

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Nhamonhendu mborai
prática e pensamento musical *Mbya* Guarani

Tese de Doutorado

Aluno: José Calixto Kahil Cohon

N.USP: 5168768

Orientação: Prof. Dr. Pedro Paulo Sales

Junho 2022

JOSÉ CALIXTO KAHIL COHON

Nhamonhendu mborai
prática e pensamento musical *Mbya* Guarani

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em
Música.

Área de Concentração: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Salles

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Cohon, José Calixto Kahil

Nhamonhendu Mborai : Prática e Pensamento Musical Mbya
Guarani / José Calixto Kahil Cohon; orientador, Pedro
Paulo Salles. - São Paulo, 2022.
193 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Guarani. 2. Mbya. 3. Música. 4. Mborai. 5. Mbaraka.
I. Salles, Pedro Paulo. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

Nome: COHON, José Calixto Kahil.

Título: *Nhamonhendu mborai*, prática e pensamento musical *Mbya* Guarani

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. Valéria Macedo

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra. Deise Lucy Montardo

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dra. Anna Friedman

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dra. Magda Pucci

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Dedico este trabalho à memória de minha Mãe, Prof^a. Dr^a. Samira Peduti Kahil, principal responsável por minha caminhada de estudos na Universidade, e ao meu pai Carlos Alberto Cohon pela força e incentivo.

AGRADECIMENTOS

À força vital que tudo move e cria, chame-a de Deus, *Nhanderu Nhamandu* ou Grande Espírito. Com a luz que emana dessa fonte primordial pude ter saúde e vida junto dos meus mais próximos e trilhar essa caminhada.

À minha família: Lorena Duarte de Oliveira, minha companheira que me dá força e carinho, além de ser terna mãe de meu filho. Samir, meu filho que é luz e ensinamento vivo sobre o sentido e caminho da vida. Meu pai Alberto pela segurança; João meu irmão pela escuta atenta; Lis pela dose de realidade com relação ao doutorado, Lara pela alegria e Gabrielle pelo cuidado com minha irmã. Fátima, Célio, Vinicius, Bárbara pela família que ganhei.

Agradeço aos meus colegas Douglas Anfra, Rafael Ramalhos, Henrique Cido, Max Schenkman, Xiao Lei, Maria Gabriela, Carlos Henrique, Eduardo Toni, Fabio Figueiredo – entre outros colegas de trabalho que sempre ofereceram companhia fraterna na caminhada da vida.

Agradeço ao meu orientador Pedro Paulo, pela confiança e atenção nos momentos importantes.

Agradeço à Lígia Nice Luchesi Jorge pela revisão cuidadosa e crítica nos momentos finais desta tese.

Aos participantes da Banca de qualificação, aos professores e colegas das disciplinas: Kilza Setti, Valéria Macedo, Silvio Ferraz, Rogério Costa, Rafael (secretário da seção Pós-Graduação), entre outros funcionários Administrativos da ECA/USP.

Aos integrantes da Rede Indígena do Instituto de Psicologia da USP, especialmente aos colegas mais próximos: Danilo Tupã, Leandro Karai Mirin e Rafael Werá.

Agradeço aos colegas *Guarani kuery* das *Tekoas* com as quais criei laços de amizade e de trabalho. *Tekoa Yty, Pyau, Yrexãkã, Kuaray Rexãka, Kalipety, Rio Branco, Rio Silveiras, Paranapuã, Gwawiraty, Takuary*. Neusa Poty, Lidia Krexu, Laurindo Tupã, Sebastião Poty, Jucimara Verissimo, Silmara Veríssimo, Mariano Tupã, Jaciara, Werá Hebert, Werá Richard, Anthony Karai Verissimo, Rafael Kaje, Patrícia, Mauricio Biguai e todos os participantes do coral *Amba Verá* – *Tekoa Pyau, Edno Yxapy* – e sua família; Geremias, Edson Adju, Wera Xunu Ricardo – e sua família; ao mestre Timóteo Verá Tupã Popygua pelos ensinamentos que transformaram meu modo de ver o mundo. *Ha'evete*.

Nhanderu Toma'en Katu

Zé Calixto Verá Poty

*nhanderuvixa tenondeguai tove katu
ta'imbaraete ta'ipyra guaxu
nhande'reraa tape miri rupi*

grande e primeiro mestre
seja forte e tenha coragem
para nos levar pelo caminho sagrado¹

Lente sed attente
Lento, mas atento

¹ Fonte: Albúm *Ñande Reko Arandu* "Memória Viva Guarani" – 2004.

RESUMO

COHON, J. C. K. *Nhamonhendu Mborai – Prática e Pensamento Musical Mbya Guarani*. 2022. Tese (Doutorado em Música e Musicologia Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.)

A música tem espaço especial na arte do povo *Mbya* Guarani. Ocupando uma ampla região no cone sul do continente dito americano, os *Mbya* cotidianamente se reúnem para cantar, dançar e escutar seus Cantos ou Cânticos *mborai*. Nos dias de festas e rituais especiais, a prática musical se intensifica por várias horas em diferentes contextos espaciais ou cerimoniais. Além do deleite estético que proporciona, essa música é sagrada e tem funções curativas, de comunicação e aprendizado com as divindades *Nhanderu Kuery*. A prática do *mborai* é assim um conhecimento fundamental para aprender a viver na terra de acordo com as orientações do deus-criador *Nhanderu Nhamandu*. Com esse importante papel, a música *Mbya* Guarani figura de maneira destacada na sua própria cosmologia. No pensamento musical que decorre desta genealogia encontramos conceitos chaves como o de sentir/escuta *-endu* e seu decorrente fazer música ou ouvir/sentir juntos *nhamonhendu*. Além de sua música sagrada, mais tradicional e ritual, o povo *Mbya* Guarani também se aventura em gêneros populares como o sertanejo, forró e *rap* demarcando seu espaço na indústria fonográfica e nos gêneros não-indígenas. Desta forma, o objetivo deste trabalho é observar as variações e diversidades de práticas, estilos e usos da música na vida cotidiana *Mbya*. Sempre observando a perspectiva a partir dos relatos, materiais encontrados na pesquisa e coletados em campo, depoimentos e traduções elaboradas junto aos interlocutores, esse trabalho busca elaborar um panorama dessa musicalidade dando centralidade a seus conceitos e autores.

Palavras-chave: Guarani *Mbya*. Música. *Mbaraka*. Musicologia Indígena.

ABSTRACT

Music has a special place in the art of the Mbya Guarani people. Occupying a large region in the southern cone of the so-called American continent, the Mbya gather daily to sing, dance and listen to their Mborai chants. On feast days and special rituals, musical practice is intensified, played for several hours in different spatial or ceremonial contexts. In addition to the aesthetic delight it provides, this music is sacred and has healing, communication and learning functions with the Nhanderu Kuery deities. The practice of Mborai is thus a fundamental knowledge to learn to live on earth according to the guidelines of the creator-god Nhanderu Nhamandu. With this important role, Mbya Guarani music figures prominently in its own cosmology. In the musical thought that stems from this genealogy, we find key concepts such as feeling/listening and its resulting making music or listening/feeling together nhamonhendu. In addition to their sacred, more traditional and ritual music, the Mbya Guarani people also venture into popular genres such as sertanejo, forró and rap, demarcating their space in the phonographic industry and in non-indigenous genres. In this way, the objective of this work is to observe the variations and diversities of practices, styles and uses of music in Mbya everyday life. Always observing the perspective from the reports, materials found in the research and collected in the field, testimonies and translations prepared with the interlocutors, this work seeks to elaborate a panorama of this musicality giving centrality to its concepts and authors.

Key-words: Guarani *Mbya*. Music. Mbaraka. Indigenous Musicology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Distribuição geográfica Guarani e número de aldeamentos	18
Figura 2 – Opy Casa de Reza – Tekoa Kuaray Rexãka – T.I. Tenondé Porã.....	22
Figura 3 – Encontro <i>on-line</i> com Emerson Tupã	44
Figura 4 – Divulgação dos Cursos – Design: José C.K. Cohon 2021	45
Figura 5 – Desenho sem título.....	52
Figura 6 – Partitura <i>Oreyvy Peraa Va'keu</i>	64
Figura 7 – Partitura <i>Tarova yty</i>	67
Figura 8 – Mbaraka	78
Figura 9 – Mbaraka com cordas de nylon enroladas.....	79
Figura 10 – Mbaraka Misto Nylon e Metal	79
Figura 11– Karai Miri tocando Mbaraka Miri	84
Figura 12 – Rave'i feitos por Joab Augusto.....	86
Figura 13 – Rave'i em fabricação	86
Figura 14 – Rave'i feito por Jurandir com voluta de cabeça de onça	87
Figura 15 – Arco artesanal de bambu feito por Dirceu, Tekoa Takuari.....	87
Figura 16 – Greve Geral maio 2016, Tekoa Ytu Jaragua.....	178
Figura 17 – Nhemongarai Tekoa Ytu - Março 2016 - Foto Thiago Carvalho	1783
Figura 18 – Aldeia Brilho do Sol, Casa de reza e vivência AUPI e construção da escola....	179
Figura 19 – Aldeia Brilho do Sol, Casa de reza e vivência AUPI Xamoi Sebastião Poty.....	180
Figura 20 – Aldeia Brilho do Sol, vivência AUPI e construção da escola	180
Figura 21 – Aldeia Brilho do Sol, vivência AUPI e construção da escola.....	1816
Figura 22 – Aldeia Brilho do Sol - tabaco.....	1816
Figura 23 – Lidia Verissimo Kerexu Reté, liderança Brilho do Sol e um dos roçados de mate.	182
Figura 24 – Tekoa Rio Silveiras – Opy	182
Figura 25 – Jovens tocando a tarde na Tekoa Brilho do Sol	183

SUMÁRIO

1 – Introdução	12
1.1 – Descrição da Tese	16
1.2 – Guarani <i>Mbya</i>	17
1.3 – Musicologia e Etnografia em perspectiva.....	23
1.4 - Xeiru’i Kuery – Os colaboradores do nosso estudo	31
1.4.1 – <i>Jurandir Martins</i>	31
1.4.2 – <i>Ricardo Xunu</i>	39
1.4.3 – <i>Rafael Karai Jekupe, Anthony Karai e Mauricio Biguai Poty</i>	40
1.4.4 – <i>Edino Yxapy, Edson Karai e Geremias Tataendy</i>	41
1.4.6 – <i>Emerson Tupã</i>	41
1.4.7 – <i>Timóteo Verá Tupã Popygua</i>	45
2 – O primeiro Canto.....	47
2.1 – Os três saberes fundamentais: <i>ayvu, mborai e mborayu</i>	47
2.2 – <i>Guyra’i</i> – Os pássaros.....	53
3 – Os gêneros musicais <i>Mbya</i>	58
3.1 – <i>Mborai</i>	60
3.2 – <i>Mborai Tarova</i>	65
3.3 - Sertanejo, forró, <i>rap</i> etc	70
3.4 – <i>Tangará, xondaro</i> e músicas instrumentais	73
4 – Instrumentos Musicais.....	76
4.1 – <i>Mbaraka</i>	77
4.2 - <i>Mbaraka Miri</i>	83
4.3 - <i>Rave’i</i>	84
4.4 – <i>Takuapu</i>	88
4.5 – <i>Popygua</i>	88

4.6 – Outros.....	89
5 – Conclusão	90
6–	Anexos
.....	92
6.1 – Gravação de dois discos <i>Mbya</i> Guarani.....	92
6.1.1 – <i>Amba Wera</i>	93
6.2.1 – <i>Mborai Nhe’e Vy’Aa – Edno Yxapy</i>	107
6.2.2 – <i>Encontros de reflexão Mborai Nhe’em Vy’aa</i>	160
6.2 – Discografia.....	170
6.3 Um Relato do Campo	171
6.4 Fotos do campo	178
6.5 – Cartilha <i>Nhembo’e’a Ará Pyau</i>	184
Referências	215

1 – Introdução

“E minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.” (KRENAK, Ideias para adiar o fim do mundo, p.27, 2021)

Advertência. Este trabalho foi escrito na cidade de São Paulo entre os anos de 2018 e 2022. A conclusão das disciplinas e créditos exigidos pelo curso de doutoramento foi de 2018 ao início de 2019. Ao final de 2019 adentramos num cenário de emergência global causado pela pandemia do Corona Vírus Covid-19. A escrita e os principais materiais de campo que compõem esta tese se deram durante o período de isolamento social e de restrições de circulação imposto pela pandemia, notadamente em 2020 e 2021. Por fim, quando este texto foi finalizado em 2022 este estado pandêmico de emergência global começava a se aliviar com a doença sendo tratada como endêmica, entretanto deixando consequências ainda imprevisíveis a toda a humanidade.

Certamente, a pandemia foi um acontecimento marcante que afetou todo o planeta, o fim de um mundo: surgiu o novo normal. Em tempos totalmente globalizados, a erupção da pandemia colocou a maioria da população mundial em estado de emergência, reclusão e isolamento, conectada pela rede mundial de internet e comunicação. Milhões morreram. A cadeia capitalista foi interrompida em diversos setores. Os fluxos migratórios duramente controlados com o fechamento das fronteiras. Em escala planetária, a raça humana precisou se mobilizar para enfrentar essa ameaça. Ameaça da natureza? Produto da des-razão humana? Pouco importa a origem da pandemia, mas sim a compreensão das suas consequências sociais, políticas, ecológicas e históricas impostas por ela a todos os seres vivos deste planeta.

O novo normal mostrou-se literal: um novo mundo que ainda segue normal demais. Com a crise gerada pela pandemia os mais ricos multiplicaram suas rendas e os mais pobres se afundaram na miséria ou nas jornadas duplas para manter o nível de vida e a subsistência. A crise imposta pela pandemia não mudou as estruturas e nem reorganizou a produção capitalista. As contradições econômicas e sociais pioraram e se polarizaram. Ao cheiro de amplificação das guerras movidas pelo impulso destruidor do capitalismo e do interesse econômico desenfreado somam-se a catástrofe climática anunciada e as perspectivas apocalípticas se

aprofundando e fazendo com que a humanidade viva cada vez mais sob a pressão de sua própria extinção. Parece realmente mais fácil pensar o fim do mundo do que buscar uma superação da condição atual, para lembrar a frase atribuída ao filósofo Frederic Jameson.

Se por um lado o vazio de ações dos movimentos sociais tradicionais ajuda a compor esse turvo horizonte que a atualidade nos oferece, por outro lado é preciso pensar o crescimento imenso que houve durante os últimos anos dos movimentos indígenas, não só nas redes sociais, mas também nas lutas concretas no Brasil, Bolívia, Equador, México, no Canadá, e em todo o mundo, o que deu uma visibilidade à luta indígena antes nunca alcançada. Se os movimentos não-indígenas decaíram, os indígenas só cresceram.

O futuro é indígena. Diante deste quadro aterrorizador que exige ações práticas e movimento, esse trabalho acadêmico sobre o pensamento e a prática da arte musical de populações indígenas pode parecer uma mensagem enviada numa garrafa ao mar, um mar de questões mais relevantes que a urgência do mundo parece nos colocar. No entanto, um olhar atento ao contexto que envolve uma pesquisa como esta, suas consequências materiais e concretas, e o – por suposto – resultado especulativo demandado de uma tese, são capazes de oferecer perspectivas e alguns passos concretos para pensarmos um outro mundo menos violento e catastrófico.

Trata-se especificamente de reconhecer na sabedoria indígena a capacidade de pensar a sobrevivência ao fim do mundo, pois eles mesmos passaram e passam por pandemias, guerras e destruição ambiental há décadas, séculos. Enquanto sabemos do massacre de populações inteiras desde a invasão colonial, também chama a atenção a habilidade de sobrevivência até hoje de diversas dessas populações ao redor do planeta. Lições de crítica, combate, resistência e sabedoria seguem vivas e mantêm acesa a perspectiva de pensar outras formas de viver no futuro e agora. Hoje com a valorização desses saberes, encontramos junto dos povos indígenas desde técnicas de agricultura até sabedorias filosóficas que colocam em xeque a cultura “civilizada” do “povo da mercadoria”. (KOPENAWA, 2015)

E foi exatamente esse conteúdo crítico e transformador que encontramos em nossa pesquisa. Mesmo focados no contexto da arte musical entre os Guarani *Mbya*, esse trabalho dificilmente teria chance de acontecer sem engajamento político nas lutas e demandas das comunidades com que nos envolvemos e das populações indígenas em geral. Então, mesmo pensando sobre modos específicos de fazer e pensar a música – o que imediatamente envolve divulgar e valorizar a cultura Guarani *Mbya* –, este trabalho tem como horizonte a perspectiva de buscar um outro modo de vida, de buscar um futuro para a humanidade e um outro mundo por vir. Os povos indígenas não cansam de dizer que existem outras formas de viver.

Acreditamos nessa ponte entre a sabedoria indígena que se atualiza diante do momento que vivemos.

Justificativa. Além desta perspectiva mais geral, existencial e política, podemos falar também da importância da realização de trabalhos acadêmicos em torno de culturas ocultadas, desprezadas e dizimadas de diversas populações, oprimidas pela invasão colonial e ideológica que segue em curso até os dias de hoje. A caminhada do pensamento acadêmico de se comprometer com um projeto de racionalidade, fundada nos cânones europeus – mesmo justificado por sua importância e força, e que impôs ao mundo toda certa lógica colonial – deixou de lado as culturas indígenas, negras e das classes trabalhadoras da sociedade brasileira e inúmeras populações ao redor do mundo. O colonialismo deixa marcas no pensamento. O desprezo pelo que é nativo e a supervalorização hegemônica daqueles que nos colonizaram é o nó central que configura as ideologias de dominação nacionais. E a academia faz parte deste enlace, com poucas exceções.

Mas, por outro lado, a universidade pública tem vem se mostrando como um dos poucos espaços de resistência onde ainda sobrevive algum campo para o pensamento contra hegemônico transitar. Essa percepção, ainda que tardia em nossa caminhada acadêmica, fez com que o colonialismo começasse a se dissolver diante de reflexões como as de Krenak:

Os três pilares da aventura ocidental, desenvolvimento, tecnologia, progresso, não têm nada a ver com qualidade de vida, com a nossa felicidade, estabilidade e equilíbrio. [...] Não dá para fazer uma guerrinha de libertação nacional para reequilibrar as relações no planeta sem uma visão geral. Se nossos parentes do planeta inteiro sacaram isso, entenderem isso, compreenderem a emergência disso... O meu pensamento vai tocar o seu pensamento. (KRENAK, 2015, p. 42)

Num momento de crise generalizada do sistema global capitalista, encontrar um pensamento capaz de operar uma ampla crítica ao modo de vida hegemônico nos surgiu como grande alento a esse mundo distópico e deprimente. Um pensamento que é capaz de nos dar luz sem depender do iluminismo europeu. Que supera a racionalidade instrumental e organiza a ética das nossas sociedades. Um pensamento que nos ensina a dividir mais do que somar. Dividir no sentido de quem partilha e compartilha, de quem divide o tempo, o alimento, os saberes. Se aprendemos que “só a luta muda a vida”, é preciso saber ao lado de quem e com quem se divide a luta. É preciso ver a pesquisa acadêmica como forma de resistência e levar a sério o tripé universitário: ensino, pesquisa e extensão.

Com a arte, acreditamos que se passe o mesmo. Se quisermos de fato pensar artisticamente e atuar na prática da transformação social que nosso mundo parece exigir, é preciso lembrar daqueles que foram esquecidos pela história dominante e colonial. E buscar – cantando, dançando e vivendo – sempre sustentar o céu e ampliar os horizontes existenciais. Assim, reiteramos que contribuir com a divulgação dos conhecimentos das culturas indígenas, olhando para a especificidade do conhecimento musical, tem para nós uma clara função estético-política.

Por isso, quando nos propomos a falar do pensamento e da prática da música *Mbya* Guarani, pretendemos dividir esse campo que parte do particular estudo da arte musical para também observar um caminho de luta e transformação em aliança com todos aqueles que querem a superação deste mundo que acaba.

Mesmo tendo toda essa dimensão geral em mente, é preciso advertir o leitor que ele não encontrará nas linhas deste trabalho explicações exaustivas, e nem toda a profundidade que a mediação entre campos particulares de uma arte e toda a dimensão social e cosmológica que a rodeiam exigem. Trata-se aqui, mais objetivamente, de apresentar um panorama da musicalidade Guarani *Mbya* a partir das aldeias visitadas em campo, cotejando os estudos pré-existentes e a produção audiovisual sobre a música guarani. *Nhamonhendu Mborai*, fazer, cantar juntos, escutar cânticos e músicas do povo *Mbya* Guarani.² Acreditamos que, mostrando a diversidade de gêneros, modos de fazer, sentidos e significados da música praticada pelos *Mbya*, contribuiremos para combater preconceitos e, em certa medida, para a valorização de sua cultura perante o mundo não-indígena.

² Nesta tese todos os verbetes em guarani estão em itálico com a tradução sendo apresentada antecedida ou precedida ao termo. A escrita guarani não seguiu padrão único e apresenta variações ocasionais quanto à acentuação e gramática, a depender da fonte onde foram copiadas.

1.1 – Descrição da Tese

Nossa tese consiste primeiramente na apresentação de um panorama da musicalidade *Mbya*. Em segundo lugar, apresentaremos reflexões estéticas, filosóficas e antropológicas a partir da constituição deste panorama. Por fim, este trabalho teve um amplo campo prático que será apresentado nos dois discos gravados, os quais foram anexados ao final.

Primeiramente, ainda nesta introdução para apresentar e justificar nossa pesquisa, falamos sobre quem são os *Mbya Guarani* e como a música se apresenta em sua cultura. Na sequência, refletimos sobre os aspectos centrais que nortearam nossa pesquisa no que diz respeito aos conceitos musicológicos e etnográficos que orientaram nosso campo. Ainda de maneira introdutória, apresentamos nossos colaboradores *Mbya kuery*, que foram centrais nesta pesquisa, já articulando essa apresentação com materiais coletados em campo em nossos encontros e trocas.

No segundo capítulo, apresentamos o pensamento musical *Mbya* em suas versões e origens cosmológicas. A criação do mundo e o primeiro canto, junto dos três saberes fundamentais, são histórias vivas contadas e recontadas nas aldeias *Tekoa*. Foi com essas histórias que notamos a importância da música no interior do pensamento *Mbya Guarani*.

No terceiro capítulo, apresentamos então nosso panorama da música *Mbya* junto de nossa proposta de classificação de seus gêneros principais. Da música sagrada de reza até a música pop e “profana”, tentamos ouvir atentamente a diversidade da música guarani, dando-lhe um tratamento musicológico o mais próximo de suas categorias nativas.

No capítulo quatro, apresentamos fotos, descrições e algumas reflexões sobre os instrumentos musicais. Especialmente o *mbaraka* violão é de grande interesse, principalmente pelas questões que suscita quanto a sua origem ser estrangeira, bem como sua transformação e uso.

Por fim, uma sucinta conclusão onde reafirmamos os aspectos gerais de nossa percepção sobre o pensamento e as práticas musicais entre os *Mbya*.

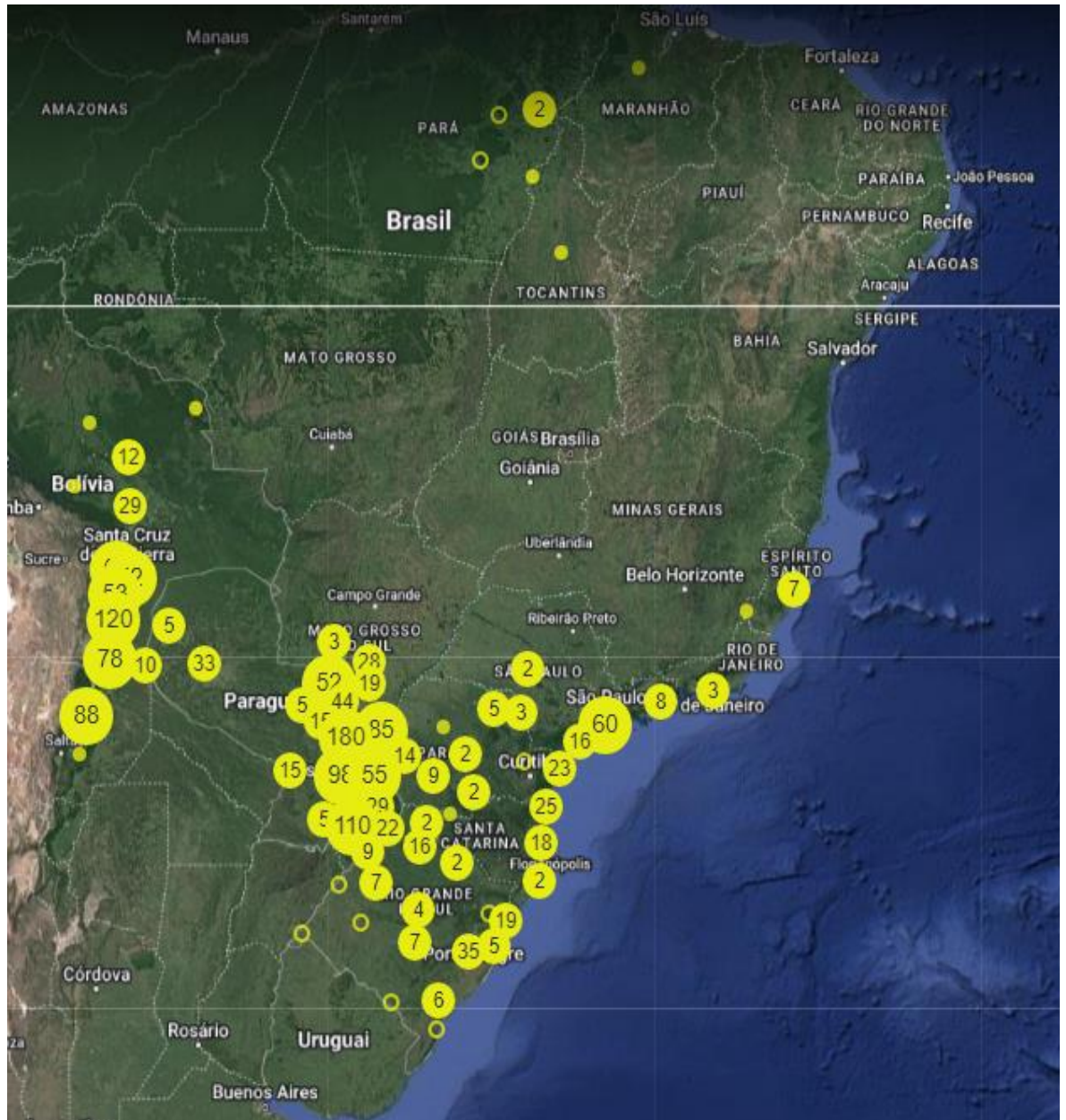
Nos anexos mostramos alguns tópicos de reflexão a partir dos encontros de preparação e da realização da gravação de dois discos de música *Mbya*. O primeiro gravado na *Tekoa Pyau* (Terra Indígena do Jaraguá-SP) em 2021. E o segundo, também em 2021, na *Tekoa Gwawiraty* (em Iguape-SP). Além disso, acrescentamos um relato de campo onde descrevemos um *nheemongarai* na *Tekoa* Brilho do Sol, São Bernardo do Campo -SP. Finalmente, algumas fotos que fizemos e coletamos em nosso campo.

1.2 – Guarani *Mbya*

Guarani. Os Guarani são uma extensa população indígena que habita o cone sul da América e estima-se que aqui estão há pelo menos três mil anos. A história desta população é de certa forma conhecida, mas distorcida e ocultada. Segue viva na população atual e na nomeação geográfica de rios, municípios e regiões, em grande parte feita a partir do tronco linguístico Tupi, ao qual o dialeto dos Guarani pertence. Quem apresenta essa história de maneira profunda e concisa é John Monteiro (MONTEIRO, 1998), em seu texto “O Guarani e a história do Brasil Meridional” um amplo panorama a respeito dos fluxos populacionais e geográficos de antes e depois do primeiro período de colonização, com a chegada dos europeus em torno de 1500. As hipóteses apontam que a população inicial poderia variar entre duzentos mil e um milhão e meio de guaranis. Essa história é marcada por escravidão, alianças com os *encomenderos* e Jesuítas, grandes deslocamentos e fugas, guerras messiânicas, de libertação e de interesse colonial, e mais recentemente, os grandes desafios e enfrentamentos colocados pela monocultura e pelo capitalismo, especialmente no Mato Grosso do Sul, onde os conflitos territoriais seguem tão pulsantes quanto no início da colonização.

Uma enorme extensão de terra demarca o território sem fronteiras dos Guarani. Certa vez ouvimos de um professor de Guarani *Mbya*, que perguntou para seus alunos não-indígenas: “O que é o território?” Por quase uma hora os alunos discutiram tentando definir o conceito de território. Ao chegarem a uma conclusão, pediram a opinião do jovem *Karai*. Este ficou em silêncio por alguns segundos e sentenciou: “O território, na verdade, não existe. As fronteiras, os limites e as cercas são invenções feitas para a guerra e para dividir os seres pensantes. A terra é uma só, *Yvyrupá*”. Esse pensamento de resistência e crítica profunda ao modo de vida dominante é mais um conceito que opera em um território de resistência no mundo da sabedoria. O conceito de não-território reflete também a crítica ao confinamento dos povos indígenas em reservas e territórios descontínuos. Por outro lado, a manutenção, ampliação e demarcação desses territórios se tornaram, por hora, a principal luta dos povos indígenas: uma retomada para garantir que ao menos uma fração da terra não seja tomada e devastada. Nessa luta, os Guarani se articulam politicamente em diversas organizações regionais que ajudam a fortalecer relações entre os territórios e discutir políticas de maneira mais ampla que a dos problemas locais de cada Aldeia *Tekoa* Guarani, reocupando e pensando o espaço como uma só terra *Yvyrupá*.

Figura 1 – Distribuição geográfica Guarani e número de aldeamentos



Fonte: <https://guarani.map.as/> Acesso: 21 jan. 2021.

Embora sejam um povo só, os Guarani se dividem em subgrupos que se diferenciam por consanguinidade, dialetos e costumes, sendo os três principais grupos no Brasil os *Kaiowá*, *Nhandeva* e *Mbya*. Atualmente a população guarani está em torno de 300.000 pessoas e, segundo os últimos censos, está em franca ascensão. A maioria dessa população é residente de aldeias no Brasil, da Costa do Espírito Santo até o Rio Grande do Sul, e para oeste, no estado

do Mato grosso do Sul. Os Guarani também são encontrados em algumas aldeias no Pará. Estão também em grande número na Bolívia, Paraguai e norte da Argentina.³

Mbya. Em nossa pesquisa, o trabalho de campo tem sido desenvolvido nos últimos três anos especificamente nas aldeias com predominância *Mbya*, dos arredores de São Paulo, nas Terras Indígenas *Tenondé Porã*, *Jaraguá*, *Itanhaém*, São Vicente e Rio Silveira. Nesses territórios visitamos algumas aldeias *Tekoa: Ytu, Yvy Porã, Pyau*, Rio Branco, *Paranapuã*, Silveiras, *Yyrexakã e Kuaray Rexakã*. Gravamos dois discos que farão parte deste trabalho, um no Jaraguá *Pyau* e outro na *Gwawyraty*, em Iguape. Nessas aldeias temos desenvolvido parcerias constantes e militantes com os Guarani, bem como partilhado interesses comuns que orientam nossa pesquisa a respeito das musicalidades guarani em geral e da *Mbya* em específico.

Nesse amplo território, a cultura *Mbya* tem características bem marcantes. O dialeto *Mbya* tem poucas variações por todo o território. Também é possível notar aldeias organizadas em torno de núcleos familiares com algumas centenas de pessoas. As casas são de madeira, sapê ou alvenaria; com uma ou mais *Opy Casas de Reza*, que são os polos centrais de cultura e “religião”. Os Guarani hoje em dia trabalham em escolas, centros de saúde e associações indígenas e indigenistas. Também mantêm suas tradições mais antigas de agricultura, artesanato de cestas, colares e pulseiras, esculturas em madeira tingidas a fogo, arcos e instrumentos musicais. Algumas aldeias têm planos de Turismo e Formação, recebendo não-indígenas em vivências e eventos.

A música *Mbya*, partilha repertório em comum entre as aldeias, e tem unidade estética praticamente em todas as regiões. Com presença de pequenas variações e de repertórios locais, o estilo dos *mborai* cânticos e os instrumentos musicais utilizados conformam um quadro de continuidade, mesmo em tão vasta distribuição geográfica. É importante frisar que essa unidade mais profunda ocorre especificamente entre os *Mbya*. Entre os *Kaiowá*, *Nhandeva* e Tupi-guarani é possível estabelecer semelhanças, mas tratam-se de práticas musicais com diferenças grandes entre si.

Com os *Mbya* ouvimos histórias que indicavam o Paraguai, na região de Iguazu como *mbyté* centro da terra de onde surgiram os primeiros Guarani. Foi nos entornos desse umbigo do mundo que o povo Guarani circulou, cultivou e ocupou toda essa ampla região, traçando caminhos e trilhas que vão do litoral brasileiro até os altiplanos andinos. É o comumente

³ Para mais informações conferir: <https://cimi.org.br/2017/04/39488/> “280 mil indígenas Guarani vivem em quatro países da América do Sul” (2017) e também: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>.

chamado Caminho de Peabiru, mas cuja denominação correta, segundo Timóteo Verá Tupã Popygua, é *Mbya nhemomyry*. Esse caminho foi traçado na Terra por *Nhanderu Nhamandu*, divindade criadora de todo universo, os ancestrais *Mbya* mais antigos, os *Nhanderu Miri*, que caminharam por essas trilhas primeiro.

Essa relação geográfica e ancestral se espelha sobre o significado mesmo da palavra *Mbya* e seu *nhandereko* modo de existência. A acepção mais corriqueira aponta o termo *Mbya* traduzido como “gente”, mas esta nos parece um pouco limitadora, mesmo que seja recorrente em outros povos indígenas. Maria Inês Ladeira nos mostra outras facetas deste significado, partindo do relato do importante líder José Fernandes: “*Mbya* refere-se a gente, sim. Mas refere-se a gente diferente, que vem de longe e nova no lugar e, portanto, “estranha””. (LADEIRA, 1992). Essa afirmação do grande *Xeramoí* – líder político e espiritual – mostra como esse processo de diferenciação e identidade está embutido no próprio significado do nome de seu povo:

O processo de identificação com o outro passa pelo sentimento de se reconhecer no outro através da sua própria e igual condição de diferente. Dessa forma, afirmam o conceito que possuem de si mesmos de que são seres especiais gerados em primeiro lugar “por *Nhanderu*”. Incluem na sua definição de povo a mensagem divina a eles revelada e por eles cumprida, de que devem procurar “seus verdadeiros lugares”, através de caminhadas (*-guata*), o que faz deles essencialmente passageiros, com um destino comum. (LADEIRA, 1992, p. 10)

Como veremos mais a frente, esse regime de diferenciação e distinção racial, no sentido sociológico e antropológico do termo, além de trazer um debate complexo sobre o encontro de povos – das ditas etnias, suas mestiçagens e seus fluxos – marca uma série de questões profundas que vão desde aspectos da antropofagia Tupi até a problematização de nossa relação como pesquisadores, que, por sua vez, tem como objeto um outro povo que não é o seu. Por hora, cabe apontar que o regime de alteridade que define o que é ser *Mbya* também nos foi apresentado sob outra perspectiva pelo jovem músico e xamã Emerson Werá Tupã. No contexto de uma conversa, onde refletíamos sobre o sentimento musical, Tupã nos disse o seguinte:

Muitas vezes falamos que somos *Mbya Py’a guaxu*. *Py’a* significa coração, mas também fígado, estômago, toda essa parte do corpo. Ser *Mbya* é um tipo de coragem. *Mbya* significa coração. (Informação verbal, 2021)

Essa analogia entre o órgão *Py'a* e a palavra *Mbya* pode não ser totalmente segura – mesmo sabendo que as letras *mb* (um dígrama) e a *p* são comumente trocadas na escrita em função da fonética labial oclusiva por exemplo *mborai* e *porai* – mas, o sentido específico que Tupã traz em sua analogia diz muito sobre o sentimentalismo, força e persistência que o povo *Mbya* tem como principal característica. Basta lembrar de suas estratégias de enfrentamento, aliança e resistência durante todo o período colonial que garantiram sua sobrevivência até hoje. Se por um lado pensamos *Mbya* como coragem, também podemos pensar como coração. O povo *Mbya* é muito acolhedor com aqueles que também o são. Um coração aberto, leve e profundo. Por fim, Tupã traz uma outra perspectiva com relação à alteridade e especialidade de ser *Mbya*:

Qualquer pessoa pode ser *Mbya*, pois basta seguir o conhecimento do coração. Seguir o coração, *py'a* – coração e fígado. *Mby'a Porã*: coração do nosso grande espírito. É a proteção de todos. Depois vem o *mborayu*, que é quando a gente compartilha o pouco que a gente tem e quando reza por todos. (Informação verbal, 2021)

Ser *Mbya* é ser gente de coração grande e de coragem. Coração guerreiro que luta pela vida e pela terra. Coração orientado pelo seu ancestral maior, *Nhanderu*. Como veremos a frente, ser *Mbya* é seguir os três ensinamentos centrais de *Nhanderu*: o *mborayu* generosidade, amor infinito; *ayvu rapyta* as belas palavras e sagradas palavras; e o *mborai*, cantos que curam, educam e dão alegria aos *Mbya*. “Esses três conhecimentos ancestrais é que fazem meu povo *Mbya*”, esclareceu Timoteo Vera Tupã. Os *Mbya*, conhecidos por seus mistérios e pelo ocultamento estratégico como preservação de sua sabedoria, na verdade mostram que sempre tiveram coração grande, e continuam compartilhando sua sabedoria de vida neste planeta, sempre atentos para o caminho que a população *juruá* não-indígena vai tomando, alteridade com a qual dividem o território e a existência.

Essa característica de coração aberto aparece num primeiro momento como motivação de fé, mas ela é também política. Em diversas cerimônias de batismo *nhemongarai* nas quais tivemos a honra de participar, muitas vezes vimos o povo *Mbya* batizando não-indígenas ou parentes indígenas de outros povos. Essa ação de abrir o coração e receber aquele que é outro, a alteridade do *juruá*, e batizá-lo sob o nome de *Nhanderu* nos aparece também como uma face do que significa ser *Mbya* e da capacidade deste povo de articular alianças políticas.

Figura 2 – Opy Casa de Reza, Tekoa Kuaray Rexãka – T.I. Tenondé Porã



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em um dos rituais que tivemos a oportunidade de participar, um *Xeramoi* – literalmente o “meu avô”, termo usado para representar um dos xamãs, pajé, ancião e curandeiro da comunidade – nos falava sobre a importância das palavras:

Quando você fala, é como uma semente, você é a flor, vira fruto e semente na palavra, e espalha a semente, e eu planto a semente dentro de você, vai pelo ouvido e chega lá dentro no coração. E aí a semente brota, cresce, forma árvore grande e dá flor, e assim por diante.

Ouvir os mais velhos e aprender com seu conhecimento é certamente uma das mais belas lições no contato com os *Guarani Mbya*, através das quais essas sementes se espalham. É ciente desta lição que nos propomos a escrever algumas belas palavras a respeito da musicalidade do povo *Mbya*. Dar valor às palavras, cumprir com a palavra, buscar escolher as palavras certas, saber deixar de usar palavras em vão e, especialmente, encontrar aquelas que

sejam sementes para os leitores para que esses descubram ou redescubram a beleza e a força que a musicalidade guarani pode transmitir. Certos de que falar com palavras – e por escrito – sobre a música é sempre algo limitado e parcial, não deixaremos, entretanto, de buscar a maior precisão e força poética para elaborarmos esse texto.

1.3 – Musicologia e Etnografia em perspectiva

Etnocentrismo. Hoje em dia, há uma importante demanda por justificativas que permeiam a musicologia etnográfica, cujo interesse não pode mais ser pressuposto por si só. Para além dos consensos acadêmicos tradicionais, devemos esclarecer o que move e qual é a questão que justifica o desenvolvimento de um trabalho de antropologia etnográfica musical. Por que a música é central? Por que um universitário não-indígena escolhe trabalhar com os povos indígenas? Por que os Guarani *Mbya*? Como vimos anteriormente, o contexto catastrófico para o qual os povos indígenas oferecem luz é uma primeira justificativa. Entretanto, acreditamos que responder a essas questões de maneira mais aprofundada exige a exposição de nossas perspectivas teóricas e metodológicas bem como a explanação da dimensão política, social e filosófica que envolve a feita desta tese. Para isso, faremos uma descrição de nosso percurso nesta pesquisa e as questões que ele suscitou como parte do processo de construção deste trabalho.

Desde muito cedo em nossa formação musical – anos 1990 – ouvíamos discos de música indígena com muita curiosidade e respeito. Procurávamos tomar contato com sonoridades de diversos povos do Brasil, especialmente dos Guarani *Mbya* através do disco *Nande Reko Arandu* – Memória Viva Guarani. No entanto, quando nos profissionalizamos e obtivemos formação musical de conservatório, nas leituras de filosofia, história da música e nos cursos de estética que frequentamos, raramente ouvimos menção ao pensamento ou à música dos povos que nos rodeiam. O absurdo etnocêntrico e eurocêntrico é tão gritante que, em determinado momento de nossa formação, percebemos que conhecíamos mais da cultura musical alemã dos séculos XVIII, XIX e XX do que da música que era nativa de nosso próprio país. Porém, se o viés colonial foi predominante em nossa formação, inversamente foi dentro dele mesmo que encontramos fissuras e perspectivas que nos levaram para outros caminhos do pensamento e da apreciação estética da música, dando margem a entrada em outros mundos sonoros.

Por volta de 2011, nos dedicamos ao estudo da estética e filosofia da música de Theodor Adorno (1903 –1969). Encontrávamos na radicalidade crítica do filósofo uma experiência transformadora dos modos de ver e de compreender a arte e o mundo. A partir desta crítica era possível entender por que os nazistas não conseguiam ouvir as composições de Arnold Schönberg, por que a Sagração da Primavera – inspirada na música indígena Russa – chocava a sociedade parisiense. Por isso, nessa pesquisa nos dedicamos principalmente aos escritos da década de 1950, nos quais Adorno já se confrontava com a produção musical do pós-guerra, especialmente com a chamada “Escola de Darmstadt”, que reunia Stockhausen, Boulez, Pousseur entre outros. Foi nesse contexto que conhecemos a música do compositor húngaro Gyorgy Ligeti (1923-2006).

A música de Ligeti, especialmente a das duas últimas décadas de sua vida– inspirado por seu mestre Bela Bartók – foi em busca da chamada ‘música étnica’ (música dos povos indígenas e tradicionais) a fim de encontrar materiais inovadores para a desgastada e saturada tradição musical local, um movimento bem conhecido na tradição moderna da música de concerto europeia.

Desde o nacionalismo romântico, ou mesmo no nascimento da tradição no medievo e renascença, a música “erudita” – da igreja, e depois “clássica” de concerto – fez uso de temas chamados de folclóricos, nacionais ou étnicos. Em geral, esse processo se dava de forma estilizada, com a exclusão de uma série de sutilezas timbrísticas e melódicas para a adequação às formas musicais do cânone europeu. No entanto, na música moderna, principalmente a partir de 1910, os materiais folclóricos e étnicos passaram a ser tratados com mais respeito e o timbre “áspero”, que era “polido” no romantismo, passa a ser valorizado na música moderna. É o que podemos ouvir nos melhores momentos de Bela Bartók, Villa Lobos, Stravinsky e Luciano Berio. Ligeti no final de sua vida, ao analisar a polifonia da música dos Pigmeus da África Central, captura complexas estruturas rítmicas e as recria como intrincadas polirritmias orquestrais e desafios técnicos nos seus “Estudos para Piano”.

Nesse movimento feito por Ligeti de transcrição e depuração estrutural da música étnica, víamos algo muito potente: i. reconhecer o conhecimento profundo e a riqueza das produções musicais de diferentes povos; ii. ver que esse conhecimento era muitas vezes ignorado pelo cânone ocidental europeu; iii. considerar que o encontro desses conhecimentos pudesse gerar novas formas e novos modos de ouvir, impulsionando uma nova potência ao pensamento estético. Portanto, nosso interesse pela música dos diferentes povos, pela etnomusicologia e antropologia da música foi crescendo cada vez mais.

No final de 2016, nas aldeias do Território Indígena Jaraguá, entramos em contato pela primeira vez de maneira presencial com a música guarani *Mbya*, o que nos impressionou de imediato foi a enorme dedicação deste povo pela música: faziam música diariamente, com a participação de grande parte da comunidade. Alguns meses depois, ao participar de um ritual *Nheemongarai* de batismo, tivemos certeza da enorme importância da música para os Guarani: foram oito horas de música com diversos tipos de dança e canto. Nesse momento de descobrimento, também nos demos conta de que desconhecíamos muito daquela cultura musical, que está tão próxima e tão longe: dentro da metrópole de São Paulo, mas longe de nosso conhecimento. Questionamo-nos sobre que ocorrera para que esse ocultamento se efetivasse? Qual força, sentimento e corporalidade aquela música produzia que nos era desconhecida e por quê? Foi com a impressão profunda e a forte emoção que esta música nos proporcionou que decidimos buscar conhecer e estudar a música Guarani *Mbya*.

