. 166, 275). A música como linguagem de comunicação com os deuses é algo que pode se considerar universal. Além dos exemplos das Terras Baixas da América do Sul, lembro que os rituais africanos, afro-brasileiros e muitos dos ocidentais fazem este mesmo uso da música (ver coletânea sobre músicas e religiões do mundo editada por Sullivan, 1997, para vários exemplos).

³ Encontramos outros casos de xamanismo sem um doente, tais como os wakuénais que, segundo Hill (1997, p. 152), fazem uma “interpretação de que a casa cheia de bebidas, com homens e mulheres cantando, é como um corpo coletivo que deve ser curado pelo xamanismo”. Ou ainda os waraos que tem ciclos rituais de cura coletiva e profilática (Briggs, 1996, p. 191). O xamanismo é visto também como mais do

que curativo. Para Hill (1997, p. 149, tradução minha), “as viagens musicais dos xamãs wakunais para as casas dos mortos são mais do que um processo de cura dos indivíduos, são metáforas históricas para a alienação coletiva de um povo que perdeu o controle político e econômico sobre suas próprias terras mas que entretanto tem se negado a esquecer o passado histórico e os lugares sagrados que conectam os ancestrais míticos aos seus descendentes, tanto vivos quanto mortos”.

⁴ Hill (1997, p. 147) fala de um “cordão umbilical cósmico” que liga os seres míticos aos seres humanos wakunais.

⁵ A imagem de lanternas aparece no relato do sonho de uma xamã karipuna, em que lemos, em dado momento, que duas pessoas, um homem e uma mulher, se apresentaram no sonho. A mulher se autodenominou guarda-costas, e o homem acalmou-a depois do que apareceram três espelhos no sonho, “que a iluminaram como lanternas” (Tassinari, 1998, p. 250).

⁶ Inserir trechos destas canções nos tracks 1 e 2 do CD que acompanha o livro.

⁷ Do original “intuitively, ‘lift-up-over sounding’ creates a feeling of continuous layers, sequential but not linear; nongapped multiple presences and densities; overlapping chunks without internal breaks; a spiraling, arching motion tumbling slightly forward, thinning, then thickening again”.

⁸ Um exemplo interessante da incorporação de sons de animais na orquestra musical humana foi observado por Domingos Silva (1997) que, ao analisar o repertório kulina noturno, notou que a marcação rítmica das canções estava dada pelos grilos.

⁹ Entre os arawetés também quem come materialmente o cadáver é a terra, as entranhas da terra, a carne da terra (iwi ra’a) (Viveiros de Castro, 1986, p. 496).

¹⁰ Entre os waiãpis, por exemplo, ocorre uma negociação em que as danças e a execução do bastão de ritmo, *yvyra’i*, são feitas para distanciar o céu e evitar o fim do mundo (Gallois, 1988, p. 160).

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

BRIGGS, Charles L. The meaning of nonsense, the poetics of embodiment and the production of power in Warao healing. In: LADERMAN, C.; ROSEMAN, M. *The performance of healing*. [S.l.: s.n.], 1996. p.185-232.

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta*. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. Asunción: CEPAG, 1992 [1959].

_____. *Diccionario mbya-guaraní castellano*. Asunción: CEPAG, 1992a.

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

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu ñe’ëngatu – palavras que la historia no podría olvidar*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/Comin, 1995.

_____. *A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

CHASE-SARDI, Miguel. *El precio de la sangre*. Asunción: CEADUC, 1992.

CICCARONE, Celeste. *Drama e sensibilidade*. Migração, xamanismo e mulheres mbyá guarani. 2001. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

COX, Arnie Walter. *The metaphoric logic of musical motion and space*. 1999. A dissertation prepared by in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy. School of Music and the Graduate School of the University of Oregon, Oregon, 1999.

DOOLEY, Robert A. *Vocabulário do guarani: vocabulário básico do guarani Contemporâneo (Dialeto Mbüá do Brasil)*. Brasília: Summer Institute of Linguistics, 1982.

FELD, Steven. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter*, 08 (June), 1994.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *O movimento na cosmologia Waiãpi: criação, expansão e transformação do Universo*. 1988. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paie*. In: LANGDON, Jean (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996. p. 39-74.

GARLET, Ivori José. Relatório de pesquisa de campo. Datilografado, 1996.

_____. *Mobilidade mbyá: história e significação*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

GUASCH, Antonio; ORTIZ, Diego. *Diccionario castellano-guaraní, guaraní-castellano*. Asunción: CEPAG, 1996.

HILL, Jonathan D. “Musicalizing” the Other: Shamanistic approaches to ethnic-class competition along the Upper Rio Negro. In: SULLIVAN, Lawrence (Ed.). *Enchanting powers: music in the World’s religions*. Cambridge: [s.n.], 1997. p. 139-158.

LADEIRA, Maria Inês. “O caminhar sob a luz” – o território mbya à beira do oceano. 1992. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

LAGROU, Elsje Maria. *Caminhos, duplos e corpos*. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. 1998. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

LANGDON, Jean. Introdução: Xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: LANGDON, E. J. (Org.). *Xamanismo no Brasil – novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996. p. 1-24.

MELLO, Maria Ignês Cruz. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI, 1978.

_____. Ritual, história e política no Alto Xingu: observação a partir dos kamayurá e da Festa da Jaguatirica (Jawari). In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. (Org.). *Os povos do alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 335-357.

MONTARDO, Deise Lucy. *Através do mbaraka – música e xamanismo guarani*. 2002. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

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

PEREIRA, Levi Marques. *Parentesco e organização social kaiowá*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo: EDUSP, 1974[1954].

SILVA, Domingos. *Música e personalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purus*. 1997. Dissertação (Mestrado) – PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

SMITH, Richard. *Deliverance from chaos for a song: a social and a religious interpretation of the ritual performance of Amuesha music*. 1977. Tese (Doutorado) – Cornell University, 1977.

SULLIVAN, Lawrence (Ed.). *Enchanting Powers: Music in the World's religions*. Cambridge: [s.n.], 1997.

TASSINARI, Antonella Maria I. *Contribuição à história e à etnografia do Baixo Oiapoque: a composição das famílias Karipuna e a estruturação das redes de troca*. 1998. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

VIETTA, Katya. Tekoha e te'y guasu: algumas considerações sobre articulações políticas Kaiowa e Guarani a partir das noções de parentesco e ocupação espacial. *Revista Tellus*, Campo Grande: UCDB, p. 89-102, 2001.

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

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

DISCOGRAFIA

Temiar music "Dream songs and healing sounds. In the raiforests of Malaysia" Gravado, compilado e comentado por Marina Roseman. [Washington]: Smithsonian Folkways, 1995, 1 CD.

Acervo particular de Deise Lucy Oliveira Montardo.

Acervo particular de Friedl Grünberg.