Nas seguintes experiências de campo, uma série de outras questões ainda mais profundas nos atingiam. A primeira se manifestava na diferença explícita entre a língua portuguesa e a língua falada pelos Guarani. Como é que nós, habitantes do Tucuçuvi, do Anhangabaú, do Ibirapuera, comedores da mandioca, do beiju, da pitanga, vivemos apáticos diante desta língua viva que ocupa um amplo território, atravessando as fronteiras de quatro países? Foi desta percepção que, durante toda a nossa pesquisa, nos dedicamos aos estudos, a criação e realização de diversos cursos de Língua e Cultura guarani. Em quatro anos atingimos o nível intermediário na compreensão da Língua Guarani. Certamente, um maior período de pesquisa permitiria maior fluência. Por hora, conseguimos participar ativamente da tradução de diversas *mborai* canções, que serão apresentadas nesta tese e por meio de outras formas de dar visibilidade a este idioma indígena.

Na sequência, o segundo grande desafio foi certamente a diferença de hábitos e modos de vida, que nos desconcertavam e transformavam. Tivemos que lidar com uma série de preconceitos que colocavam em xeque nossos sentimentos e relações construídos à parte dessa cultura que está, em muito sentidos, na base da nossa (ou deveria estar). Por fim, o desajuste como um todo, que sentíamos muitas vezes em estar presentes em situações íntimas dos Guarani como universitário de feições caucasianas, o único *juruá* não-indígena presente.

Aliança. Percebemos que, se havia algo que realmente motivava esta pesquisa, não eram simplesmente as estruturas musicais dos Guarani, nem a importância central da música em sua cultura, mas sim o resultado transformador e político que este trabalho permitiria desenvolver. Assim, a justificativa central de uma pesquisa antropológica da música, de uma etnografia musical, não se restringia à análise e à descrição dos sistemas musicais e dos hábitos

musicais dos Guarani, mas sim da possibilidade funcional de uma aliança política com os verdadeiros donos e cuidadores da terra em que vivemos.

É preciso repetir: os povos indígenas têm sido um polo de resistência à destruição da natureza inerente à sede por lucro do capitalismo aliada ao chamado “progresso”. Seu apreço pela preservação das florestas, seu modo de vida – muitas vezes oposto ao do consumismo; e sua consciência universal sobre a importância de pensar de maneira una e não fetichizada a respeito dos objetos da natureza: fazem com que seja possível ver nos povos indígenas um viés de futuro.

A história da luta e da resistência desses povos ao etnocídio promovido pela colonização e pelo capitalismo ainda precisam ser mais bem contadas, mas segue viva e pulsante, por exemplo: na luta dos Zapatistas, no México e dos povos isolados (em isolamento voluntário), da Amazônia. Permanecer “índio” frente a todos os esforços de catequização, integração e aculturação nos aparece como enorme força de perpetuação. Pensamos assim, com Viveiros de Castro:

A exemplaridade não consiste no compartilhamento de uma mesma triste narrativa de desindianização — de captura por uma fraudulenta e falida empresa de “civilização” —, mas na capacidade de resistir, reagir, inverter essa narrativa, mostrando ao chamado “povo brasileiro” que ele é, pois continua a ser, uma multiplicidade tanto patente como latente de povos em estado de variação contínua, que ele contém uma imensa reserva inconsciente de diferença capaz de gerar muitos outros futuros que este com que nos acenam, este que os poderosos determinam como sendo o único possível, o único desejável, e mesmo como o único, puro e simples, pois estaria já presentificado. (Os involuntários da pátria, 2016)

O que buscamos ressaltar é o aspecto de resistência que o devir-índio se apresenta, como um modo de vida que nos permite pensar um futuro e uma saída à sanha destruidora do desenvolvimento das forças produtivas do capitalismo. A respeito dessa resistência, uma importante liderança feminina *Mbya* do Jaraguá, Patrícia Jaxuka, certa vez nos afirmou: “Nós perdemos toda nossa terra, vivemos aqui esmagados, mas a nossa maior riqueza nós não perdemos, nossa cultura, nosso modo de vida *nhandereko* é nossa maior riqueza”.

Os Guarani carregam na sua história mais de 520 anos de contato com os invasores e colonizadores europeus. Em função deste contato extenso e intenso, adotaram uma série de costumes das culturas invasoras e imigrantes, como já faziam antes com as demais populações originárias. Casaram-se com não indígenas, usam roupas de não-indígenas, usam celular,

comem produtos industrializados, muitas vezes trabalham em empresas, escolas e unidades de saúde vindas da cultura não-indígena. Por outro lado, sabemos que, mesmo com a história de violência e a política de integração, a estratégia de resistência que o povo Guarani teve durante todo esse processo permitiu que ele incorporasse elementos não-indígenas de modo a manter seu *nhandereko* vivo. Por outro lado, também por este motivo, são alvo de grande preconceito e discriminação: são considerados como não-indígenas, como indígenas que “perderam sua cultura”, ou como aqueles que “não são mais índios”. Mas, como nitidamente não são não-indígenas, acabam ficando naquela zona nebulosa na qual se enquadram apenas como “pardos” e “pobres”. Como nos lembra Setti, a dinâmica de aculturação é extremamente perversa:

As equivocadas propostas de aculturação e ideal de integração à sociedade brasileira já é um fato real e com resultados desastrosos. Ao início do século 16, o contato com europeus fora inevitável. Entretanto, das noções de aculturação, surgiu como subproduto o conceito de indivíduos aculturados. Nada mais perverso! Minha convivência com os *Mbya*-Guarani e *Xiripá*-Guarani vem provando que tal conceito os coloca à margem da sociedade: nem índios, nem brancos. Essa alcunha nada honrosa lhes tira a identidade, o direito à terra, à preservação do idioma, à religião ancestral e a inúmeras outras perdas. (SETTI, 2016, p.63)

O estado, a sociedade envolvente, as dinâmicas culturais e industriais empurram o indígena para esses marcadores sociais difusos, de “pobre” no âmbito da classe, e de “pardo” no âmbito racial, pois para ele existe uma série de políticas pouco emancipadoras, embora francamente integradoras à dinâmica do capitalismo. Viveiros de Castro discute a questão:

Um índio é outra coisa que um pobre. Ele não quer ser transformado em alguém “igual a nós”. O que ele deseja é poder permanecer diferente de nós – justamente diferente de nós. Ele quer que reconheçamos e respeitemos sua distância. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 10)

Essa insistência na reafirmação da diferença me despertou para o debate daquilo que se convencionou chamar de marcadores sociais da diferença:

[...] “marcadores sociais da diferença” foi uma maneira de designar como diferenças são socialmente instituídas e podem conter implicações em termos de hierarquia, assimetria, discriminação e desigualdade. É nesse sentido que entendemos como a problemática dos marcadores remete à tradicional preocupação da antropologia com a “diferença” e com a relatividade: não como atributo

inerente a humanos e não-humanos, mas como efeito da operação de complexos sistemas de conhecimento de relações sociais. [...] Além disso, categorias classificatórias podem atravessar ou circular por diferentes domínios de relações, interseccionando-os.” (SIMOES & MARINI, 2018, p.20)

Lentamente percebemos então a necessidade de que este trabalho, por um lado, deveria versar também sobre o encontro entre essa diferença e o interesse acadêmico de um universitário sobre a música indígena. Quais relações sociais decorrem deste encontro? Conforme a pesquisa caminhou, ficou claro que desse encontro deve decorrer, de maneira interseccional, uma reflexão sobre esses marcadores, que ora classificam os Guarani como indígenas, ora como não-indígenas; ora como raça sob a égide do preconceito e do etnocentrismo, ora como mestiços de “feição brasileira”. Nesse cruzamento de classe, raça e etnia, não poderia ficar de fora a reflexão sobre gênero no interior da cultura guarani, sobre a qual tratamos aqui no âmbito de suas especificidades presentes nos acontecimentos musicais. Procuramos fazer essa reflexão sem ofuscar a dimensão de opressão que recai também sobre as mulheres indígenas em um contexto político mais geral.

Cultivos. A complexidade e delicadeza de se abordar a cultura milenar de um povo em meio a uma sociedade que os constrange é certamente um motor conflitual que orienta nosso escrito. Para isso, é preciso antes expormos exatamente o que compreendemos por cultura. É possível pensar o encontro de culturas? O que significa estudar uma cultura? Sabemos da extensão do debate então, aqui, apenas apontaremos sob qual dimensão conceitual estaremos nos reportando.

como se sabe, o termo “cultura”, em seu uso antropológico, surgiu na Alemanha setentista e de início estava relacionado à noção de alguma qualidade original, a um espírito ou essência que aglutinaria as pessoas em nações e separaria as nações umas das outras. Relacionava-se também à ideia de que essa originalidade nasceria das distintas visões do mundo de diferentes povos. Concebia-se que os povos seriam os “autores” dessas visões de mundo. Esse sentido de autoria coletiva e endógena permanece até hoje. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 300)

Quando nos referimos especialmente a esta ou aquela cultura em geral pensamos nas particularidades e diferenças dos costumes, técnicas, línguas e modos de vida de um ou outro povo. Se a cultura é o que os Guarani têm de mais rico, isso significa que entre eles há uma série de conhecimentos, práticas e saberes que devem ser preservados e transmitidos de

geração em geração. Mesmo com deslocamentos, invasões e guerras essa cultura local e específica é mantida sob a forma de resistência, pois

o termo cultura também procura reduzir as ações e propósitos humanos ao nível de significância mais básico, a fim de examiná-los em termos universais para tentar compreendê-los. Quando falamos de pessoas que pertencem a diferentes culturas, estamos, portanto, nos referindo a um tipo de diferença muito básico entre elas, sugerindo que há variedades específicas do fenômeno humano. (WAGNER, 2010, p. 28)

Não obstante, sabemos que o termo cultura possui elevados níveis de universalidade, especialmente pensado sob a égide da ideia de cultura humana ou de uma cultura geral. Desta forma, o colonialismo operou uma série de ações de choque e imposição cultural – principalmente sobre a forma atualmente universal da cultura da mercadoria fundada no eurocentrismo. Por isso Manuela Carneiro da Cunha vai propor uma diferenciação entre cultura e “cultura”:

I) existem direitos intelectuais em muitas sociedades tradicionais: isso diz respeito à cultura; II) existe um projeto político que considera a possibilidade de colocar o conhecimento tradicional em domínio público (*payant*): isso diz respeito à “cultura”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 300)

Essa distinção permite então perceber que uma cultura na verdade é um cruzamento de culturas resultando num processo de mais geral de “cultura”. Esse processo, mediado pelos conhecimentos internos de um povo em relação a seus intercâmbios e aberturas para outras culturas, é na verdade o motor histórico e dialético das transformações culturais. A dimensão sociocultural e produtiva de um povo é colocada em circulação e troca no domínio público (*payant*). É preciso ressaltar que a lógica interna de uma produção cultural é bem diferente da lógica de circulação envolvida nos intercâmbios “culturais”. Neste sentido, os Guarani preservaram a riqueza de sua cultura sem perder a dimensão estratégica e política de troca “cultural” com os povos com quais tiveram contato.

Temos em vista a problemática antropofágica dos povos Tupi-Guarani, em que o estrangeiro ou o inimigo era devorado – num amplo sentido – de maneira que a ingestão e incorporação de suas qualidades funcionasse como forma de expropriação vingativa do conflito em questão. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009) Os Guarani lidam de modo extremamente hábil

com o estrangeiro, com a “cultura” outra. Na verdade, têm interesse nesse contato de coração aberto, mas mantendo o resguardo e a ocultação de uma série de conhecimentos que o estrangeiro só poderá acessar se for permitido e se merecer: não colocam toda a sua cultura – sem aspas – em negociação. Esse movimento (de fechamento/abertura/fechamento) parece ser central para os Guarani. Desta forma, a dimensão da aculturação pode ser novamente problematizada sob uma outra perspectiva:

[...] o estrangeiro não é mantido à distância, mas como sugeriu Eduardo Viveiros de Castro – incorporado (e é aqui que a metáfora canibal, justamente, não é metáfora) [...] Num tal universo, como bem diz o mesmo Viveiros de Castro, cultura é por definição aculturação. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 359)

Nesta temática em que cultura é aculturação – movimento dialético de convenção e inovação, tradição e modernidade, isolamento e contato, troca e preservação –, o trabalho antropológico e etnográfico deve ser problematizado em sua historicidade e sua perspectiva.

No campo da historicidade é preciso ver que a cultura nunca é estática e está viva, pulsante e em constante transformação. Sobre essa perspectiva é preciso reconhecer os marcadores sociais da diferença como produtores de desigualdades, hierarquias e opressões. Neste sentido concordamos com Wagner (2010), que estudar uma cultura é inventá-la criativamente, pois fixá-la em uma imagem feita a partir de uma perspectiva específica e única obscurece o caráter móvel e múltiplo que uma relação entre culturas engendra. No ato de estudar uma outra cultura, os intercâmbios colocados em questão tratam de operar reciprocamente transformações. Quando falamos de outra cultura falamos também da nossa própria cultura. Inventamos a cultura do outro conforme o intercâmbio que ela está disposta a negociar enquanto “cultura” com aspas. E inventando a cultura do outro reinventamos a nossa própria.

Por fim, assumimos que os processos epistêmicos têm assimetrias pressupostas desde categorias básicas como sujeito e objeto, onde a construção e a aquisição do conhecimento supõem perspectivas. E na dialética entre esses polos, ambos se ressignificam nos contextos em que estão inseridos ou nas interseções. Mesmo numa pesquisa participativa, o processo de pesquisa acadêmica, musicológica e etnográfica, demarca por si só uma posição e perspectiva específicas. Desta forma, tematizando os conflitos, as complexidades e contradições, esperamos poder desenvolver neste trabalho uma contribuição respeitosa, de aliança política e de vida.

1.4 - Xeiru'i Kuery – Os colaboradores do nosso estudo

Nesta secção introdutória de nosso trabalho apresentaremos as primeiras reflexões que o contato direto com nossos *Xeiru'i Kuery* amigos queridos e interlocutores nos proporcionaram. É fundamentalmente em função da partilha que esses mestres, artistas, xamãs e professores tiveram conosco que este trabalho foi possível. Todos os apontamentos e exemplos musicais estarão apresentados no capítulo três e quatro desta tese, sendo aqui por ora apenas introduzidos.

1.4.1 – Jurandir Martins

Como vimos, nosso primeiro contato com os *Mbya* foi no final de 2016, quando já estávamos determinados a estudar a fundo a música indígena, mas ainda não havíamos escolhido nenhuma perspectiva específica. Vimos na internet um convite para uma Festa Cultural Guarani na aldeia *Itakupe*. Ela se localiza no pico do Jaraguá, atrás da pedra. Essa aldeia, resultado de uma recente retomada territorial, foi fruto de um longo processo de lutas dos *Guarani Mbya* de São Paulo, que eclodiu em 2013 e seguiu com intensa atuação até dias antes do Golpe de 2016, que resultou no farsesco *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Em comparação com as outras aldeias do Jaraguá, *Pyau* e *Ytu*, a Tekoa *Itakupe* tem nascentes, um rio e uma razoável área verde, além de outras de plantio.

Na festa conhecemos diversos indigenistas, das mais diversas áreas. Explicando para a amiga e advogada indigenista Louise Oliveira que o que nos motivava a estar ali era conhecer a música e como vivem os Guarani na periferia de São Paulo, ela nos aconselhou que conhecêssemos o *Karai Jekupe* Jurandir, “o rabequeiro da *Ytu*”. Naquele dia, era o casamento do Jurandir, e uma grande festa estava acontecendo na *Ytu*. Depois de um tempo, ela nos apresentou pessoalmente ao Jurandir. Manifestamos a ele nosso interesse e curiosidade sobre a música, a cultura e a política Guarani, e então fomos convidados a ver a cerimônia de batismo dos Guarani, *Nheemongarai*⁴.

⁴ Sobre o *Nheemongarai* conferir: Nimuendaju (1987), Schaden (1974) e um de nossos anexos “relato de campo” neste trabalho (item 6.3, p. 156).

O *Nheemongarai* teve início por volta das vinte horas da noite. Uma grande quantidade de guaranis se reunia na Casa de Reza *Opy*: crianças, jovens e velhos. As *Opy* que conhecemos eram todas bem semelhantes, geralmente em formato retangular, com o lado do *amba* “altar” virado para o sol nascente e uma ou duas portas de entrada no fundo da casa. A leste, dentro da *Opy*, ficam os instrumentos musicais Guarani⁵, a saber: *mbaraka* violão, cordofone de 5 cordas com afinação *Mbya*; *mbaraka-miri* chocalho ou maracá, idiofone; *rave* violino, cordofone de arco, espécie de rabeca de 3 cordas com afinação *Mbya*; *takuapu* bastão de ritmo, idiofone de bambu; *angu'apu* tambor, membranofone; e *popygua* clave, idiofone de percussão. Desde que chegamos, já havia jovens músicos tocando os instrumentos ao fundo da casa, por vezes cantando um *mborai* cântico⁶, sentados nos bancos que contornam as paredes laterais dentro da *Opy*, excetuando o lado leste. Quando Jurandir chegou, nós nos apresentamos e ele logo nos mostrou os instrumentos, deixando-nos à vontade ali na *Opy*. Encontramos alguns outros *jurua* por perto e nos acomodamos. Por volta das nove da noite, lentamente, entrando um a um, teve início a dança do *xondaro*. A dança do *xondaro* soldado é a dança dos guardiões da aldeia, lideranças de atuação política, ritual e colaborativa. O termo no gênero feminino é *xondaria*. A dança do *xondaro* é uma dança circular, por vezes com duplas se enfrentando no centro da roda, em que um *xondaro ruvíxá*, condutor da dança e ajudante principal no ritual, propõe um tipo de luta-jogo criando obstáculos com o corpo, com os instrumentos *mbaraka miri* e *popygua* clave, ou com bordunas, para que os demais *xondaro* (jovens e crianças) desviem e adquiram destreza, leveza e força, aprendendo assim a arte da esquiva⁷. Durante o *xondaro*, muitos conversavam na casa de reza em torno da fogueira e ao fundo. Também tomavam *ka'a* mate e fumavam *petyngua* cachimbos. Quando uma criança dançando o *Xondaro* tinha dificuldades em superar os desafios propostos pelo *xondaro ruvíxá*, todos riam, numa atmosfera que parecia oscilar entre a concentração e a distração.

O *Nheemogarai* entrou noite adentro, primeiro com vários *mborai*, depois houve fala em tom de sermão do *Xeramoi* xamã da aldeia, de um parente *mbya* do Paraná e, na sequência, se iniciaram os *tarova* cânticos sagrados. Este gênero musical guarani nos era totalmente desconhecido; apenas conhecíamos o repertório de *mborai* divulgado pelos CDs e apresentações de corais infanto-juvenis, que ficaram conhecidas a partir das décadas de 1980 e 1990. O *tarova* nos impressionou profundamente. Os *xondaro* pulavam de mãos juntas em

⁵ Sobre os instrumentos musicais *Mbya* Guarani conferir capítulo quatro desta tese.

⁶ Sobre os *mborai*, conferir capítulos três e cinco deste trabalho.

⁷ Sobre o *xondaro*, conferir: Keese (2017) e o filme *Xondaro Mbaraete* – a força do *Xondaro*, do Centro de Trabalho Indigenista <https://youtu.be/4FbUVwDwp9U> Acesso: 06 jul. 22.

círculo, com os corpos próximos uns dos outros em torno do *amba* “altar”. Jurandir cumpria sua função de condutor e tocava o violão em posição vertical ao fundo da *Opy*, andando de um lado para o outro, entoando os *tarova* com suas melodias modais, repletas de melismas e glissandos, que primeiro eram cantadas pelo coro de homens e em seguida pelo coro de mulheres. Cabe dizer que foram os primeiros cantos melismáticos e sem palavras que ouvimos dos *Mbya*. A intensidade e o estado de concentração profunda que o rito foi tomando durante a noite foi com certeza uma das experiências mais marcantes que já havíamos experienciado em nossas vidas.

Algumas semanas depois, conseguimos reencontrar Jurandir para uma entrevista sobre a música. Nesse momento ainda não estava claro para nós qual seria o foco adotado em nossa pesquisa e nem tínhamos ainda tido acesso à bibliografia sobre a etnomusicologia musical guarani. Mesmo assim, essa primeira entrevista nos forneceu as bases para a reflexão que trazemos agora em nossa tese.

A entrevista aconteceu numa tarde da primavera de 2017. Ao chegar na aldeia, encontramos Jurandir sentado conversando com seus amigos. Então descemos para a *Opy*, onde realizamos uma longa entrevista, da qual transcrevemos aqui algumas partes, comentando na sequência:

(P) Pergunta: Vou pedir para você se apresentar.

(J) Jurandir: Meu nome é Jurandir Augusto Martins, sou professor e morador aqui dessa Aldeia *Tekoa Ytu*. Em relação à música guarani, eu vivi nisso desde pequeno. Aqui não tinha *Opy*, essa Casa de reza, eu estudava fora, e quando tinha férias, minha avó me levava lá na outra aldeia, *Tenondé Porã*, que antes nem chamava assim, a gente chamava de Barragem. Aí que aconteceu: a gente ficava na casa da minha tia de lá, que a gente chama de *papayeju*, e no fundo da casa dela tinha um *Opy* desse aqui. Então a reza guarani é sempre com música, tem os benzimentos, a fumaça do cachimbo, que significa levar nossos pensamentos para *Nhanderu*, e sempre com música, cantigas antigas. Por exemplo tem cantigas que devem ter mais de mil anos, mas vai mudando, pois um canta de um jeito, de outro, mas vai se transformando. Tem cantigas aqui, que os xamãs cantam, que são as mesmas de quando eu era pequeno. (depoimento pessoal concedido 21/09/2017 – transcrição nossa)

A primeira coisa que nos marcou nesse trecho da entrevista foi certamente essa sugestão da idade das canções que havíamos ouvido no *Nheemongarai* e de sua vivacidade. Pois, mesmo sendo as mesmas cantadas há mais de mil anos, elas estão em constante transformação. Elas são e, ao mesmo tempo não são, as mesmas de milhares de anos atrás. Essa relação entre passado e presente, tradição e atualização, provocou-nos grande reflexão. O passado só aparece

sob a forma de música como atualização. A cultura é um curso de rio que às vezes tem cheias, secas, desvios de rumo, ou às vezes percorre o mesmo leito há milhares de anos. Logo na sequência da entrevista questionei Jurandir sobre os *tarova*:

P: Uma coisa que me surpreendeu muito foi um canto no meio da madrugada que não tinha palavras; os *xondaros* dançando de mãos dadas pulando e vocês de costas...

J: A gente não *tava* de costas, a gente *tava* de frente, pro Leste. Esse canto a gente chama de *tarova*. Esse canto só os *Xeramoí* que cantam, ou os *Oporaiva*, a pessoa que é rezador. Então o rezador também canta... Esse tipo de canto não canta em apresentações e gravações, só se for um documentário. Por exemplo, o que aconteceu com as gravações: pode comercializar e vender tudo; mas esse não é comercial, é *pra* reza mesmo. Essas são as que podem ter milhares de anos. Não consigo falar com exatidão, mas são muito antigas. [...] O *tarova*, como eu falei é tudo tabu. Mas, você vê, aqui nós temos casos específicos, nós temos *jurua* que moram aqui, que a mãe ou pai se casaram com indígenas. Nós temos dois meninos negros, que não têm ascendência indígena, eles cantam. A gente não acha sacrilégio. A gente evita colocar e levar. Por exemplo, você vai colocar para seus alunos e tem gente que vai falar “que coisa feia de índio”. Desrespeito. Por exemplo, os *tarova* que você se interessa, as pessoas que estão aqui tem um objetivo, um interesse. Você é professor, você sabe, até na universidade acontece isso, o aluno está ali sem o menor interesse. *Tá* lá por que *tá* em obrigação. Aí, isso gera desrespeito com músicas sagradas. Tem que dar respeito. Agora, as cantigas não têm problema, mesmo sendo sagrada. É que aquela que você gostou é muito sagrada, direto de *Nhanderu*.

Conforme Jurandir nos diz, são os *tarova* os cantos mais antigos e sagrados, e por isso também os que sofrem mais restrições de circulação. Numa discussão que complementou a questão colocada na entrevista, além de restringir o acesso aos *jurua* a fim de se “dar respeito”, Jurandir nos disse que jamais gravariam *tarova* para gravar CD e vender, pois não poderiam ser mercadoria. Certamente o fato dessas canções terem sido mantidas em segredo dos *jurua* é também um fator de sua perpetuação. Até as décadas de 1980 e 1990, pouco se conhecia a respeito da música Guarani. Os trabalhos de pesquisa anteriores a esse período registram uma série de interdições quanto à presença dos *jurua* na *Opy*. O processo de abertura da música guarani para os *jurua* por meio dos corais é descrito por Valéria Macedo em seu texto *Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da “cultura” e o se fazer ouvir nos corais guarani* (2012). Desde essa invisibilidade e o tabu com os *jurua* na *Opy* até a divulgação de CDs, Macedo afirma que:

como dizem muitos Guarani, a presença de *jurua* na *opy* dificulta ou mesmo impede *nhamonhendu mborai*, o “nos fazermos ouvir” por *Nhanderu* e *Nhandexy* (divindades primeiras) por meio dos cantos. Com eles é mais difícil atingir o estado de concentração ou escuta (*japyxaka*) e o calor e radiância que vincula os corpos durante a dança. (MACEDO, 2012, p.10)

Como veremos mais à frente, o *nhamonhendu mborai* – esse fazer ouvir coletivamente o canto pelas divindades – é um dos aspectos centrais do pensamento musical *Mbya*. O *japyxaka* concentração e escuta atenta também configura essa dimensão de disposição emocional e intelectual na recepção da arte musical durante o ritual. Por fim, a relação de aproximação e diferenciação perante o não-indígena, que surge como aspecto importante da ética e luta política Guarani. Macedo identifica em diversas lideranças Guarani o interesse em encontrar uma aliança possível com os *jurua*, com fundamento político na valorização da cultura guarani e no combate ao racismo e ao preconceito. Esse movimento se deu juntamente com o fim da ditadura militar e a consolidação dos direitos indígenas pela constituição de 1988.

A novidade dos corais foi “mostrar o segredo” em que os cantos se apresentam como emblema da “cultura guarani” numa chave coletivizante, por meio dos *kyryngue mborai* (canções infantis), de circulação menos restrita do que os *mborai tarova*. Mas os corais também vêm atualizando dispositivos diferenciadores, já que todos podem cantar, mas nem todos sonham novos cânticos, ou podem liderar um coral (o que está associado à sua posição em um coletivo), ou mesmo constituir uma rede de contatos com *jurua*, resultando em apresentações e ou confecção de CDs, ambos geradores de recursos (monetários e simbólicos) e implicados em uma cosmopolítica que enreda os brancos, *Nhanderu kuéry* e *Guarani kuéry*. (MACEDO, 2012, p. 388)

Essa valorização cultural do *mborai* como emblema da cultura musical, acarreta certamente uma dimensão política que implica os *jurua*. É preciso reconhecer que quando nós nos colocamos a ouvir os *mborai*, ou buscamos ter *japyxaka* para poder *nhamonhendu tarova mirim*, somos atravessados por uma perspectiva formal musical que é a alteridade em si. Por exemplo, a capacidade de transformar o violão em *mbaraka*, de usar um violino e de gravar CDs já suspendem uma parcela de preconceitos que a maioria dos *jurua* têm para com a música *Guarani Mbya*. O sucesso musical dos Guarani, notável em muitos sentidos de sua produção, é também resultado de resistência, de revide e de estratégia política. Sobre como a música Guarani é capaz de seduzir e de se impor como perspectiva ao não-indígena, impactando-o positivamente, seguimos com Valeria Macedo (2012) nos conta:

[...] certa vez, após uma apresentação do coral, um *xamõi* usou a expressão *-nhemboete* para comentar o sucesso que fizeram junto ao público. E me traduziu *onhemboete* como “dar respeito”, mas segundo sua explicação se tratava de impor respeito, referindo-se ao modo como causaram efeito pela beleza do canto. Por sua vez, em outros contextos, quando contam histórias sobre *jepota*, a captura do *nhe'e* (alma palavra) de um sujeito por um dono extra-humano, dizem que o espírito dono do animal *onhemboete*, impôs respeito e então a pessoa *ojepota*, passando a ver o animal como afim e os parentes como presa. Impor respeito, nesse sentido, pode ser então impor uma perspectiva. E a “cultura”, no curso de projetos e eventos, tem sido percebida por muitos Guarani como um modo novo e desafiante de continuar vivendo conectado e diferenciado dos *Juruá*. Pode ser uma forma de impor uma perspectiva, ou uma forma de ser sujeitado à perspectiva do outro. Ou, ainda, um modo de experimentar ambas as posições. (p. 389).

Essa discussão sobre o que é permitido mostrar ou não, o que é “dar respeito” a um modo de fazer música, permeou profundamente toda nossa pesquisa. A aliança inicial, e que se mantém até hoje na amizade com Jurandir, permitiu que este acreditasse em nosso interesse em estudar a música guarani visando “dar respeito”, combater preconceitos, ampliar o conhecimento, divulgar a cultura guarani para impor respeito aos *juruá*. Deste modo é que foi possível estabelecer uma conversa sincera, de muito aprendizado e que orientou nosso trato com a música Guarani *Mbya* desde então. Vejamos um último trecho da entrevista:

P: E vocês criam músicas próprias?

J: Aqui tem uma que eu fiz. É como eu disse, tudo tem muita espiritualidade, então eu não vou sentar no computador e criar. No momento de inspiração, ou num momento de reflexão, eu fiz só uma. Como se fala, *Nhanderu* manda a música para nós.

P: Você já ouviu histórias sobre xamãs que sonham com músicas?

J: Sim, essas que você gostou (*tarova*), os xamãs sonham com elas e cantam [...]. Por exemplo, eu nunca tive oportunidade de sonhar, porque aí tem que ser puro; a gente aqui não consegue ser puro. O *Xamoi* que faz isso não é santo, mas é bem... puro!

Neste primeiro contato aprofundado com a música *Mbya* ainda não conhecíamos os criadores e compositores de *mborai*. Contudo, como veremos ainda nesta seção do texto, foi muito importante trabalhar junto desses mestres criadores também. Adiantando essa discussão sobre a criação musical, que aparece na entrevista de Jurandir, lembramos do trabalho de Montardo (2009) sobre os *Kaiowá*, onde pudemos aprender mais sobre os processos de composição musical entre os Guarani. Em geral, fala-se em receber a música por merecimento através do sonho, da escuta de sons da “natureza” e dos xamãs:

No sonho se vai “lá”, onde estão presentes os elementos considerados como sendo da cultura guarani, comidas, objetos, adornos. Isto tudo se abre para a pessoa durante o sonho. O conteúdo do sonho é considerado conhecimento, e a composição das canções se dá na sua escuta. [...] Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta. A noção é a de que a música já existe em outro lugar. [...] As canções são apreendidas também a partir da audição dos instrumentos e dos sons da cachoeira. Os sons de cachoeira e os cantos dos pássaros são fontes de composição. Outra maneira de aprender canções é por meio do ensinamento dos mestres na iniciação xamanística. (MONTARDO, 2009, p. 48)

Quando Jurandir afirma não compor devido a certo aspecto de pureza, isso nos abre um grande campo de pesquisa para entender o que seria esse estado em que é possível voltar a sonhar e receber músicas. Também podemos ver a desapropriação e a des-subjetivação da autoria quando Jurandir comenta sobre um *tarova* do qual gostei: “É que aquela que você gostou é muito sagrada, direto de *Nhanderu*”. Conforme Montardo, na perspectiva Kaiowá, cantar, dançar e tocar os instrumentos são ações oferecidas pelos ancestrais como via de encontro direto com eles e como condição de sobrevivência na terra:

O papel central da música já está colocado num mito Guarani, no qual a diferença entre índios e *civilizados* se dá em relação ao *mbaraka* e ao *kuatia jehairã* (papel de escrever); pela opção do índio pelo mundo sonoro e musical, quando escolheu parar tomar como seu o *mbaraka*, e o do branco pelo mundo da palavra escrita, quando escolheu o papel. [...] Sem o acompanhamento dos instrumentos musicais não há o movimento que transforma o peso dos corpos em leveza, resplandecência e beleza; sem a afinação do coro o grupo não “sobe nos fios” que os ligam às aldeias divinas. (2009, p. 36)

Assim como entre os *Kaiowá*, veremos no capítulo dois desta tese, que a música ocupa lugar destacado na cosmologia *Mbya*. As letras das canções nos transmitem lições de vida diretamente dos ancestrais *Nhanderu Kuery* – divindades descendentes de *Nhanderu*. A música entendida como um modo de vida. Além disso, a própria prática corporal do canto e dança levaria a estados de purificação e bem-estar na terra, conforme Montardo discorre:

O corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve; o leve é alegre e o alegre é saudável. Este estado de leveza é o que os *Mbya* denominam de *aguyje*, um estado que permite ir à morada dos deuses, relacionando ao estado do sonho e do amor total. (2009, p. 256).

O conceito de *aguyje* é certamente um dos conceitos centrais entre os *Mbya*, e os Guarani em geral. Depois de anos de estudos, nossa concepção mais significativa foi aprendida

com Isaque João, um pesquisador Guarani Kaiowá pós-graduado na Universidade de Dourados–MS e doutorando na USP. João aponta para o aspecto de *aguyje* como amadurecimento das frutas. O *aguyje* então é entendido como um processo de transformação corporal que nos leva a um estado de evolução de nosso espírito-corpo e que pode se concluir na morte. E se o corpo amadurece, ele primeiro se fortalece para depois perecer como fruto indo ao chão. O espírito então pode seguir sua caminhada de retorno à morada das divindades *Nhanderu Kuery*. (JOÃO, 2011, p. 38)

Nos finais dos *mborai*, nos cumprimentos nos momentos sagrados, e em momentos de grande emoção a palavra *aguyjevete* é entoada como expressão de alegria e fé. A terminação da palavra -ete dá o sentido de amadurecer de maneira divina, aos modos que ensinam os *Nhanderu Kuery*, e indicam como se dispõem nossos espíritos-corporificados *Nhe'e*, conceito que veremos no capítulo dois de maneira mais contextualizada. *Aguyjevete* como um caminho entre o terreno e seu fruto que amadurece e apodrece, e passa depois em espírito para o divino mundo da criação eterna.

Todavia, se vamos às alturas logo retornamos à terra. Quando entramos em contato com a cultura Guarani, o primeiro uso de *Aguyjevete* que conhecemos tinha função um tanto profana: *Aguyjevete* pra quem luta! A luta política também transforma divinamente. O debate político sempre esteve presente em nossas conversas e caminhadas nas *Tekoas*, e isso mostra a importância de se contextualizar as pesquisas acadêmicas para além de seus objetos iniciais. A questão da periferia, da demarcação territorial, da falta de saneamento básico, da invasão de cachorros abandonados na região, da falta de atendimento de saúde, das dificuldades com a educação formal, da tensão com o Parque Estadual do Jaraguá, e da situação geral dos povos indígenas deste país com nome de pau-brasil são questões que permeiam a nossa atuação no campo e que, como sugere o *Aguyjevete* para quem luta, amadurece de maneira divina quem se engaja nas lutas políticas e na defesa do pensamento e modo de vida dos povos indígenas.

Por fim, nosso aprendizado com Jurandir seguiu até o final do nosso trabalho. Com ele e com seu irmão Joab Augusto Martins (sobre o qual comentaremos no capítulo 4) visitamos e conhecemos a oficina de construção de *Rave'i*. Com a irmã de Jurandir, Poty Porã, também aprendemos canções de crianças e de ninar que estão presentes no capítulo três.

1.4.2 – Ricardo Xunu

Werá Xunu Ricardo foi o primeiro coordenador de grupo Coral *Mbya* e “criador” que recebe os *mborai* com que tivemos contato durante nossa pesquisa. Ele é uma liderança da *Tekoa* Rio Branco em Itanhaém-SP e trabalha ainda como agente ambiental. Logo que nos conhecemos e descrevemos nosso trabalho de pesquisa, ele demonstrou interesse nos convidando para ouvir o grupo coral em uma apresentação em sua aldeia.

Vale apontar novamente a diferença entre grupos corais Guarani *Mbya* e a música feita na reza. Os grupos Corais são conjuntos – principalmente, de jovens moradores locais das aldeias, que se reúnem especificamente para preparar repertório próprio de suas comunidades para apresentações em eventos culturais não-indígenas, visitas a escolas e principalmente em outras aldeias de seus parentes. O repertório desses grupos é formado principalmente por *mborai*, mas às vezes também apresentam as danças do *tangará e xondaro*.

O repertório de cânticos é formado por dois grandes campos de origem: primeiro as canções de grande circulação entre todo o povo *Mbya*, com autoria desconhecida ou muito antiga, que é partilhada por diversos corais de toda a *Yvyrupa*. E um repertório criado pelo *Xondaro Ruvixa* Guardiã Principal e Coordenador do Coral de cada aldeia, ou também criado por outros mestres da música das *Tekoa*. A prática destas canções faz parte do início das rezas cotidianas dos *Mbya* e de maneira mais intensa nos períodos de rituais importantes.

Ao cair da noite na *Opy* casa de reza, os *Mbya* com grande regularidade cotidiana se reúnem para cantar e dançar *mborai* enquanto degustam seu chimarrão *ka'a* – erva mate – e fumam seu *petyngua* cachimbo. Se aquecem com o canto, a dança e se sentam ao redor da pequena fogueira acesa ao fundo da *Opy*. É nesse ambiente que os Corais se organizam, se articulam e se fortalecem.

Muitas vezes os corais se apresentam em encontros Culturais feitos nas cidades ou nas próprias aldeias. Nessas ocasiões costumam se vestir para apresentações de maneira uniformizada, o que não costuma ocorrer nos rituais dentro da casa de reza. Há aldeias que tem mais de um grupo coral e seus integrantes se misturam nas rezas e rituais.

Visitamos sua aldeia algumas vezes no final de 2018 e 2019. Depois, em função da pandemia, não conseguimos mais retornar à *Tekoa*. Mesmo com poucos encontros aprendemos com Xunu uma importante lição:

Certo dia em que dedilhávamos o *mbaraka* violão na *Opy*, este nos interpelou e falou “nós nunca tocamos assim, sem motivo. Sempre que tocamos buscamos concentração e sentimento profundo”. Esse conselho nos foi muito importante e nos orientou eticamente quando a nossa postura diante da música sagrada dos *Mbya*.

Ao lado de Xunu, com sua voz intensa e seu toque de *rave'i* muito expressivo, vivenciamos um dos momentos mais marcantes ao participar de um *nheemongarai* na *Tekoa* com a presença do coral da *Tekoa Araponga* – RJ. Os dois corais cantando juntos foi uma das experiências mais intensas que presenciamos e de grande arte na execução dos *mborai* e *tarova*. No capítulo três apresentaremos uma gravação feita nesta ocasião.

1.4.3 – Rafael Karai Jekupe, Anthony Karai e Mauricio Biguai Poty

Rafael “Kajé” e Anthony Karai foram também importantes mestres em nossa caminhada. Ambos são jovens moradores da *Tekoa Pyau* na T.I. Jaraguá – São Paulo – Sp. Nos aproximamos de ambos quando criamos junto da *Rede Indígena* do *Instituto de Psicologia* da USP/SP e do coletivo indigenista *Aliança Universidade Povos Indígenas*, os cursos de Língua e Cultura Guarani (a partir de 2019). Fizemos duas edições presenciais e depois mais quatro edições on-line durante a pandemia, todos gratuitos aos estudantes, mesmo gerando renda aos professores *mbya*. Também trabalhamos com eles junto do coletivo *Viabiliza.co* que criou três cursos pagos *on-line* de língua e cultura durante a pandemia justamente com objetivo de fortalecer financeiramente os *Mbya Guarani*.

Foi com grande felicidade que, além da introdução à língua e a cultura, nestes cursos pudemos aprender diversos *mborai* e fizemos as primeiras traduções de nossa pesquisa junto dos professores. Ambos seguiram nos auxiliando com traduções e conceitos até a feitura final desta tese. No capítulo três apresentamos alguns *mborai* resultado desta parceria.

Esse contato com os jovens e com as lideranças da *Tekoa Pyau* também abriu caminho para a gravação do CD do grupo coral *Amba Verá* da aldeia *Pyau*, da qual participamos como coordenador artístico.

Mauricio Biguai Poty era o *Xondaro Ruvixa* escolhido para dirigir o coral e organizar a gravação do disco. Mauricio, assim como Xunu, foi o segundo coordenador de coral que trabalhamos e ele também “recebe” os *mborai*. A experiência desta primeira gravação de disco que fizemos será apresentada nos Anexos.

1.4.4 – Edino Yxapy, Edson Karai e Geremias Tataendy

Também por iniciativa da Rede Indígena da USP criou-se um grupo de estudos de *Mborai* junto do compositor e cantor Edino Yxapy, morador da *Tekoa Gwawiraty*, em Iguape – SP. Por intermédio do professor Danilo Silva Guimarães Tupã, soubemos que Edino possuía interesse em gravar suas músicas, então aquele nos convidou para organizar o projeto, viabilizando a gravação.

Junto do Edino, vieram seu irmão Edson que também é tradutor e enfermeiro, e seu amigo Geremias, que tem muito interesse pela música de seu povo, sendo tecladista e cantor de forró. Realizamos diversos encontros junto com outros dois estudantes: Rafael Werá e Le Karai Mirim. Por fim, conseguimos a gravação na própria aldeia. Essa experiência de mais de um ano de trabalho também compõe esta tese e o resultado destes encontros apresentamos no capítulo seis e trazemos o encarte do disco em anexo.

1.4.6 – Emerson Tupã

Emerson Wera Tupã é um jovem morador da aldeia Mbyguaçu – Santa Catarina. Conheci Emerson pelas redes sociais durante o período da pandemia. Tupã realizou durante esse período apresentações virtuais e jornadas de estudos sobre os cantos *Mbya*. Para nós que estávamos isolados e impedidos de visitar as aldeias foi um grande alento. A amizade e parceria que decorreram deste encontro inusitado propiciou enorme aprendizado para esta tese. Apresentaremos aqui o resumo das principais lições que as conversas, aulas e escutas com Tupã.

Wera Tupã é xamã aprendiz e já realiza cerimônias, além de também ser músico criador de *Mborai* e professor de língua e cultura guarani. Tupã nos ofereceu um relato sobre sua história que reproduzimos abaixo e na sequência comentamos:

Fui batizado como Werá Tupã faz 21 anos na época do verão e da primavera. Quando eu era criança já praticava a dança. No início quando eu

aprendi não cantava, mas escutava, sentia. Então fui crescendo vendo os anciãos e as pessoas da comunidade e as pessoas sempre entrando na casa de reza toda noite e eu entrava também. E fui crescendo, numa época que rede sociais celulares chegaram nas aldeias, uma novidade. E nesse meio foi se perdendo o costume da dança e do canto, várias coisas. E com quinze anos tive filho cedo. E a partir daí eu aprendi a fumar *petyngua* e a colocar um propósito e fé no meu coração. Eu já nasci tomando a medicina na casa de reza. E por um tempo parei e depois retornei quando tinha 16 anos. Recebi na força uma lembrança de quando eu era criança e praticava e eu me via dançando, concentrado pedindo para que eu possa brincar. Para que eu não ficasse doente. Lembrei desse propósito desde criança. Nesse meio eu comecei a tocar violão e praticar os cantos. E desde cedo eu comecei a ensinar pessoas não indígenas a aprender algumas palavras e cantos. Eu já ensinava sem saber falar direito. A partir daí eu fui me aprofundando e percebendo que era muito importante seguir isso na nossa cultura, para que isso não se perca é importante praticar. Eu passei a ensinar as crianças da aldeia e adolescentes da minha idade. Cantava com propósito e buscava saber o porquê dos cantos e das palavras na música. Eu percebi o quanto era importante cuidar da natureza, de todos os elementos e cuidar de todos os seres que existem no planeta, para poder se honrar e honrar a mim mesmo, pois os cantos trazem isso na nossa vida. Segui praticando e hoje dou aulas, cada vez mais me aprofundando nas palavras em português. E ensinando vou aprendendo tanto da minha cultura e da língua. Hoje eu dou aula e faço cerimônias dentro e fora das aldeias. Hoje estou com propósito de fazer a dança do *xondaro*, esse costume que foi se enfraquecendo, e por essa visão estou tentando criar eventos de *xondaro* entre aldeias, e fora da aldeia. Para fortalecer o costume do *mby'a reko*, o costume do coração, onde a gente faz pelo coração. *Mbyareko* é dentro da casa de rezo onde a gente dança e canta. (relato verbal via *google meet*, jan. 2022)

Tupã nesse relato nos apresenta uma série de lições sobre o espaço da música e *Mborai* em sua vida. O primeiro é o da tradição, quando este aprende fazendo a lição dos mais velhos, indo na *Opy* diariamente: “o canto e a dança ensinam”. Essa concepção educacional, como veremos no capítulo dois, funda-se na origem da música da própria cosmologia *Mbya*. Ele também discorre sobre a importância da escuta, do sentimento, que vêm antes da fala e do canto. “Escutar é medicina, falar pode curar, mas escutar é que é aprendido”.

Também apresenta uma questão que aparece em muitas justificativas a partir da questão de “porque fazer a música *Mbya* é importante?”: a de que os jovens estão perdendo o costume tomados por celulares e pela internet que agora chega nas aldeias. Praticamente todas as lideranças nos relataram mais essa luta que o *nhandereko* terá que enfrentar no mundo conectado da internet ante a sociedade *jurua*.

Nessa luta, Tupã nos lembra a importância de cuidar da natureza e honrar todos os seres vivos, para honrar a si mesmo. E mostra seu esforço em fortalecer o *mby'a reko*, costume do coração, retomando aqui a temática da definição do que é e significa ser *Mbya*.

Uma das primeiras músicas que aprendemos com Tupã já havíamos ouvido nas aldeias de São Paulo:

<i>jajeoi tape</i>	vamos pelo
<i>rupi</i>	caminho
<i>mborai reve</i>	com nossa canção
<i>javya'i aguã</i>	pra gente se alegrar

Encontramos essa canção com Coral Arai Ovy – Aldeia Ka'aguy Porã – Maquiné – RS
<https://www.youtube.com/watch?v=oPnpSdOvTQk> .

Sobre essa canção Tupã no ensinou que:

Vamos seguir esse caminho, seguir vibração do coração, pra gente seguir e se levantar e florescer, pra seguir caminho pra nossa morada. Javya'a levantar, florescer e ter nossa partilha [...] e quando chegar nosso momento de descansar e ter a consciência. Esse canto me faz pensar muito sobre *mborai*. Eu te passo o sentido que eu vejo nesse canto, mas você pode também descobrir esse sentido, você se aventurar nesse canto. Poder aprender com esse canto, com esses sons, aprender esse sentimento de paz de tranquilidade.” (relato verbal, 2021)

Os encontros com Tupã sempre foram momentos de grande sentimento e poesia. Sua sabedoria se manifestava de maneira poética e, a partir de sua fala, fizemos anotações de forma versificada que compartilhamos abaixo. A aventura de mergulhar nessas palavras e descobrir seus sentidos em nossa própria vida nos parece como uma das principais forças da poética, da arte e da música *Mbya*. Para além disso, Werá apresenta relações com temas centrais do pensamento *Mbya*: a devoção cotidiana ao *nhamandu* solar; a conexão com todos os seres vivos criados por *Nhanderu*; a centralidade do cuidado com a alimentação e o corpo entre os Guarani; e, por fim, o canto enquanto comunicação com o divino e com o choro das crianças, o canto como fonte de sabedoria sagrada. Essa amplitude de temas obviamente exigiria muito mais fôlego nesta tese, mas apontar essas perspectivas complementares nos permite vislumbrar um panorama geral do pensamento e prática dos *Mbya*. Abaixo estão as transcrições das falas poéticas de Werá Tupã:

Eu descobri essa música – criei.
 O canto é a cura que está em você,
 cantando encontramos nosso propósito.

A dança acontece no cotidiano da vida,
 ao se levantar, se movimentar.
 Quando caminha já é uma dança.

Buscar e encontrar o propósito:
o Pai Sol, no fogo na reza,
equilíbrio do propósito.

Humildade simplicidade na reza.
Compartilhar a reza com todos os seres que habitam a mãe terra:
seres sobreviventes, da água, da floresta.
Fazer *o rezo* dos alimentos e da água.
Rezar por todos, por tudo,
Infinito,
e não só por nós.

Joguero mobyry, é um caminho infinito,
que nosso Pai Sol possa estar nos iluminando.
Por isso dormem. Para no dia seguinte vir de novo,
para poder brincar e cantar de novo.

Horando nosso rezo,
e de alguma maneira transmitindo também nosso fortalecimento,
e encorajamento,
para que a gente possa seguir nesse canto.

Cada canto faz os espíritos ficarem honrados.

O conhecimento e sabedoria estão dentro de nós.
As palavras e o canto são elementos sagrados uma fonte.
A fonte do canto está no choro das crianças.
O que sai do choro são os cantos do coração.” (relato verbal, 2022)

Figura 3 – Encontro *on-line* com Emerson Tupã



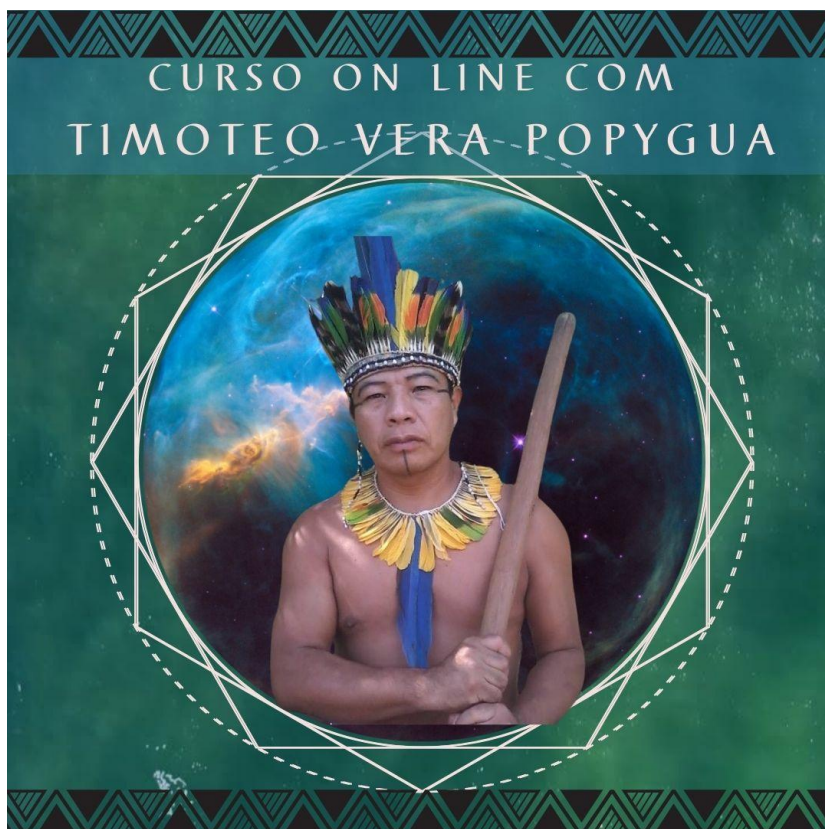
Fonte: Acervo Pessoal do autor, print de tela de reunião em *Google Meet*, jan. 2020.

Pela força e entrega destas palavras, pelas lições de sentimento profundo e de canto e pronúncia guarani agradecemos profundamente os aprendizados compartilhados por Verá Tupã Emerson. *Agyjjevete*.

1.4.7 – Timóteo Verá Tupã Popygua

Timóteo Verá Tupã Popygua é morador da *Tekoa* Taquari – Eldorado – SP. É liderança do povo *Mbya* Guarani na *Comissão Guarani Yvyrupa*. Também é escritor, rezador e músico em sua cultura. Foi certamente nosso maior mestre e orientador neste trabalho. Nosso encontro se deu também durante o período de pandemia quando uma grande amiga nossa, Xiao Lei Pará'i, nos convidou para trabalhar com ele. Desde então, realizamos diversas jornadas virtuais de sabedoria e cultura guarani *Mbya*. Os cursos tiveram como temas centrais a cosmologia guarani, o modo de vida *nhandereko Mbya* e os apontamentos e contribuições políticas dos *Mbya* para o futuro da humanidade.

Figura 4 – Divulgação dos Cursos



Fonte: – COHON, J. C.K. (Designer) 2020.

Com Timóteo aprendemos algo que já tínhamos ouvido em nosso campo de forma dispersa: a classificação dos *mborai* entre os *Mbya* se dá pela origem sagrada de cada um deles. Vejamos esses apontamentos de Timóteo transcritos de um de seus cursos:

Esses cantos sagrados são seus, irmão curá-los” disse *Nhanderu* ao criar seus filhos e dar a cada um deles seu *mborai*. E temos cantos de *Karai*, *Jakaira*, *Tupã* e *Nhamandu*. A dança do *Tupã* é bem forte, tem força. A do *Karai* é mais suave. A do *Nhamandu* é bem lenta. E através dos cantos sagrados que a energia da vida do guarani vem. Vem da luz do sol. A fonte de energia da vida. Por isso agradecemos quando o sol se vai para agradecer o último momento do dia como se fosse o último da sua vida.” [...] Para cada filho de *Nhanderu* foi criado um tipo de *mborai* e até hoje quando um jovem “compositor” *Mbya* descobre e escuta um canto e o traz para terra é de lá do *amba* morada ou do altar de cada uma das divindades maiores da cosmologia *Mbya* que o canto vem. [...] Da ponta de seu *popygua* bastão sagrado *Nhanderu* criou cinco palmeiras azuis. *Nhanderu* caminhou em círculo em volta das cinco direções, dança circular anti-horário. Eu canto eu danço na casa de reza e sei que o canto é maior que o mundo. E o significado é tão grande que é difícil de explicar. Tem o canto do *Tupã*, *Nhamandu*, *Karai*... Canto que mantemos até hoje. Canto sagrado quando faz ritual fúnebre. Para uma pessoa *Para* eu canto o canto do *Tupã* para curar pois são da mesma “nação”, vieram da mesma morada celestial. O canto para fortalecimento. O espírito que se chama *Nhe’e*. O canto é próprio do espírito. (relato verbal, 2021)

O número cinco tem muita importância e aparece em diversas histórias *Mbya*. São as cinco direções, cinco divindades originárias, cinco cordas do violão, cinco palmeiras azuis na origem do mundo. Timóteo insistia muito que o que fazemos hoje na terra é a semelhança do que faz *Nhanderu* nas origens. Se ele caminhou em sentido anti-horário é nessa direção que os *Mbya* dançam o *Xondaro* e o *Tarova*. Timóteo também aponta as diversas funções dos cantos na cultura: celebrar, rezar, enlutar, brincar, curar e lutar. E por fim, num campo sagrado, o canto pode ser entendido como o próprio espírito, o canto que é *nhe’e* espírito-corpo que se presentifica na expressão musical. Como veremos no capítulo dois, a música ganha todas essas funções quando articula pontes e caminhos entre o mundo terreno e sagrado.

A título de exemplo da profundidade e riqueza do conhecimento de *Popygua*, compartilhamos aqui um trecho específico em que este versa em torno da questão dos *Mborai*, sem deixar de acrescentar perspectivas educacionais, políticas, de saúde e de vida em seu pensamento.

Mborai ensina as crianças. *Opy* e *mborai* juntos são como coluna vertebral. Você faz movimento. Faz o caminho. Ensinar para as crianças o canto dos pássaros. A educação está na nossa memória. Na essência da nossa sabedoria. A educação se baseia no canto, na dança, nas rodas de conversa. Usamos *petyngua*, que traz uma energia. Através do *petyngua* também nascem as belas palavras. Nós curamos as pessoas com palavras poéticas, com poesias. (...) O canto tem uma vida, uma vida da essência. Que quando um *Xeramoi* um *Xerajy* canta, o nosso corpo se eleva espiritualmente, porque ele busca. Quando falamos em busca sempre buscamos a sabedoria. Quando vai ficando com a idade mais avançada, a pessoa fica cada vez mais sabia, pois o canto faz com que ela adquira essa sabedoria. O canto das crianças, o canto infantil. Em toda aldeia nós temos grupos, pessoas que cantam, jovens, tudo isso é educação milenar do nosso povo *Mbya* Guarani. E nesse canto percebo que estamos apenas aqui de passagem, numa grande viagem, você está nesse caminhar, deixando seu legado. (...) É através da *Opy*, através da dança que adquirimos essa força inexplicável. Essa música vem do infinito e volta para o infinito. Esse modo de pensar é uma terapia. Muitas vezes o *Juruá* não consegue descobrir a doença. Muitas vezes a doença não é do corpo. É uma doença espiritual. Através da palavra tentam descobrir os psicólogos. Nós descobrimos através do canto, olhamos a pessoa. E vemos quem precisa das belas palavras. (...) Tudo que ensino sei que vocês vão reproduzir e repassar para mais gente para seus filhos, alunos (informação verbal 2021)

Os ensinamentos proferidos por Timóteo vão da educação à filosofia, da arte à cosmologia. Sua humildade, generosidade e confiança em nosso trabalho é algo que nos faz agradecer nesta introdução novamente. *Xeruvixa, aguyjevete!*

2 – O primeiro Canto

2.1 – Os três saberes fundamentais: *ayvu*, *mborai* e *mborayu*

Sagrado. Quando nos propomos falar de sabedoria ancestral, de conhecimentos mitológicos e cosmológicos do povo *Mbya* é preciso ter em mente a sacralidade deste pensamento. Não é demais reafirmar que seu aspecto sagrado faz com que toda descrição, tradução e resumo implique em certo aspecto de profanação, reduzindo seu significado e ofuscando aspectos vivos de sua luz e sabedoria intrínsecas.

No entanto, aprendemos em nossas vivências com os *Mbya*, que o caminho do sagrado se abre para aquele que o busca. Essa busca não é por respostas, mas por questões que nos mostrem caminhos de trilhar nossa própria vida. Saber viver com fé, aprendendo seus caminhos,

Teko Porã, Teko Katu, o bem viver, viver belo. Por isso, se aqui nos propomos a nos aproximarmos do sagrado é porque esse caminho se abriu para nós em nossa caminhada. E desta forma saudamos e reverenciamos com respeito essa sabedoria que nos foi concedida para compartilhar aqui neste escrito.

Nosso principal mestre nessa sabedoria é certamente *Nhanderu*. O pensamento sobre o sagrado deriva do próprio ato sagrado e não há outra forma de acessá-lo senão no interior da devoção. Não foram poucas vezes que quando lançamos uma questão aos nossos mestres, amigos e *Xeramoi kuery Mbya*, que estes reiteradamente nos orientavam: a resposta para essas perguntas não está aqui fora, mas sim dentro da Casa de Reza, a *Opy*. Assim nos disse certa vez Timóteo Popygua: “Quando quero aprender algo, quando quero lembrar uma história, ou encontrar orientação para os conselhos e os jovens, primeiro vou para *Opy* e pergunto para *Nhanderu*. Todas as respostas estão lá.” (Informação Verbal)⁸ Ou então o contador de histórias e mestre das ilustrações José Verá: “Eu não vou pedir para outras pessoas me ensinarem, eu peço para *Nhanderu* direto, por que ele é o governante.” (VERÁ, 2021. p. 7). *Nhanderu* é quem fornece as bases do conhecimento e ele é generoso com quem o reverencia de coração puro. É dele que o conhecimento se desdobra *onhembojera* como uma flor. E essa flor ensina os jovens como bem viver. Essa genealogia do conhecimento, e de certo modo de vida, é fundamental para entender a centralidade da espiritualidade no pensamento e na filosofia *Mbya*.

Essa ontologia que parte do mito e da reflexão cosmológica tem sua origem nas conhecidas narrativas da criação do universo dos *Mbya*. Vamos partir do relato que nos foi concedido por Timóteo Popygua e na sequência estabelecer comparações e relações com outras fontes. Nosso enfoque será principalmente no que tange à estética da escuta: o lugar do som e da música no campo da cosmologia.

Cosmos. Em um dos cursos que organizamos sobre a cosmovisão *Mbya* Guarani, Wera Tupã Popygua nos contou da seguinte forma a origem do mundo:

No primórdio, dentro da concepção Guarani, no conhecimento Guarani, na percepção Guarani, existia apenas a noite: *Pytu pygua*, não existia nenhuma vida sequer. Era um oceano primitivo, de lava primitiva, névoa primitiva. A partir daí *Nhanderu Nhamandu* surgiu através da noite originária, uma luz infinita. *Nhanderu* foi se desdobrando como se fosse uma pétala de flor, trazendo luz e amor infinito. Foi se desdobrando e formando um ser divino: *Nhanderu Nhamandu yvyrá marã e'y apyka poty*, assento onde *Nhanderu* repousa. Pequeno pássaro primitivo — *maino'i* já estava ali alimentando *Nhanderu*. Ainda não existia sol, não existia lua. Mas não existia mais noite pois ele iluminava seu coração.

⁸ Fala de Timóteo Vera Popygua no curso *on-line* “Viagem pela Cosmologia Guarani”, novembro de 2021.

Ali *Nhanderu* trouxe a vida e nasceu na noite originária. Ainda quando existia apenas a noite, *Nhanderu* pensou e descansou por seis luas. Origem do tempo novo e tempo velho: *ara pyau* – *ara ymã*. Durante a escuridão, *urukure'a*, coruja, deu origem ao crepúsculo e à noite. Antes de desdobrar a terra, *Nhanderu* criou uma fonte, a fonte das palavras, *ayvu rapita*. A palavra tem dono. A palavra tem origem. Tem essência. Essas palavras é que o pajé usa para curar. Depois criou *mborayu* – amor universal. E depois *mborai* – canto sagrado. Essas três primeiras criações que *Nhanderu* fez para dar ao Guaraní. Três origens do conhecimento. Canto, Palavra e Amor. A paciência e sabedoria milenar se fortalecem através dessas três origens primeiras. Quando voltou o *ara pyau*, em cima de seu bastão, então começou a surgir a terra e pela primeira vez *Nhanderu* saiu de seu assento e pisou no chão. Então encontrou um arbusto, uma árvore, e viu um pequeno pássaro. *Nhanderu* viu pequenas cobras na árvore e depois viu um tatu na terra. Árvore cheia de víboras. E os pássaros primitivos *guyra miri*. Os pássaros são sinfonias ao amanhecer. Os pássaros são animais fiéis ao seu criador. E ali *Nhanderu* cantou para esse pássaro.”⁹

A primeira e central imagem aqui é certamente a luz infinita que incorre na ideia de *onhembojera* – desdobrar-se como uma pétala de flor. Espécie de metamorfose orgânica, onde o princípio se autogera, como semente brotando com o calor da luz do sol. Timóteo traduz *onhembojera* como desdobrar, assim como P. Clastres (1990) *déploiement*. Em certa distância de interpretação, Cadogan (1968) traduz *onhembojera* como “criar no curso de sua própria evolução”, em uma tradução mais vetorizada. Por nossa parte, a ideia central aqui é a forma de imanência fractal onde o princípio contém suas dobras e se desenvolve pela replicação variada de si mesmo. Praticamente todas as criações de *Nhanderu* se darão por este princípio motor de desdobrar-se. Se tudo se desdobra de *Nhanderu* tudo que está no mundo decorre desta fonte primária. É uma imanência panteísta da presença do divino criador no mundo e nos seres. O ser é desdobramento e florescência constante de *Nhanderu*. Essa presença ampla e profunda do espírito criador se desdobrando na matéria abre caminho para a compreensão de que o conhecimento está no mundo, pois o mundo é desdobramento da sabedoria do espírito criador. Por isso, o pensamento *Mbya* é formado a partir da capacidade de perceber e experienciar o mundo concreto, e lá observar e ouvir os desdobramentos da criação de *Nhanderu*. Através do *-endu* ouvir, *-aexa* ver, *-andu* sentir, é que podemos encontrar a sabedoria divina e aprender a *oguata* caminhar nesta terra. É uma sabedoria e uma fé fundadas na estética, pois o próprio mundo terreno e sensível foi criado como desdobramento do mundo divino. As consequências desse trânsito entre divino e mundano serão notadas em todos os campos do pensamento e modo de vida dos *Mbya*.

⁹ Fala de Timóteo Vera Popygua no curso *on-line* “Viagem pela Cosmologia Guaraní”, novembro de 2021.

Após desdobrar-se diante da luz no interior da noite originária, *Nhanderu* descansa dando origem ao calendário *Mbya*, dividido em dois períodos de seis luas: tempo novo do verão *ara pyau* e tempo velho do inverno, primigênio *ara ymã*.¹⁰ Que o próprio *Nhanderu* viva o mesmo tempo que os *Mbya* na terra é mais um entrelaçamento entre o tempo divino e o tempo terreno, marcadamente determinado pelas condições físicas do planeta e consequentemente espirituais de se relacionar com a natureza. O *ara pyau* é tempo de calor, festa, batizado entre os *Mbya*, e para *Nhanderu* momento de criação e recriação do universo. *Ara ymã* é tempo de recolhimento e meditação, e é no *ara ymã* que *Nhanderu* descansa. O próprio modo de entender o tempo e as características climáticas do planeta se entrelaça com éticas religiosas de como compreender este fenômeno a partir de *Nhanderu*.

Nhanderu Kuery. Logo após sua criação de luz na escuridão primigênia em seu desdobrar-se, *Nhanderu* vê surgir da palma da mão o *Mmaino 'i*, o beija-flor, (colibri). Este é certamente o pássaro mais importante entre os *Mbya* e muito recorrente entre outras histórias dos povos indígenas habitantes do continente americano. Na narrativa de criação do universo *Mbya* ele alimenta *Nhanderu* com o néctar das flores. No plano mundano *Maino 'i* também é associado como mensageiro, trazendo sinais e orientações para os *Mbya* aqui na terra. Também é associado como guia espiritual, anjo cuidador do espírito-palavra *nhe 'e* de cada criança que vem para a terra. “Para os Guarani, o beija-flor é o mensageiro. O beija-flor se alimenta do néctar das flores. Em cada janeiro, vem aqui na terra, porque ele mora com *Nhanderu*” (VERÁ, 2021, p. 68)¹¹ Vários *Mborai* são dedicados ao *Maino 'i* como veremos mais à frente em nosso texto.

Após se autogerar, e se sentar em seu assento *apyka*, as primeiras criações subsequentes segundo Timóteo são: “*Nhanderu* criou uma fonte, a fonte das palavras, *ayvu rapita*. A palavra tem dono. A palavra tem origem. Tem essência. Essas palavras é o que o pajé usa para curar.” (informação verbal)¹²

Sabemos que a *Ayvu Rapitá*, fonte originária das belas e sagradas palavras, é considerada ponto central do pensamento *Mbya* com suas decorrências éticas e estéticas perante os seres do mundo. A fonte de palavras divinas com origem em *Nhanderu* por sua vez é descrita por Nimuendaju (1987) como sendo fundamentalmente a linguagem dos seres humanos.

¹⁰ Cf. Anexo, item 6.5, p. 169: Cartilha do curso de Língua e Cultura *Mbya* Guarani Rede Indígena do IP/USP ministrado principalmente por Rafael de Quadros Kajé.

¹¹ *Maino 'i ma mbya kuery pe mba 'e porã mombe 'ua. Maino 'i ma yxapy re riva 'i okaru. Ará pyau py rive ou yvy py Nhanderu agui.*

¹² Fala de Timóteo Vera Popygua no curso *on-line* “Viagem pela Cosmologia Guarani”, novembro de 2021.

Novamente nos chama atenção esse aspecto divino-humano que queremos ressaltar. É comum ouvir que devemos buscar e cultivar as belas palavras. Buscar ouvi-las de *Nhanderu* e emiti-las como se viessem diretamente da fonte originária. Mesmo sendo linguagem humana, as palavras têm origem num divino que é fonte estética, ética e semântica das coisas. Aqui se mostra novamente essa relação de continuidade e desdobramento entre estético e ético, divino e mundano.

A *Ayvu Rapyta* é então fonte de sabedoria, luz e palavra fundamental na cosmologia *Mbya*. Mas de maneira totalmente surpreendente sua criação é concomitante a duas outras grandes fontes: *mborai rapyta* e *mborayu rapyta*, a fonte do canto e a fonte do amor universal. Esse tríplice fonte de conhecimento e sabedoria criada por *Nhanderu* no segundo momento da criação do mundo é a base estruturante de toda a cultura *Mbya*. Nos relembra Timóteo: “Três origens do conhecimento. Canto, Palavra e Amor. A paciência e a sabedoria milenar se fortalecem através dessas três origens primeiras.” (informação verbal). É na união de um campo semântico e poético das palavras, com o campo estético do canto e dos sons, cruzado com um campo ético do amor que todo o conhecimento *Mbya* se estrutura.

Timóteo insiste muitas vezes que a resistência de seu povo até hoje se deve à devoção a estas três fontes de conhecimento criadas por *Nhanderu*. As belas palavras que trazem ensinamentos e nomeiam as coisas do mundo. Os sons transformados em cantos que alegram, fazem dançar, ritualizar, curar e ensinar. E o amor universal que fornece paciência, benevolência, generosidade e piedade aos que têm coração e coragem grande *py'a guaxu*. Traçar pontos de encontros entre essas três esferas centrais do pensamento *Mbya* é um dos objetivos centrais desta tese.

Figura 5 – desenho sem título, representa a luz da criação do universo



Fonte: VERA, 2021.

2.2 – *Guyra’i* – Os pássaros

Belas Palavras. É possível suscitar um debate acerca do cruzamento das três fontes do conhecimento na cultura Mbya a partir deste singular momento da *Ayvu Rapyta*, de Cadogan (1959), onde este faz referência a Montoya (1639), e aponta em uma nota o seguinte:

Ayvu: linguagem humana, em *Mbya-guarani* e em *Apapokuva-guarani* segundo Nimuendaju. Em guarani “clássico” esta palavra significa “ruído”, ideia que se expressa em *mbya* com a voz *evovo* (*hevovo*) que figura no “Tesouro” de Montoya. (CADOGAN, 1959, p. 24, tradução nossa)¹³

Que ruído e linguagem tenham relação diz muito sobre a própria ideia de linguagem. Há sempre na origem da linguagem uma mimese do campo sonoro da natureza. Isso aparece como onomatopeias e nomes de animais ou objetos, por exemplo, *tata* – fogo, *xyryry* – fritar. Podemos pensar também no termo para designar coisas que ressoam com o pósfixo *-pu*. *Mbaea’pu*, *mbae* coisa que ressoa *pu*, termo que designa o violão *mbya* chamado por vezes de *mbaea’pu guaxu* ou *mbaraka*, *mbaraka guaxu*. *Takuapu* é também literalmente taquara que soa. *Kyrrin* é a palavra para designar coisas silenciosas. Um tema linguístico que aponta para a valorização do sonoro e do estético. O fluxo entre a fonte originária de significado e o terreno de puro som fica mais claro quando comparamos os usos do termo *ayvu* em relação ao *nhe’e*.

Cadogan amplia essa diferenciação comparando e confrontando *ayvu* de origem divina com os encarnados linguísticos contidos na ideia de *nhe’e*, traduzida por ele como alma-palavra. *Ayvu rapyta* é a fonte originária das palavras humanas fundamentais, enquanto as *nhe’e* englobam todas as suas encarnações vocálicas, sonoras e prosaicas no mundo vivo. Pierre Clastres (1990) por sua vez traduz *nhe’e* como palavra habitante tentando dar forma a esse trânsito entre o terreno e a nomeação das coisas. Valéria Macedo (2009) em busca de esmiuçar essa agentividade entre mundos e significados traduz *nhe’e* para o binômio linguagem-afeto assim ressaltando seu aspecto corpóreo e nominativo. Por sua vez Timoteo Verá Tupã em seu livro *Yvyrupá* (2017) descreve os *nhe’e* da seguinte forma:

Através de seu poder e sabedoria divina, *Nhamandu* concebeu seu filho de coração grande, *Nhamandu py’aguaxu*, *Kuaray*, o Sol, com seu grande poder de iluminação, para ser o pai dos espíritos, dos *nhe’e*, de seus filhos e filhas,

¹³ *Ayvu*: lenguaje humano, en *mbyá-guarani* y en *apapokúva-guarani* según Nimuendajú. En guarani “clásico” esta palabra significa “ruído”, *Ídea que se expresa en mbyá con la voz evovo (hevovo) que figura en el “Tesoro” de Montoya.*

jeguakava e jaxukava porãgue'i, que irão para a Terra de *Nhamandu*. (POPYGUA, 2017, p. 20)

Nhe'e traduzido como espírito, desdobrado e encarnado em nome nas coisas-em-si. *Osnhe'e* são filhos do Sol, e são muitas vezes chamados de anjos pelos Guarani. Seu campo-palavra brota das *ayvu rapyta*, fonte infinita de fonemas entoados sob a forma de nomes. O seu campo-espírito, anjo, alma, subjetividade, luz solar, calor e afeto se encarna nos seres que vão viver na Terra criada por *Nhanderu Nhamandu* dando vida, ação e afecção em sua existência transitória para depois retornar a sua fonte criadora. As coisas, criadas da fonte das palavras, se encarnam na terra sob a forma de anjos, nome-espírito-encarnado na objetividade do mundo. Por isso, Timóteo sempre relembra: “as palavras têm dono”. São os *ijá*, os verdadeiros donos advindos das fontes da palavra, dos quais os *nhe'e* são desdobramentos. Por isso, todas as coisas, físicas e espirituais têm donos. Todas surgiram na fonte das belas palavras e se desdobraram ao mundo, visitando como anjos as maravilhas criadas por *Nhanderu*. E é por isso que as palavras na boca dos pajés e xamãs, *Xeramoi kuery* são capazes de curar.

Então, buscar seus sentidos é reverenciar seus donos, e reverenciar *Nhanderu* que nelas incorre. Quando isso acontece os donos nos dão mais força para curar o corpo. As belas palavras fazem com que os donos dos *nhe'e* se sintam reverenciados nos dando *mbaerete* fortalecimento para seguir na terra. O corpo então se re-desdobra do espírito-nome *nhe'e* que lhe atravessa para expulsar aquilo que o faz doente, desviado de sua essência divina. Seu anjo da guarda se aproxima e cuida da existência desse seu autodesdobramento na terra. E esses anjos também são oriundos da fonte dos cantos e do amor universal.

É preciso cantar para os *nhe'e*, e cuidar amorosamente dos *nhe'e*. Nesse campo em que os três pilares canto, amor e palavra novamente se entre-tocam numa ética que os *Mbya* chamam de modo de vida ou *nhandereko*: um conjunto de saberes decorrentes destas fontes primárias que ensina a viver da melhor forma, em continuidade ao modo que *Nhanderu* criou e instruiu.

Para destacar outro campo de cruzamento entres as três fontes de saber podemos observar o uso da palavra *nhe'e* para falar diretamente da sonoridade musical de coisas animadas ou inanimadas. É simbólico que para falar do canto dos pássaros se use *Guyrá nhe'e'in*.

Após o primeiro ciclo *Ara Pyau e Ara Ymã* da criação do universo ter se completado, retomando aqui a cosmogonia, *Nhanderu* volta à atividade e cria a primeira Terra. Depois de uma árvore cheia de víboras, um beija-flor *maino'i*, um tatu, e uma cigarra, na criação do mundo surgem os pássaros primitivos *Guyrá Miri*. Para estas criações *Nhanderu* cantou seu primeiro

canto. Ensinou aos pássaros sua sinfonia. Nesse intercâmbio entre o mundo divino e o mundo terreno, os pássaros além de serem seres primigênicos, são entendidos como mensageiros, sinalizadores e professores dos saberes de *Nhanderu*. Todos *guyra nhe'e'in* são desdobramento ancestral destes pássaros primeiros.

Guyra'i. Há uma porção de vivas histórias narradas entre os *Mbya* que dão destaque para a função dos pássaros. Além do beija-flor *Maino'i* que citamos acima, aprendemos que *Haviá Pytã*, o sabiá-laranjeira (*Turdus rufiventris*), é entendido como responsável por anunciar a chegada do novo tempo *Ara Pyau*, a primavera. No seu dicionário de animais *Xo'ó Ka'aguy Reguá* de Danilo Benites¹⁴ nos conta que o bem-te-vi (*Pitangus sulphuratus*), *Mitã Jaryi*, além de anunciar o amanhecer é conhecido como a ave que prevê a gestação das mulheres. O *poi-poi*, pica-pau (*Picidae*) pode prever a separação de um casal ou anunciar a visita de pessoas de outras aldeias. (BENITES, sd, p. 10)

Também são conhecidas a aparição dos papagaios (*Psittacidae*) *Parakau* na mais contada história entre os *Mbya*, do nascimento dos gêmeos Sol e Lua, *Kuaray* e *Jaxy*, onde o *Parakau* ensina *Kuaray* e *Jaxy* a caçar e revela que estavam em perigo morando com a Onça que havia comido sua mãe.¹⁵ Diversos *kyryngue mborai*, cantos infantis, fazem referência ao papagaio. José Vera por sua vez nos conta a respeito do papagaio que:

O papagaio foi o primeiro pássaro que existiu na terra, foi ele o primeiro que falou com Nhamandu, o Sol. O papagaio é o pai de todas as aves, por isso os *jurua* não podem capturar para comercializar. No início, foi o papagaio que nos ensinou a caçar nas matas. O papagaio também revelou o caminho para o Nhamandu ir ao céu.” (VERA, 2021, p. 70)¹⁶

Outro pássaro muito significativo é o tangará (*Chiroxiphia caudata*), tangará dançarino, tangará fandangueiro, que aparece de muitas formas na cultura musical dos *Mbya* tendo inspirado um estilo de dança e música. Há vários *mborai* que cantam o tangará. As danças do tangará também se aproximam as vezes do jogo e da brincadeira. Também tivemos relatos de informantes que a própria dança do *xondaro* seria originalmente um tipo de *Tangará*. Sobre o gênero do *Tangará* traremos mais informações no capítulo três desta tese.

¹⁴ BENITES, Danilo. *Xo'ó Ka'aguy Reguá*. Livro Bilingue. Proac-SP. Itaóca. Sem data.

¹⁵ Cf. Anexo 6.5, p. 169: Cartilha do curso de Língua e Cultura Mbya Guarani Rede Indígena do IP/USP a versão bilingue dessa história compartilhada em curso ministrado principalmente por Rafael de Quadros Kajé. “O Nascimento de *Kuaray*”.

¹⁶ *Parakau ma guyra oiko hypy'i va'e kue ko yvypy, ha'e ma Nhamandu Kuaray reve ijayu hypy'i va'e kue. Parakau ma pãve guyra ruvixa, ha'e vy hae py jurua kuery nda'e vei ojory rivete äguã. Hypy'i parakau ha'e orevy mbya kuery pe oikuaa huka rogyra vy äguã ka'aguy re. Parakau ma omombe'u Nhamandu mbaeixa pa oo äguã guive.*

Para aprofundar ainda mais nesse assunto vale conferir Cadogan (1968) que escreve uma longa reflexão articulada e em debate com P. Clastres e Lévi-Strauss sobre as diversas acepções míticas dos pássaros entre os Guarani e outros povos indígenas.

Timóteo Popygua nos conta: “Os pássaros são sinfonias ao amanhecer.” Em guarani *Guyrá nhendu’i*, *Guyrá porai’i*, o ouvir dos pássaros, o canto dos pássaros, numa acepção que coloca o sujeito que ouve como central na ação: para além da sinfonia musical dos pássaros o importante é ouvi-los em mais uma passagem do campo estético para o ético. Ouvir os pássaros ensina e nos traz conhecimento diretamente das primeiras criações de *Nhanderu*. *Guyrá porai’i*, por sua vez, é o termo mais musical, traduzido como canto dos pássaros.

Continuando o que nos conta Popygua: “Os pássaros são animais fiéis ao seu criador. E ali *Nhanderu* cantou para esse pássaro.” Esse primeiro canto, feito aos portadores das sinfonias da natureza, nos parece muito significativo pelo fato de o canto dos animais não ter palavras. O canto dos animais é puramente sonoro, sem a característica prosaica da palavra.

Quando questionamos Timóteo sobre qual era este canto, primeiramente este se esquivou habilmente da questão. Depois, mais à frente, disse que cantaria uma canção sobre isso. Então cantou esta canção que ele mesmo apresenta e explica, veja neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=VSPBGE37wfQ>.

<p><i>Gyrami minha</i> <i>guxixa nhe’e</i> <i>Ijaguyjevye</i> <i>oveve’i</i> <i>Ova ova’i guyra</i> <i>Tukã ju’i</i> <i>Guyra maino’i</i></p>

Como podemos ver, é uma canção que trata diretamente dos pássaros: *gyrami*, *Tukã* e *maino’i*. Timoteo relatou que aprendeu esta canção com seu avô. Na explicação do vídeo Timóteo caminha por campos que vão da cosmologia até a política mais terrena em tempos de pandemia de covid-19. Vemos também como a educação e formação do *nhandereko* vai passando de geração em geração. A serenidade, paciência e tranquilidade expressas na forma do *mborai*. Timoteo aponta para o caminho da “benevolência” encontrando neste *mborai* num sentido extra-musical que bebe na fonte do *mborayu* amor infinito e generosidade.

Essa história viva da narrativa de criação do mundo, onde as três fontes primordiais da sabedoria de *Nhanderu* condensadas num som, em palavras e no sentimento são apresentadas e se refletem em todo o modo de ser do povo *Mbya*. Teremos oportunidade de ver ressoar essas bases cosmogônicas em todo o pensamento Mbya e especialmente nas suas canções.

3 – Os gêneros musicais *Mbya*

A descrição, classificação e organização de gêneros musicais feitos pelo povo *Mbya* é a parte central deste trabalho. O movimento de articulação entre as gravações de campo, nossa análise e o pensamento *Mbya* foram orientadores de toda nossa caminhada. Apresentaremos agora um panorama do que conseguimos conhecer na arte musical na produção musical dos Guarani *Mbya*.

Nossa classificação dos gêneros é pautada por três vetores principais. O primeiro: as diferenças materiais nas práticas musicais, a saber, seu instrumentário musical, sua corporalidade vocal e de dança e suas estruturas sonoras internas. Em segundo lugar temos a dimensão funcional, a saber, a situação em que esse tipo de música é performada e seu uso social. E, por fim, a articulação dos sentidos imanentes das canções, sua semântica e estética, com outros campos de saberes extramusicais.

A escuta atenta e reflexiva nos orientou junto à meditação sobre as obras exemplificadas abaixo. O *japychaka* concentrar, meditar, escutar com o corpo, rezar junto de todos os espíritos também é espécie de disposição metodológica. Um certo modo de participar e se aproximar da música que tem como centralidade o órgão auditivo. Stein (2009) afirma que “As sonoridades *Mbya* são chamadas de *mba’épú nhedú* (*mba’e* se traduz por “o que”, “aquilo que”; *pú* é o “som”, “voz da música”; *nhedú* também se refere ao “som”).” (STEIN, 2009, p. 94). Então nos propomos a classificar e organizar essas sonoridades.

Os *Mbya* têm música vocal, mista e instrumental. A música vocal é composta por uma enorme miríade de canções. Algumas circulam por toda *Yvyrupá* e são classificadas como muito antigas, de autoria desconhecida. Outras são criadas e cultivadas nas próprias *Tekoa*, contando as histórias, os caminhos e a visão particular daquela comunidade, num repertório vivo de novas canções *Mborai*. Há hoje em dia também as práticas vocais na música sertaneja, no forró e no *rap*. Elas são cantadas de diversas formas: voz à capela, voz com instrumentos e coral.

No campo específico do *Mborai*, a maioria destas canções são feitas em escalas que remetem aos modos maiores, Jônio e Mixolídio, com presença de pentatonismo. Nos chama atenção a proximidade da escala Pentatônica e dos modos Jônio e Mixolídio com as notas iniciais da Série Harmônica, que nas apresentações corais e no uso do *mbaraka*, violão, reverberam das notas pedais. Muitas vezes as melodias parecem emergir dos parciais harmônicos dos acordes do violão *Mbaraka*. As melodias vocais têm características semelhantes também, com arcos descendentes, com *rallentando* e fragmentação ao final. Cada

tipo de *mborai* é acompanhado de certas corporalidades e de modos de dançar diferentes. Ao final a saudação *porãete aguyjevete*, é a saudação puxada pelo *Oporaivá* e na sequência repetida por todo o coral. Seja belo como uma divindade e amadureça como as divindades!

Pensadas quanto a sua função, temos então as músicas que podem sair da casa de reza e as músicas que só ocorrem dentro da *Opy*. As de dentro da casa de reza, *Tarova Mborai*, são profundamente sagradas e repletas de restrições de circulação. Elas têm capacidade curativa e estabelecem comunicação direta com as divindades. Por sua vez, o *mborai* que pode sair da casa de reza ocupa outras funções como em apresentações de grupos corais em eventos e escolas. Também existem canções *mborai* para manifestações de luta nas ruas, comemorações de aniversários e canções fúnebres. Também temos as músicas de festas e entretenimento que ocupam feriados cristãos, encontros e torneios de futebol, a saber, principalmente os gêneros de forró e sertaneja. E por fim o gênero do *rap* cantado em festivais, shows e videoclipes.

Os gêneros instrumentais que conhecemos são: a música de concentração e benzimento na *Opy*; e as danças do *Tangará* e do *Xondaro*. Há música instrumental de flautas, mas não tive contato direto com este gênero a não ser pela filmografia e discografia guarani *Mbya*.¹⁷ Há música instrumental nos forrós, mas também é exceção.

Desta forma passamos à classificação dos cantos e à análise de alguns exemplos.

¹⁷ *Cultura Mbyá/Guaraní* - de Chango Spasiuk https://youtu.be/HGxZ_P2yP1g Acesso: 2022 e *Canciones de Resistencia Guarani* - Ricardo Salles Sá <https://youtu.be/O9MWdNwrHn8> Acesso: 28 mai. 2022.

3.1 – *Mborai*

O *mborai* é uma tradição ancestral que vem diretamente das origens do mundo quando, ao lado da *ayvu rapyta* fonte das belas palavras e do *mborayu* fonte do amor universal, foi criada a fonte do *mborai*, universo sonoro e de canto. Os *mborai* sagrados vêm de moradas de divinas. Apontar de qual morada veio e para qual divindade é cantado cada um deles pode ser considerado um modo de classificação.

A segunda distinção que conseguimos observar foi a respeito dos tipos de toque no *mbaraka* violão. Jurandir nos mostrou ao menos cinco diferentes modos de tanger, pontear e rasguear¹⁸ o toque de mão direita (provavelmente exista uma miríade de variações rítmicas e timbrísticas). Mas esses cinco principais são bem característicos e podemos criar certa tipologia dos *mborai* a partir deles. Nas músicas cantadas, os principais são o toque de um tempo *petein*, o toque *Tupã* e o toque de reza ou *tarova*. Na música instrumental há o toque de dois *mokoin* ou de três *mboapy*, para o *xondaro* e *tangará* (neste há também canções, então essa classificação contém exceções). É possível traçar uma porção de relações destes modos de tocar com a música de viola caipira, falaremos mais disto no capítulo quatro a respeito do *mbaraka*.

O *mborai* pode ser cantado de maneira solo e à capela, mas a configuração mais comum é acompanhado do *mbaraka* Violão, do *mbaraka miri* chocalho, do *angapu* tambor, do *rave'i* violino e, às vezes, do *popygua* clave e *takuapu*.

As letras dos *mborai*, mesmo que criadas em diferentes e distantes *tekoa*, costumam apresentar muitas vezes palavras em comum, formando um léxico unitário. É possível observar um conjunto de palavras que são frequentes nas canções. São as belas palavras, que, como num caleidoscópio – dão base para uma infinidade de canções variadas.

Sobre os modos de cantar e a intensidade das vozes, remetemos aquilo que Montardo (2012) afirma ter ouvido de sua interlocutora: “quando as mulheres cantam mais forte ou com mais volume, o xamã fica mais forte”. Também ouvimos relatos de interlocutores sobre essa admiração ao canto das mulheres e sua intensidade. “Naquela aldeia as mulheres do coral cantam muito forte!” Embora os homens sejam majoritariamente os puxadores dos cantos é o canto das mulheres e crianças que chega mais alto e faz as divindades dançarem junto. Podemos ressaltar também o uso da tensão faríngea que gera o timbre estridente, as vezes fazendo uso

¹⁸ São modos de desferir ritmos nas cordas do violão ao modo de viola caipira, por exemplo: toque de catira, arranhado, ponteios etc. Rasguear é o modo de tocar raspando os dedos nas cordas.

do *falsete*. O uso de *glissandos* e artesanhas vocais na prosódia e na rítmica do canto são também muito característicos.

Passemos aos exemplos:

Exemplo 1 – *Apogue Rovy'a*

<https://youtu.be/jSQEunQkhe8>

Apogue rovy'a ete ko xondaro'i	Alegro-te Xondaro'i
Apogue rovy'a ete ko xondaro'i xondaria'i	Alegro-te Xondaro'i Xondaria'i
Mba'e re apogue rovy'a ete ko	Por quê? alegre-te tanto
Mba'e re apogue rovy'a	por quê? alegre-te tanto
Apogue rovy'a	Alegro-te tanto
Jaje'o'i joupive'i	Vamos juntos
nharombaraete aguã Amba Vera	fortalecer Amba Vera

Essa canção tem o toque de *Mbaraka Tupã* e vem do *Amba Verá Tupã*. A dança que acompanha o toque *Tupã* no *mbaraka* é uma dança mais contida onde os homens e mulheres em filas movimentam apenas um dos pés para frente e para trás. Essa música foi recebida por Mauricio Biguai, elenos relatou que ouviu sua melodia num sonho e na manhã seguinte se reuniu com integrantes do coral *Amba Vera*, daí foram criando a letra e acertando os detalhes. Nos chama atenção a característica das durações nesta canção, com notas longas e pouco movimento melódico. Seu caráter mais horizontal com notas longas sustentadas transmite tranquilidade e serenidade, atributos éticos transmitidos pelos mais velhos como sabedoria de um povo: alegres e juntos fortalecer e se fortalecer na morada dos deuses do trovão, relâmpago e das brisas frescas.

Exemplo 2 – *Oreru*

<https://youtu.be/YPzARs2V2Dc>

<i>Oreru Nhamandu Tupã</i>	Nosso Pai Nhamandu e Tupã
----------------------------	---------------------------

Essa canção também tem o toque de *Mbaraka Tupã* e fala da divindade do Sol *Nhamandu* e de *Tupã*. Nesta versão gravada, aqui disponibilizada em link, temos um momento descontraído na *Tekoa Yrexãka*, vemos os jovens treinando a abertura das vozes, cuja arte é bastante difundida entre os *Mbya*, que costumam demonstrá-la com ares de virtuosismo e sofisticação no canto.

Exemplo 3 – *Tapé Porã*

https://youtu.be/T_q4b0qfGA

<i>Jaje'oi jaguatá tapé porã meme</i> <i>Jajavy eme tapé porã</i>	Vamos caminhar pelo bom caminho, pelo caminho sagrado.
--	---

Nesse *mborai* o violão *mbaraka* faz o “toque de um” *petein*. A dança é feita ao modo de uma caminhada, mas sem sair do lugar, alternando pés esquerdo e direito para frente e para trás. Os homens em fila, um ao lado do outro, de frente para as mulheres – também em fila uma ao lado da outra. Os instrumentistas e puxadores do canto em geral ficam sentados nos bancos atrás dos corais ou andando entre os coros ao fundo. A temática da caminhada, ligada à mobilidade por toda a *Yvyrupa* do povo *Mbya*, e também à busca pela terra sem males *Yvy marãei*, são muito frequentes nos *mborai*. O fato de a dança ser uma espécie de caminhada nessas canções é bem significativo. Essa caminhada é também uma caminhada em direção às moradas celestiais dos filhos de *Nhanderu*, um caminho que todos desejam e um dia farão. Timóteo também nos relatou que a dança das mulheres remete as ondas do mar celestial que nos une ao mundo celestial.

Exemplo 4 – *Tangará Mirim*

<https://youtu.be/vrgg0Yk8aKM>

<p><i>Tangará Mirim, Tangará Mirim</i> <i>Nhamandu ouare tamae taexa</i> <i>Yvy djú Yvy djú Yvy djú</i> <i>Tangará Mirim, Tangará Mirim</i> <i>Nhamandu ouare tamae taetcha</i> <i>Nhanderu Nhanderu Nhanderu</i></p>	<p>Pequeno Tangará, pequeno Tangará Olharei o sol nascente e verei a Terra Sagrada... Terra Sagrada Pequeno Tangará, pequeno Tangará Olharei o sol nascente e verei o nosso Criador... Nosso Criador</p>
--	---

Essa canção bastante singular criada por Wanderley Moreira, mas bem conhecida entre os *Mbya*, tem um toque arpejado no *mbaraka* e uma melodia com arco bem diferente do usual. Achemos interessante citá-la neste momento para apontar mais uma variação no modo de tocar o violão bem como no estilo mesmo da canção *mbya*.

Exemplo 5 – *Peraa va'ekue*

<https://youtu.be/S5zS4Ld7-vY>

<p><i>Peme'e jevy</i> <i>Peme'e jevy</i> <i>Oreyvy</i> <i>Peraa va'ekue roiko'i aguã</i> <i>Peraa va'ekue roiko'i aguã</i></p>	<p>Devolvam Devolvam Nossa terra Que vocês tomaram, nós vivemos Que vocês tomaram, nós vivemos</p>
--	--

Figura 6 – Partitura *Oreyvy Peraa Vae 'kue*

The musical score for 'Oreyvy Peraa Vae 'kue' is presented in four staves. The top two staves are for Xondarias and Xondaro, and the bottom two are for Soprano (S) and Tenor (T). The lyrics are as follows:

Xondarias: O - rey - vy Pe - raa... va - 'ekue

Xondaro: Pe - me'e - Je - vy Pe - me - 'e Je - vy O - rey - vy Pe - raa... va - 'ekue

S: roi - ko - 'i a - guã Pe - raa... va - 'ekue roi - ko - 'i a - guã

T: roi - ko - 'i a - guã Pe - raa... va - 'ekue roi - ko - 'i a - guã

Fonte: Acervo pessoal do autor.

É possível ouvir a gravação da música, faixa nove do CD *Nande Reko Arandu*¹⁹. Também é comum ver esta música sendo cantada na frente de barricadas e nas manifestações guaranis. É uma música com profundo teor político, criada mais recentemente, segundo Jurandir. Há uma porção de *mborai* que se tornaram repertório frequente das manifestações de rua *Mbya* Guarani. Essa passagem do sagrado ao político é muito significativa e acompanha a abertura cultural, que a Constituição de 1988 incentivou. Para dar mais um exemplo concreto e recente vale conferir essa cena gravada em 2021 durante os dois meses que diversos povos indígenas ocuparam Brasília para reivindicar seus direitos e lutar contra políticas anti-índigenas defendidas pelo governo Bolsonaro. <https://youtu.be/aPVSwwQ1R-ik>

Exemplo 6 – *Kyryngue Mborai*

<https://youtu.be/gf8ZjCLPRcE>

Kyryngue Mborai são as canções de crianças, brincadeiras e jogos infantis. Em nosso trabalho de campo presenciamos diversas vezes essas brincadeiras. Contudo, frente à espontaneidade das crianças não conseguimos fazer um registro adequado, nem tivemos

¹⁹ *Nande Reko Arandu* - (2000) Memória Viva Guarani. Distribuidora: MCD. Ano de produção: 2005. <https://youtu.be/1469uaunv6A> Acesso em: 13 de out. 2017.

oportunidade para solicitar uma gravação especial deste gênero. Nosso registro e exemplo aqui fica com a entrevista que fizemos em 2017 com Poty Porã , irmã de Jurandir, que é professora, mãe e hoje em dia trabalha na área de Saúde na *Tekoa Ytu* no Jaraguá. Nesta gravação feita com celular na beira da fogueira. Ela, ainda me apresentou e traduziu três canções infantis enquanto amamentava sua filha. Poty Porã deixou claro no começo que os *kyryngue mborai* não traziam conteúdos sagrados da casa de reza e que eram brincadeiras. Mesmo assim, o primeiro canto sobre a *oky* chuva, mostra a compreensão do ciclo da natureza, a chuva, o sol e a alimentação dos peixes. O segundo é propriamente uma canção de ninar e este conseguimos transcrever a letra:

<i>Toke na mitã</i>	Dorme bebê
<i>Tove nderu</i>	Deixe que seu pai
<i>Vaka ra'y'i togueru</i>	Traga uma vaquinha
<i>Nerumbarã'i</i>	Para ser seu bichinho de estimação

Também encontramos variações desta canção que substituem a vaca por *avaxi* milho e por *tapixi* lebre. Certa vez, um jovem *Mbya* nos contou que os primeiros cantos criados por *Nhanderu* foram canções de ninar para fazer dormir seus filhos. Por fim, o terceiro canto é uma brincadeira de crianças sobre o *parakau* papagaio.

3.2 – *Mborai Tarova*.

Cantar alto ou cantar para cima. Este canto guarani é realizado apenas dentro da casa de reza. Os Guarani se recusam a cantá-lo fora deste contexto, já que tem uma função muito sagrada no ritual guarani. Há raras gravações em discos e também não costumam ser tocados em apresentações de coral fora da *Opy*. São as canções mais antigas cantadas pelos *Mbya*.

Este gênero é executado com o *mbaraka* em posição vertical, sendo que o toque é o da reza, sem as acentuações de rasgueio e sem o dedilhado ou alteração melódico e harmônica de mão esquerda. É frequentemente acompanhado pelo *takuapu*, *popygua* e *angapu* e, mais

raramente, por *rave'i*. É um canto sem palavras, apenas com melodias. O *Oporaiva* (puxador de cantos) e o coral entoam fonemas como *he, hey, ha, ho*. A principal escala remete ao modo *mixolídio*²⁰; entretanto, há microafinação baixa recorrente especialmente na terça, além do amplo uso de *glissandos*²¹, tanto entre saltos quanto em graus conjuntos nas melodias. O andamento dos *tarova* é marcado por um grande arco de *acelerando* e um breve *ralentando* no final. Também é notável um arco de crescimento da intensidade. Quanto mais intenso fica a sessão de dança, reza e música mais forte ele é entoado.

Cada *tarova* tem uma relação específica com alguma divindade e serve para benzimento e cura. Há aqueles específicos para rituais fúnebres e para cada tipo de *Nheemongarai* batizado e benção da colheita do *avaxi* milho, *ka'a mate*, *mbojape* pão de milho e *ei* mel.

Durante o *tarova*, *xondaros* e *xondarias*, após um aquecimento em filas, dispostos em roda, cantam e pulam alto por mais de uma hora com os corpos uns ao lado dos outros, buscando a leveza no salto. Ao centro ou ao lado, o puxador toca com o *mbaraka* em posição vertical flexionando e esticando as pernas no ritmo do toque. É comum o movimento levar alguns à estafa quando terminam caídos no chão, algumas vezes interrompendo o canto. Há grupos que resistem por mais de uma hora sem perder o pulso entrando em um profundo transe. *Hakuete'i* o corpo quente, suado depois de pular cantando por mais de uma hora de mãos dadas. Nas noites frias de ritual os *Mbya* terminavam uma sessão de *tarova* com seus corpos exalando fumaças primigênicas *tataxin* e *nhandevuipa*, levitando. Presenciamos numa mesma noite a cantoria de pelo menos três sessões de dança e canto *tarova*.

Exemplo 7 – *Tarova Yty*

<https://youtu.be/MH2QF7y2TeE>

²⁰ Modo musical diatônico, com sete notas, equivalente à escala de teclas brancas no piano da nota Sol até o Lá. Tem por característica a sétima menor. É o principal modo da música nordestina.

²¹ Movimento de deslizamento pelo campo das frequências (do grave para o agudo, ou do agudo para o grave). Ex.: Deslizar o dedo sobre a corda de um violino, ou assobiar imitando o vento em contraste com passar de uma nota a outra no piano.

Figura 7: Partitura *Tarova*

Tarova
Guarani Mbya - Aldeia Ity

Jurandir Martins - Oporaiva/Puxador
Transcrição: José Calixto K. Cohon

segue simile...

seminima = 120

The musical score is written for Maracas, Acoustic Guitar, and Tenor/Soprano voices. It is in 4/4 time and features a tempo of 120 semiminimas. The Maracas part consists of a steady rhythmic pattern. The Acoustic Guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets. The Tenor and Soprano parts have lyrics in Guarani: 'Ha - e', 'a - e', and 'ae'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *mp*, and includes performance instructions like 'solo' and 'todos'.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Esta sequência de *tarova* foi gravada em 2017 na *Tekoa Ytu*, após a cantoria de diversos *mborai*. Os *tarova* tiveram início no começo da madrugada e seguiram até o amanhecer. Neste momento de aquecimento, os cantores e dançarinos da cerimônia permaneceram em filas olhando de frente para o *amba*, altar leste, e não dançaram em círculo pulando.

Esta partitura mostra apenas uma dimensão da riqueza de variações que ouvimos na gravação. Serve para certo tipo de análise mais ligada à dimensão das alturas e durações. Já o timbre, os gestos vocais feitos por Jurandir nos momentos de solo, exigiriam uma escrita sofisticadíssima próxima da música contemporânea de concerto. Por hora, restringimo-nos em descrever e apontar uma outra característica especial que chamou mais atenção.

Essa faixa apresenta três melodias diferentes de *tarova*. A primeira, transcrita na partitura, vai até 4'24'' quando é possível ouvir um sinal de que a música vai acabar, puxado por Jurandir quando este canta e sustenta um intervalo indo da terça Lá até a quinta Dó, em relação à nota fundamental Fá. Assim que entoa este gesto de finalização, o *mbaraka miri* executa um *tremollo*, num gesto muito comum em aberturas e finalizações dos *mborai*. Sem

parar de tocar, Jurandir então invoca uma segunda melodia e nesta o *acelerando* e *crescendo* são bem notáveis. Nos 9'23'' termina a primeira sessão, com *rallentando*. Ela é seguida pela afinação do *mbaraka* com retomada aos 9'52''. Ao fundo é possível ouvir que as crianças seguiam brincando enquanto os participantes do coral e da música se concentravam cada vez mais. Conforme a noite foi adentro, todos foram ficando cada vez mais concentrados. Na sequência Jurandir entoa mais *tarova* até os 14'32'' com o início do *rallentando* de finalização. Após terminar de tocar, ele pronuncia: *Há'eve* já está bom, já estou satisfeito. Essa palavra é muito ouvida nos rituais e pontua a finalização de rodas de fumo *petyngua* e ao final de falas e sermões.

Exemplo 8 – *Tarova Ero Tori*

<https://youtu.be/8S67meChKg4>

Nesta gravação apresentamos um trecho de uma sessão de *tarova*. Os xondaros e xondarias dançavam de mãos dadas pulando em círculo já em andamento acelerado.

Esse *tarova* é muito especial. Durante nossa pesquisa conhecemos primeiro a canção *Ero Tori* do disco *Nande Arandu Pygua* (2004)²². A letra tem apenas três palavras:

<p><i>Ero Tori</i> <i>Ero Takua</i></p>

Alberto Alvares, Guarani *Nhandeva*, nos apresenta em seu maravilhoso filme *Guardiões da Memória*²³ uma outra gravação deste *mborai* com um *Xeramo* na casa de reza, falando sobre a origem brincante deste *mborai* enviado por *Nhanderu*. Para falar deste envio o *Xeramo* fala em *anga'a* reflexo ancestral, imagem em movimento que se desdobra na terra. Ao final se pergunta “Por que será que ele cantou *Ero Takua*?” É muito comum os *Mbya* afirmarem que certas canções suas não têm tradução. Para nós isso surge como momento misterioso em que a palavra se aproxima de sua pura sonoridade para poder comunicar de maneira transcendente o

²² https://youtu.be/DPPoeB_s_VQ. Publicado pela MCD: <http://www.mcd.com.br/nande-arandu-pygua/#:~:text=S%C3%A3o%2049%20cantos%20e%20m%C3%BAasicas,por%2011%20corais%20infanto%20juvenis>.

²³ Disponível em <https://youtu.be/yD3zL6kBvsk>

sagrado. Uma versão parecida desta música aparece já no *Ayvy Rapyta* de Cadogan (1959, p.179):

*Ero tori, ero to ri, to ri;
eroije, eroije, ije, eroije.*

É um dos poucos trechos de todo o livro de Cadogan que aparece sem tradução com simbólicos dois pontos de interrogação ao lado “??”.

Por fim, com *Wera Tupã* Emerson ainda aprendemos uma outra versão com a mesma melodia – com uma pequena variação – e com outra letra que possui tradução.

<i>Nhanderu Miri</i>	Pequenos Deuses
<i>Tove Tove To’o</i>	Deixem Deixem o corpo

Aqui há a expressão do desejo que as divindades primeiras que habitaram esta terra, deixem sua carne mundana, seu corpo terreno e retornem às moradas das divindades celestiais.

Todas essas variações, versões e transformações mostram a força e riqueza destes cantos que se perpetuam por séculos. Sua sabedoria é a da leveza, da brincadeira, do deixar morrer. É também a sabedoria do feminino, como contada no filme de Alberto, representada no *Takua*. A doçura deste *tarova* – mas também sua intensidade afetiva – delineiam aspectos expressivos da música *Mbya*.

Exemplo 9 – *Tarova* de Benzimento em escala Menor

<https://youtu.be/Gm0Xb5Cv3tM>

Em momentos muito sagrados e de profunda concentração os *Xeramoí* e as *Xejary* operam benzimentos e curas, com cantos, defumações de *petyngua*, sopros e sugamentos. Costumam tirar pedras, ou até mesmo fios de cabelo, metais e sujeiras. Retiram através destes rituais endurecimentos, doenças, males. Ao final dos benzimentos, muitas vezes o *Xeramoí* se “contamina” com a doença do “paciente” e ele mesmo precisa expeli-la, tossindo e sendo defumado por seus ajudantes com *petyngua*.

Esses rituais são feitos com um *Mbya* sentado numa cadeira de frente para o *Amba*. Na maioria das vezes tiram a camisa para que as mãos sagradas do *Yvyra'ijá* possam tocar o corpo e curar. O *mbaraka* acompanha ao fundo sentado nos bancos laterais da *Opy*, com o toque de reza constante durante todo o benzimento.

O que nos chamou muito a atenção neste *tarova* foi a sobreposição do *mbaraka* soando na sua afinação tradicional com um acorde aberto de *Sol Maior*, enquanto o *Xeramoi* canta uma melodia em uma escala que remete ao modo *Menor*. O resultado auditivo geral aponta para uma terça maior-menor, num modo temperado ao estilo *Mbya*.

A força, a beleza e a intensidade neste cântico sagrado vêm das capacidades curativas que *Tupã* oferece ao limpar e retirar as impurezas da pessoa que está sendo tratada.

Exemplo 10 – *Tarova* – *Tekoa Yyrexãka*

<https://youtu.be/2WeRwf8Cul8>

Essa gravação de *Tarova* apresenta uma sessão completa no auge de um *Nheemongarai*. No início ouvimos a batida dos *takuapu* no chão da *Opy* e o *mbaraka* no ritmo do toque de reza. O andamento começa em torno de 100bpm. Aos 2'10'' o puxador e *mbarakajá* tocador de violão começa a entoar vocalizações e salmodias na quinta acima da fundamental sustentada pelo *mbaraka*. Ao fundo o *rave'i* cita um conhecido *mborai* do *Maino'i* beija-flor. Aos 7'00 a melodia principal desta sessão começa a ser cantada. Aos 37' o cantor introduz nova melodia e aos 39' o andamento acelera para 120bpm. Aos 51' o *tremollo* no *Mbaraka Miri* aponta que o ciclo da segunda melodia se encerrou e na sequência o cantador já entoa uma nova melodia. Neste momento os *xondarios* e *xondarias* que estavam em fila começam a pular em círculo de mãos dadas ao redor do *mbarakajá*. Em 1:15' a intensidade está em seu máximo e o andamento fica em torno de 150bpm. A voz dos homens se intensifica. Aos 1:20' o cantador puxa o *rallentando* e a música aterriza e se dissolve. Saudações encerram o ciclo. Um a um, *xondarios* e *xondarias* vão reverenciar o tocador. *Aguyjevete!*

3.3 - Sertanejo, forró, rap etc

Na literatura a respeito dos povos Tupi e Guarani, com todas as suas subvariantes – Kaiowá, Nhandeva, Tupiniquim etc. – é possível encontrar relatos da intensa troca cultural

promovida entre esses povos e aqueles que iniciavam a colonização destas terras hoje chamadas de Brasil. A tradução para as línguas locais das músicas usadas em festas e ritos pelos colonizadores é marca de toda a história da invasão até os dias atuais. Como dois vetores de força que se encontram, se entrelaçam e, muitas vezes, se tornam um terceiro vetor, os fluxos de embate cultural permanecem vivos enquanto houver diferença, luta e disputa.

Basta lembrar da suspensão do projeto missioneiro, que teve como uma das causas a indigenização profanante dos ritos cristãos. Mesmo quando um povo é escravizado, algo da sua dimensão subjetiva e mesmo material se reflete e devora seu senhor.

Exemplo 11– *Xeramoí* Laurindo tocando violão de seis cordas

<https://youtu.be/-V-eXtg687k>

Nessa gravação primeiramente é possível ouvir o *Xeramoí* Laurindo Tupã Veríssimo tocando hinos evangélicos traduzidos por ele e seu irmão Sebastião Poty quando moravam no Paraná. Na sequência apresenta um hino em português em que Laurindo fez questão de mostrar suas habilidades de solista ao pontear o violão. Ao final ele afirma: “do mesmo modo que posso cantar hino traduzido para o Guarani, posso tocar com esse violão a música guarani” e na sequência canta o *Mborai Tapé Porã* acompanhado de maneira tonal no violão não-indígena. E encerra sua exibição: *haeve 'i!*

Exemplo 12 – Werá Mc – Índios do Vulcão

<https://youtu.be/-o230h9nmgQ>

O *Rap* surge como cultura de resistência nos anos pós-guerra. Rapidamente incorporado pela indústria da cultura popular se espalha pelo mundo todo. Se seu reflexo na luta do povo negro da periferia imediato é esperado e celebrado, sua aparição dentro das populações indígenas torna-se especialmente simbólica. Hoje diversos povos – Guajajara, Tupinambá, Mapuche, Bororo – têm artistas do *Rap* produzindo e trabalhando, incorporando novas práticas musicais em sua cultura. Esse movimento tem significado especial para toda o povo Guarani. Não deixa de ser simbólico que os Bro Mc's *Kaiowá* Guarani sejam o primeiro grupo de *Rap* indígena surgido em 2009. Os Guarani novamente se apropriaram de elementos culturais alheios para ressignificá-los e usá-los para fortalecer sua cultura e luta. Na esteira deste movimento temos hoje grandes artistas do *Rap* Indígena: Kae Guajajara, Katu Bororo, Brisa

Flow, Wesescritor, e os guarani *Oz Guarani* do T.I. Jaraguá, Kunumi Mc da T.I. Tenondé Porã e, por fim, Werá MC (também do Jaraguá).

Logo que conhecemos Jurandir, este indicou que fortalecêssemos o seu jovem sobrinho Hebert Werá de Assis, era compositor e cantor de *rap*. Durante um ano, trabalhamos com Werá aprovando um edital para capacitação de seu estúdio onde ele hoje produz algumas de suas músicas.

Trazemos este exemplo, pois – em uma de nossas primeiras conversas – falamos para Werá que nos interessava especialmente como a língua Guarani se inseria nas batidas do Trap e do Hip-Hop e que me interessavam esses cruzamentos. Nos meses seguintes Werá gravou e produziu essa faixa junto com Sandrão do coletivo de Hip-hop RZO. No início da canção um *mbarai* cantado por Jurandir é justaposto com as bases eletrônicas e os versos cantados em Guarani. A rítmica da Língua guarani no estilo do *Rap* resulta em uma sonoridade única. A temática de resistência, denúncia e proteção à vida e território dos povos indígenas reafirmam a importância desse gênero atual da música *Mbya*.

Exemplo 13 – Sertanejo – Basílio Silveira – Pindorama.

<https://youtu.be/VrfO13va04g>

Em nosso campo presenciamos diversos momentos em que a música sertaneja esteve presente. Em rodas de música ao redor das fogueiras ou mesmo festas de aniversário, bailes e campeonatos de futebol, ela e suas variantes são bastante comum entre os *Mbya*, assim como é o gênero musical mais vendido no Brasil desde o século passado. É notório que as raízes caipiras do Brasil se alimentaram por séculos da cultura indígena. Isso se reflete na música sertaneja desde a temática dos ciclos da natureza, passando pelo modo de cantar, dançar e tocar até o nome mesmo das duplas, como por exemplo, Cacique e Pajé, e Pena Branca e Xavantinho.

Escolhemos este exemplo entre os *Mbya* por se tratar do mais conhecido compositor e cantor de moda sertaneja. Basílio Silveira é cacique da aldeia *Pindoty*, localizada no município de Pariquera-Açu, SP. Sua dupla tem o nome de Jessaka e Nhamandu, com canções que tratam de temas a respeito da história da colonização – como em “Pindorama”, cantada em português – assim como as narrativas sagradas dos *Mbya* – como em “Imagem da Floresta” de Pitóto Elias Samuel dos Santos, cantada em Guarani.

Traçaremos outras relações com a música sertaneja ao olharmos mais de perto o violão *Mbya*, o *mbaraka*.

Exemplo 14 – Forró – Batidão dos Garotos

<https://youtu.be/RSF0BLNxOoQ>

Escolhemos aqui este exemplo por dois motivos. Primeiro a esclarecedora fala de Whera Poty, guitarrista do grupo Batidão dos Garotos, que primeiro fala do *mbaea'pu*, o produzir um som, mostrando a amplitude da concepção musical que envolve todo o domínio sonoro. Depois, apresenta que é perfeitamente possível que se apropriem da música da cidade para, justamente, estabelecer uma comunicação com a sociedade envolvente. Em segundo lugar, a canção apresentada reafirma sempre o comprometimento da maioria dos artistas *Mbya* com sua luta e história de resistência.

Os bailes de forró são tradicionais entre os *Mbya*. Ocorrem em aniversários, campeonatos de futebol interaldeias e datas festivas do calendário cristão gregoriano. As datas da Páscoa e do Natal são momentos compartilhados para a realização dos Forrós. Às vezes, uma grande festa atrai pessoas de diversas aldeias, até mesmo de outros estados.

Os conjuntos de Forró têm como instrumento central o teclado com acompanhamento digital. É comum encontrar esses instrumentos nas maiores *Tekoa*. Em geral os músicos são todos autodidatas e multi-instrumentistas. A batida eletrônica pode ser substituída por percussão de zabumba e triângulo. E são acrescentados outros instrumentos como guitarra e sanfona.

A temática costuma ser romântica, com histórias de amor e separação, extremamente comuns ao gênero. Também praticam os gêneros cruzados do sertanejo, brega e piseiro.

3.4 – *Tangará*, *xondaro* e músicas instrumentais

Os gêneros instrumentais *Mbya*, possuem grande diversidade, que vai além dos exemplos aqui expostos. Se nos *mborai* temos as belas palavras para interpretar seu significado, nas músicas instrumentais apenas um campo muito mais demorado poderia oferecer bases certas para uma interpretação. Por hora, nos contentamos em apresentar alguns exemplos e variações, e não em estabelecer categorias ou definições definitivas.

A própria designação do gênero *xondaro* e *tangará* tem sido alvo de polêmica entre os *Mbya*. *Xondaro* é entendido como uma corruptela da palavra soldado, especialmente quando pronunciada em espanhol. Desta forma Emerson Tupã, por exemplo, nos relatou que todas essas danças e músicas instrumentais são *tangará*.

Exemplo 15 - Tema de Dança do Tangará – Nhande Reko Arandu Pygua – 2004

<https://youtu.be/GS89qXIFHvQ>

Este disco é a mais completa e diversa coleção de música dos *Mbya*, e nos fornecerá material para outros exemplos. O *tangará* nesta gravação é executado em ritmo ternário com a batida no *mbaraka*. Mas é muito comum ver também a dança do *xondaro* tocada com a mesma melodia no *rave'i* e ritmo no *mbaraka*.

Exemplo 16 – *Xondaro* – Coral *Amba Wera*

<https://youtu.be/yqiEQ1zktsg>

Ouvimos aqui o *xondaro* com melodia diferente, mas com a mesma batida ternária do *mbaraka*.

Exemplo 17 - *Xondaro Kuery Aldeia Pyau* - Jaraguá - São Paulo-SP – Festival *Rec'tyty*

<https://youtu.be/Zh7mYGiqRVc>

Temos aqui mais um exemplo em que a mesma levada de *mbaraka* é usada na música do *xondaro*. Nesta sessão de dança, com mais de uma hora de duração, é possível apreciar uma espécie de dança, luta e jogo, assim como a capoeira. Um condutor *xondaro* *Ruvixa* conduz as coreografias, obstáculos, desafios e disputas junto dos jovens *xondaro* de diversas idades. A alegria se alterna com concentração e, conforme o tempo passa, com o desafio corporal de se manter dançando e tocando por tanto tempo. Ao final, as *xondaria* também participam da dança.

A história da dança e dos *Xondaro* Guerreiros e Guardiões *Mbya* nos foi contada oralmente por Timóteo (e complementada por Emerson), afirmando que o verdadeiro nome da dança do *xondaro* é *okayguá*. Os primeiros Guaranis que vieram à terra enviados por *Nhanderu* foram os *Okaygua*. Essa história conta a vida de *Kyre'yimbá*, o grande Guerreiro *Okayguá*. Uma narrativa que parte do seu nascimento, conta sua caminhada pela Terra *Yvyrupá*, e ao fim retorna para sua terra natal, uma grande aldeia *Tekoa* localizada no *Yvy Mbyté*, Centro da Terra.

A jornada de *Kyre'ymbá* é um percurso de formação e aprendizado desta dança-luta *Okayguá*. Em suas trilhas *Kyre'ymbá* encontrará outros quatro grandes mestres guerreiros *Okayguá kuery*, cada um em um ponto cardeal diferente, e com cada um aprenderá e ensinará uma nova sabedoria. Junto desses Guerreiros *Xondaro Okayguá kuery*, *Kyre'ymbá* caminhará encontrando os melhores locais para as futuras aldeias de seu povo. Ao final desta jornada, ele dominará as cinco matrizes e sabedorias marciais do *Okayguá*, tornando-se o primeiro mestre *Okayguá Ruvixá*. Essa é a história ancestral que dá origem as práticas *nhandereko* em torno das danças do *xondaro*, *tangará* e mesmo dos *mborai*.

Emerson Tupã, por sua vez, indicou aspectos mais corporais e espirituais da dança, afirmando que o *xondaro* é batalhar na luta, cuja dança prepara o corpo físico, joga fora a preguiça e traz a dor. E a dor vem para equilibrar a preguiça que quer que a gente fique parado. A dor expulsa a preguiça. Por isso tem que dançar mais e mesmo com dor não pode desistir. Essa dor serve para lembrar de honrar cada parte do corpo, honrar *Nhanderu*, e agradecer por esse corpo. Poder se movimentar é uma maneira de reverenciar. “*Jaje'oi Nhanderete nhambojaity xondaro jerojy py*” – vamos renovar o nosso corpo físico na dança do *xondaro*. calor do corpo que renova através do sol e do fogo. O suor é o *mbojaity*, sinal de limpeza e renovação. Tupã também nos contou que os primeiros *Okaygua* da história dos primeiros *Xondaro*, trouxeram cada um deles os instrumentos dos *Mbya*.

Exemplo 18 – *Xondaro* na *Tekoa* Rio Branco

<https://youtu.be/00XVA6lCdrq>

<https://youtu.be/pBBiwBY3U1o>

Nestes exemplos de *xondaro* vemos uma roda de crianças praticando a dança no *Nheemongarai* que participamos na *Tekoa* Rio Branco. Ao centro, o espírito é de brincadeira, quando o *Xondaro Ruvixa* convoca uma das crianças para o desafio de olhar nos olhos e não rir. É a doçura e leveza dos *Mbya* representada de maneira simbólica e metafórica. *Aguyjevete!*

Exemplo 19 – *Xondaro* – *Nande Reko Arandu* 2004.

<https://youtu.be/3sJNTCYZyw4>

Nesta versão, para contraste com todas as demais versões, o toque do violão é o de três *mboapy*. É possível ouvir os gritos *ojapukai* para expressar força e presença. Muitas vezes em

rodas de *Xondaro*, o *Ruvixa* pergunta aos seus dançarinos “onde estão os *xondaro*?” e todos respondem “*Apy!*” Aqui!

Exemplo 20 – Tangará – *Xoxo 'i* – Brilho do Sol

<https://youtu.be/LCVpYYeuW1w>

Esta dança-brincadeira do Tangará – apelidada de *Xoxo 'i* - conhecemos na Rio Silveiras em nossa primeira visita a uma aldeia Indígena em 2017 em sua versão com letra. A versão com letra é bem consolidada, sem improviso. Nesta versão, gravada em uma vivência de mutirão com a presença de diversos *juruá*, podemos conhecer a brincadeira e improviso musical na dança e música *Mbya*. A música estabelece certos códigos de dança: primeiro um momento de passo básico de *mborai*. Depois, um gesto harmônico no *mbaraka* indica o momento de atravessar pulando de lado. Por fim, o gesto de alternar os pés para frente e para trás. O *mbarakajá* tocador do violão, brinca de enganar, introduzir e retirar o gesto para confundir. E o exercício de quem dança é perceber esses enganos e evitá-los. Ao final, os *juruá* estafados pedem para “parar o menino do violão” alguns já com câibras nas batatas das pernas.

Exemplo 21 – Tangará na Tekoa Rio Silveiras – Coral *Amba Ju*

https://youtu.be/sMVFtyWs5_s

<p><i>Tangará Karunhavõ, Tangará Karunhavõ</i> <i>Opo Opo, oguyro guyro</i> <i>Onhembojere jevy, Onhembojere jevy,</i> <i>Oguyro, Oguyro</i></p>	<p>Tangará no pôr do sol, Tangará no pôr do sol Pula, pula e se agacha Ele dá uma volta Pula, pula e se agacha</p>
---	---

Essa gravação foi feita durante a produção de vídeo clipe do disco gravado com o Coral *Amba Ju Miri* na Tekoa Rio Silveiras. O clipe e disco não ficaram prontos a tempo para inclusão nesta tese, ficando guardado para divulgação e trabalhos futuros.

4 – Instrumentos Musicais

Este capítulo de nossa tese se dedica a descrição e uma reflexão mais aprofundada a respeito do *mbaraka guaxu*, o violão *Mbya* Guarani. O *mbaraka* e o *ravé* Guarani *Mbya* a rabeça *Mbya* costumam ser observados e analisados a partir de vetores que pensam a inclusão destes instrumentos no cotidiano ritual *Mbya* como um fenômeno de aculturação e perda da identidade originária. Em nossa tese, como desenvolvemos até aqui, pretendemos mostrar um caminho transversal e ao mesmo tempo contrário: como o *mbaraka* e o *ravé* são criações dos *Mbya*. É possível constatar esse fato desde suas cosmologias de criação até os aspectos técnicos e construtivos destes instrumentos, bem como seu modo de usar. Combater preconceitos e defender a vivacidade, originalidade e diversidade presente na ampla cultura musical Guarani *Mbya* é um dos objetivos deste trabalho.

4.1 – *Mbaraka*

O *mbaraka* é certamente o instrumento que mais causa preconceito diante da música dos *Mbya*. É comum ouvir de *juruá* que os “índios deveriam largar esse violão que não é de sua cultura”. O que queremos mostrar nesta tese, de maneira sucinta, é que o *mbaraka* até pode ter sido apropriado de outra cultura – por exemplo, advindo do alaúde árabe, o “pai” dos cordofones – mas hoje em dia ele é instrumento autêntico de sua tradição.

Nosso interesse é apresentar como a cultura *Mbya* foi e é capaz de desviar-se nesses encontros, se apropriando e reconfigurando seus próprios elementos. Se a viola europeia e o violino foram ou não incorporados há mais de 400 anos pela cultura guarani, para nós, esse é, na verdade, um dilema sem grande consequência. Nos interessa muito mais reconhecer que este instrumento não é mais uma viola europeia, mas sim uma viola indígena, *mbaraka*, nascida das misturas populacionais de nossa história, o qual caracteriza-se como um instrumento singular e novo – a viola ou violão *Mbya* – e esse novo e original instrumento adquiriu lugar central numa cultura viva e pulsante.

O *mbaraka* é um cordofone com cinco ordens. Há muitos tipos de cordofones de cinco ordens: xarango, viola barroca, viuhela, viola de coxo, viola caipira, alaúdes etc. Em toda nossa pesquisa não encontramos nenhuma variante com a afinação na mesma ordem do *mbaraka* dos *mbya* – a saber – da primeira inferior até a quinta ordem: 3ª, 1ª, 12ª, 1ª, 5ª abaixo. Em geral, a afinação da fundamental fica entre mi e lá bemol, sendo que a mais comum é a afinação em fá resultando na seguinte ordem: lá 3, fá 3, dó 4, fá 3, dó 3. Interrogando um de meus interlocutores

guarani, fui informado que a afinação guarani entre as cordas decorria uma melodia do canto mais sagrado dos *Mbya*, os *tarová*. As notas de apoio dessa melodia cantada exibiam na ordem as mesmas notas da afinação do *mbaraka*. Também aprendemos que cada corda é associada a um dos *Nhanderu Kuery*: *Tupã*, *Kuaray*, *Karai*, *Jakaira* e *Tupã Miri*.

Para além de sua originalidade, o *mbaraka* é certamente mais um ponto de proximidade entre a cultura Guarani, a cultura caipira e a caiçara. Desta forma é possível encontrar o vetor inverso do movimento colonial: a viola sendo transformada e moldada pelos modos de cantar indígenas já existentes.

No encarte do disco *Nande Reko Arandu* (2004) Timoteo afirma:

O guarani sempre utilizou instrumentos. Eles utilizavam o violão, feito de casco de tatu. Às vezes é de outras madeiras que a gente tem, *nhandepá* ou aquele cedro. Faziam assim, mais ou menos no formato, semelhante ao violão atual dos brancos. Os Guarani já tinham. Antes, muito antes dos jesuítas. Muito antes das invasões dos portugueses. Eles já tinham. E aliás, a afinação, eles já tinham a própria dos guarani. E a rabeca também, já tinha a afinação.

O *mbaraka*, moldado pela música mais sagrada *Mbya* é usado em diversos contextos diferentes: rituais sagrados, danças, brincadeiras e apresentações corais. Mesmo assim, aprendemos que quando um guarani passa a tocar o *mbaraka*, sua concentração se dedica inteiramente ao ato, mergulhando de maneira profunda na música que produz. Abraçados e com a cabeça encostada no corpo do instrumento, os *Mbya* nunca tocam de maneira displicente como me advertiu Werá Ricardo. Se, para os não-indígenas o violão é um instrumento comum e usual, para os *Mbya* ele é verdadeiramente um instrumento sagrado.

Figura 8 – *Mbaraka*

Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

O *Mbaraka* costuma ser encordado com cordas de nylon de violão, assim como neste exemplo acima. Em geral são usadas uma corda Sol para a nota mais grave, duas cordas Si para a fundamental e duas cordas Mi para a oitava do quinto grau e para a terça. Também vimos vários exemplos em que as cordas foram feitas de linha de pesca e para diferenciá-las em suas espessuras, elas são trançadas e enroladas.

Figura 9 – *Mbaraka* com o detalhe das cordas de nylon enroladas



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

Também encontramos exemplos de encordoamento misto, que misturava cordas de nylon com cordas de metal.

Figura 10 – Mbaraka misto nylon e metal



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

É comum se falar em tonalismo decorrente do uso do *mbaraka*. Embora hoje em dia tenhamos notados práticas de harmonização com o uso da mão esquerda nos trastes do *Mbaraka*, a esfera musical em questão nos parece ser diferente do ambiente tonal. Acreditamos que a música *Mbya* mais tradicional fica no âmbito de um modalismo que, pensado na perspectiva histórica da música europeia, se aproxima de sonoridades medievais.

A música *Mbya* apresenta pequenas direcionalidades harmônicas e tensões resultantes da sobreposição do plano de fundo pedal do *mbaraka* e as mudanças de notas no dedilhado do braço do instrumento, da *rave'i* e das diferentes notas da melodia do canto, que em um sensível trabalho intervalar, geram movimentos harmônicos de afastamento e retorno à estabilidade do centro modal. Atuando como preenchimento constante do ambiente musical através de suas notas pedal, o toque do *mbaraka* – e por vezes a *Rave'i*, também fazendo gestos pedais – permite ouvir os harmônicos parciais espectrais que ressoam dos harmônicos artificiais resultantes de diferentes toques de mão direita do *mbaraka*.

Exemplo 22- Harmônicos no *mbaraka* de Edino Werá Yxapy

<https://youtu.be/35xAhJbMLJw>

Essa esfera de preenchimento harmônico lembra diretamente outras manifestações modais na história e no mundo, como por exemplo, a *Tanpura* na música Indiana, o *Didjeridu* na Austrália e o órgão como acompanhamento de cantochão na música medieval.

Durante nossas experiências de campo pudemos notar que os modos de tocar o *Mbaraká* caracterizam certos gêneros das práticas musicais dos *Mbya*, mas é sempre preciso ressaltar que nunca isso se dá de maneira cristalizada, ou sem exceções e variações. Cada modo de rasquear, tanger e de bater as cordas do *Mbaraka*, com diferenças de ritmo, compasso, intensidade e andamento caracterizam um ou outro gênero particular de canto e dança *Mbya* e têm um lugar em sua cultura *Nhandereko*.

Exemplo 23 – 3 Toques de *Mbaraka* – Tekoa Rio Silveiras

<https://youtu.be/hwHrhcpCFD8>

Essa gravação foi feita pela tarde dentro da *Opy*. Um jovem *Xondaro* pegou o *Mbaraka*, sentou-se ao fundo num banco lateral da *Opy*, deitou sua cabeça sobre o violão e começou a

tocar. Iniciou com o toque de reza no *Mbaraka*, mas a mão direita tangia as cordas especialmente com a unha do polegar, bem próxima da ponte do instrumento, o que produzia um som grave como de um tambor. O *Mbaraka* se desdobrando em *Anga'pu*. Depois, no minuto 1'39'' dá início a um pequeno *medley* de *Mborai*: primeiro uma canção bem conhecida sobre *Maino'i*. A segunda canção, aos 4'40'' é o mesmo *Tangará Miri* que apresentamos no exemplo 4 do capítulo anterior. O acompanhamento e solos do *Mbaraka* são feitos no toque de um *Petein*. Esse toque tem especial sincopa que dá às músicas dançadas um balanço singular no contra-tempo. Além disso nesta gravação é possível ouvir as variações melódicas e harmônicas realizada com a mão esquerda.

No minuto 5'40'' o *Mbarakaja* rasgueia então a batida de dois *mokoin*, usada tanto no *Xondaro* como no *Tangará*. Aos 7' voltamos a ouvir o toque de reza e a sessão de estudos e concentração do músico se encerra.

Nas sessões de *Tarova* o músico que toca o violão precisa ter muita resistência para conseguir manter a intensidade e pulso durante uma hora ou mais de duração. “*xondaro jerojy mbojaity*” conforme vai tocando o *Xondaro* vai renovando sua força.

Exemplo 24 – Oreru Nhamandu Tupã

<https://youtu.be/CAQrPDt-T2o?t=412>

Neste exemplo do filme de Ricardo Salles de Sá “Canções de Resistência Guarani” podemos ouvir novamente o toque de *Tupã* no *Mbaraka*. Mas nesse exemplo o músico acompanha dobra a melodia da voz e acrescenta a terça paralela com o dedilhado da mão esquerda, mostrando mais uma vez o uso da mão esquerda nos modos de tocar dos *Mbya*.

Exemplo 25 – Xondaro Opyre

<https://youtu.be/6ZC5Yjbgop8>

Por fim, neste último exemplo do *Mbaraka*, podemos ouvir um toque que conhecemos apenas no último mês desta pesquisa. É um toque ternário com acentuação no primeiro tempo. Timoteo que toca *rave'i* nos falou neste dia que esse toque é de uma das variações da dança do *Xondaro*, quando dançado dentro da *Opy*. Sem entrar em detalhes Timóteo também acrescentou nesta ocasião que cada dança do *Xondaro* tem como inspiração um elemento da natureza: fogo, água, vento e terra. Timóteo também falou em um toque de quatro batidas *irundy*. Esses

apontamentos mostram como esse trabalho de mapeamento dos gêneros e modos de tocar dos *Mbya* ainda possui lacunas que, por outro lado, abrem espaço para que esta pesquisa não se encerre nesta tese. Talvez uma das características de toda tese e pesquisa acadêmica seja justamente seu caráter de obra aberta: acreditamos que estamos dando boa contribuição à compreensão da musicalidade *Mbya*.

4.2 - Mbaraka Miri

O *Mbaraka Miri* é um chocalho globular feito de cabaça com uma haste de madeira ou bambu. Feito com Porongo (*Lagenaria*) e preenchido com sementes de diversos tipos e pedras. Os ajustes entre a cabaça e a haste são feitos com cera de abelha ou decorações com fios ou palha. É certamente o instrumento mais difundido entre todos os povos indígenas do continente, possuindo variação de tamanho e detalhes decorativos.

Na música *Mbya* ele marca acentuações nos tempos de acordo com os toques do *Mbaraka*. Como vimos que quando executa *tremollos* serve para indicar início ou final dos *Mborai*.

Futuramente pretendemos aprofundar nossa pesquisa a respeito do termo *Mbaraka* e como ele pode designar tanto o chocalho como o violão *Mbya*. Em Cadogan (1959, p. 9) na seção introdutória podemos ler que seu interlocutor Mario teria “narrado uma Lenda que explica a etimologia de *Mbarakaju* (publicada na revista "Cultura", XI/1946)”. Infelizmente estava prevista em nossa pesquisa uma visita até os acervos Paraguaiois, mas não foi possível localizar este texto. Mesmo o filho de Cadogan, Roger Cadogan que é presidente do Instituto Roger Cadogan desconhecia tal publicação.

Timoteo e Dahlanhol (2002, p. 105) apontam que a palavra *Mbaraka* não é *Mbya*. A palavra para designar o maracá e o violão seriam respectivamente *Mbaea'pu Miri* e *Mbaea'pu Guaxu*. Em uma tradução livre teríamos aquilo que soa pequeno e aquilo que soa grande.

Cadogan (1971, p. 120) descreve de maneira superficial como o *Mbaraka Miri* teria surgido nas névoas primigênicas e oferecido aos homens, enquanto que o *Takuapu* seria oferecido às mulheres. Werá Tupã Emerson nos contou que o *Mbaraka Miri* foi dado por *Nhanderu* para um dos primeiros *Xondaros Kryremba* que vieram habitar a *Yvyrupá*.

Nesse terreno movediço, para evitar erros e suposições inconsistentes o melhor que podemos fazer no momento é apontar que a pesquisa sobre os sentidos e significados do

Mbaraka Miri ainda precisa ser aprofundada e aperfeiçoada, fazendo comparações com outros povos indígenas e ampliando a pesquisa de campo.

Figura 11 – Karai Miri tocando *mbaraka miri* – Gravação do Álbum do Edno , 2021



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2021.

4.3 - Rave'i

O *Rave'i* é um cordofone do tipo rabeca ou violino com três cordas que são friccionadas por um arco feito de bambu ou madeira e crina de cavalo.

O *Rave'i* gera polêmicas na mesma dimensão do *Mbaraka*. Sempre observado como instrumento trazido pelos Jesuítas durante a colonização numa perspectiva de aculturação. Novamente reafirmamos que é preciso primeiro duvidar desta hipótese: por que os *Mbya* que ocupavam e circulavam por vasta extensão territorial por mais de 5000 anos não podem ter trazido este instrumento do oriente? Ou, como já nos foi relatado em campo, ser fruto do contato com outros povos antes da chegada dos portugueses e com eles ter aprendido a arte dos

instrumentos de arco? Ou mesmo por que não podem os próprio *Mbya* terem criado e construído seus instrumentos de arco que depois foram adaptados aos moldes do violino europeu?

Novamente são questões impossíveis de serem respondidas sem ampla pesquisa arqueológica e documental transcontinental. Por hora o que novamente consideremos ser fundamental afirmar é a originalidade do instrumento mesmo quando é usado um suporte industrializado de violino. Sua afinação – novamente – é única: 5ª, 1ª e 2ª; Do 3, Fá 3 e Sol 3. Os arcos, com frequência, são produzidos de maneira artesanal até hoje.

Tocado apoiado no antebraço esquerdo, o *Rave'i* tem também uma enorme diversidade de convenções e modos de tocar. Há convenções de acompanhamento pedal, gestos musicais de indicação de transições e gestos de finalização. Em geral o *Rave'i* introduz e acompanha as melodias dos *Mborai*. É muito comum que sejam acrescentados ornamentos e variações da melodia que sera cantada.

Na música instrumental o *Rave'i* executa melodias que caracterizam cada um dos gêneros musicais *Mbya*. São melodias conhecidas amplamente entre os *Mbya* com uma ou outra pequena variação entre as diferentes *Tekoa*.

Timóteo nos contou que cada algumas das melodias das músicas instrumentais são inspiradas em cantos de pássaros como por exemplo o Sabiá e o Bem-te-vi.

Até hoje é comum encontrar artesãos que constroem seus próprios *Rave'i*. O irmão de Jurandir , Joab Augusto Martins, é um dos *luthier* que conhecemos em nosso campo. Segue abaixo alguns exemplos de suas *Rave'i* feitas de cabaça e principalmente pinho. Neste vídeo que produzimos no projeto *Reko Emboe'a* – Lição de Vida apoiado pelo programa VAI da Prefeitura de São Paulo em 2020 Joab se apresenta e conta detalhes da sua produção de rabeca - https://youtu.be/Z9qTdmQ_huA?t=241 .

Por fim mostramos um arco artesanal de bambu feito pelo *Xondaro* Dirceu na *Tekoa Takuari*.

Figura 62 – *Rave'i* feito por Joab Augusto



Fonte: Acervo Pessoal do autor, 2018.

*

Figura 73 – *Rave'i* em fabricação



Fonte: Acervo Pessoal do autor, 2018.

Figura 84 – *Rave'i* feito por Jurandir com voluta de cabeça de onça



Fonte: Acervo Pessoal do autor, 2018.

*

Figura 95 – Arco artesanal de Bambu feito por Dirceu – *Tekoa Takuari*



Fonte: Acervo Pessoal do autor, 2022.

4.4 – *Takuapu*

O *Takuapu* é um bastão de bambu com espessura média de 5 a 10 centímetros. É um idiofone percutido contra o chão e usado nas sessões de *Tarova*. Produz um som grave, próximo de um tambor. Quando tocado por muitas mulheres parece fazer tremer o chão e pulsar como coração da Terra.

Em nosso campo não conseguimos coletar informações a respeito de sua história e origem. E relatos de moradores da *Tekoa Silveira*²⁴. Carlos Papa nos conta da importância e dos usos do *Takua* na feitura de cestarias, armadilhas, instrumentos musicais, objetos rituais como os potes de mel do *nheemongarai*. Também aponta como as larvas que nascem nos bambus de 30 em 30 anos foram usadas para contar o tempo de vida de uma pessoa. No interior das narrativas de criação do mundo e das coisas o *Takuapu* foi criado por *Nhanderu* e oferecido às mulheres. Quando *Nhanderu* destruiu a primeira terra como uma grande inundação foi o tocar do *Takuapu* que fez com que a terra surgisse novamente.

Timoteo o relatou que *Takuapu* quando ela bate no chão é como se fosse um trovão. Esse *Takua pu* faz com que se fortaleça o espírito do pajé.

4.5 – *Popygua*

O *popygua* é um idiofone tipo clave feito por dois bastões de cerca 15 a 340 centímetros e em média um centímetro de espessura amarrados em uma das pontas por um barbante ou fio. Faz parte dos instrumentos que ficam dentro da *Opy* sendo este espaço seu local habitual de execução. *Po* significa mão e *pygua* lugar. No início das rezas e encontros rituais o pajé *Xeramoi* costuma pegar seu *popygua* e tilintá-lo enquanto caminha e fuma seu *petyngua*. Diversas vezes nos foi relatado que esta prática afasta os maus espíritos e organiza a concentração para o início dos rituais.

O verbete *popygua* também designa a vara insígnia que *Nhanderu* traz consigo na criação do mundo. É observando da ponta de seu *popygua* que *Nhanderu* desdobra a Terra.

²⁴ Aqui o relato completo de Carlos Papa : https://pib.socioambiental.org/pt/%22Quase_n%C3%A3o_tem_mais_taquara_no_mato%22. E neste outro *link* o relato completo de sua mãe Kunhã Tatá (Doralice Fernandes): https://pib.socioambiental.org/pt/%22Nhanderu_j%C3%A1_acha_que_o_mundo_est%C3%A1_muito_velho_e_quer_limpar_a_terra%22

A respeito do *popygua* vale conferir mais uma vez o filme Xondaro Mbaraete – a força do xondaro (2013) projeto "Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani" CTI - CGY - IPHAN – Embaixada da Noruega. <https://youtu.be/4FbUVwDwp9U?t=1154>

4.6 – Outros

Ainda no campo dos usos sagrados temos o *anga 'pu*, um membranofone do tipo tambor, feito tradicionalmente com de pele de cotia. Hoje em dia vemos diversos tipos de tambores cumprindo a mesma função do *anga 'pu* de acompanhamento dos *mborai* dentro da *Opy* ou nas danças do *xondaro* fora da casa de reza.

Outro instrumento muito interessante entre os *Mbya* é o *mimby*, que infelizmente não presenciamos em nosso campo. Trata-se de um jogo de cerca de 10 pequenas taquaras com espessura de 1 a 3 cm e comprimento de até 30 centímetros que são tocadas na forma de flauta pã, mas com os tubos soltos. É um instrumento descartável feito e tocado por duas mulheres. A música resulta de um jogo melódico de alternância entre as notas de uma executante e a outra, gerando contraponto. É possível ouvir este instrumento no segundo disco Nande Reko Pygua, por exemplo na faixa *Joja Vi Va' E Petei Gue Va'e* <https://youtu.be/t3mTGELvSA4> .

Certa vez, estávamos em um dia de manifestação na *Tekoa Ytu* na T.I. Jaraguá, quando ouvimos um estouro. Acharmos que era uma bomba da polícia, mas logo nos surpreendeu ao ver um *Xondaro* com um chicote na mão estalando no ar. Não se trata exatamente de um instrumento musical, mas seu uso para fins sonoros é certamente estético.

Além destes instrumentos próprios de sua cultura, hoje em dia os *Mbya* tocam teclados, violões de seis cordas e instrumentos usados em rituais de xamanismo como flautas nativas duplas ou pequenas.

5 – Conclusão

Nosso primeiro objetivo desde o início desta pesquisa foi elaborar uma compreensão musicológica da produção musical *Mbya*. Observar suas estruturas, suas variações e seu significado na função social. Em segundo plano, intentamos elaborar, sistematizar, organizar e descrever a diversidade da música *Mbya*. Em terceiro, recolocar o debate a respeito das criações, apropriações e transformações culturais no que tange aos objetos musicais entre os *Mbya*. Por fim, pensar a música guarani como resistência, observando como sua prática expõe vetores críticos à dita sociedade evolvente.

Muitas vezes mal-ouvida e desprezada pelos *jurua*, acreditamos que mostrar seus detalhes, sua diversidade de gêneros, sua novidade dos instrumentos musicais, sua profundidade dos ensinamentos e sua poética das canções *Mbya* contribui para a luta contra o preconceito e pela afirmação da importância da cultura indígena na formação mesma da sociedade brasileira e da América Latina.

A classificação dos gêneros e estilos da música *Mbya* deve ser entendida como um trabalho vivo e constante, pois ela segue se transformando e se ampliando em intercâmbios culturais entre aldeias guarani de toda *Yvyrupa*, entre outros povos indígenas de todo mundo e entre os não-indígenas. Como apontado anteriormente, esse esforço científico de sistematização e compreensão não deve ser visto nem de maneira endurecida, nem de maneira cabal. Não seria difícil seguir ampliando a pesquisa de campo e encontrar mais variações, outros tipos de toques, e mesmo outros instrumentos musicais. Acreditamos por hora dar nossa contribuição à compreensão e divulgação desta riqueza musical.

No que tange às polêmicas envolvendo os instrumentos musicais, nossa perspectiva visa colocar em suspeita a vantagem epistemológica do observador e levar a sério as contribuições dos mestres da sabedoria *Mbya*. Para ir além de uma adesão acrítica ao pensamento de nossos informantes buscamos nos concentrar naquilo que eles apresentam como particular, singular e inovador na organologia *Mbya*. Também buscamos mostrar como essa inversão pode contribuir para a desconstrução de posturas racistas, rasas e ignorantes perante à música *Mbya*.

Finalmente, o pensamento musical *Mbya* – entendido como originário de sua cosmologia – expressa uma filosofia de mundo em que o plano sonoro do *mbae'apu* ganha semântica existencial, medicinal e formadora dos modos de vida na Terra. Do som dos ventos, da chuva e dos trovões, passando pelos pássaros até a música vocal de benzimento, a

compreensão e a reverência ao universo sonoro constituem uma das bases centrais do *nhandereko*.

A ideia de que quando se canta na Terra os Deuses cantam junto e que essa performance permite tanto a corporificação de ensinamentos curativos ao modo de vida imperfeito na terra. O *jaguyje* como possibilidade de transcendência que se inverte em imanência ante o bom viver. Não se tratar de ir viver no mundo perfeito dos Deuses, mas de *a'anga*, se espelhar e mais que isso, talvez viver o divino na terra. Portanto, é preciso dar relevância filosófica ao pensamento guarani e também aos diversos outros povos indígenas desta Terra. Viveiros de Castro aponta caminho semelhante que nos inspira:

[...] o pensamento Guarani atinge a dimensão integral de uma filosofia, gerando um discurso ontológico poderoso que, decotando de sua circunstância sociológica – mas é desta que pouco sabemos! –, vai em direção a uma poesia e uma metafísica universais. [...] a ideia de que é possível superar a condição humana de modo radical, pois a distância entre homens e deuses é ao mesmo tempo infinita e nula. A diferença entre o céu e a terra, os deuses e os homens, não funda o espaço de um culto nem o movimento regressivo de uma *aletheia*, mas é o momento de um devir, cujo eixo é a morte. Mas o segredo da filosofia Tupi-Guarani parece ser esse, exatamente: a afirmação de uma não-necessidade da morte, a posição de uma imanência do divino no humano. (VIVEROS DE CASTRO, apud, NIMUENDAJU, 1987, p. xxxiii)

Poderíamos fazer uma série de analogias filosóficas com Epicuro, Platão, Espinosa, Deleuze e mesmo Freud para buscar traduzir as concepções de mundo dos *Mbya*. No entanto nossa escolha metodológica foi justamente tentar restringir o uso de conceitos extra indígenas com o intento de ressaltar a relevância dos conceitos nativos, reconhecendo nestes conceitos uma verdadeira arte de conhecimento filosófica viva e questionadora.

O contato com essa filosofia, com essa sabedoria, com essa música e com esse modo de vida sempre foram inseridos em um contexto de resistência e de luta política para transformação de nosso mundo. Uma luta para evitar que o mundo acabe e que a Terra siga sendo um presente de Nhanderu. Num momento em que as esperanças se estreitam cantar junto dos deuses e ir à luta pelo cuidado e respeito com a natureza sela um compromisso com o futuro e com a possibilidade de vivermos de outra forma. E esse foi certamente também um dos motores principais desta tese. *Aguyjevete!*

6 – Anexos

Apresentaremos os documentos anexos referidos ao longo da tese. Estes anexos são parte fundamental desta tese pois apresentam nosso campo prático de atuação.

6.1 – Gravação de dois discos *Mbya* Guarani.

Durante nosso campo, mesmo com as dificuldades impostas pela pandemia pudemos colher belos frutos de nosso engajamento e dedicação junto dos *Mbya*. Primeiro fomos convidados, junto a indigenista Xiao Lei, a produzir e executar o projeto de gravação do disco do coral da *Tekoa Pyau – Amba Wera*. O financiamento adveio de recursos da Lei Aldir Blanc, pleiteada pelo grupo junto a uma produtora. Depois de aprovado, em função da pandemia, o grupo desistiu de trabalhar com a produtora que escreveu o projeto e nos convidou para executá-lo. Desde o início de nosso trabalho nos pautamos pela consulta e acordo integral com a aldeia e o coordenador do coral *Xondaro Ruvixa* Mauricio Poty. O modo de gravação que primeiro previa a realização em estúdio foi modificado para gravação dentro da própria *Opy* na *Tekoa*. No dia da gravação um fato significativo aconteceu: todos estavam prontos – estúdio, pintura corporal dos coralistas, espaço, filmagem – quando por volta das 9 horas da manhã começam a passar diversos helicópteros sob a *Tekoa*. Era uma “motociata” do então presidente Jair Bolsonaro que passaria pela rodovia dos Bandeirantes. O barulho das buzinas, helicópteros e a revolta que se instalou na aldeia suspenderam a gravação por pelo menos três horas. A despeito deste prejuízo, a gravação aconteceu e confortou a todos da equipe que participavam da gravação: estar do lado certo da história.

A segunda gravação foi do disco *Mborai Nhe'em Vya'a* de Edno Yxapy, fruto do nosso trabalho voluntário de organização de cursos de Língua e Cultura Guarani *Mbya* junto à Rede Indígena da Psicologia da USP, sob coordenação do Prof. Dr. Danilo Silva Guimarães Tupã. Nesta gravação atuamos como técnico de gravação, mixagem, masterização e produção.

Ambas as gravações nos colocaram uma série de questões muito importantes. Como posicionar os microfones? Gravar em quantas partes? Como organizar a sequência de *mborai* para gravações? Depois da captação no momento da mixagem mais questões e escolhas importantes: reproduzir a esfera acústica da *Opy*? Balancear volumes? Ocultar eventuais erros? Todas essas questões nos despertavam pontos de vistas estéticos e éticos sobre como lidar com

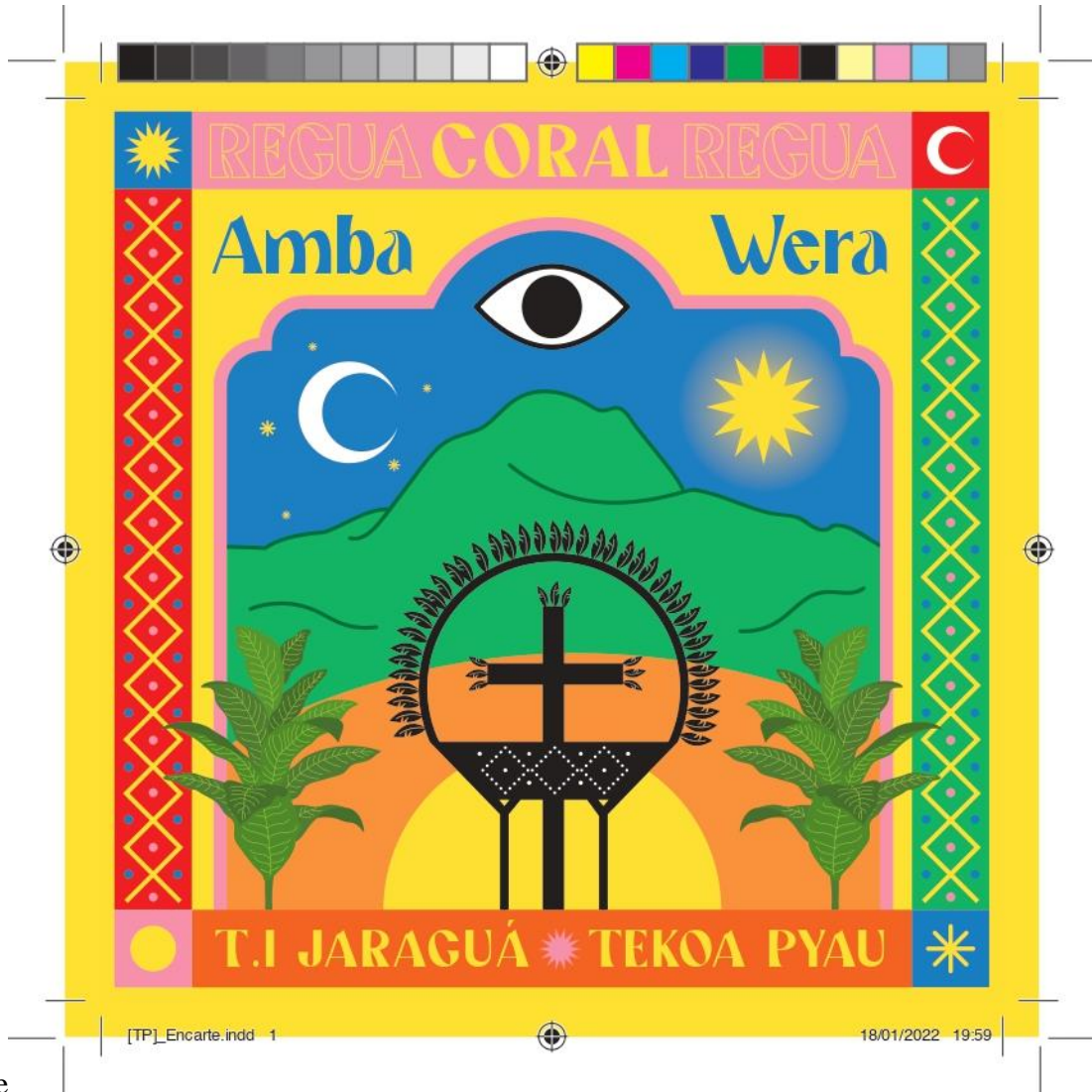
a música *Mbya*. Em ambos os trabalhos nos dedicamos o mais fiel possível à sonoridade de sua música sem descartar as possibilidades dadas pelo processo de gravação.

Outro ponto fundamental destas gravações foi lidar com a política nacional de direitos autorais junto da ABRAMUS (Associação Brasileira de Músicos) que junto do Escritório de Direitos Autorais organiza a publicação e registro de obras musicais. No processo de registro uma série de burocracias e falta de políticas especiais nos obrigaram a tomar medidas improvisadas para garantir a publicação e os direitos da música dos *Mbya*. O primeiro problema concerne à própria questão da autoria, pois muitas músicas *Mbya* não tem autor definido e o registro não tem categoria específica para isso, nos forçando a atribuir autoria a todas as canções. Outro problema diz respeito a própria língua guarani, que não consta como opção dentre o leque oferecido pelo sistema de registro. Destes entraves percebi que importante movimento para os povos indígenas no Brasil seria o de se reunir e criar parâmetros corretos para garantir os direitos autorais de suas obras e sugerir ao ECAD e ABRAMUS a adoção destes regimes especiais de direito autoral indígena.

6.1.1 – *Amba Wera*

https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nN9NChz_KPV0PZwhmrzU4RLcXfwTjDmRo&feature=share

Reprodução, na íntegra, do encarte que acompanha o cd *Amba Wera*:



Re



01	●	Amba Verá
02	●	Takoa Pyau
03	☀	Apyka Mirim
04	●	Oretuvixa tenonde'i kue'iry
05	●	Nhanderu Mirim
06	☀	Nhanderu Tenonde
07	●	Orema rojeo i yguaxu rovai
08	●	Nhanderute Nhandexyete
09	☀	Perei ndaje nhanderu mirim oje pó vera
10	●	Nhanderu Papa
11	●	Yvyju Mirim maraéy
12	☀	Karai Poty mby a jareko
13	●	Xondaro
14	●	Apoguero vy'a eteko

[TP]_Encarte.indd 12-13 18/01/2022 20:00

TRADUÇÃO

Essa música é sobre o próprio coral Amba Verá.

Vamos ser fortes com nosso cachimbo e fortalecer nossos guerreiros e guerreiras.

GUARANI MBYA

Amba Verá nhanembaraete ikatu ra'e
 Petyngua mirim nharombaraete
 ikatu ra'e xondaro'i xondaria'i
 nhanembaraete

[TP]_Encarte.indd 14-15 18/01/2022 20:00

2

GUARANI MBYA

Mombyry gui roju tekoa pyau
Pendera tapy'i roipity imavy
romonhendu'i mborai'i
Rovy'a'i aguã

2

TRADUÇÃO

Vimos de longe, somos da Tekoa Pyau.
Estamos aqui na sua morada tocando
a nossa música para nos alegrar

[TP1_Enquete.indd - 16-17] [18/01/2022 - 20:01]

3

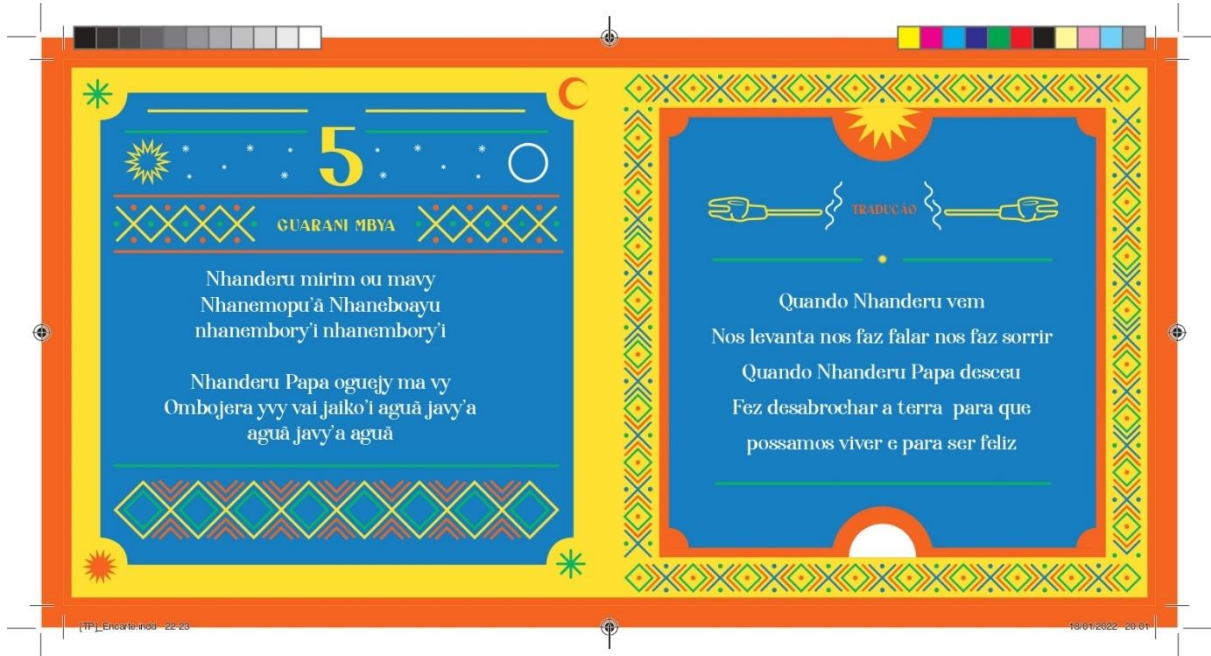
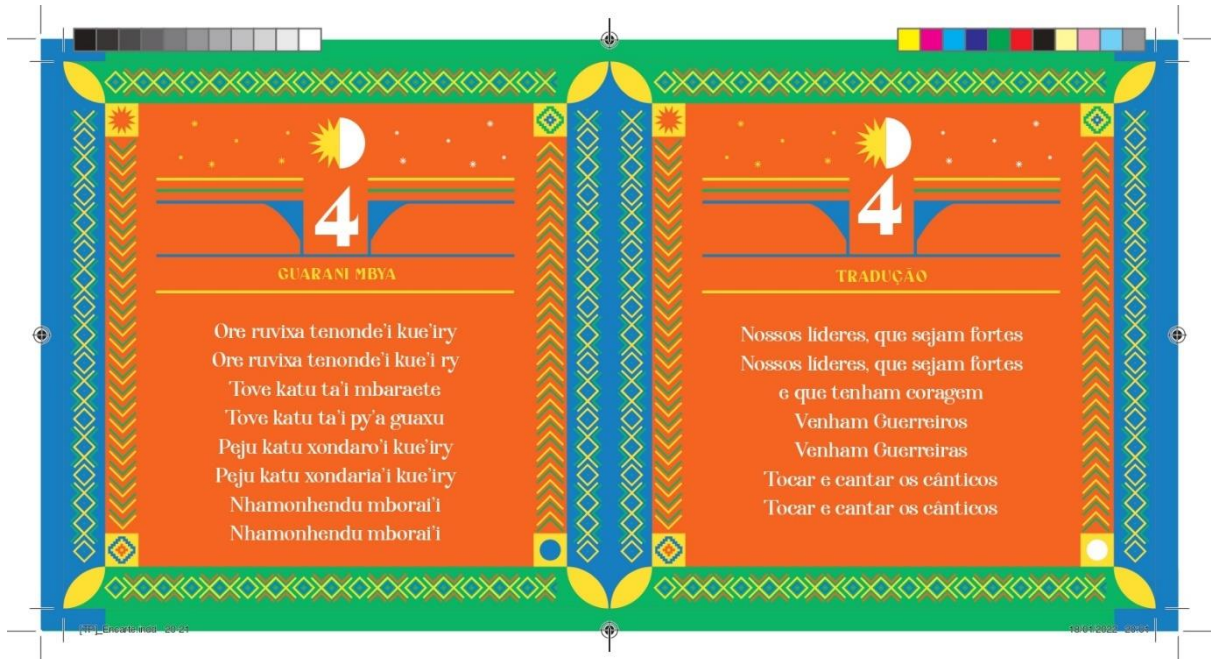
GUARANI MBYA

Nhanderu mirim ogueru ramo apyka
mirim japyta eme japyta eme ke
Nhanderu retã jaupity mayy
javy'a aguã javy'a aguã

TRADUÇÃO

Quando nosso Nhanderu
traz o caminho de luz,
que não ficemos,
que não ficemos
Quando alcançarmos a morada de nosso
Nhanderu, que nos alegre, que nos alegre

[TP1_Enquete.indd - 18-19] [18/01/2022 - 20:01]



6

GUARANI MBYA

Nhanderu tenonde nhandexy tenonde
Kurive rei Katu he'yn amba
Porã Onhangareko nhandoverapu'a
famo Katu re tove katu ta jarovy'a
tove katu Ta jarovy'a

6

TRADUÇÃO

Esse cântico Mborai é muito antigo
e suas palavras muito sagradas.
Traduzir este canto seria
reduzir seu significado.

[TP1_Enquete.indd - 24-25] [18/01/2022 - 20:01]

7

GUARANI MBYA

Orema rojeo'i tama iguaxu roval roaxa
Mavy yvy ju mirim roexa mavy rovy'a
aguã rovy'a aguã

7

TRADUÇÃO

Nós vamos caminhar
pelo mar e pelo oceano
Ao avistarmos a terra sagrada
nos alegraremos
nos alegraremos

[TP1_Enquete.indd - 26-27] [18/01/2022 - 20:01]

8

GUARANI MBYA

Nhanderute nhandexyete amba'i Re
Nhanema'endu'a mayy jaje'o'i opy'i
nharoporandu nhaderete'i

Jaguata mayy tape mirim re nhavã'e
aguã jaexa aguã para roval
Yyy ku'i ju re javy'a aguã

8

TRADUÇÃO

Ao lembrarmos do Amba de Nhanderu
e Nhandexy vamos na opy'i perguntar
pelo bem viver.

Ao trilhar o caminho sagrado, depois
do oceano, ficaremos e veremos a terra
prometida e vamos nos alegrar

[TP]_Encarte.indd - 29/29

[TP]_Encarte.indd - 29/29

9

GUARANI MBYA

Perei nda je nhanderu
mirim oje po vera
Merami va'e ty ra'e
nhanderu roka tju rei
Peje va'e rá nhavã'e ramo

TRADUÇÃO

Essa música é sobre o
próprio coral Amba Verã.

Este Mborai também escolhemos
não traduzir, pois seu significado
é muito sagrado e complexo.

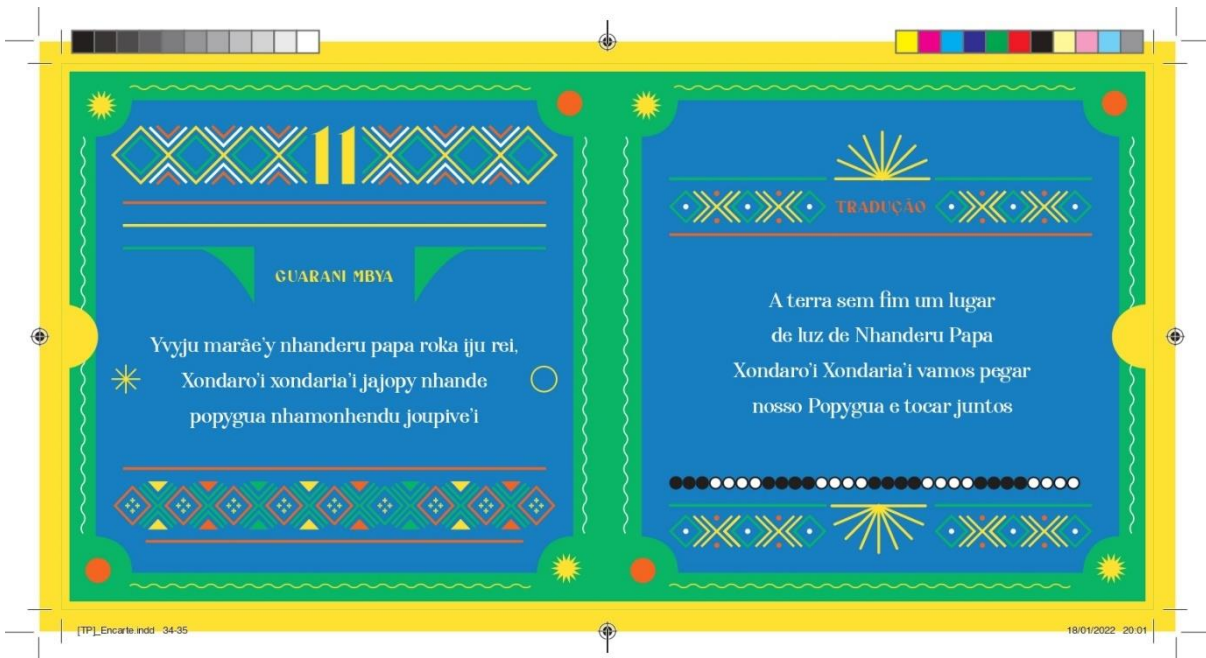
[TP]_Encarte.indd - 30/31

[TP]_Encarte.indd - 30/31



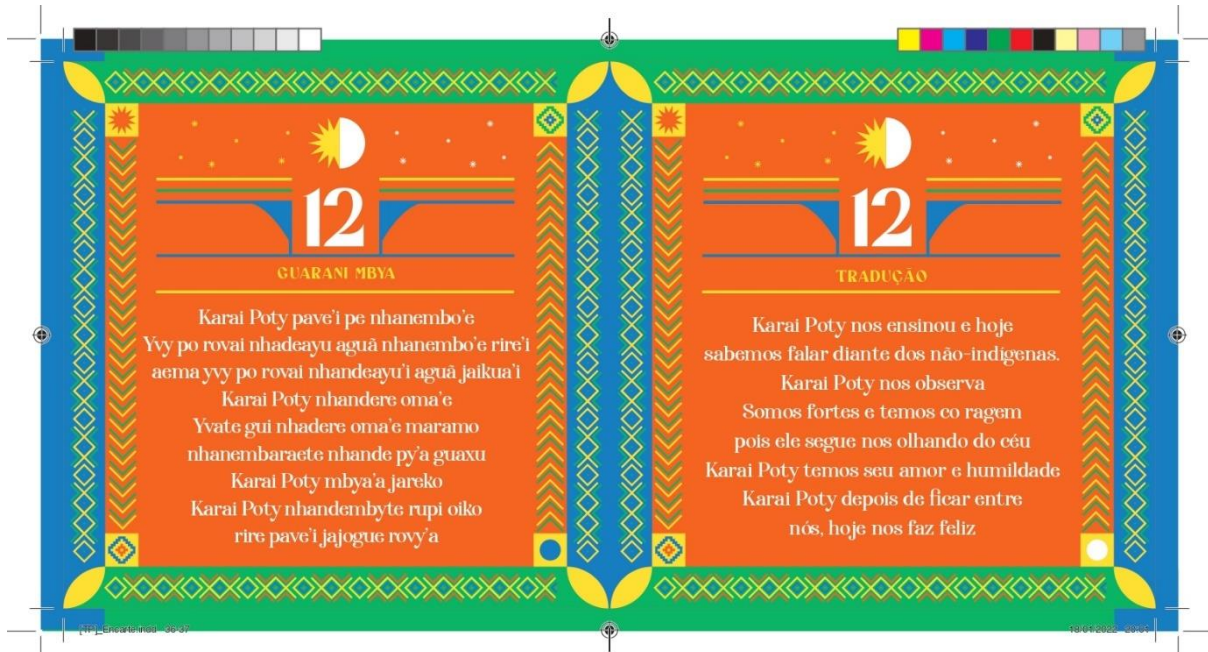
[TP]_Encarte.indd - 32-33

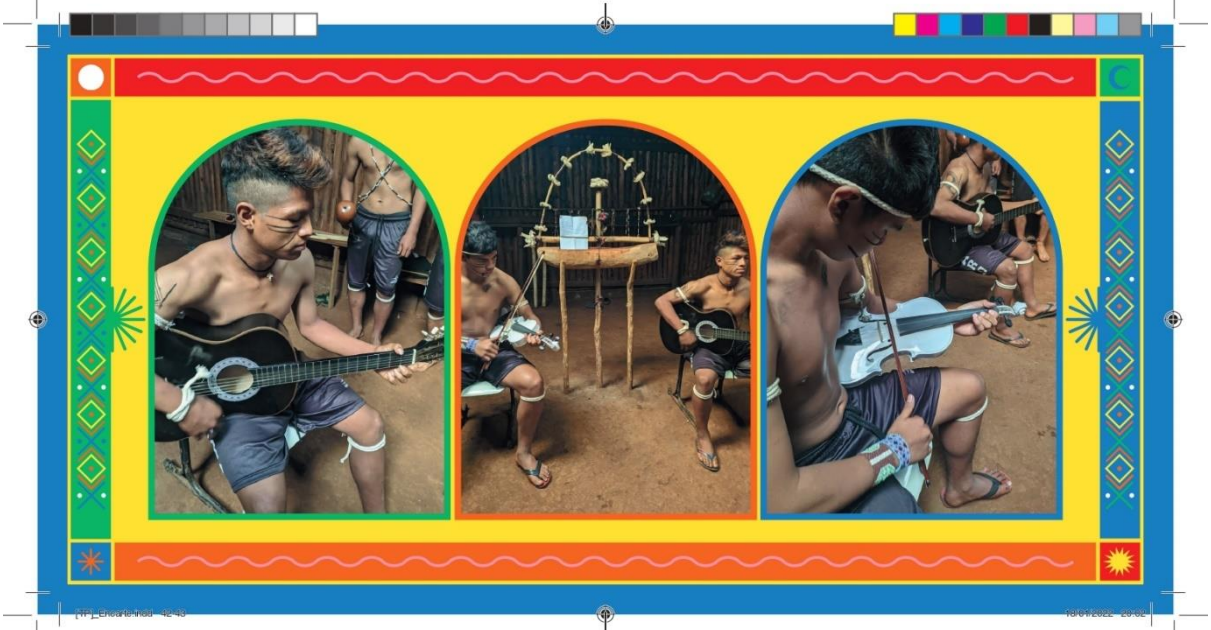
18/01/2022 - 20:01



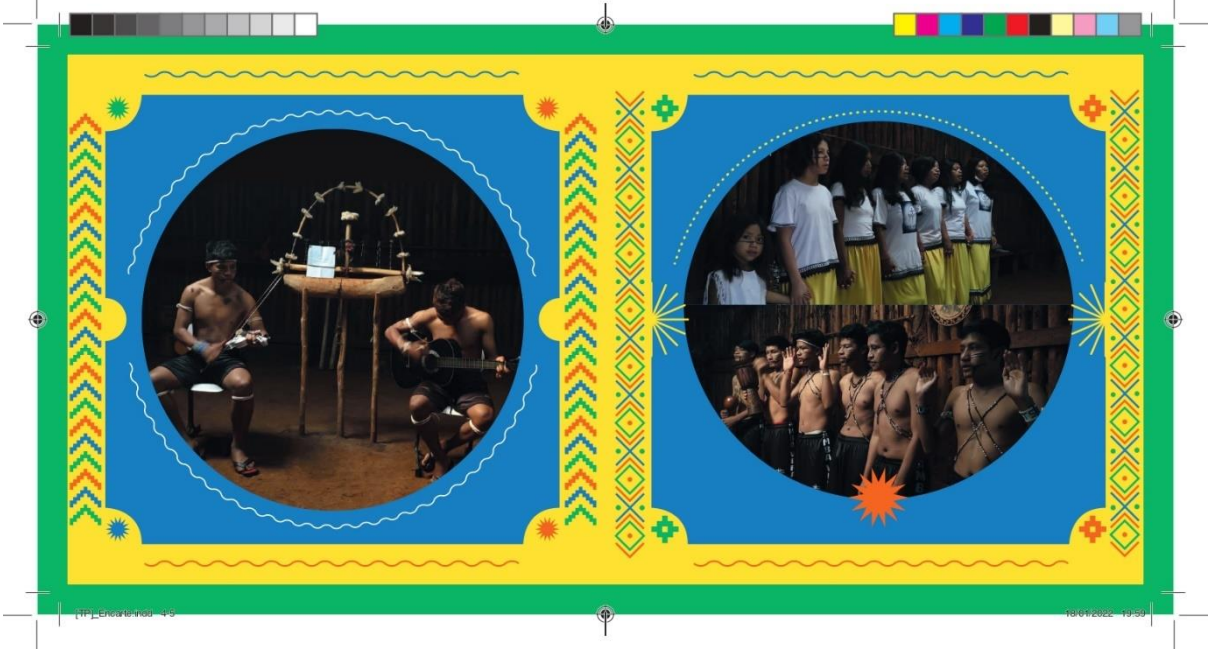
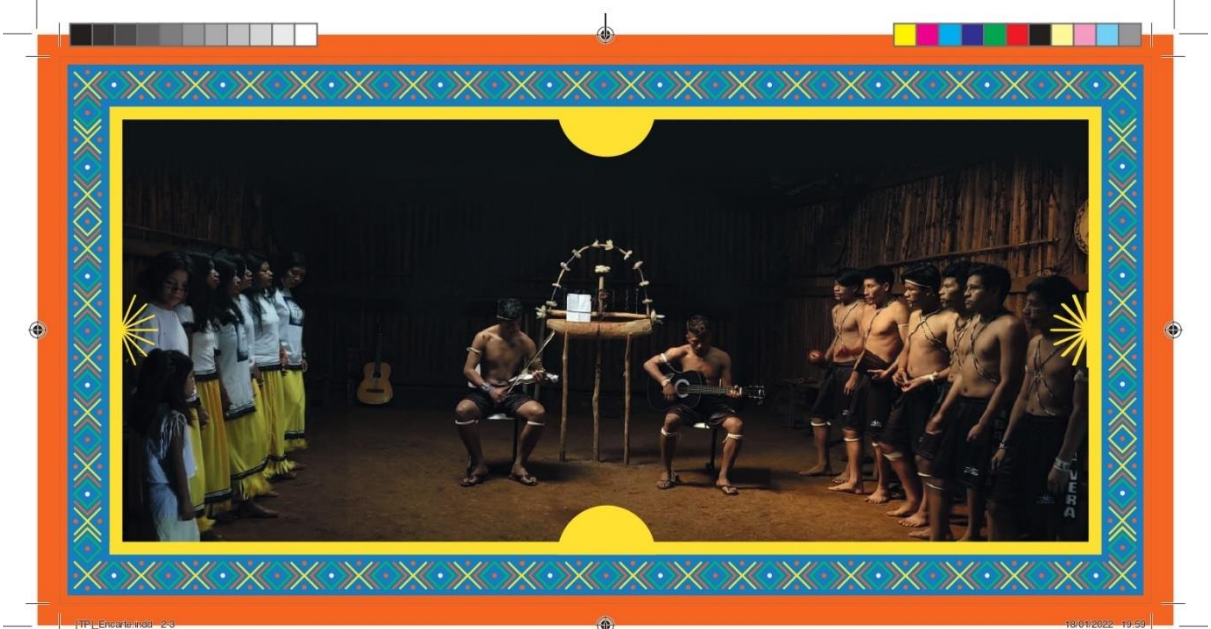
[TP]_Encarte.indd - 34-35

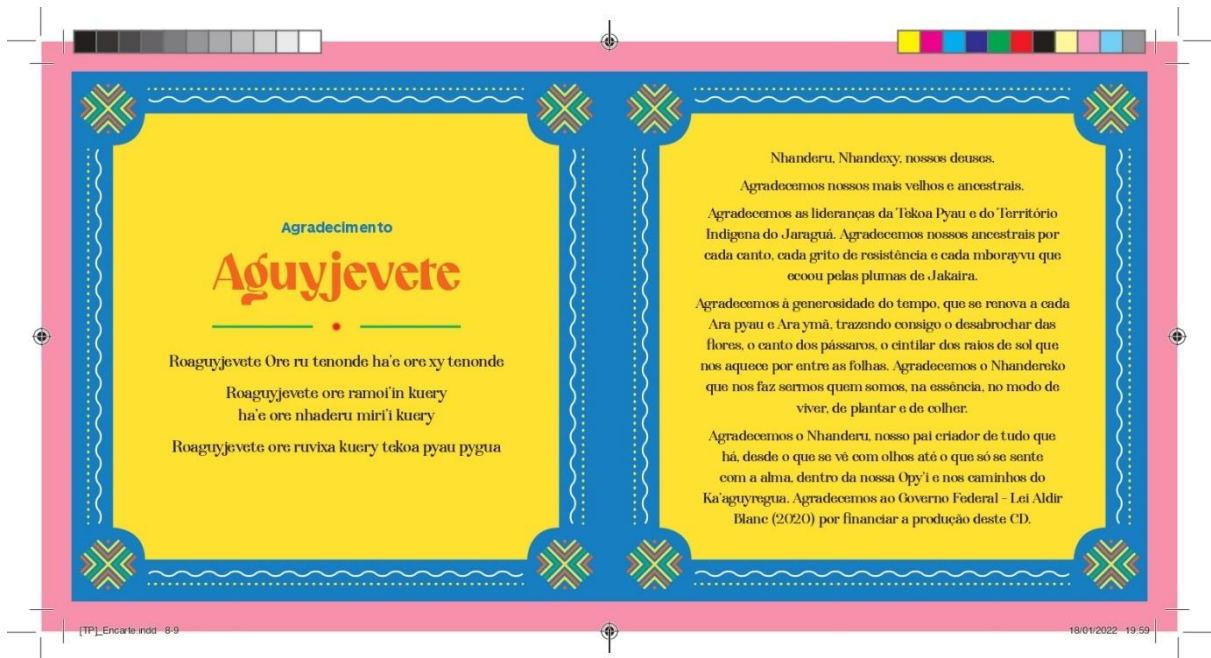
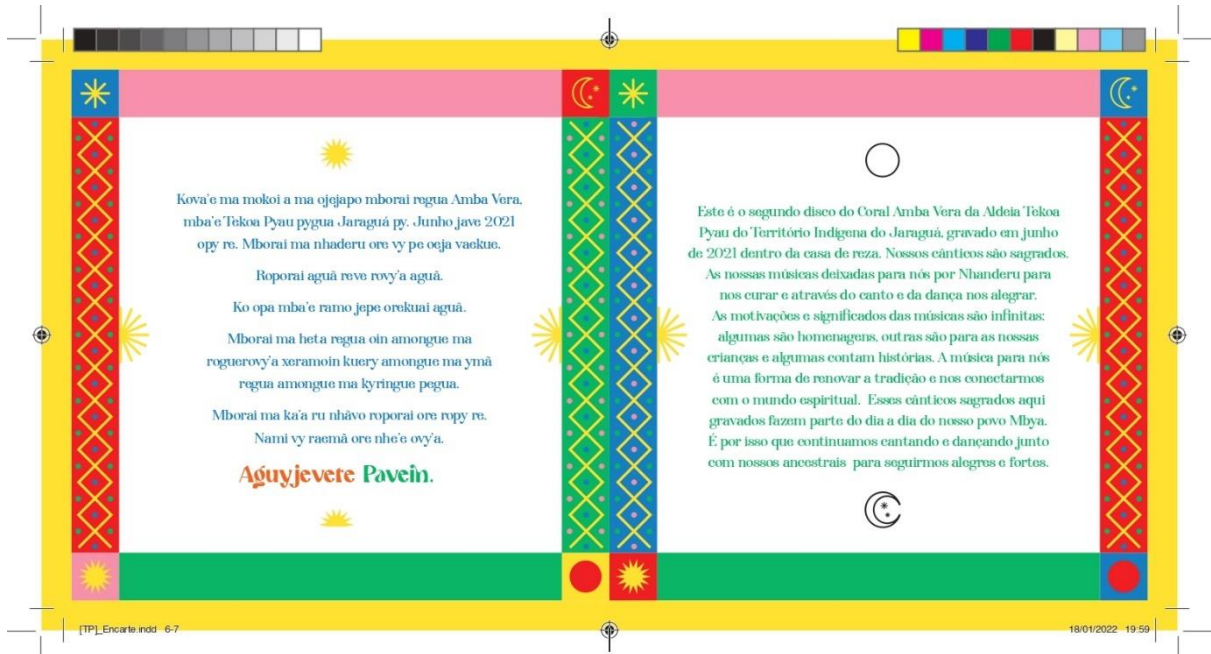
18/01/2022 - 20:01













6.2.1 – Mborai Nhe'e Vy'Aa – Edno Yxapy

Link para escuta:

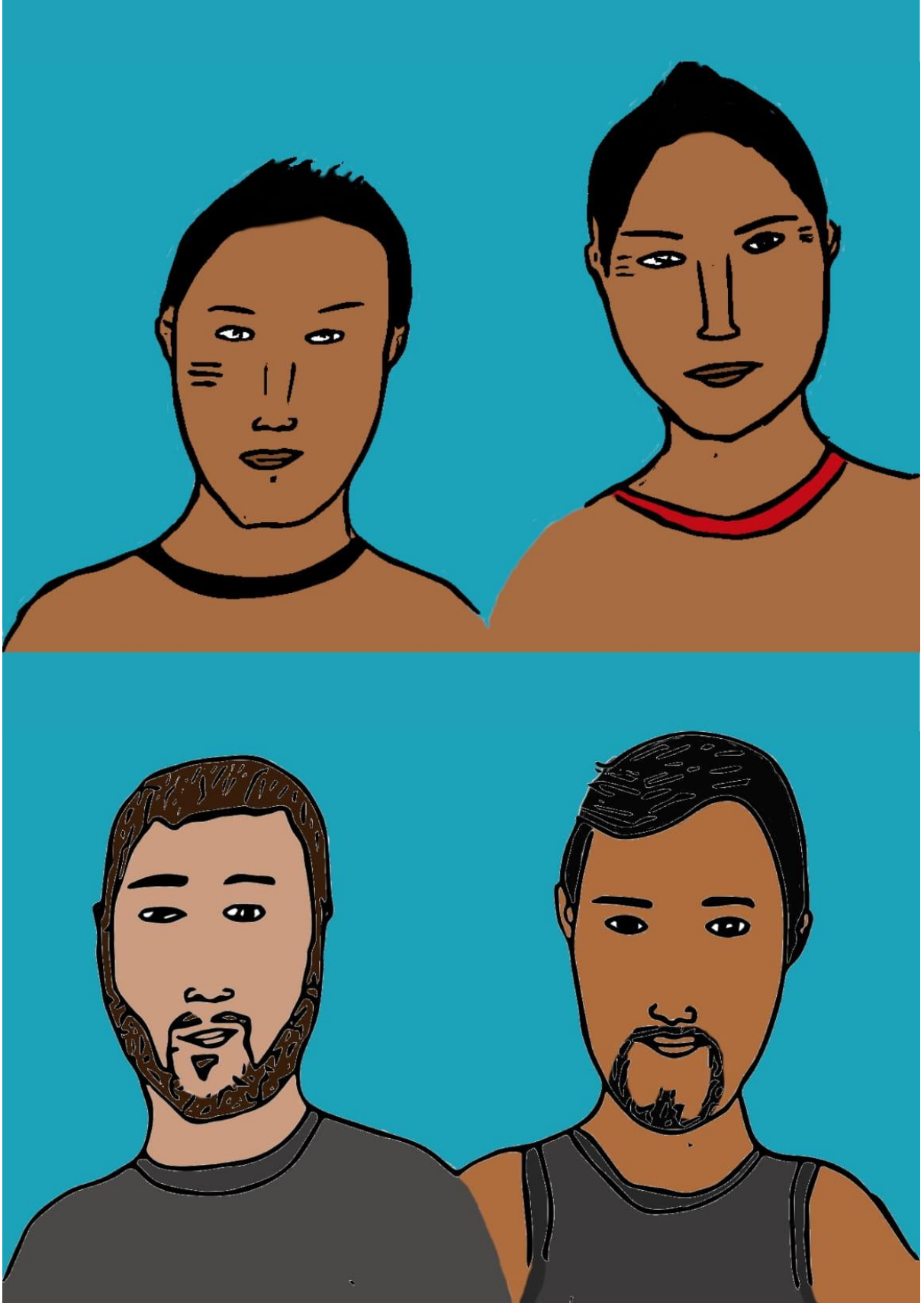
https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nH_EPSbL4ulb_c4GOWzUbCi-7c4TN6_NM

MBORAI NHE'EN VY'AA

Cânticos que alegram os anjos
Chants that Delight the Angels



EDNO WERA YXAPY



IKUAI VA'EKUE

Ficha Técnica

Datasheet

Xondaro Ruvixa / Mbaraka (Composição, Criação, Violão e Canto - Lyrics, music, guitar, vocals): Edno Wera Yxapy

Xondaria (Canto - Vocals): Sarita Kerexu Reté

Rave'i (Violino - Violin): Karai Poty Anailson

Mbaraka Miri (Maracá - Rattle): Leandro Karai
Mirim Pires Gonçalves

Oporai va'e kue (Coral - Choir): Edson Karai
Adju, Diana Pará Yry, Samara Pará Yry, Raquel
Kerexu Miri, Chaele Pará Miri, Surian Para Miri,
Raiane Kerexu Miri, Jasmim Ará Poty.

IKUAI VA'EKUE

Ficha Técnica

Datasheet

Tembiapo (Produção - Production):
Rede Indígena do IP/USP - Indigenous
Network of the Institute of Psychology - USP

Tenondé (Direção - Direction):
Danilo Silva Guimarães Tupã Jekupé

**Nhemboaty Mborai Rupi (Núcleo Mborai -
Mborai Group):** Geremias Tataendy Castro,
Edson Karai Adju, Danilo Silva Guimarães Tupã
Jekupé, Rafael Hernandez Werá Mirim,
Leandro Karai Miri, José Werá Poty Cohon,
Edno Wera Yxapy, Maria Fernanda Guidi.

**Jexauka Tembiapo (Coordenação -
Coordination):** José Werá Poty Cohon

IKUAI VA'EKUE

Ficha Técnica

Datasheet

Nhemoiporã (Gravação - Recording):

José Werá Poty Cohon

Mixagem e Masterização - Mixing and

Mastering: José Werá Poty Cohon

Foto e Vídeo - Photography and Video:

Maria Gabriela Pereira e Thiago

Design e ilustrações: Edson da Silva Nunes

Karaí Mirim e Maria Fernanda Guidi

Capa - Cover: José Werá Poty Cohon

Tradução: Edson da Silva Nunes Karaí Mirim

e Melina Bertholdo

AGUYJEVETE
Agradecimentos
Acknowledgements

À Maridia Yva, cozinheira da Tekoa Gwawyraty
To the Gwawyraty village cook, Maridia Yva

Ao Ronaldo Kuaray Miri,
que ajudou a rebocar a casinha de Barro
To Ronaldo Kuaray Miri,
who helped plaster the mud house

Aos Integrantes da Rede Indígena do IPUSP,
que acompanharam trabalho
To the members of the Indigenous Network, IP/USP,
who have accompanied this project

À Lorena Duarte Para Poty, que emprestou o carro
To Lorena Duarte Para Poty, who provided a car

Principalmente a Nhaderu Nhamandu,
pela luz e proteção na caminhada.
First foremost, to Nhaderu Nhamandu,
for lighting the path and protecting us.

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments



“Kova'erã

anhopyru karamboae,
mborai ajapo havã ma
opy'i rupi aiko ha'egui
ndaipotai opa harupi,
ha'egui nhaneramo'i
kuery nhambovy'a
havã ha'e xera'y kuery,

kova'e rembiapo onhopyru havã ma ajerure
karamboae havi Wera pe ha'e Edson pe ha'e
tembyapogue'i oxen maramo onhemboepy'i havã.”

- Edno Wera Yxapy

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments



"Marã Edno reve hekoa py aíko ha'evy oikuaa, ha'e Danilo ha'e Rede Indígena da USP reve aíko mba'eapo rojapo há Jaraguá py Tangará py, ha'e vy aa

karamboae Bracuí py, ha'e má oguereko kova'e nhemõi Porã havã rami onhemomby'a, xee ajou Porã rei havi marã axy mborai haexa havã ha'eramo Iporã vaipa aexa, ha'e ayngui ma ndajaexa vei má mborai ojapo va'e ramo xee xereka ramo avy'a raxa, ha'e vyma ha xá haeve vai pa kova'e, ha'e haeve te xereka ramo ha'e ramo amombe'u Danilo pé kova'e rembiapo Iporã va'e py opyrupi jaroguata va'erã,

NHEMOMBE'U

Comentários
Comments

há'e ramoramo ha'e va'e pyavy ve ma xeayvu Danilo reve, ha'e Danilo reve amombe'u ha'e amombe'u Iporã há xamoi kuery pe ha'e kunumingue pé, ha'erã kunumingue vê tenonde vere oguerojeapo havã, ha'erãmo vê havi Danilo ovy'a on porã he'e ha'erami havu má rojogueroayvu mbyapy ha'e jurua py ombopara va'erã he'i ramo Karai Aju Ju Edno oenoi ,ha'e Danilo Zé peju oenoi, ha'erami mbeguerupi oguata ovy rirema ay õi Porã ma oiny, ay nhamonhepyru va'e má oparive va'e rae'yn, harema mborai ojapo va'e ndaipovei ayngui ramo.”- **Geremias Castro**

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments



"Xee vy pe má Iporã
vaipa ha'e avy'a vaipa havi
kova'e rembiapo rupi aiko
ramo aexa Wera YXAPY
haejavive nhemboaty
mborai py ikuai va'e,
aikuaa Porã mba rei
mborai reko Iporã va'ea.

Iparaa mborai reko rê ma imarae'y va'e, nhemombe'u
py'apy rupi, amongue py nhamombe'u ayvu juruapy
amongue py, jereroayvu mbyapy oin ipara haxy raxa
nhamombe'u havã nhamombe'u reta ramo oikuaa
havã rami haejavi. Va'eri kova'e nhanerembiapo
nhemombe'u, kova'e mborai regua havi ikuai juruapy
ha'e ijayvu moboa ha'epy, jexauka, nhemombaraete
ha'e nhambojerovia mbya reko"

- José Calixto Wera Poty

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments



"Jypy'i ma xeayvu xe xereguare, xerekoa ma tekoa takuri ty cananéia-SP, kova'e ma'etyn re ma xee anhembo'e texãi reguapy. Arovy'a vai pa xeryke'y wera yxapy xerenõi ramo há'e ojerovia ramo xere,

aiko havã kova'e nhemba'e hapopy, amombe'u havã iparaa. Xeayvu ramo iparaa haxy rei'i va'eri õi hae mba'eixa pa nhamombe'u havã oikuaa havã rupi, mborai nhande reko mombaete ha. Xeryke'y xerenoi ramo ve xekã re amõi, iporã vai pa ha rupi nhemõi tembiapo, nhaneramõi kuery pe ha'e kunumingue pe. Arovy'a vai pa haejavive kova'e tembiapo py pendekuai va'e." - **Edson da Silva Nunes Karaí Mirim**

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

“Esse trabalho sobre o Mborai comecei a produzir depois de eu praticar muito na Casa de Reza, por que não quero que acabem estes cânticos que faço para homenagear nossos filhos e nossos anciões. Para começar esse trabalho procurei Geremias e depois meu irmão Edson. Com esse trabalho espero também vender para gerar renda e tocar em outros lugares.” - Edno Wera Yxapy

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"O Edno e eu somos da mesma aldeia, e ele sabia também sobre o trabalho com Danilo da Rede Indígena da USP nas aldeias do Jaraguá e Tangará, e aí depois fui morar em outra aldeia. O Edno me falou que esses cânticos são muito raros, e que tinha o sonho de gravar. Eu achei muito interessante, porque raramente a gente vê quem cria os cânticos Mborai. Eu fiquei muito feliz, eu achei muito bom ele ter me procurado e logo em seguida comecei a falar com Danilo deste trabalho. Expliquei pra ele a importância de entrar na casa de reza Opy, e também a importância desses cânticos para os jovens e anciãos. Assim os jovens um pouquinho mais pra frente também vão conseguir levar adiante. Danilo ficou feliz também, falando que seria muito interessante.

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

E assim começamos a levar este trabalho. Falamos da tradução do guarani para português, e quem iríamos chamar para escrever. O Edno falou de seu irmão Edson que sabe escrever do guarani para o português. Assim que começou, Danilo procurou Zé para levar esse trabalho devagar. E aí formamos o grupo de Mborai com Rafael e Lê ajudando. E assim foi caminhando devagar o que nós começamos. Esse trabalho que começamos não vai ter fim. Essa produção de Cânticos é rara de se encontrar." - **Jeremias Castro**

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"Para mim foi uma grande alegria participar desse trabalho e conhecer o Edno e todos do Núcleo Mborai. Aprendi muito sobre o Mborai e sua importância. As letras dos cânticos Mborai são palavras sagradas, de significado muito profundo. Sempre que traduzimos uma palavra para o português muitas vezes o seu significado fica mais limitado. A poética guarani tem palavras que são intraduzíveis ou que precisam de longas explicações para mostrar seu sentido completo. Mas com nosso trabalho o significado geral dessas músicas pode chegar em muitas pessoas que falam português e também inglês, divulgando, fortalecendo e valorizando a cultura Guarani."

- José Calixto Wera Poty

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"Primeiramente gostaria de falar sobre mim: moro na aldeia Takuary Cananéia-SP, no ano de 2021 eu estava fazendo curso técnico de enfermagem. Então gostaria de agradecer meu irmão Edno Wera Yxapy por te me convidado e ter confiado em mim, para fazer parte do trabalho na questão de tradução . Falando de tradução: é um pouco desafiador, mas temos sempre um jeito de traduzir com os sentimentos. Os cânticos são grande fortalecimento do nhandereko modo de vida . Desde de que meu irmão me convidou, já tinha na minha mente que essa gravação seria muito importante para os jovens e também para tantos anciãos. E agradecer todos que estão neste núcleo." - **Edson da Silva Nunes Karaí Mirim**

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"I started this project on the Mborai, after much practice at the Prayer House, because I don't want these chants to end. I do this to honor our children and elders. To begin this work, I looked for Geremias and then my brother Edson. I also hope to be able to generate income and play in other places." - **Edno Wera Yxapy**

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"Edno and I are from the same village, and he knew about the work with Danilo, from the Indigenous Network of USP, at the Jaraguá and Tangará villages. At a certain point, I moved to another village. Edno told me these chants were precious, and that he had the dream of recording them. I found this idea very interesting, because you usually don't get to know the people who create the Mborai chants. I was very happy, I was glad he sought me, and right after that I started a conversation with Danilo about this project. I explained to him the importance of going to the Prayer House, the Opy, and of these chants for the young people and the elders. By listening to them, the young people can soon be the ones to carry them on. Danilo was also happy and interested.

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

And so began our work. We talked about the translation from Guarani into Portuguese, and whom we would call to write down the lyrics. Edno mentioned his brother Edson, who knows how to write from Guarani into Portuguese. When we started, Danilo called Zé so we could continue working at ease. So, we formed the Mborai group, with Rafael and Lê helping us. Little by little, we saw our work take shape. What we started will last into the future. It is not often that you get to see these Chants being produced.

- Geremias Castro

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"To me, it was a great joy to be able to participate in this work and to meet Edno and everyone in the Mborai Group. I learned a lot about the Mborai and its importance. The lyrics of the Mborai chants are sacred words, of deep meaning. Whenever we translate a word into Portuguese, its meaning often becomes more limited. The Guarani poetics has untranslatable words, or words that require a long explanation to reveal their complex meaning. But with our work, the general meaning of these songs can reach many Portuguese and English speakers, and we can in this way disseminate, strengthen, and appreciate the Guarani culture."

- José Calixto Wera Poty

NHEMOMBE'U

Comentários

Comments

"I would like to first present myself: I live in the Takuary village, in Canaéia, São Paulo. In 2021, I was studying to become a nursing assistant. I would like to thank my brother Edno Wera Yxapy for inviting me and trusting in me to become part of the translation team of the project. About the translation: it is challenging, but we always find a way to translate with the heart. The chants strengthen the nhandereko way of life. Since my brother called me, I already knew that this recording would be very important for the young people and for the elders. I would also like to thank everyone in this group."

- Edson da Silva Nunes Karaí Mirim

MBORAI
Faixas
Tracks

1. Tupã Kuery

Deus Trovão, The Thunder God

2. Nhamadu Mirĩ'i

O pequeno Sol, The Small Sun God

3. Kyringue'i

Criancinha, Young child

4. Oreruvixa tenonde'i kuery

Nossas lideranças, Our leaders

5. Jaguata Mombyry

Caminhamos longe, We walk far

6. Ko'ê Nhavô

Todos os dias, Every day

7. Ara Pyau

Tempo novo da Primavera, Spring, the New Time

8. Ndee Yvy Rupa Re

Na sua Terra sofremos, In your land we suffer

MBORAI
Faixas
Tracks

9. Nhe'e Kuaray Raxa

Os anjos no Reflexo do Sol,
The angels in the Sun's Reflection

10. Tarova Mirĩ'i

Pequenos cânticos, Little chants

11. Ore Jary'i

Nossas avós, Our grandmothers

12. Amba'i

Altar, Altar

13. Xondaro Xondaria

Guardião Guardiã,

Guardian men and Guardian women

14. Xondaro'i Enhã'a Katu

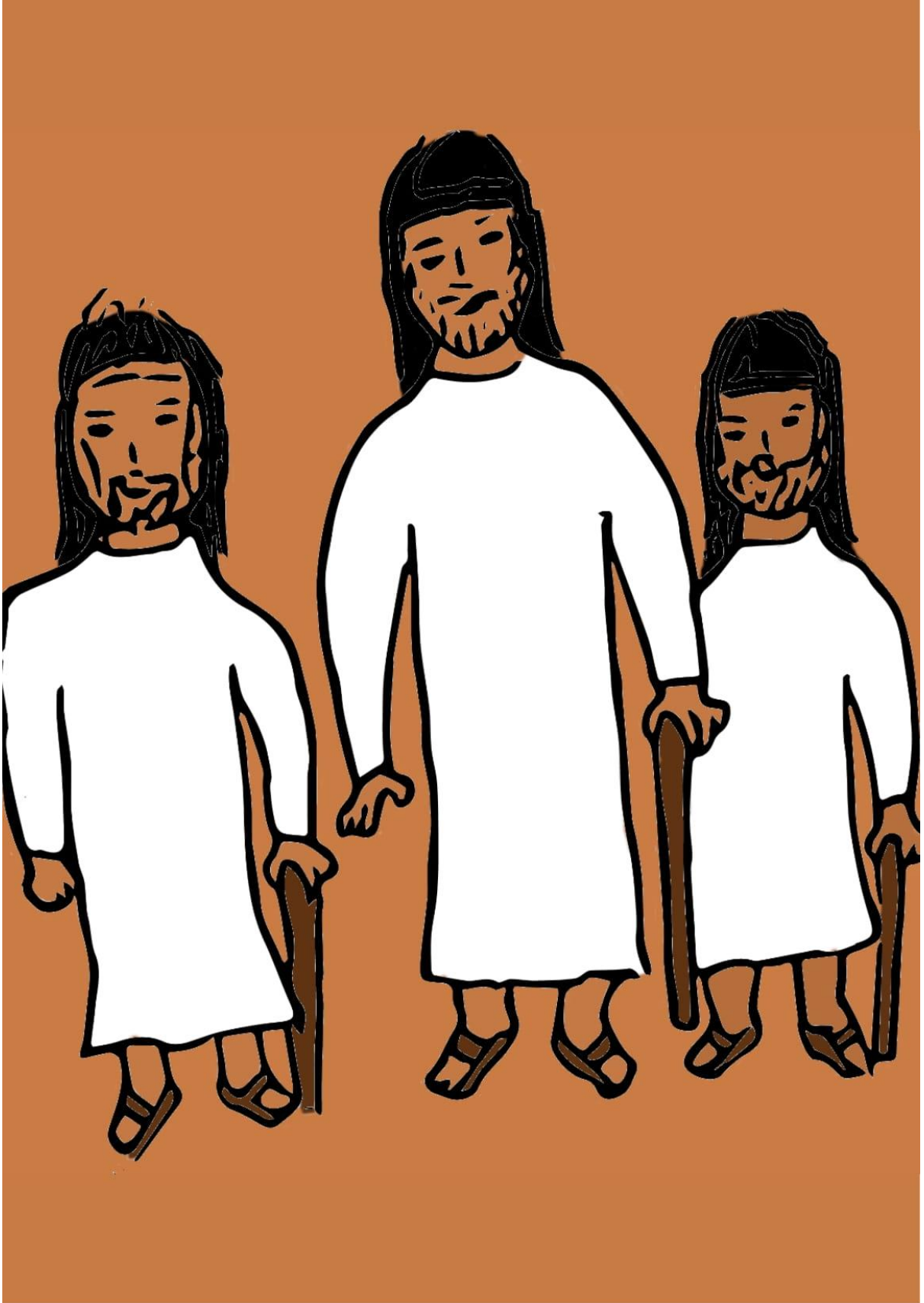
Guerreiros de força, Strong warriors

15. Nhembojoja Rave

Afinação violino, Tuning the violin

16. Nhembojoja Mbaraka

Afinação violão, Tuning the guitar



TUPÃ KUERY

Deus Trovão
The Thunder God

Tupã kuery ma

Oguata mavv

Oyvy rupare

Oikuaa pota

Ma ramo

Xondaro'i kuery

Xondaria'i kuery

Nhamonhendu mborai

Nhamonhendu mborai

Todos os trovões

Caminhando

Ao redor pela terra

Observam, iluminam

E assim,

Guardiões,

Guardiãs,

Vamos Cantar Melodias

Vamos Cantar Melodias



All the Thunder Gods

Treading their path

Across the world

The observe, they
shine their light,

And so,

Guardians,

Let us sing songs

Let us sing songs



NHAMANDU MIRI
O pequeno Sol
The Small Sun God

Nhanderu nhamandu O Nosso Pai Pequeno Sol
 nos levanta
mirĩ'i nhanemopu'ã'i e nos alegre
nhanembovy'a'i O Nosso Pai Pequeno Sol
 nos levanta

Nhanderu nhamandu e nos alegre
mirĩ'i nhanemopu'ã'i E assim todos nós levantamos
 e dançamos dançamos

Nhanembovy'a'i E assim todos nós levantamos
 e dançamos dançamos

Maramo pave'i nhapu'ã



jajerojy'i jajerojy'i Our Father Small Sun
 Makes us rise

Maramo pave'i nhapu'ã And brings us joy

Jajerojy'i jajerojy'i Our Father Small Sun
 Makes us rise

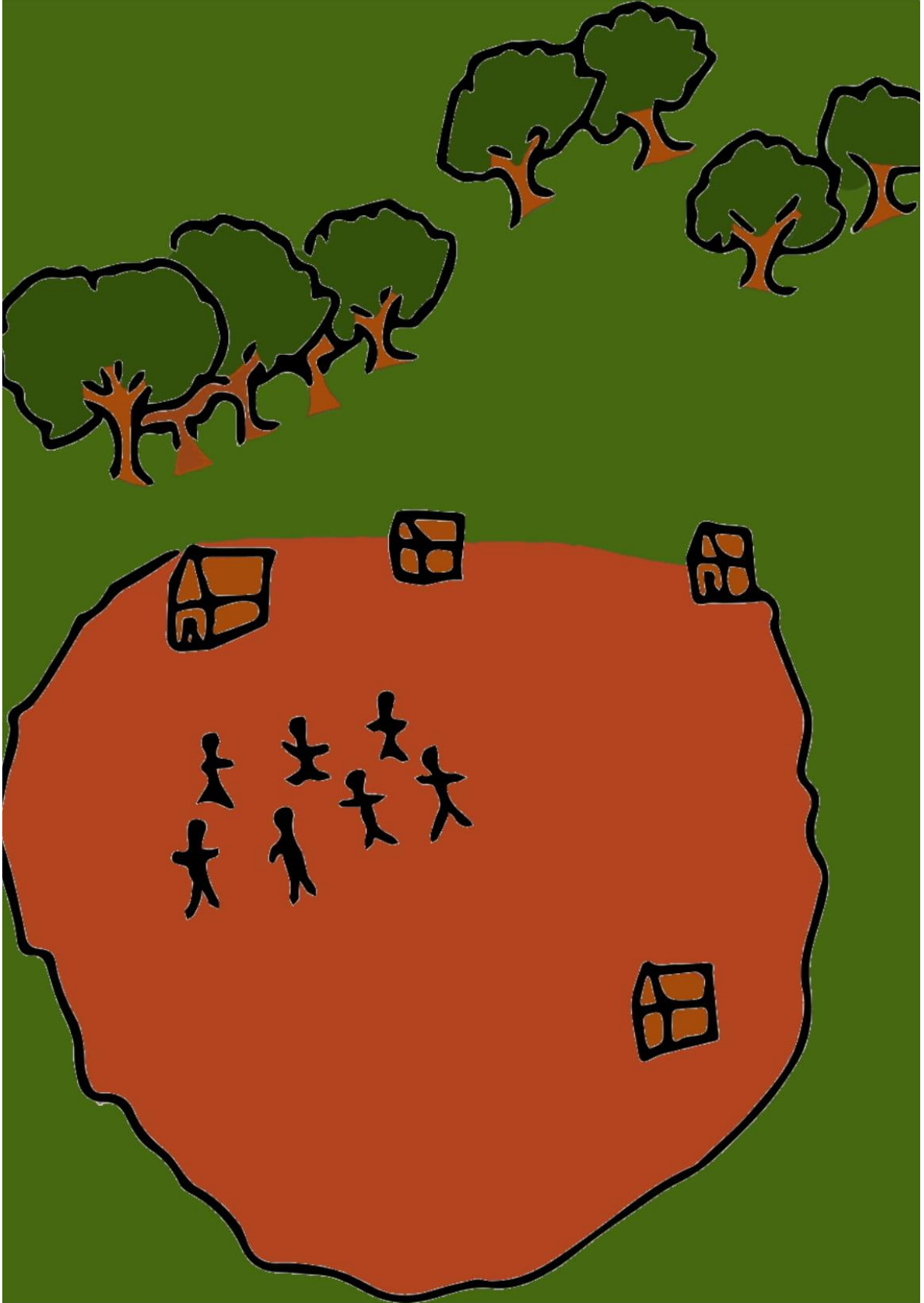
And brings us joy

And so, we all rise

And we dance and we dance

And so, we all rise

And we dance and we dance



KYRINGUE'Í

Criancinha
Young child

Kyringue'í yvy vaire

jogueru mavý

jogueru yva'a

jogueru mavý

jogueru yva'a

Yva'a mirĩ oexa mavý

Yva'a mirĩ oexa mavý

Crianças vieram na terra
e assim

ficaram felizes

e assim

ficaram felizes

quando viram as frutas
pequenas

quando viram as frutas
pequenas



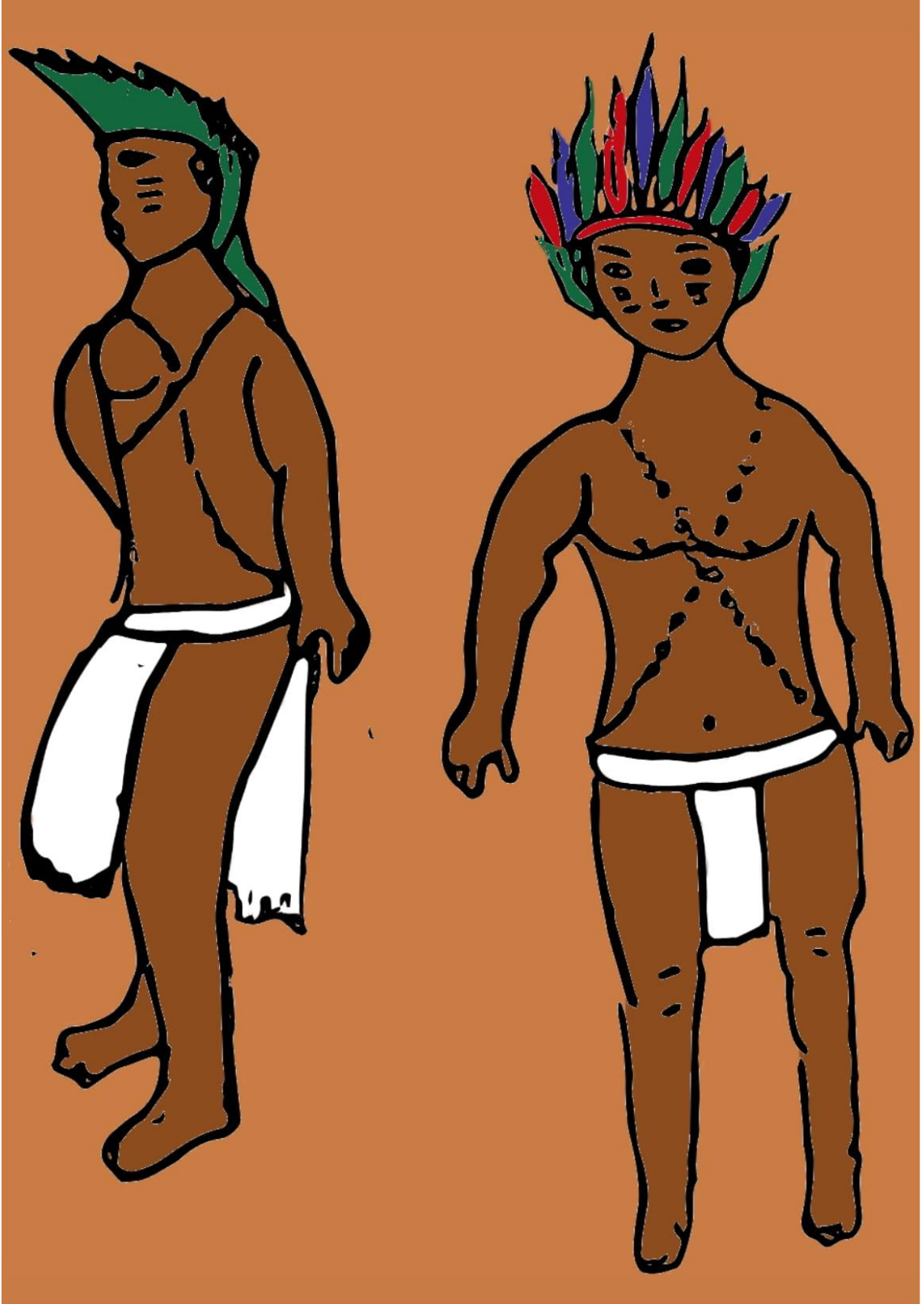
Young children came to
earth

And became happy

And became happy

When they saw the
small fruit

When they saw the
small fruit



ORERUVIXA TENONDE' I KUERY

Nossas lideranças

Our leaders

Oreruvixa

tenonde' i kuery

nhamombraete ve' i havã

nhamonhendu' i

mborai' i

mborai' i

Oreruete

orexyete

pema' e katu

pemombaraete oreruvixa

tenonde' i kuery

tenonde' i kuery

Nossas lideranças

Aqueles que estão na frente
para darmos força cantamos

cânticos sagrados

cânticos sagrados

Nosso Pai Verdadeiro

Nossa Mãe Verdadeira

Olhe por nossos líderes

fortaleça os nossos líderes

os que estão na frente

os que estão na frente



Our leaders

Those who guide us

We sing

Sacred chants

Sacred chants

To give them strength

True Father

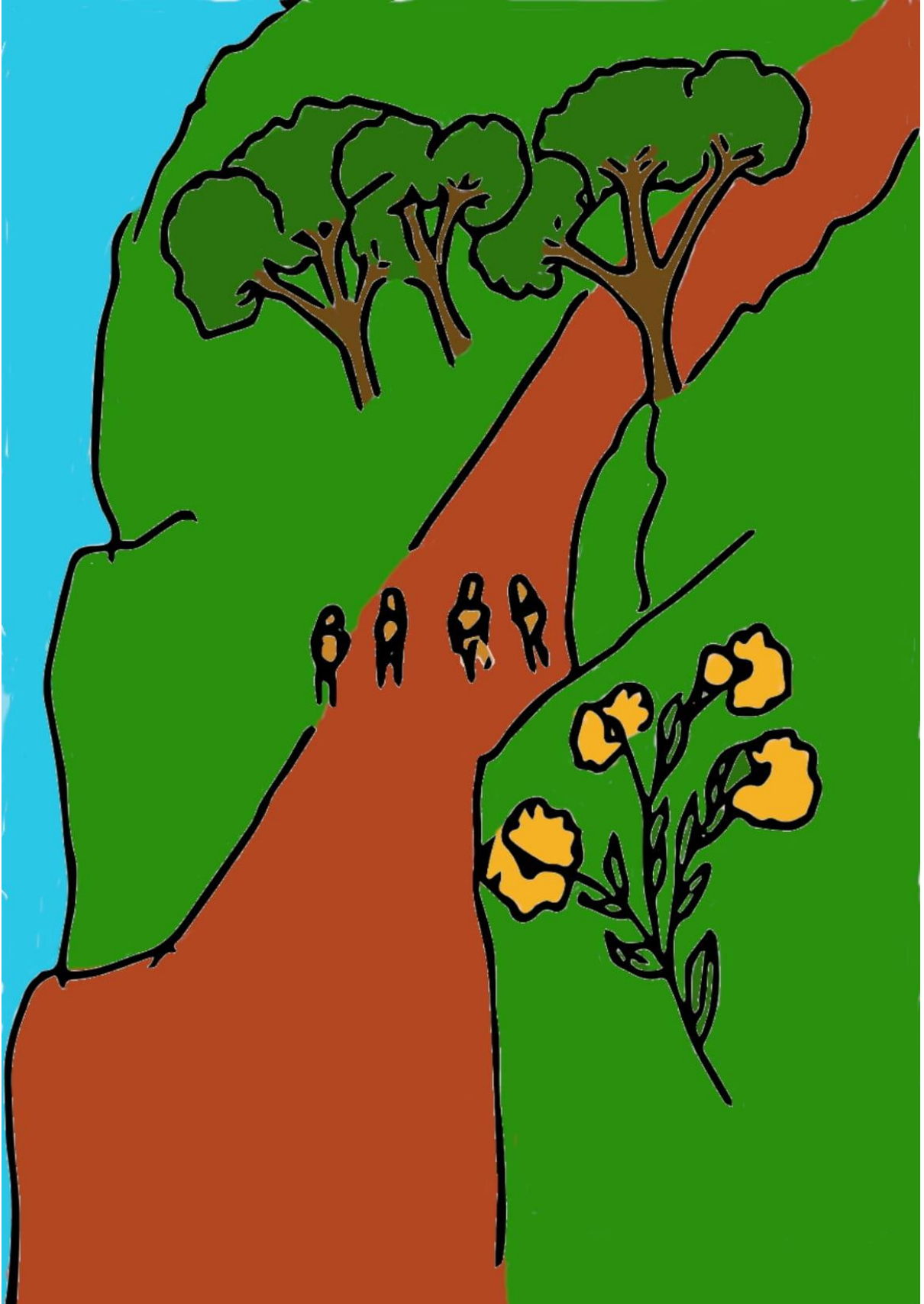
True Mother

Watch over our leaders

Empower our leaders

Those who guide us

Those who guide us



JAGUATA MOMBYRY

Caminhamos longe

We walk far

Jaguata mombyry

yvy ju mirĩ'i re

jajerojy'i

jajerojy'i

nhanderu tenonde

nhandexy tenonde

amba'i jaupity'i havã

amba'i jaupity'i havã

amba'i jaupity'i havã

Caminhamos longe

lá na pequena terra sem males

saudamos

saudamos

Primeiro Pai

Primeira Mãe

para alcançarmos seus altares

para alcançarmos seus altares

para alcançarmos seus altares



*There, in our dear
earth without evils,*

*We have walked long
distances*

We praise

We praise

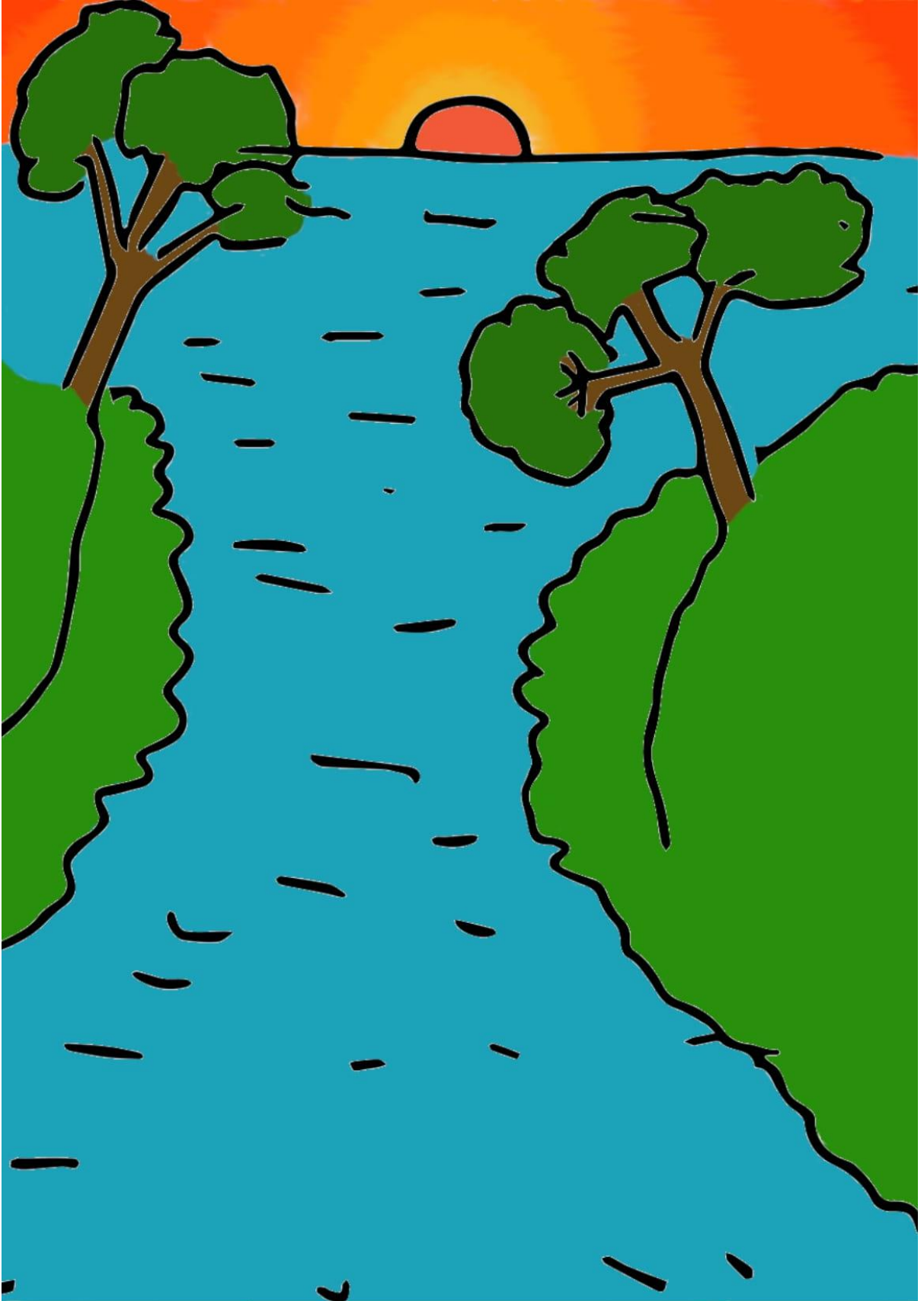
The First Father

The First Mother

So we may reach their altars

So we may reach their altars

So we may reach their altars



KO'Ê NHAVÔ

Todos os dias

Every day

Nhanderu nhamandu

kô'ê nhavô

nhanemopu'ã

Nhanderu nhamandu

kô'ê nhavô

nhanemopu'ã

Kova'ere javy'a'i

pave'in

Kova'ere javy'a'i

pave'in

Nosso pai, o sol

A cada amanhecer nos levanta

Nosso pai, o Sol

A cada amanhecer nos levanta

De manhã , todos nós

levantamos com alegria

De manhã, todos nós

levantamos com alegria



Our Father, the Sun

Makes us rise each morning

Our Father, the Sun

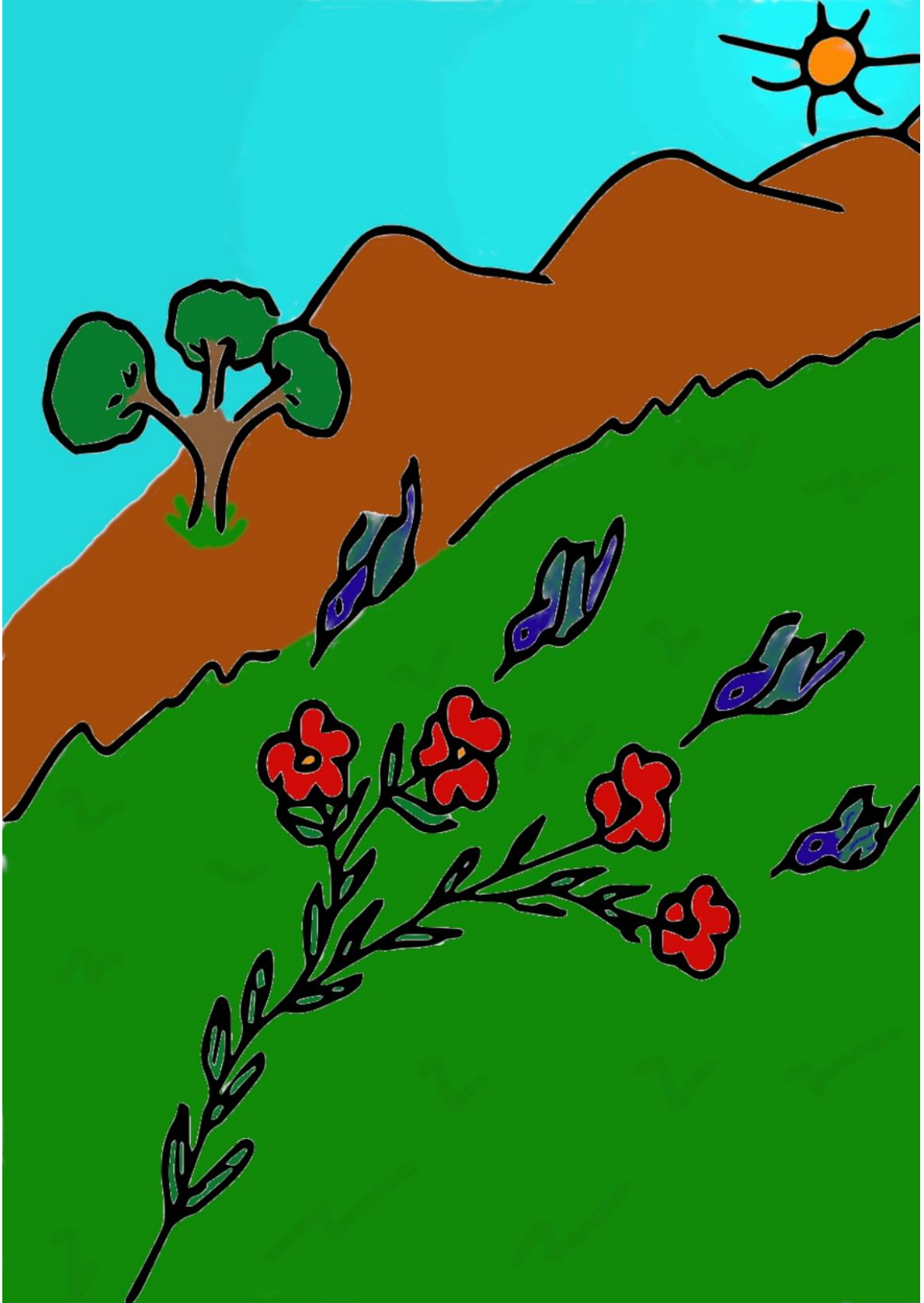
Makes us rise each morning

In the morning,

We all rise with joy

In the morning,

We all rise with joy



ARA PYAU

Tempo novo da primavera
Spring, the New Time

Ara pyau	Primavera	Springtime
Maino'i	O beija-flor	The hummingbird
oguejy Yvyre	desceu na terra	Came down to earth
Ojerojy'i	Dançou	And danced
oguejy Yvyre	desceu na terra	Came down to earth
Ojerojy'i	Saudou	And danced
Ojerojy'i	Saudou	He greeted
Ojerojy'i	e voltou, assim,	He greeted
Ojevy mavv	O beija-flor	And then
Maino'i	ao altar de Deus	he went back
Nhanderu ambare	Saudou	The hummingbird
Ojerojy'i	no altar de Deus	went back
Nhanderu ambare	Saudou	To the altar of God
Ojerojy'i	Saudou	He greeted
Nhanderu ambare		In the altar of God
Ojerojy'i		He greeted
Ojerojy'i		He greeted



NDEE YVY RUPA RE

Na sua terra sofremos

In your land we suffer

**Ndee yvy rupa re
rojexavai
emaê katu oreruete
orexyete roiko'i aguã
nde yvy rupa re
nde yvy rupa re
kyringue'i opu'ã
mavy
ko'ẽ nhavô re
joguerovy'a
opamba'e ijavaete
ramo jepe ramo jepe**

Na sua terra, nas dificuldades
olhe para nós
nosso pai e nossa mãe
para vivermos
na sua terra
na sua terra

As crianças se levantam
a cada amanhecer e se alegram
Mesmo com todos os perigos
mesmo assim, mesmo assim



When we are in your land,
in hardship,
Look upon us,
our father and mother
So we may live
In your land
In your land
The children rise
Each morning and rejoice
Despite all the dangers
Even so, even so



NHE'Ē KUARAY RAXA

Os anjos no reflexo do Sol

The Angels in the Sun's Reflection

Nhe'ē Kuaray haxare

Jogueru ho'amba gui

meme

Ha'e kuery ome'e

nhandere

Ha'e kuery ome'e

mbaraete

Ha'e kuery ome'e

mbaraete

Os anjos, no reflexo do Sol,
Vieram todos do seu altar

Eles olham para nós

Eles nos dão força

Eles nos dão força



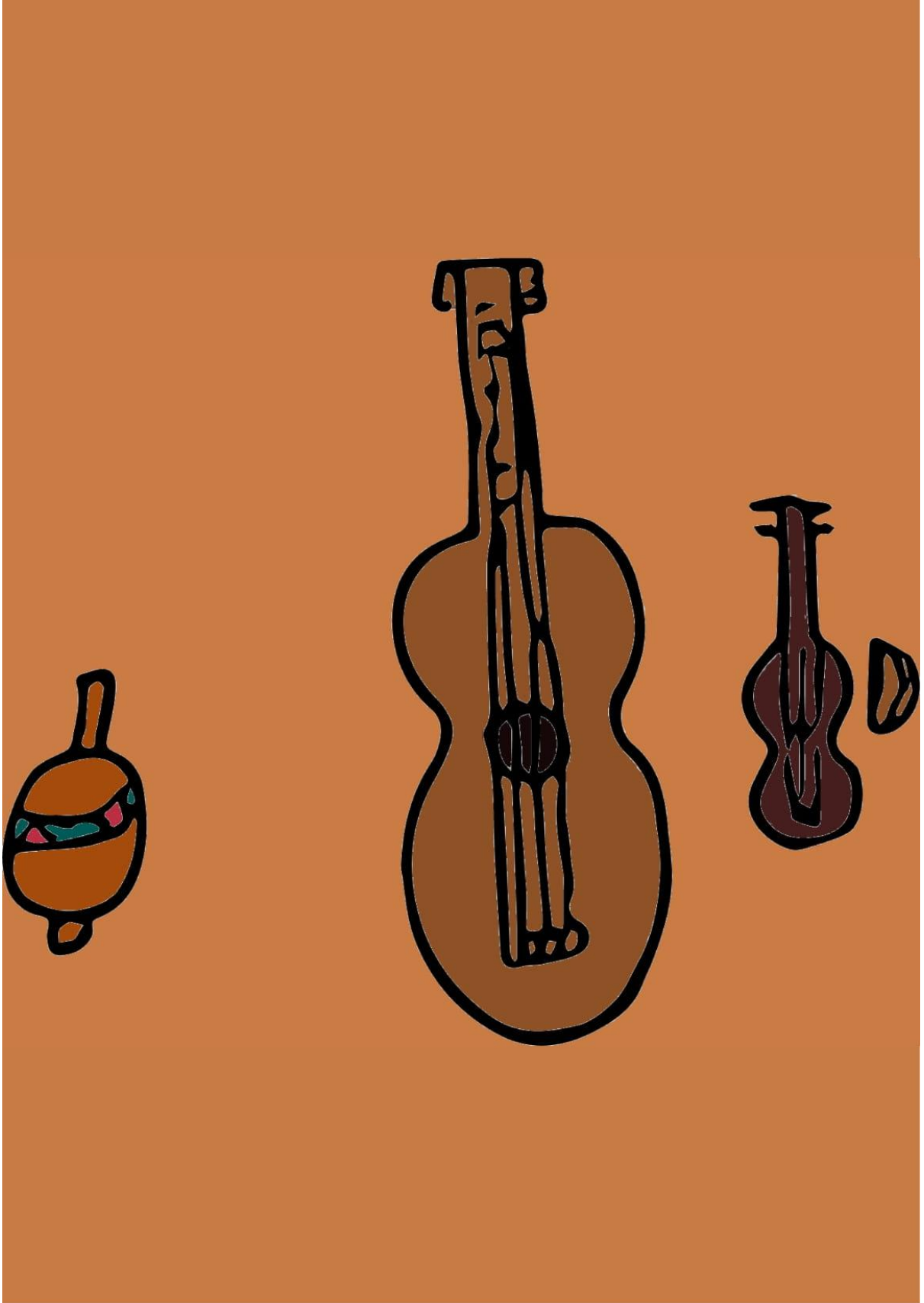
The angels in the reflex of the
Sun,

They all came from his altar

They look upon us

They give us strength,

They give us strength



TAROVA MIRĨI

Pequenos cânticos
Little chants

Jaguata mombyry

Jajeo'i mavy

Jajerojy'i

nhamonhendu'i

Tarova mirĩ'i

Tarova mirĩ'i

Tape mirĩ'i

Hexakã maramo

Joupivegua'i

Joupivegua'i

Jaupyty'i aguã

Jaupyty'i aguã

Caminhamos longe
e enquanto vamos

dançamos, cantamos e tocamos

Pequenas Melodias

Pequenas Melodias

Pequenos caminhos

se abrem, então

Juntos

Juntos

Alcançaremos

Alcançaremos



We have walked far

And as we go

We dance and sing and play

Little melodies

Little melodies

Narrow paths

Are then opened and

Together

Together

We shall cross them

We shall cross them



ORE JARYI

Nossas avós

Our grandmothers

**Orejaryi'i enha'ã katu
emombe'u'i nderete'i,
nderete'i.**

Nossas avós se levantem
e rezem para suas almas
e corpos

**Opamba'e ramo jepe
nembaraete ndepy'aguaxu,
ndepy'aguaxu.**

Muitas coisas acontecem,
e mesmo assim
se fortalece sua coragem
sua coragem

**Nembaraete re'amy ramo
ore have torembaraete,
torembaraete.**

Se fortalecendo
vocês nos fortalecem
nos fortalecem



Rise, grandmothers
Pray for your souls and bodies

So many things happen
And even so,
Your courage increases
It increases

By becoming stronger,
You make us stronger
You make us stronger



AMBA'Í

Altar

Altar

**Amba'í jareko
nhanderopy'í re
nhapu'ã jajopy
petyngua mirĩ'i
Xondaro'í kuery
Xondaria'í kuery**

Temos na casa de reza o altar
levantamos e pegamos os
pequenos cachimbos
Os guardiões e as guardiãs



The prayer house is our altar
We rise and pick up our small
pipes
We, guardian men and guardian
women



XONDARO XONDARIA

Guerreiro Guerreira

Guardian men and Guardian women

Xondaro'i Xondaria'i

nhanha'ã katu

nhanderopy'i re jajerojy

nhamonhendu'i mborai

nhanderuete

nhandexyete

oexa aguã oexa aguã

Guardiões e guardiãs,
fortalecemos na casa de reza
dançando e cantando
melodias sagradas
para eles verem,
nosso Pai e Mãe verdadeiros



We, the guardians,
become stronger
In the prayer house
Dancing and singing sacred songs
For them to see,
For our true Father and Mother



XONDARO'Ì ENHÃ'A KATU

Guerreiros de força
Strong warriors

Xondaro'ì enha'ã Katu
nembaraete rire vymã
reiko'ì aguã Yvyra'ija
Yvyra'ija

Ndepo mbytere mba'e
kuaa

Nhanderu omõi ramo
neretarã'ì kuery
remboaxy aguã
remboaxy aguã

Guardião, se esforce,
depois de se fortalecer
e assim se tornará pajé, rezador
No meio da sua mão,
Nhanderu coloca saberes,
para os parentes,
para que você se preocupe
para que você se preocupe



Guardian,
after you have become strong
Continue your battle
And you will become a pajé,
a holy man
In your hands,
Nhanderu will place knowledge
For our brothers and sisters,
So you can care for them
So you can care for them

APOIO



REDE INDÍGENA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP



USP  **PRCEU**

 **Santander Universidades**

6.2.2 – Encontros de reflexão *Mborai Nhe'em Vy'aa*

Antes da gravação do disco, durante alguns meses realizamos junto à equipe encontros para reflexão e início das traduções dos *mborai*. Reproduzo abaixo as anotações feitas nestes encontros.

Encontro 1 - 26/08/2021

A música transmite algo que não podemos transmitir em palavras.

Coisas que não podemos traduzir, ou não tem tradução.

Para que serve o cântico? fortalecer o sentimento, o *nhandereko*.

A palavra não tem tradução, mas o sentimento pode ser comunicado.

Em vez de traduzir, contar, transmitir o sentimento.

Contar sobre o *mborai* na vida de cada um e na vida da comunidade.

Produzir material para escolas ou qualquer contexto de divulgação da cultura indígena.

Através do sonho, da *Opy*, da afinação do violão a gente sente e escuta a melodia.

O Edno desde adolescente ele tem esse pressentimento para poder fazer esses cânticos.

Por vezes quando você se senta na *Opy* e escuta a afinação do violão, é ali que aparece a música. No começo da reza começa a ouvir a afinação e vai concentrando. É a afinação que faz sentir. Traz paz dentro da *opy*. Por isso é muito importante o violão.

A importância de gravar para fazer as pessoas ouvir, usar da tecnologia para divulgar nosso trabalho.

Encontro 2 – 09/09/2021

1ª – Mborai

<i>Tupã kuery ma</i>	Todos os trovões	Tupã kuery uguata - é o trovão mesmo, mas vai além do trovão, pode significar a vinda de coisas boas, as divindades, uma palavra espiritual e mais séria, não é
<i>Oguata mavy</i>	Caminhando	
<i>Oyvy rupare</i>	Ao redor pela terra	
<i>Oikuaa pota</i>	Observam, iluminam	
<i>Ma ramo</i>	E assim	
<i>Xondaro'i kuery</i>	Os Guardiões	
<i>Xondaria'i kuery</i>	As Guardiãs	

<p><i>Nhamonhendu mborai</i> <i>Nhamonhendu mborai</i></p>	<p>Vamos Cantar Melodias Vamos Cantar Melodias</p>	<p>simplesmente a chuva, é uma coisa muito especial. Os trovões caminham e o fazem pela <i>Yvyrupa</i>, pela terra toda como uma só, e abençoam todas as formas de vida.</p> <p>Os trovões são originários da divindade primeira, <i>Nhanderu Tenonde.</i></p> <p>Caminhando pelos céus eles olham por nós, nos protegendo. Por isso, aqueles que guardam e cultivam sua cultura, <i>xondaro xondaria kuery</i>, continuam sempre cantando para pedir essa proteção.</p> <p>Nhamonhendu - usado quando vamos começar a cantar, fazer sons. Quando pedimos para os <i>xondaro e xondaria kuery</i> cantarem.</p>
--	--	--

Não cantamos para *Tupã*, cantamos com *Tupã*. Por que cantamos com *Tupã kuery*? Junto dos trovões que caminham na terra nos fortalecemos juntos. Estão procurando saber, aprender nessa caminhada *oikuaa pota*. Quando canta você se fortalece junto com os trovões de *Tupã*. Para o mundo não se perder totalmente, tem esses movimentos do trovão, que purificam e lavam, eles ficam olhando para a terra *Yvyrupa* para que não passe coisas ruins, para que não venha das profundezas os *anhã kuery*. Eles estão vigiando, nos protegendo. Cantamos com *Tupã kuery* para fortalecer, fazer essa vigília, cuidar junto deles.

Quando cantamos com *Tupã*, ele vem para fortalecer. Às vezes *Tupã Kuery* vem por si mesmo para observar. E quando ele vê sempre acontecem coisas boas. *Tupã* é o maior que

temos. Existem mais *mborai* sobre *Tupã* que para as outras divindades. Pois *Tupã* é o mais próximo, o que mais protege. Quando vamos ouvir cantos por aí ouvimos muito *mborai* sobre *Tupã*, pois ele protege e fortalece nossas comunidades.

Encontro 3 -16/09/2021

2ª – Mborai

<p><i>Nhanderu nhamandu</i> <i>mirim'in nhanemopu'ã'in</i> <i>nhanembovy'a'i</i></p>	<p>O Nosso Pai Pequeno Sol nos levanta e nos alegra</p>	<p>Nhamandu – ser que andou na terra, também chamado de “<i>Kuaray</i>”, o Pequeno Sol. Na linguagem mais</p>
<p><i>Nhanderu nhamandu</i> <i>mirim'in nhanemopu'ã'in</i> <i>Nhanembovy'a'i</i></p>	<p>O Nosso Pai Pequeno Sol nos levanta e nos alegra</p>	<p>cotidiana, filho de “<i>Kuaray Papa</i>”, o primeiro sol. Fazemos uma forte</p>
<p><i>Maramo pave'in nhapu'ã</i> <i>jajerojy'i jajerojy'i</i></p>	<p>E assim todos nós levantamos e dançamos dançamos</p>	<p>concentração na <i>Opy</i> cantando <i>Mborai</i> para pedir e agradecer ao Sol pela luz</p>
<p><i>Maramo pave'in nhapu'ã</i> <i>Jajerojy'i jajerojy'i</i></p>	<p>E assim todos nós levantamos e dançamos dançamos</p>	<p>de cada dia, por nos levantar, e por isso mostramos</p>
		<p>felicidade e alegria pela vida.</p>
		<p>Nhanembovy'a'i – ao pé da letra seria traduzido por “nos faz feliz”, mas no sentido da música quer dizer quando</p>
		<p>entramos na <i>Opy</i> e nos alegamos para dançar.</p>
		<p>nhapu'ã – também pode significar cantar</p>

		<p><i>Maramo pave'in nhapu'ã</i> <i>Jajerojy'i jajerojy'i</i> Sentimento de agradecimento, concentração e alegria para devolver o sentimento e para que sempre venha um novo dia.</p>
--	--	---

Esse é um *mborai* de maior concentração, o toque do violão é direcionado ao momento que pega o *petyngua* e começa a fumar e concentrar. Dá para imaginar esse *mborai* ao fundo e um silêncio. Acredito que esse *mborai* traz um sentido de agradecimento por falar dos dias e do sol. Dança agradece e canta para alegrar também o sol. Para que ele venha sempre iluminar os dias.

Mboa'pu – tocar tipos de toques, um toque, dois toques, três toques, *tupã*

Jajerojy'i – Dançar. Tem danças que são na *Opy* para sentir energia. Tem três tipos de dança, *jerojy*, *tupã jerojy*, *opyreguá*. Dança do *xondaro* – três estágios de *xondaro*, começa devagar, depois vira *xondaro* dentro da casa de reza, e depois tem que ser tipo soldado da aldeia e aí você vira primeiro *xondaro okaygua*. Tangará é a dança das meninas, mas homens também podem dançar para fazer alegria.

Encontro 4 – 23/09/2021

3ª Mborai

<p><i>Nhanderu nhamandu</i> <i>ko'enhavõ nhanemopu'ã</i></p>	<p>Nosso pai, o sol/ Nosso deus, o Sol</p>	<p>'i - forma afetuosa ou carinhosa de marcar a fala; forma diminutiva, coisa pequena; característica de algo especial, sagrado, digno de muito respeito.</p>
<p><i>Nhanderu nhamandu</i> <i>ko'enhavõ nhanemopu'ã</i></p>	<p>A cada amanhecer nos levanta</p>	
<p><i>Kova'ere javy'a'i</i></p>	<p>Nosso pai, o Sol</p>	

<p><i>pave'in</i></p> <p><i>Kova'ere javy'a'i</i></p> <p><i>pave'in</i></p>	<p>A cada amanhecer nos levanta</p> <p>De manhã todos nós levantamos com alegria</p> <p>De manhã, todos nós levantamos com alegria</p>	<p>Kova'ere Javy'a'i pave'i - Acordar com alegria é também ter respeito pelo próprio Sol, pelos <i>Nhanderu</i> <i>Kuery</i>. Respeito com alegria, alegria com respeito. Sentir- se disposto, leve, feliz espiritualmente.</p>
---	--	--

Encontro 5 – 30/09/2021

4ª Mborai

<p><i>Orejary'i enha'ã katu emombe'u'i nderete'i, nderete'i.</i></p>	<p>Nossas avós, se esforcem rezem para suas almas e corpos</p>	<p>Esse <i>mborai</i> vem em um momento no qual “as nossas mais antigas” adoecem. Nesse momento lembramos de cantar</p>
<p><i>Opamba'e ramo jepe nembaraete ndepy'aguaxu, ndepy'aguaxu.</i></p>	<p>Muitas coisas acontecem, mesmo assim, se fortalece sua coragem sua coragem</p>	<p>para se levantarem de novo, porque precisamos de sua experiência, carinho, conselhos e sabedoria. Os mais velhos são as bibliotecas vivas das</p>
<p><i>Nembaraete re'amy ramo ore have torembaraete, torembaraete.</i></p>	<p>Se fortalecendo você nos fortalece nos fortalece</p>	<p>comunidades indígenas, fontes de conhecimento e sabedoria de todo o mundo. É parte muito importante da cultura respeitar e cuidar dos mais antigos, algo que fica marcado nos palavras usadas <i>xejary'i, xeramo'i</i>.</p>
		<p>Através do <i>mborai</i> podemos ter muitas formas de fortalecimento, por isso lembrar e cantar pode ser uma forma de retribuir e agradecer todas as formas que <i>nhande jary'i</i> nos fortalece. Os mais velhos são os pilares de cada aldeia, que fortalecem as pessoas com seus conselhos na vida e espiritualidade. Os conselhos dos mais velhos são histórias de vida e sabedoria espiritual adquirida a partir do <i>petyngua</i>.</p>

		Guardam a memória para que os saberes antigos não se percam.
--	--	--

Encontro 6 – 07/10/2021

5ª Mborai

<p><i>Jaguata mombyry</i></p> <p><i>Jajeo'i mavy</i></p> <p><i>Jajerojy'i</i></p> <p><i>nhamonhendu'i</i></p> <p><i>Tarova miri'i</i></p> <p><i>Tarova miri'i</i></p> <p><i>Tape mirim</i></p> <p><i>Hexakã maramo</i></p> <p><i>Joupivegua'i</i></p> <p><i>Joupivegua'i</i></p> <p><i>Jaupyty'i aguã</i></p> <p><i>Jaupyty'i aguã</i></p>	<p>Caminhamos longe e enquanto vamos dançamos, cantamos e tocamos</p> <p>Pequenas Melodias</p> <p>Pequenas Melodias</p> <p>Pequenos caminhos se abrem, então</p> <p>Nós unidos</p> <p>Nós unidos</p> <p>Alcançaremos</p> <p>Alcançaremos</p>	<p>O <i>mborai</i> é poético, cada alma entende de uma forma. Cada alma entende o <i>mborai</i> de uma forma específica, então, vários sentidos e interpretações são possíveis. A tradução para o português implica algumas escolhas, cada tradutor pode utilizar diferentes palavras para elaborar o sentido do <i>mborai</i>.</p> <p>O que é a caminhada da vida, cada um de nós tem a sua caminhada, sonhos, desejos. Mas a caminhada de cada um é mais do que isso, diz respeito ao fortalecimento espiritual. E para cada pessoa, e em cada momento da vida, esse fortalecimento nos coloca em uma ou outra direção. A dança Guarani também é uma caminhada de</p>
--	--	---

		fortalecimento espiritual, pelo infinito caminho da vida “ <i>tape porã</i> ”.
--	--	--

Encontro 7 – 21/10/2021

6ª Mborai

<i>Ara pyau</i>	Primavera	<p><i>Nhanderu</i> é diferente do Deus cristão. Nossos avós contam sete <i>Nhanderu</i> deuses, conhecidos no <i>teko</i> modo de ser <i>Mbya</i> Guarani. Os deuses podem ser referidos por alguns nomes, podem ter mais de um nome para cada um deles.</p> <p>Nhe’erueete Nhanderu mirim Karairuete Jakairaruete Tupãruete Nhamandu mirim Kuaray papa</p> <p>Alguns desses deuses estão mais próximos ou mais longe da terra, embora não possamos vê-los. Mas o dia a dia do beija-flor é visitar os altares ou moradas de todos os deuses.</p> <p><i>Ara yau</i> é também o Tempo Novo <i>Mbya</i> Guarani. O Tempo é dividido em dois ciclos Tempo Velho <i>Ara Ymã</i>, e Tempo Novo, <i>Ara Pyau</i>. O Tempo novo se inicia com a primavera, período de aumento da temperatura. O Tempo velho se inicia</p>
<i>Maino’i</i>	O beija-flor	
<i>oguejy Yvyre</i>	desceu na terra	
<i>Ojerojy’i</i>	Dançou	
<i>oguejy Yvyre</i>	desceu na terra	
<i>Ojerojy’i</i>	Dançou	
<i>Ojerojy’i</i>	Dançou	
<i>Ojevy mavy</i>	e voltou, assim,	
<i>Maino’i</i>	O beija-flor	
<i>Nhanderu</i>	no altar de Deus	
<i>ambare</i>	Dançou	
<i>Ojerojy’i</i>	no altar de Deus	
<i>Nhanderu</i>	Dançou	
<i>ambare</i>	Dançou	
<i>Ojerojy’i</i>		
<i>Ojerojy’i</i>		

		<p>com o outono, período em que as temperaturas começam a esfriar.</p> <p>Aqui na terra quando os pássaros dançam na porta da nossa casa, indicam uma visita, informação ou notícia que vai chegar. Essas visitas podem acontecer também em sonhos. Cada pássaro traz uma informação diferente. O beija-flor verde aparece mais que o beija-flor de asa branca, que costuma trazer uma notícia ruim.</p>
--	--	--

Existem dois tipos de *mborai*: *opyregua* – feito para casa de reza; e *okaregua* – feito para fora da casa de reza. Quando nos reunimos para organizar nosso encontro de lideranças sempre fazemos *mborai* para trazer fortalecimento.

Encontro 8 – 28/10/2021

7º *Mborai*

<p><i>Nhe'ẽ Kuaray haxare</i> <i>Jogueru ho amba gui meme</i> <i>Ha'e kuery oma'e nhandere</i> <i>Ha'e kuery ome'e mbaraete</i> <i>Ha'e kuery ome'e mbaraete</i></p>	<p>Os anjos, no reflexo do Sol, Vieram todos do seu altar Eles olham para nós Eles nos dão força Eles nos dão força</p>	<p>Nhe'ẽ – nossa alma vem através do reflexo do sol, e junto dela todos os anjos. Nosso <i>nhe'ẽ</i> vem através do reflexo, o anjo da guarda de cada um. quando falamos de espírito falamos como sonho, como um outro ser. <i>Nhe'ẽ</i> é sempre bom, quando estamos longe do <i>Nhe'ẽ</i></p>
--	---	--

		<p>ficamos fraco.</p> <p>Amba – altar, tem o altar de cada um <i>kuarayete, karaiete</i> etc. que é quando Deus manda eles virem para terra e nascem as crianças. <i>Nhe'ẽ pyau</i> o nascimento das crianças que é muito importante.</p> <p>O <i>Nhe'ẽ</i> também traz energia para nos fortalecer quando estamos enfraquecidos.</p>
--	--	--

6.2 – Discografia

Nossa coleção de Álbuns publicados foi elaborada a partir de buscas na internet e *downloads*. Isso ampliou bastante nosso acesso às diversas sonoridades espalhadas pela Grande Nação Guarani (Paraguay, Argentina e Brasil – principalmente). No entanto, muitos CD's vêm sem informações precisas e, mesmo buscando na internet, alguns deles ficaram com informações rasas. Nossa tese está acompanhada de um DVD com todo esse material, se não houver impedimentos de direito autoral.

- Paraguay Chaco-Guarani-Nandeva and Ayoreo – Gravadora Ocora: Paris, 2003.
- Guata Porã – Canto Sagrado Guarani – Coletado por PEREIRA, João Felix.
- Cânticos Eternos Guarani – Mborá'i Marae'y Guarani, 2002.
- Kangwaa – Cantando para Nhanderu. Iphan e Governo do Estado de São Paulo, 2010
- Kosmofonia Guarani - SEQUERA, G., DIEGUES, D. (Org.). Kosmofonia *Mbya* Guarani. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.
- Guarani Songs and Dances: Los Chiriguano of Paraguay. Nonesuch Explorer Series, 1968.
- *Mbae'pu Nendu'i*, 2006.
- *Mensageiros Guarani*. Cânticos Sagrados da Aldeia Guarani Rio Silveira. São Sebastião: Aldeia R. Silveira. Associação Comunitária Indígena Guarani Tjeru Mirim Ba'e Kuaa'i. 2008. 1 CD.
- *Nãnde Arandu Pygüá* – Memória Viva Guarani – Vol. 1 e 2.
- *Ñande Reko Arandu* "Memória Viva Guarani", 2000.
- Nanderu jepovera, Canta galo – Fundo de Microprojetos da Região Sul.
- *Porahey Tekoa Guyraitapu Pygua* – Cantos da aldeia Araponga – Índios Guarani. Rio de Janeiro: Associação Nhandeva.
- *Pueblo Guarani – Amba wera* – Cânticos espirituais sagrados guaranis.
- *Kyringüé mborái* – os cantos das crianças e a cosmo-sônica *Mbya*-Guarani CD da tese de STEIN, Marília. *Kyringüé Mborái – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbya-Guarani*. (Tese de Doutorado), Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2009.

- *Yvy Ju – Caminho da Terra Sem Males – Grupo de Canto e Dança Nhamandu Miri*. Rio Grande do Sul, 2002.
- *Tekoa Jaexaa Porã – Alma Guarani - Boa Vista– Ubatuba, São Paulo, 2016.*

6.3 Um Relato do Campo

Neste relato apresentaremos nossas impressões, perspectivas e desdobramentos da participação no ritual de Batismo Guarani *Mbya – Nheemongarai*, realizado entre os dias 28 e 29 de setembro, em São Bernardo do Campo-SP, na *Tekoa Kuaray Rexãkã – Aldeia Brilho do Sol*, no Território Indígena *Tenondé Porã*.

Essa aldeia é uma retomada territorial que tem cinco anos de existência. Seus cinquenta moradores vieram de diversas partes da Nação Guarani¹, mas principalmente de aldeias de São Paulo, Paraná e Santa Catarina. O território da Brilho do Sol envolve uma disputa judicial fundiária – em vias de resolução – com sócios da empresa Dicico de materiais de construção, que adquiriram o imóvel de uma empresa que produzia madeira para trilhos de trem e nunca o utilizou. Fica localizado na beira de um dos braços da represa Billings, que inundou diversos territórios, trilhas e rios ocupados milenarmente pelos Guarani. Essa invasão e destruição dos territórios indígenas teve como consequência uma série de medidas de compensação ambiental por parte destas empresas, mas o processo judicial é moroso e cheio de entraves. Em função desses impasses judiciais, a aldeia não tem saneamento nem acesso de automóveis, tendo como únicas formas de circulação barco ou trilha à pé, com um quilômetro de extensão. Os barcos recebidos pela Secretaria de Saúde Indígena e pelos acordos de compensação foram roubados na represa. Os projetos de compensação são amplos e foram elaborados conjuntamente com as populações indígenas. Há vários benefícios previstos para as aldeias, todos parados pela burocracia do estado. Na Brilho do Sol, por exemplo, além da infraestrutura básica, há a previsão de criação de uma casa de cultura para que a aldeia receba visitantes e turistas gerando renda e autonomia aos moradores.

Diante deste contexto, cabe reafirmar que um dos principais motivos que me levaram à aproximação com os povos indígenas foi o de fortalecer a luta indígena, na ação conjunta por direitos e por autonomia. Vemos nessa possibilidade de aliança uma crítica política do nosso modo de vida hegemônico. Acredito que desta forma, o trabalho etnográfico de campo se configure como pesquisa acadêmica e como parte da vida política do pesquisador, organizando as relações entre a militância política, as relações de troca, a universidade pública e o aprendizado e vivência que circundam este trabalho. A dimensão etnomusical, da antropologia

da música, da musicologia e de admiração pelo conhecimento musical guarani são certamente o principal vetor que me orienta, mas os demais vetores políticos são também fundamentais. Concordamos com Wagner Roy (2010) que “No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por inventar a própria noção de cultura” (WAGNER, 2010 p.15). Trata-se, assim, de reinventar a cultura mútua no trânsito deste encontro de modos de vida tão próximos e tão distantes. Mostrar seus conflitos, seus limites, suas identidades em movimento.

Feita essa introdução passo ao relato propriamente dito.

Comecei o trabalho de campo 2017 em aldeias do Jaraguá e da Tenondé Porã. Depois de um ano em 2018 fui convidado por um amigo guarani Vladimir Werá para participar de um ritual de Batismo na *Tekoa Yyrexākã*. Nesta festa conheci o pajé, xamã - ou como preferem ser chamados conforme já indicamos - o *Xeramoí* Laurindo Tupã Veríssimo. Neste dia eu e minha companheira fomos batizados pelo *Xeramoí* no ritual e ganhamos nome guarani. Neste mesmo dia as lideranças da *Tekoa Yyrexākã* então me falaram que agora eu teria de fortalecer e ajudar a Aldeia Brilho do Sol do *Xeramoí*, mostrando que ali se firmava um compromisso de vida, luta e trabalho. Cerca de vinte dias depois as lideranças da Brilho do Sol nos convidaram para ir ao batismo realizado na própria aldeia do *Xeramoí*. Então, desde setembro de 2018 estabeleci um intenso campo nesta aldeia, frequentando de uma a quatro vezes ao mês e viajando com seus moradores e amigos para aldeias do litoral de São Paulo. Desta forma, participar deste ritual de 2019, exatamente um ano depois, era para mim e para os meus amigos e amigas da Brilho do Sol uma grande alegria e um esforço de união.

Durante esse ano, devido às condições de acesso na Brilho do Sol, meu trabalho com a aldeia se dava principalmente fazendo uso do meu carro para o transporte de pessoas, alimentos e materiais. Também participei de reuniões de organização e atos públicos com os Guarani. Em novembro de 2018, a pedido da aldeia e sinalização do Ministério Público Federal, junto da FUNAI, Secretarias Municipais, Estaduais de Educação e do IBAMA, passei a colaborar com a construção de uma sala de aula para que as 20 crianças moradoras da aldeia pudessem passar a ter acesso ao ensino público, com a especificidade dos parâmetros curriculares da educação indígena. Mas se fosse depender do poder público a escola ficaria pronta apenas depois de as crianças crescerem. Então junto das lideranças da aldeia nos propomos a construir a escola nós mesmos. Depois de oito meses de trabalho a primeira parte da escola - uma sala de aula - foi finalizada em agosto deste ano.

O projeto foi desenvolvido junto do coletivo indigenista AUPI - Aliança Universidade Povos Indígenas. A AUPI existe há cinco anos e funcionava articulada com uma disciplina do prof. Jorge Machado de Política Pública e Ambiental da EACH - USP Leste. Atualmente o

coletivo está independente e em vias de se institucionalizar como sociedade civil organizada. A AUPI trabalha com o atendimento demandas locais que exigem construções e mutirões de trabalho, organizando vivências de aprendizado, troca cultural e turismo comunitário. Foi graças ao esforço coletivo de muitas pessoas, mas principalmente dos membros da AUPI e os moradores da Aldeia Brilho do Sol que o sonho coletivo da construção desta escola pode ser realizado.

Foi com toda essa vivência neste intenso ano que meu coração foi carregado para este dia de festa na Aldeia Brilho do Sol. Comigo foi uma outra estudante da USP, Catarina, que até então eu não conhecia e que foi convidada pela Aldeia para o evento, e também Jaxuka, indígena moradora da Brilho do Sol, que ficou muito amiga minha e neste dia estava nas aldeias do Jaraguá. Saímos sábado as 7 horas da manhã e às 9 horas já estávamos na cerca de entrada da aldeia. Depois de trinta minutos de trilha chegamos à casa da Lídia *Kerexu Reté* Verissimo e ela estava preparando o café da manhã. Fomos muito bem recebidos e imediatamente convidados para sentar.

Neste dia eu e Catarina éramos os únicos não-indígenas, ou *juruá*, como nos chamam os Guarani, literalmente boca – *ju* e *ruá* – peluda. Os Guarani *Mbya* costumam deixar muito claro os marcadores sociais da diferença. As crianças nos olham e dizem “*juruá*”. E para além desta denominação – que marca nosso lugar de fora – é possível identificar inúmeros dispositivos com quais os guarani operam a diferença. Um dos mais marcantes é o uso da língua. Raramente os Guarani tentam ensinar a falar o guarani. Em geral eles tratam de falar entre si apenas na sua própria língua e em poucas palavras se dirigem aos *juruá*. Grande parte dos guaranis fala pouco português como um símbolo de resistência à língua do português colonizador. A língua guarani certamente é um dos vetores mais potentes da manutenção da identidade da cultura indígena e da diferença com os não-indígenas. Ao mesmo tempo já ouvi de uma liderança guarani que “aprendeu português para poder se defender”.

Mas neste dia especial, *Kerexu Rete* Lídia e sua filha *Yva Rete* Lucimara, junto de uma senhora mais velha e algumas crianças, faziam questão de conversar conosco em guarani e quando não entendíamos nos auxiliavam com traduções. Essa receptividade nos fez ficar à vontade e desfrutar de *xipá* – pão de farinha de trigo assado ou frito, café, mate e tabaco de corda no cachimbo *petyngua* até o sol ir a pino. Pouco antes disso, o *Xeramoi* Laurindo se juntou à roda em torno da fogueira, que assava e fritava os *xipás* e saiu falando conosco em português. Viu que tínhamos trazido uma saca de milho e falou:

Se eu quisesse derrubava toda a mata aqui e plantava hectare de milho. Eu já fiz isso, trabalho duro. Mas hoje não, vamos preservar essa mata, sobrou tão

pouco. Vamos fazer hortinha, criar as *galinha*, plantar nossas plantas tradicionais.

Laurindo falava do tempo que morou no Paraná e trabalhava para grandes agricultores que circundavam sua aldeia. Trabalho explorado, sem direitos, mal pago e de semiescravidão. Agora que ele possui um território pode fazer suas hortas sem destruir a floresta.

Quando terminado o café, aguardamos nossas coisas na casa de ferramentas onde iríamos dormir em redes à noite. Lucimara nos convidou para descer para casa de reza *Opy* e aguardar o ritual começar. A *Opy* é a casa central das aldeias, onde acontecem reuniões, rezas e convivência no cotidiano da aldeia. Ela é feita de pau a pique e tem o formato retangular com duas portas nas laterais. O altar *amba'i* fica localizado na parede voltada para o leste, enquanto as portas ficam ao fundo. Na parte oposta ao *amba* ficam diversos cobertores, tapetes e colchões em torno de uma fogueira sempre com uma brasa acesa. A fumaça toma conta da *Opy*. A fumaça, a neblina, as nuvens com raios e trovões são manifestações que nos aproximam dos encantados e divindades guarani. Por isso a importância da fumaça da fogueira e dos cachimbos *petyngua* dentro da casa de reza.

Neste momento dois jovens já tocavam o violão guarani *mbaraka* e a rabeca guarani *rave'i*. Estes instrumentos costumam despertar facetas preconceituosas e puristas dos *juruá*. Por que eles usam esses instrumentos dos não-indígenas? Não seria um processo de acultramento marcado pela colonização? Acreditamos que para combater esse preconceito e racismo é preciso inverter a questão e dar enfoque ao aspecto de novidade e ineditismo dos instrumentos *Mbya*. O *mbaraka* possui cinco cordas, com afinação única do povo *Mbya*. Os *Mbya* criaram um modo de encordoamento único na família dos instrumentos de corda dedilhada. O modo de tocar é totalmente singular. O mesmo acontece com *rave'i*. Ao lado destes instrumentos os Guarani têm também o *popygua* - duas claves amarradas que são chacoalhadas e geram percussão entre si; o *takuapu* - bambu grosso que é percutido contra o chão; *mbaraka Miri* - chocalho de cabaça com sementes dentro; e o *angapu* - tambor pequeno. Desta forma nos mobiliza combater as perspectivas que desvalorizam a música *Mbya* por sua suposta aculturação e valorizar seu caráter devorador, ressignificador e inovador dentro da história de sua cultura.

Em poucos minutos a *Opy* foi ficando cada vez mais cheia e logo começaram a cantar os *mborai* - canções acompanhadas de instrumentos e danças. O jovem que tocava o *mbaraka* se levanta e virado de costas para o *amba* passa a conduzir e propor as canções. Um pequeno grupo de jovens se coloca ao seu lado dançando em fila, como se caminhassem sem sair do local. A sua frente cantam as mulheres em fila viradas de frente para o *Amba*. Os *Mborai* são

canções rezas que falam da espiritualidade e religiosidade *Mbya*. O repertório é gigantesco e cada aldeia costuma construir seu próprio repertório e muitas vezes compor seus próprios *Mborai*. Ao final de cada *Mborai* todos levantam as mãos juntas e o tocador do *Mbaraka* conclama e todos repetem depois: “*Porãete Aguyjevete*”. *Porã-* significa belo e bom. *Aguyje-* significa amadureça e cresça forte. O pós-fixado *-ete* significa de maneira recíproca e divina. Amadurecer, crescer e fortalecer de maneira divina a nós todos. Ser belo e bom de maneira divina entre todos nós. Essas são as frases mais repetidas nos rituais guarani *Mbya*. Depois da terceira canção fomos convidados a dançar e cantar junto. Participar desses cantos e danças, rezar essas rezas geram estados de profunda meditação e de esforço corporal. A voz aveludada dos homens é sempre encoberta pela força e brilho do timbre da voz das mulheres que parecem se unir, e como dizem os guaranis, chegar e sustentar o céu para ele não cair.

Depois de algo em torno de dez *mborai*, o tocador afirmou “*Havei*” “já fiz, estou satisfeito” e todos se sentaram. O tocador de *mbaraka* se sentou nos bancos laterais e passou a tocar o ponteio de reza. Era o início a uma sessão de benzimentos. Então foi colocada uma cadeira ao centro da casa de reza e prontamente uma mulher com seu filho se sentaram. Ela despiu a criança. As mulheres ao fundo prepararam os cachimbos *petyngua* com tabaco e os entregam acessos primeiro ao *Xeramoï* e depois aos demais homens. O *Xeramoï* e um assistente passaram a soprar fumaça sobre a criança e a sugar e soprar determinadas partes do corpo da criança. Com muita delicadeza o *Xeramoï* acariciava o corpo da criança e falava em guarani palavras de afeto e cura. Em certo momento o *Xeramoï* sugou mais forte as costas da criança e teve uma tosse muito forte. Na sequência seus assistentes ofereceu as mãos e o *Xeramoï* cuspiu algumas pedras bem pequenas que foram extraídas das costas da criança. As pedras foram mostradas à mãe e na sequência jogadas no fogo. Os benzimentos guarani são bem conhecidos e respeitados. Na tarde do mesmo dia dois *juruás* vieram à aldeia apenas para receber benzimentos do *Xeramoï*. Na sequência várias pessoas passaram pelo rito de benzimento até que o *Xeramoï* encerrou essa parte do ritual e assim a música também cessou.

Depois disso o *Xeramoï* fez uma longa fala. Enquanto ele falava os homens foram buscando no lado de fora buquês de ramos e folhas de erva mate *ka'a*. Nesse momento Lucimara perguntou se eu gostaria de fazer os meus e eu disse que sim. O ritual do *Nheemongarai Ka'a* é dividido em duas partes: um dia para os homens e outro dia para as mulheres. No primeiro dia, dos homens, os buquês de *ka'a* devem ser dedicados a homens amigos e da família da pessoa. Fiz um para meu irmão, meu pai e meu filho recém-nascido. Em fila cada um carrega seu buquê. Quando todos estão posicionados o *mbaraka* e o *mbaraka miri* volta a soar e todos caminham em círculo enquanto o *Xeramoï* passa a cantar um *tarova*, uma canção sem palavras.

As mulheres pegam seus bambus *takuapu* e passam a tocar e cantar junto em linha ao fundo. Após rodarmos algumas vezes dançando em círculo a música cessou. Um a um, contamos para o *Xeramoï* para quem faríamos a oferenda do *Ka'a* e na sequência amarramos os buquês no *Amba*. “Agyjevete” fala o *Xeramoï* ao final de cada amarração.

Após uma pequena fala essa parte do ritual se encerrou. Fomos almoçar e teríamos a tarde livre. Primeiro caminhamos pela aldeia e pudemos ouvir com calma todas as suas sonoridades e musicares. O silêncio da mata e seus ruídos, pássaros, vento. Uma música eletrônica vinda de algum lugar distante era perceptível às vezes. Passando em uma das casas espalhadas pela aldeia era possível ouvir um rádio ligado tocando sucessos da última hora. Esse entrecruzamento de sonoridades imediatamente nos remeteu ao conceito de translocalidade de APPADURAL (1996 pp. 192). A produção da localidade é fruto de um cruzamento entre vizinhanças e forças de globalização. A proximidade dos Guarani com a cidade e com o modo de vida *juruá*, mas também a sua distância e fechamento constituem em vetores que se cruzam uma dimensão de translocalidade.

Depois desse passeio tirei um cochilo na minha rede e após acordar fui para casa de reza. Lá estavam reunidos alguns Guarani ao fundo da casa e dois garotos tocavam e cantavam. Eu me sentei ao lado deles e passei a cantar com eles. Eles riram e perguntaram se eu sabia mais alguma música. Depois de um tempo o *mbaraka* estava na minha mão e as crianças não paravam de me pedir para cantar. Em pouco tempo algumas meninas se juntaram e começaram a dançar. Ao final de uma das canções os Guarani, com seu humor afiado e ligeiro logo me caçoaram imitando minha voz grave.

Quando chegou a noite o ritual foi retomado. Falação de parentes de outras aldeias, convocação para que nos apresentássemos diante da comunidade, *mborai*, benzimento e *petyngua*. Esta sessão do ritual acontecia de portas fechadas e sabíamos que depois da porta fechada só poderíamos sair em momentos apropriados. No momento em que é possível sair da casa de reza e ir urinar sempre é tocado a música do *xondaro* para os homens saírem em fila e o *tangará* para as mulheres. O ritual seguiu com cantos, danças e benzimentos. Já se passava das dez da noite quando o *Xeramoï* olhou para mim e para minha amiga Catarina e falou “agora aqueles que quiserem descansar já podem ir”. Eu sabia que o ritual não tinha acabado, mas entendemos o recado e nos retiramos. Já deitados em nossas redes pudemos ouvir a comunidade cantar os cantos sagrados *tarova*. Novamente me deparava com a temática comum nos estudos guaranis do ocultamento dos conhecimentos sagrados. A casa de reza só recentemente passou a ser aberta aos *juruás*. Até então era proibido entrar na casa de reza. Mas esse ouvir de longe, de fora, nos fez lembrar daquilo que Satiko fala lembrando de Seeger: “A habilidade da música

em transcender a distância social, espacial e psicológica sem uma presença física que a acompanhe é descrita (...) como uma de suas importantes características comunicativas.” (HIKIJ I 2016 pp. 440).

Mesmo de longe podíamos participar daquele momento e o *Xeramoi* sabia disso. O ocultamento Guarani é também um modo de resistência. Foi graças a esse fechamento que os Guarani conseguiram manter sua tradição. Mas naquele momento a música era capaz de transcender todas as distâncias sociais e nos confortar antes do sono.

Na manhã seguinte era a vez do ritual das mulheres. Embora repleto de questões de gênero envolvidas nas comunidades Guarani, já ouvi de lideranças femininas que o que prevalece é uma complementaridade de gênero. A diferença tornada ao mesmo tempo relevante e ao mesmo tempo complementar de seus opostos. A divisão de tarefas igualitárias bem como a divisão igualitária da produção e da vida.

Logo após o café as mulheres mais velhas tostavam as folhas de mate e na sequência pilavam para moer. O mate era então colocado em cuias e a cada pitada as mulheres deveriam fazer rezos para suas mulheres, mães, avós e irmãs. Fizeram roda, cantaram, dançaram, colocaram o mate para batismo em cima do *amba*. Ao fim desta parte do ritual era a hora do batizado. Neste dia havia uma menina para ser batizada e minha amiga Catarina aceitou o convite para receber nome Guarani. Ela foi batizada primeiro e seu espírito na terra é do *Pará Poty* - A flor do mar. O batismo guarani é um momento em que o *Xeramoi* escuta de Deus *Nhanderu* de qual morada celeste veio o espírito da pessoa. Então a pessoa deve ouvir seu nome em meio a reza do *Xeramoi*, enquanto o *mbaraka* soa ao fundo. É o ápice do ritual. Depois foi a vez da criança que ganhou o nome de *Ara Poty* - Flor do Dia. O ritual se encerrava e como tínhamos hora pra voltar nos despedimos de todos e partimos muito leves e fortalecidos para a cidade. Aguyjevete!

6.4 Fotos do campo

Figura 16 - Greve Geral maio 2016 - *Tekoa Ytu Jaragua* - Foto Thiago Carvalho



Figura 17 - *Nhemongarai Tekoa Ytu* - Março 2016 - Foto Thiago Carvalho



Figura 18 - Aldeia Brilho do Sol - Casa de Reza - Vivência AUPI e Construção da escola



Fonte: Acervo Pessoal - 2019

Figura 19: Aldeia Brilho do Sol - Casa de Reza - Vivência AUPI Xamoi Sebastião Poty



Fonte: Acervo Pessoal – 2019

Figura 20 - Aldeia Brilho do Sol - Vivência AUPI e Construção da escola



Fonte: Acervo Pessoal - 2019

Figura 21 - Aldeia Brilho do Sol - Vivência AUPI e Construção da escola.



Fonte: Acervo Pessoal – 2019

Figura 22 Brilho do Sol - Tabaco



Fonte: Acervo pessoal, 2019

Figura 23 Lidia Verissimo Kerexu Reté - Liderança Brilho do Sol e um dos roçados de Mate da Aldeia Brilho do Sol



Fonte: Acervo pessoal, 2019

Figura 24 – Tekoa Rio Silveiras – Opy



Fonte: Acervo pessoal 2019


Figura 105 - Jovens tocando a tarde na Tekoa Brilho do Sol - 2019



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

6.5 – Cartilha *Nhembo'e'a Ará Pyau*

Essa cartilha foi resultado do trabalho de diversos alunos e integrantes da Rede Indígena do IP/USP em torno da realização de Cursos de Língua e Cultura Guarani de Extensão Universitária. Participamos como proponentes do primeiro projeto em 2019 e essa cartilha é resultado do acúmulo de trabalho e estudos até o final de 2021. Os principais ministrantes e revisores do conteúdo guarani foram Rafael Kaje e Anthony Karai, mas participaram do curso também Patrícia Jaxuka, Lurdes e Rosangela. Os demais integrantes da Rede trabalharam na organização geral da cartilha, sistematização e *design*.



NHEMBO'EA ARA PYAU GUARANI MBYA

CURSO DE LÍNGUA E CULTURA GUARANI



REDE INDÍGENA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

APRESENTAÇÃO

PEVÃE PORÃ! BEM VINDOS!

A IDEIA DO CURSO DE LÍNGUA E CULTURA GUARANI TEVE ORIGEM EM 2019 E SURGE COMO INICIATIVA DA CASA DE CULTURAS INDÍGENAS JUNTO DA ALIANÇA UNIVERSIDADE POVOS INDIGENAS (AUI). SE DE INÍCIO O QUE MOTIVOU FOI A OBTENÇÃO DE AUTONOMIA FINANCEIRA E MATERIAL DOS GUARANI, LOGO PERCEBEMOS QUE A REALIZAÇÃO DESTES CURSOS VAI MUITO ALÉM DO DINHEIRO NÃO-INDÍGENA.

A REALIZAÇÃO DESSES CURSOS É UMA ABERTURA NA UNIVERSIDADE PÚBLICA PARA SABERES E CONHECIMENTOS MILENARES, QUE ATÉ HOJE A UNIVERSIDADE CONHECE E ACOLHE POUCO. POR ISSO ELE SE CONFIGURA COMO UM ESPAÇO DE AFIRMAÇÃO E LUTA DA CULTURA GUARANI MBYA DENTRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E DA VIDA DO PAÍS EM GERAL. JUNTO DA CRIAÇÃO DESTES CURSOS VÁRIAS AÇÕES COMUNITÁRIAS FORAM DESENVOLVIDAS PELA REDE INDÍGENA DO INSTITUTO DE PSICOLOGIA, DO LEVANTE INDÍGENA E PELA AUI, MOSTRANDO A AMPLITUDE DAS RELAÇÕES E CONSEQUÊNCIAS SOCIAIS DESSES CURSOS DE EXTENSÃO.

NESSE CONTEXTO AS LIDERANÇAS DO JARAGUÁ ORGANIZARAM JOVENS XONDAROS E XONDARIAS PARA POSSIBILITAR ESSE AMBIENTE DE TROCA E APRENDIZADO MÚTUO, E ESSE ATO POLÍTICO QUE É OCUPAR A UNIVERSIDADE PÚBLICA. ALGUMAS INFORMAÇÕES IMPORTANTES SOBRE O CURSO:

1. É PRECISO TER EM MENTE QUE É UM CURSO DE INTRODUÇÃO À LÍNGUA E CULTURA, E O TEMPO DE APRENDIZADO É DIFERENTE DE CURSOS INSTRUMENTAIS QUE OS NÃO-INDÍGENAS ESTÃO ACOSTUMADOS;
2. TAMBÉM É DIFERENTE O TEMPO E A FORMA DE ENSINO, PRÓXIMA DAQUILO QUE PODEMOS CHAMAR DE “PEDAGOGIA E CURRÍCULO VIVO” COM CAMINHOS E DESCOBERTAS SENDO ABERTOS NA FLORESTA DA MEMÓRIA E DO CONHECIMENTO INDÍGENA; OUVIR TAMBÉM VALE MAIS DO QUE ESCREVER;

ADEMAIS, A PRESENTE CARTILHA SE BASEIA NAS AULAS EM FORMATO ONLINE DO ARA PYAU, NO SEGUNDO SEMESTRE DE 2021. A CONSTRUÇÃO FOI FEITA POR PROFESSORES INDÍGENAS E INTEGRANTES DO NHEMBO’EA ARA PYAU/ARA IYMÃ, NÚCLEO DA REDE DE ATENÇÃO À PESSOA INDÍGENA RESPONSÁVEL PELA ORGANIZAÇÃO DO CURSO.

O MATERIAL, POR SUA VEZ, ESTÁ EM CONSTANTE APRIMORAMENTO E ABERTURA. ASSIM, SUA CONSTRUÇÃO NÃO PRETENDE CONTER TODO O CONTEÚDO DO CURSO, MAS SERVIR COMO UM RESPALDO QUE POSSA AUXILIAR A APRENDIZAGEM.

HAVEI KO



REDE INDÍGENA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

AUTORES

SUMÁRIO

HISTÓRIAS E PRÁTICAS	7
ARA PYAU - ARA YMÃ	7
O NASCIMENTO DE KUARAY	9
KUARAY	10
SOBRE MBYÁ	11
HISTÓRIA DO JEPOTA	12
INSTRUMENTOS NA CASA DE REZA E NA OPY	12
HISTÓRIA DA CRIAÇÃO DO MUNDO	13
HISTÓRIAS SOBRE ANIMAIS SAGRADOS	14
MBORAI	15
1.TANGARÁ MIRIM	15
2. ORERU	15
3. MAINO'I	15
4. MAMO TETÃ GUI REJU	16
5. JAJE'OI JAGUATÁ TAPÉ PORÃ MEME	16
6. TANGARÁ MIRI	16
VOCABULÁRIO	17
1. HISTÓRIAS E PRÁTICAS GUARANI	17
2. ANHETE	17
3. NÚMEROS	18
4. MYMBA RERY: NOMES DE ANIMAIS	18
5. GUYRA RERY: NOMES DE PÁSSAROS	18
7. MBOI RERY - NOME DE COBRAS:	19
8. OUTRAS PALAVRAS:	20
9. MBA'EMO RERY - NOMES DE OBJETOS	20
10. TEMBI'U RERY - NOMES DE COMIDAS	21
11. JAXY RERY - NOMES DAS LUAS	23



FRASES, DIÁLOGOS E SINTAXES **23**

RECEPÇÃO NO COTIDIANO	23
APRESENTAÇÕES NAS ALDEIAS	24
PRONOMES INTERROGATIVOS	24
SIGNIFICADO MÚLTIPLO DAS PALAVRAS	

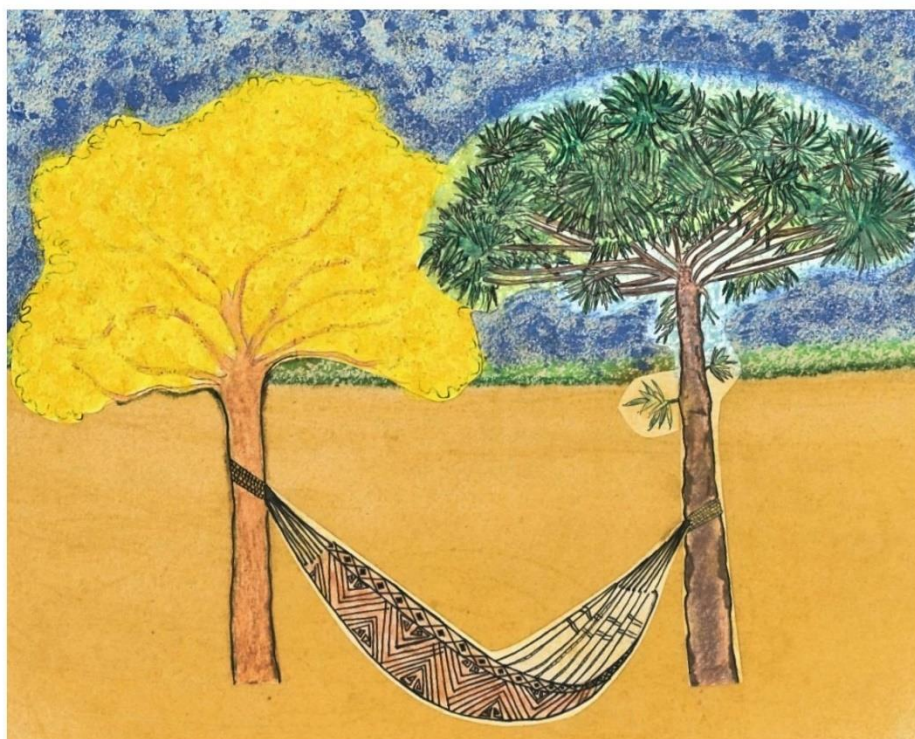
GRAMÁTICA **25**

VOGAIS	25
CONSOANTES	25
DICAS DE FONÉTICA:	26
PRONOMES PESSOAIS	26
PRONOMES INTERROGATIVOS	26



NHANDEREKO

HISTÓRIAS E PRÁTICAS



ARA PYAU - ARA YMÃ

A CULTURA GUARANI TEM 2 CICLOS: ARA PYAU E ARA YMÃ.

ARA PYAU É O TEMPO NOVO, UM TEMPO BOM EM QUE A GENTE ACREDITA QUE AS COISAS VÃO MELHORAR, TEMPO EM QUE **NHANDERU** ESTÁ MAIS ATENTO. **ARA PYAU** SÓ TRAZ COISAS BOAS. NESTE TEMPO, A GENTE SE FORTALECE PARA PASSAR O **ARA YMÃ** FORTALECIDOS. O ARA PYAU É CELEBRADO COM A CERIMÔNIA DO **KA'A NHEMONGARAI'**.

ARA PYAU INICIA EM AGOSTO E VAI ATÉ FEVEREIRO, É O TEMPO EM QUE SE FAZ MAIS COISAS DENTRO DE UMA **TEKOA**. COMO PLANTAR, ARRUMAR O TERRENO DAS CASAS, ENTRAR COM MAIOR FREQUÊNCIA NA CASA DE REZA, É O TEMPO DAS CERIMÔNIAS **NHEMONGARAI'I** (O BATISMO, ONDE SE DÃO OS NOMES ÀS CRIANÇAS **MBYÁ**). DURANTE O **ARA PYAU** NÃO SE CAÇA, POIS É O PERÍODO DE PROcriação DAS ESPÉCIES DE FAUNA NATIVA. EM RELAÇÃO À



REDE INDÍGENA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

CAÇA, COSTUMAMOS FALAR QUE TODAS AS COISAS TEM OS SEUS DONOS, CADA SER QUE VIVE NA NATUREZA TEM O SEU DONO. POR EXEMPLO, O NÃO INDÍGENA CONTA QUE O CURUPIRA PROTEGE A FLORESTA, PARA NÓS QUEM PROTEGE TUDO E TODOS QUE EXISTEM SÃO OS IJÁ. PARA TODAS AS CAÇADAS PEDIMOS PERMISSÃO AOS IJÁS, E TAMBÉM BENÇÃO E PROTEÇÃO À XERAMOÍ KUERY. ANTIGAMENTE QUANDO UMA CAÇADA ERA BOA SE DIVIDIA O ALIMENTO ENTRE DIVERSAS FAMÍLIAS, HOJE EM DIA NEM TODOS OS TERRITÓRIOS TEM PESSOAS QUE SABEM CAÇAR, OU ESPAÇO NATURAL SUFICIENTE PARA UMA BOA CAÇADA. EXISTEM ALGUNS ANIMAIS QUE É PROIBIDO CAÇAR DENTRO DA CULTURA GUARANI COMO NO CASO DOS ROVO'I (LONTRA) E MAINO'I (BEIJA-FLORES), OUTROS TEM A PERMISSÃO RESTRITA PARA SEREM CAÇADOS, COMO NO CASO DA JAIXA'I (PACA), POIS O INTERVALO DAS PROCRIFICAÇÕES SÃO DE LONGOS PERÍODOS, EM TORNO DE 10 ANOS.

NHEMONGARAI'I

ANTIGAMENTE EXISTIA NHANDERU, NOSSO DEUS PRIMEIRO. ELE TINHA UMA FILHA AQUI NA TERRA. ANTES DE RETORNAR À SUA MORADA DE NOVO, ELE IRIA LEVAR SUA FILHA, MAS ELA NÃO QUERIA IR. QUERIA FICAR NA TERRA COM SEUS IRMÃOS GUARANI. ENTÃO NHANDERU DECIDIU TRANSFORMÁ-LA NUM PÉ DE KA'A PARA QUE PUDESSE SEMPRE ESTAR COM SEUS IRMÃOS GUARANI, EM TODOS OS LUGARES. A KA'A É CONSIDERADA MEDICINAL PARA OS GUARANI. A GENTE TOMA KA'AY QUANDO ACORDA PARA NÃO TER DOR DE CABEÇA, PARA O DIA FICAR MAIS TRANQUILO E NÃO PESAR. POR ISSO, OS GUARANI CELEBRAM O ARA PYAU COM O KA'A NHEMONGARAI'. NESTA CERIMÔNIA DE BATISMO E NOMEAÇÃO, OS PAJÉS ESCUTAM O NHE'E DAS CRIANÇAS E OS COMUNICAM PARA A COMUNIDADE.

A TRADIÇÃO DO NHEMONGARAI' NA CULTURA GUARANI, DENTRE QUATRO CERIMÔNIAS NHEMONGARAI' SÃO MAIS CELEBRADAS HOJE EM DIA. KA'A NHEMONGARAI' OCORRE NA PASSAGEM DO ARA YMÃ PARA ARA PYAU E TAMBÉM NA PASSAGEM DO ARA PYAU PARA O ARA YMÃ. YY KARAI' NHEMONGARAI' OCORRE UMA VEZ POR ANO, ENTRE O FIM DE DEZEMBRO E O COMEÇO DE JANEIRO, ANTES DO INÍCIO DO ARA YMÃ. O DIA É ESCOLHIDO PELO XERAMOÍ. GUEMBÉ NHEMONGARAI' GUEMBÉ É UMA FRUTA QUE FICA PELO CHÃO, POUCO CONHECIDA PELOS JURUÁ (IMBÉ?). EI' NHEMONGARAI' OCORRE UMA VEZ POR ANO, ENTRE OS MESES DE DEZEMBRO E FEVEREIRO. É FEITO COM AVAXI'I PARA O PREPARO DO MBOJAPE - BOLINHO SAGRADO FEITO COM AVAXI'I. O EI COLHIDO NA NATUREZA TAMBÉM FAZ PARTE DA CERIMÔNIA. OS GUARANI QUE VIVEM NO JARAGUÁ COSTUMAM SE DESLOCAR PARA OUTRAS TEKOA PARA PARTICIPAR DA CERIMÔNIA, EM RAZÃO DAS DIFICULDADES QUE ENFRENTAM PARA CONSEGUIR EI E AVAXI'I, NO ENTANTO, ESSAS DIFICULDADES SÃO EXPERIMENTADAS POR TODAS AS ALDEIAS, COMO CONSEQUÊNCIA DO DESMATAMENTO ETC.

IMÃ MA OIKO RA'E NHANDERU RAJY'I, GUU ETE OJEVY JU TA MA HETÃ RE RAMO KUNHÃ'I VA'E NDOXEI, HA'E RAMO MA NHANDERUETE GUAJY'I GUI OMBOJERA KA'A MIRI'Í, KO YVY REMA



OPYTAVY MBYAKUERY OIPORU'I AGUÃ

OVYMA VY XAMOI KUERY HA'E XARYI KUERY OKA'Y'U AGUÃ, NAINHAKÃ RAXYI AGUÃ

O NASCIMENTO DE KUARAY

ANTIGAMENTE EXISTIA UMA ÍNDIA BEM BONITA QUE GOSTAVA DE PASSEAR PELA NATUREZA, VER OS ANIMAIS, COLETAR FRUTAS... CERTO DIA, ELA VIU UMA CORUJA NUMA ÁRVORE, APANHOU-A E LEVOU PARA CASA. COM O PASSAR DO TEMPO, SUA BARRIGA CRESCIA E CRESCIA. ELA ESTRANHOU... ESTAVA COM SINAIS DE GRAVIDEZ, MAS AINDA NÃO TINHA TIDO RELAÇÕES COM NENHUM HOMEM. DE REPENTE, A CORUJA TRANSFORMOU-SE EM **NHANDERU** E DISSE À ÍNDIA:

– VOCÊ ESTÁ ESPERANDO UM FILHO MEU. ELE VAI SE CHAMAR **KUARAY** – O SOL. VOCÊ QUER VIR COMIGO PARA MINHA MORADA?

ELA RESPONDEU QUE NÃO, PORQUE ELE JÁ TINHA ESPOSA – **NHANDEXY ETE**, A MÃE DE TODOS NÓS.

– QUANDO VOCÊ QUISER VIR, SÓ PRECISA FALAR COM A CRIANÇA EM SUA BARRIGA. ELA TE GUIARÁ.

ALGUM TEMPO DEPOIS, A ÍNDIA RESOLVEU IR AO ENCONTRO DE **NHANDERU** E COMEÇOU A FALAR COM A CRIANÇA EM SUA BARRIGA. PELO CAMINHO, **KUARAY** SEMPRE PEDIA PARA A MÃE COLHER FLORES. A CERTA ALTURA, AO COLHER UMA FLOR, UMA **MAMANGAVA** A PICOU NA BARRIGA. ELA FICOU CHATEADA E COMEÇOU A BATER NA PRÓPRIA BARRIGA. TAMBÉM CHATEADO, **KUARAY** PAROU DE GUIAR A MÃE. ELA CONTINUOU O CAMINHO E CHEGOU A UMA TOCA DE ONÇAS. AO ENTRAR NA TOCA, UMA ONÇA VELHA LHE DISSE:

– MEUS FILHOS FORAM CAÇAR, MAS SE NÃO ENCONTRAREM NADA, VÃO QUERER COMÊ-LA AO CHEGAR. ESCONDA-SE!

ASSIM ELA FEZ E LOGO CHEGARAM AS ONÇAS JOVENS. COMEÇARAM A FAREJAR, ENCONTRARAM A ÍNDIA E A COMERAM. E ALI MESMO ACONTECEU O PARTO DE **KUARAY**. AS ONÇAS TAMBÉM QUISERAM COMÊ-LO, MAS NÃO CONSEGUIRAM, ELE ESTAVA MUITO ESCORREGADIO. ELE ERA UM SEMIDEUS, ERA MUITO DIFÍCIL TOCÁ-LO, ENTÃO ELAS DECIDIRAM CRIAR **KUARAY**. ELE CRESCIA RÁPIDO E SE SENTIA MUITO SOZINHO, ENTÃO RESOLVEU CRIAR **JAXY** – A LUA – PARA ACOMPANHÁ-LO.

KUARAY TINHA ARCO E FLECHA E CAÇAVA PASSARINHOS PARA AS ONÇAS.

JAXY ERA UM MENINO MUITO TEIMOSO, PIRRACENTO, E TEIMOU QUE FOSSEM JUNTOS, **KUARAY** E **JAXY**, A UM LUGAR PROIBIDO PELAS ONÇAS:

– VAMOS LÁ!, VAMOS LÁ! – ELE INSISTIA.

POR FIM, **KUARAY** RESOLVEU ACOMPANHÁ-LO. AO CHEGAREM À FLORESTA PROIBIDA, UM **PARAKAU** PERGUNTOU A **KUARAY**:

– POR QUE VOCÊS CAÇAM PASSARINHOS PARA AS ONÇAS? NÃO SABEM O QUE ACONTECEU? – **KUARAY** NÃO QUERIA ESCUTAR, MAS O **PARAKAU** NÃO PARAVA DE FALAR. TOMADO



DE CURIOSIDADE, ELE PERGUNTOU:

– O QUE ACONTECEU?

– ELAS COMERAM SUA MÃE, MAS NÃO CONSEGUIRAM COMER VOCÊ E TE CRIARAM – CONTOU.

– TEM PROVAS? – REPLICOU KUARAY.

– É SÓ VOLTAREM À TOCA. LÁ VOCÊS ENCONTRARÃO OS OSSOS DE SUA MÃE.

KUARAY VOLTOU À TOCA E VIU OS OSSOS DA MÃE. COM SEU DOM, TENTOU FAZER RESSURGIR A MÃE DE NOVO, RESSUSCITA-LÁ A PARTIR DE SEUS OSSOS. CONSEGUIU FAZER, MAS JAXY ERA MUITO PEQUENO E QUIS AMAMENTAR. A MÃE AINDA ESTAVA MUITO FRAQUINHA E SE DESMONTOU. KUARAY LOGO PERCEBEU QUE O FEITO NÃO DARIA CERTO E DOS OSSOS DA MÃE ELE CRIOU JAIXA'I – UM ANIMAL SAGRADO, A GRANDE SEMEADORA DO PAÍS, QUASE EXTINTA, MAS MUITO IMPORTANTE. POR ONDE PASSA, ELA VAI SEMEANDO.

KUARAY TEVE UMA IDEIA. VIU UMA ILHA E LÁ CRIOU UM PÉ DE GUAVIRA (GABIROBA), UMA ÁRVORE FRUTÍFERA. AVISOU AS ONÇAS QUE NA ILHA TINHA UM PÉ DE GUAVIRA PARA ELAS COMEREM. AS ONÇAS SE DIRIGIRAM PARA LÁ, E KUARAY FALOU PARA JAXY:

– VOCÊ FICA NA OUTRA MARGEM, NA ILHA, SEGURANDO UMA EXTREMIDADE DA PONTE DE MADEIRA. QUANDO AS ONÇAS ESTIVEREM ATRAVESSANDO, A GENTE VIRA A PONTE E ELAS CAEM NO MAR.

MAS JAXY ERA MUITO DESATENTO. ANTES QUE UMA ONÇA GRÁVIDA QUE ESTAVA PARA PARIR ATRAVESSASSE A PONTE, ELE A VIROU E A ONÇA GRÁVIDA ESCAPOU. POR ISSO, HOJE EXISTEM VÁRIOS TIPOS DE FELINOS QUE FORAM GERADOS POR UMA SÓ ONÇA.

KUARAY

YMÃ MA TU DIKO RA'E KUNHÃ, HA'E MA KA'AGUY RE OO JEPYVY MYMBA KA'AGUY OJOPY XEVAI

TEINGUE MA ORUKURE'A PÉ OJOPYVY OGUERAA NGOOPY, HARE'I MANJAVE MA JA HYE TUVI-XA VEMA OVY, RAMO MA KUNHÃ NDOIKUAI MBA'E REPA

HA'E RAMO MA ORUKURE'A GUI NHADERU'I OJEXAUKA, HA'E VY JE AIPO HE'I

NHANDERU- XERA'Y RÃKO REÃRO, HERY MA KUARAY, XERUPIVE REOTA RAMO JAA HE'I

HA'E RAMO MA KUNHÃ'I NDOXEI VY AIPO HE'I:

KUNHÃ- NDA'EVEI NDERAYXY RE REKO HAEMA VAERI NDOJOU PORÃI VAE RAMÃ

HA'E RAMO NHANDERU AIPO HE'I:

NHANDERU- REO XE VYMA NDEAYVU KUARAY REVE HA'E MA TAPE OXAUKA RÃ TAPE DEVY



HARE VE'I JAVE MA KUNHÃ OO OPORANDU OVY KUARAY PE MARUPI PA OO RÃ

TAPE RUPI JE YVOTY'I KUARAY OXY PE OMONDO HUKA OVY

HA'E APY HAE MA MAMANGA OPI RAMO KUNHÃ IVAI VY NGUYE PY OIPETE

HA'E RAMO KUARAY IVAI VY NDOXAUKA VEI TAPE OXYPE HA'E RAMO JE OO ARUPI RIVE'I OO OINY HA'E VY MA OVÃE XIVI RAITY PY HA'E PY MA OIN XIVI VAIMI'I VA'E HA'E VY JE AIPO HE'I XIVI

XIVI- ENHEMI XERAY KUERY OKARU XE REVE OU VYMA NDE'U XE RÃ

HA'E RAMO MA KUNHÃ'I ONHEMI HA'E JAVE OVÃE MBA JUMA HA'E VY OETUN VY OJOU HAEVY HO'U HA'E JAVE MA KUARAY OIKO XIVI KUERY HO'U TA TEIN NDA'EVEI RAMO HA'E KUERY JU OGUEREKO

KUARAY TUJAVE MA OVY GUYRA'I JE OMBO'A OJUKA OIKOVY VAERI HA'E'I REI OIKO VY JE OMBOJERA JAXY NGUYVY RÃ HAEVY MA JOUIVE MA IKUAI APY MA OO KA'A GUY VEA RE HA'E PY MA PARAKAU IJAYVU

-MBA'E RE TU GUYRA'I PEJUKA PENDEXY HO'U VA'E KUE PERIVE HE'I

HA'E RAMO KUARAY OPORANDU MAMO PA IXY KANGUE'I OIN HA'E RAMO PARAKAU OMOMBE'U HA'E RAMO KUARAY OO VY OMBOJERAJU IXY PE VAEKUE JAXY OKAMBUVY OMBOVAI-PA'I JU

HA'E RAMO MA IXY KANGUE'I GUI OMBOJERA JAIXA'I JU

HAEVY MA KUARAY IVAI VY OEXA YVYRUPA YY ROVAIRE HA'E VY HA'E PY OMBOJERA GUA-VIRA HA'E VY JE YVYRA GUAXU OMOIN XIVI KUERY OAXA AGUÃ HAEVY MA JAXY PE AOIPO HE'I NDEE MA HOVAI RE RÃ REIN XIVI KUERY OAXA JAVE MA NHAMBOJERE HE'I

HA'E VY JE KUARAY OMOMBE'U XIVI KUERY PE OO AGUÃ HA'E RAMO XIVI KUERY OO MA OINY JA OAXAMA OVY YVYRA JA VE JAXY OMBOJERE YVYRA VAE-RI XIVI IPORU'A'I VA'EMA OJEPE HA'E RAMO HAE MA AY PEVE IKUAI XIVI

SOBRE MBYÁ

SOBRE A COMPREENSÃO DO SIGNIFICADO DA PALAVRA **MBYÁ**, HÁ MUITAS VERSÕES, MAS NO SENTIDO LITERAL, SIGNIFICA UMA MANEIRA DE SENTIR O CORAÇÃO, NO SENTIDO SEMÂNTICO ENTENDO COMO DESCRITIVO DE UM POVO QUE VIVE COM O CORAÇÃO, POVO DE PAZ E DE AMOR. CONTAM OS MAIS VELHOS QUE ANTIGAMENTE ÉRAMOS TODOS CHAMADOS DE "YVY



PO”, FEITO TERRA, TRAZ O SENTIDO DE QUE É AQUELE QUE SE DESMANCHA COMO A TERRA. NAQUELE TEMPO, ANTERIOR À CHEGADA DOS COLONIZADORES, NÃO SE FAZIA DISTINÇÃO DE INDÍGENA OU NÃO INDÍGENA.

HISTÓRIA DO JEPOTA

JEPOTA É UM CICLO, UMA ETAPA QUE TODOS NÓS PASSAMOS. MAS ISSO ACONTECE QUANDO A PESSOA MORRE. OS HOMENS E MULHERES TRAVAM UMA LUTA PRA NÃO PASSAREM PELO **JEPOTA**, QUE COMEÇA COM AS MENINAS QUANDO COMEÇAM A MENSTRUAR, E OS MENINOS QUANDO FICAM COM A VOZ MAIS GROSSA. DEPOIS QUE FICAMOS MAIS VELHOS TAMBÉM TEMOS RISCO DE **JEPOTA**. VÁRIAS COISAS PODEM ACONTECER E LEVAR AO **JEPOTA**, POR EXEMPLO COMER CARNE MAL COZIDA, SAIR A NOITE, PENSAR EM ALGUMA PESSOA QUANDO ESTAMOS SOZINHOS, POIS O ANIMAL PODE ENGANAR, ELE CHEGA, E VOCÊ PENSA QUE PODE SER A PESSOA MAS AÍ É O ANIMAL ENGANANDO.

EXISTEM TAMBÉM RESTRIÇÕES AO HOMEM E À MULHER QUANDO TEM FILHO RECÉM NASCIDO. NÃO PODEM COMER PEIXE, VACA, PORCO, NEM LEITE. SE NÃO SEGUIREM ESSAS REGRAS ELAS PODEM PASSAR POR DOENÇA OU MORTE PORQUE O ANIMAL FICA FAZENDO REZAS.

EXISTEM VÁRIOS RELATOS QUE CONTAM QUE QUANDO MORREMOS O SANGUE SECA NO CORPO. MAS QUANDO ACONTECE **JEPOTA**, O CORPO PODE PASSAR MUITO TEMPO APÓS A MORTE E CONTINUA MOLE E COM SANGUE, E AÍ VAI ACONTECENDO UMA METAMORFOSE COM O ANIMAL QUE REZOU NAQUELA PESSOA QUE NÃO CUMPRIU AS REGRAS.

ONHANGAREKO: ATENDER, REPARAR, CUIDAR DE (ALGUÉM) REPETIDAS VEZES OU HABITUALMENTE.

INSTRUMENTOS NA CASA DE REZA E NA OPY

SE A GENTE TOCAR UMA CORDA SÓ DO VIOLÃO O SOM SAI FRAQUINHO, SE TOCARMOS TODAS AS CORDAS DO **MBARAKA** SAI MAIS FORTE E MAIS BONITO, É A IMPORTÂNCIA DE DA UNIÃO, COMO SEMPRE LEMBRA O **XERAMÔI**.

MBARAKA VIOLÃO E **MBARAKA MIRI** SÃO INSTRUMENTOS FUNDAMENTAIS NA **OPY**.

“A CASA DE REZA É CHEIA DE REGRAS, IGUAL A UMA IGREJA, OS INSTRUMENTOS NA CASA DE REZA RECEBEM ESPIRITOS, A PARTIR DE UM MOMENTO QUE UMA MULHER TOCA ISSO PODE CHATEAR OS ESPIRITO, NÃO QUE ISSO SEJA MACHISMO OU ALGO ASSIM, É A NOSSA CULTURA, NÃO TEMOS HISTÓRIAS ONDE ISSO É O CONTRÁRIO. HOMENS NÃO PODEM TOCAR O **TAKUAPU**”

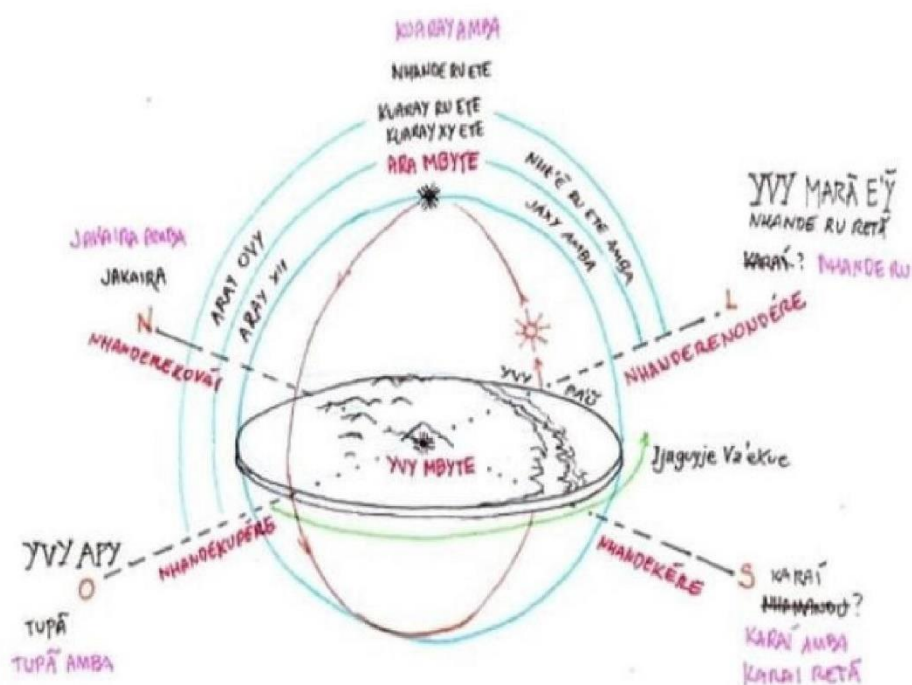


HISTÓRIA DA CRIAÇÃO DO MUNDO

“ESTAMOS NO 3º MUNDO JÁ. O PRIMEIRO ERA PLANO E FOI EXTERMINADO COM FOGO, O SEGUNDO ERA CIRCULAR E TEVE O DILÚVIO, E DEPOIS TEVE ESTE, QUE XERAMŌI ACREDITA QUE VAI ACABAR COM DOENÇA.

TEM UMA HISTÓRIA QUE CONTA QUE NHANDERU SURTIU DE UMA FUMAÇA, SURTIU DO NADA, ELE ERA FRAQUINHO NO COMEÇO, ELE ERA SOZINHO, ENTÃO RESOLVEU CRIAR O BEIJA FLOR, O MAINÓI O PRIMEIRO PÁSSARO, QUE PASSOU A SER INTERMEDIÁRIO DE NHANDERU. E O BEIJA FLOR ALIMENTOU O NHANDERU COM NECTAR E O FORTALECEU, AI NHANDERU CRIOU NHANDEXY, A MÃE ETERNA. AI NHANDERU CRIOU SEUS QUATRO FILHOS, KARAI O MAIS VELHO, TUPÃ, JAKAIRA, JEKUPE E NHAMANDU. AI RECEBERAM SUAS MORADAS, LESTE, OESTE, NORTE E SUL. JEKUPE É UM DEUS QUE OLHA PELOS NÃO INDÍGENAS AQUI.”

YVYRUPÁ - 5 DIREÇÕES



TUPÃ É OESTE.
LESTE É DO KUARAY - NHANDERU.



REDE INDÍGENA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

SUL - KARAI.

NORTE JAKAIRA (PODE TAMBÉM SER NO CENTRO).

JAKAIRA É UM DEUS MAIS DISTANTE É DIFÍCIL ELE OUVIR AS NOSSAS RECLAMAÇÕES, XERAMÕI FALA QUE QUEM VEIO DA MORADA DE JAKAIRA TEM MAIS RESTRIÇÕES NA VIDA, NÃO PODE TOCAR EM JURUÁ, NÃO PODE SE ENVOLVER COM OUTRA ETNIA.

PARA BAIXO SÓ ANHÃ - O DIABO.

O QUE É YVYRUPÁ?

YVYRUPÁ É A TERRA DO BRASIL, A TERRA É UMA SÓ, OS CONTINENTES DO MUNDO QUE ANTI-GAMENTE NÃO ERAM SEPARADOS.

HISTÓRIAS SOBRE ANIMAIS SAGRADOS

“TODOS OS ANIMAIS SÃO IMPORTANTES, MAS EXISTEM ALGUNS ANIMAIS QUE SÃO MAIS SAGRADOS.”

XIVI, XEJARY'I, XERAMÕI - ONÇA

“DE DIA PODEMOS CHAMAR A ONÇA DE XIVI, MAIS AO ANOITECER, NOS REFERIMOS COMO XEJARY'I OU XERAMÕI. A ONÇA É A ÚNICA QUE TEM NOMES DIFERENTES, A PROTETORA DA MATA. XERAMÕI KUERY DIZ PARA NUNCA PROVOCAR A ONÇA E SEMPRE RESPEITAR, PORQUE ELA É GUARDIÃ DA FLORESTA E COSTUMA TESTAR AS PESSOAS, QUE QUANDO NÃO SÃO RESPEITOSAS ACABAM POR EXPERIMENTAR A FÚRIA DELA. “

ROVÓ - LONTRA

“TODOS OS ANIMAIS SÃO IMPORTANTES, MAS EXISTEM ALGUNS ANIMAIS QUE SÃO MAIS SAGRADOS. ROVÓ POR EXEMPLO É SAGRADO PORQUE SEGUNDO OS XERAMÕI KUERY ELE TEM UM IJÁ MAIS BRAVO, MAIS AGRESSIVO. POR ISSO É PROIBIDO CAÇAR ELE. TENTAMOS SEMPRE EVITAR. ACONTECEM SITUAÇÕES EM QUE ELE CAI NAS ARMADILHAS COLOCADAS PELOS XONDARO. AÍ INFELIZMENTE QUANDO ISSO ACONTECE, SE NÃO FOR PROPOSITAL, ELAS PEGAM ROVÓ, LEVAM ATÉ A CASA DE REZA E REZAM ELE, PEDEM PARA NHANDERU PARA QUE NÃO ACONTEÇA NADA, PORQUE ROVÓ DÁ MEDO MESMO. XERAMÕI KUERY FALAM QUE SE A GENTE MATAR ELE PODE ACONTECER UMA TROCA. POR EXEMPLO: SE UM HOMEM MATOU ROVÓ E TINHA UM FILHO, ROVÓ ACABA PEGANDO O ESPÍRITO DA CRIANÇA, COMO UMA TROCA.”

JAGUÁ - CACHORRO

“JAGUÁ É AMIGO. A GENTE ACREDITA MUITO QUE OS CACHORROS SÃO A PRESENÇA DE DEUS PORQUE ELES VÃO NA FRENTE DAQUILO QUE IA ACONTECER COM A GENTE. NOS PROTEGEM.”



“BEM ANTIGAMENTE, ANTES DOS COLONIZADORES CHEGAREM, VÁRIOS XERAMŌI FALAM QUE TODOS OS ANIMAIS FALAVAM COMO NÓS, MAS NÃO SEI O QUE ACONTECEU, NHANDERU QUIS QUE TODOS PARASSEM DE FALAR.”

MBORAI

1. TANGARÁ MIRIM

TANGARÁ MIRIM, TANGARÁ MIRIM
NHAMANDU OUARE TAMAE TAETCHA
YVY DJÚ YVY DJÚ YVY DJÚ TANGARÁ MIRIM, TANGARÁ MIRIM
NHAMANDU OUARE TAMAE TAETCHA
NHANDERU NHANDERU NHANDERU

PEQUENO TANGARÁ, PEQUENO TANGARÁ
OLHAREI O SOL NASCENTE E VEREI
OLHAREI O SOL NASCENTE E VEREI A TERRA SAGRADA...TERRA SAGRADA
PEQUENO TANGARÁ, PEQUENO TANGARÁ
O NOSSO CRIADOR... NOSSO CRIADOR

2. ORERU

ORERU NHAMANDU TUPĀ ORERU
ORERU NHAMANDU TUPĀ ORERU
NHAMANDU TUPĀ ORERU

3. MAINO'I

MAINO'I MIRI'I YVATEGUI OGUEJY
OJEVY NHANDERU APY OMOMBE'U MAINO'I
NHANDERU OMBOU MAINO'I
YVY PY OPYTA
YVY PY OPYTA



4. MAMO TETÃ GUI REJU

MAMO TETÃ GUI REJU
 MAMO TETÃ GUI REJU
 TETÃ VY RAJYI
 TETÃ VY RAJYI
 TETÃ VY RAJYI
 EJERE JEVY
 EJERE JEVY
 EJERE JEVY
 EJERE JEVY

5. JAJE'OI JAGUATÁ TAPÉ PORÃ MEME

JAJE'OI JAGUATÁ TAPÉ PORÃ MEME
 JAJAVY EME TAPÉ PORÃ

CHAMADO: "VAMOS CAMINHAR PELO BOM CAMINHO"

6. TANGARÁ MIRI

TANGARÁ MIRI TANGARÁ MIRI
 NHAMANDU OUARE NHAMA'E JAEXA
 NHANDERU NHANDERU
 NHANDERU NHANDERU
 TANGARÁ MIRI TANGARÁ MIRI
 NHAMANDU OUARE TAMA'E TAEXA
 NDEE YVYJU NDEE YVYJU
 NDEE YVYJU NDEE YVYJU NDEE YVYJU

TANGARÁ, TANGARÁ
 VAMOS OLHAR DE ONDE O SOL VEM, PRA VER
 NHANDERU NHANDERU
 TANGARÁ TANGARÁ

ME DEIXE OLHAR DE ONDE O SOL VEM, PRA VER
 SUA TERRA SAGRADA, SUA TERRA SAGRADA



VOCABULÁRIO

1. HISTÓRIAS E PRÁTICAS GUARANI

ARA PYAU: TEMPO NOVO

ARA YMÃ: TEMPO VELHO

AVAXI'I (OU AVAXI ETE?): MILHO TRADICIONAL GUARANI

GUAVIRA: GUABIROBA

GUEMBÉ NHEMONGARAÍ: BATISMO DO GUEMBÉ

JAXY: LUA

JAIXA'Y: PACA

JURUÁ: NÃO INDÍGENA (AQUELE COM PELO NA BOCA)

KA'A: ERVA-MATE

KA'AY: CHIMARRÃO

KA'A NHEMONGARAÍ: BATISMO DA ERVA-MATE

KUARAY: SOL

MAMANGABA: ABELHA GRANDE

MBOJAPE: BOLINHO SAGRADO FEITO COM MILHO TRADICIONAL GUARANI

NHANDERU: NOSSO DEUS PRIMEIRO

NHANDEXY ETE: A MÃE DE TODOS NÓS

NHEMONGARAÍ: BATISMO; CERIMÔNIA

PARAKAU: PAPAGAIO

YY KARAÍ NHEMONGARAÍ: BATISMO DA ÁGUA SAGRADA

2. ANHETE

ANHETE - EXPRESSÃO USADA PARA CONFIRMAR UMA DÚVIDA

ANHETENKO - EXPRESSÃO USADA PARA CONCORDAR E VALIDAR UMA AFIRMAÇÃO.



3. NÚMEROS

“A GENTE CONSEGUIU FAZER ATÉ 10, ENTÃO, OS NÚMEROS NÉ, AÍ, DO 10 ATÉ 19 USA A MESMA COISA POR EXEMPLO, MOKOI PO É 10, ENTÃO PRA DÁ 11 COLOCA MOKOI PO PETEI, 10+1, PRA FICAR 12 MOKOI PO MOKOI, AI VAI INDO ATÉ 19. DO VINTE A GENTE JÁ USA DIFERENTE, ACHO QUE É CONTAGEM EM RELAÇÃO AS LUAS NÉ, MAS ISSO EU NÃO VOU PODER ENSINAR HOJE NÃO, QUE É ISSO QUE A GENTE TEM”

- 1 PETEI
- 2 MOKOI
- 3 MBOAPY
- 4 IRUNDY
- 5 PENTEI PO
- 6 MBOAPY MEME
- 7 MBOAPY MEME PETEI
- 8 IRUNDY MEME
- 9 URUNDY MEME PETEI
- 10 MOKOI PO

4. MYMBA RERY: NOMES DE ANIMAIS

JAGUA - CACHORRO
 XIVI'I - GATO
 URU - GALINHA
 URU AVA - GALO
 YPE - PATO
 KAVAJU - CAVALO
 VAKÁ - VACA
 PORYKÓ - PORCO
 VEXA'I - OVELHA

5. GUYRA RERY: NOMES DE PÁSSAROS

JERUXI - POMBO



REDE INDÍGENA
 INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

INAMBU - PERDIZ, MACUCO

TUCAN - TUCANO

MAINO'I - BEIJA-FLOR - "GUYRA MIRI GUYRA MIRI, OOPORAI " - MÚSICA (MANO'I)

MITAN JARYI - BEM-TE-VI

XAMPIRE - URUBU

TAGUATÓ - GAVIÃO

GUYRAPAXAI - PERIQUITO

PARAKAO - PAPAGAIO

TANGARÁ - TANGARÁ

TEXA'UA, CONDÓ - CORUJA

6. MYMBA KA'AGUY RERY: NOMES DE ANIMAIS SILVESTRES

GUAXU - VEADO

XIVI, XEJARY'I, XERAMOI - ONÇA

TA'Y TETU - JAVALI, CATETO

JAIXA'I - PACA

XYNGUIRÉ - TATU

AGUARA'I - RAPOSA

MBYKU - GAMBÁ

ROVÓ - LONTRA

XI'Y - QUATI

JAGUA KA'AGUY - LOBO GUARÁ

KA'I - MACACO

7. MBOI RERY - NOME DE COBRAS:

MBOI - COBRA

MBOI MBARAKÁ - COBRA CASCAVEL

MBOI HOVY - COBRA CORAL VERDE

MBOI PYTAN - COBRA CORAL VERMELHA

NHAKANINAN - COBRA CANINANA



8. OUTRAS PALAVRAS:

IJÁ - ENTIDADE DONO (DE ANIMAIS, PLANTAS, FLORESTA, COISAS, ESPÍRITOS); OS ANIMAIS TAMBÉM TEM SEU PRÓPRIO IJÁ. QUE OS PROTEGE.

NHE'E - CADA SER TEM **NHE'E** (ESPÍRITO, PALAVRA, GRITAR, LATIR) QUE O PROTEGE.

JEPOTA - METAMORFOSE

9. MBA'EMO RERY - NOMES DE OBJETOS

KUXA - COLHER

KUXARAKUA - GARFO

KYXE - FACA

KYXE'I - FAQUINHA

KYXE GUAXU - FACÃO

NHEIMBÉ - PRATO

OJÁ - PANELA

KARÓ - COPO

TENDÁ - CADEIRA

TUPÁ - CAMA

KAMIXÁ - CAMISA

KANXÓ - CALÇA

TEXAPYXOÁ - ÓCULOS

POREGUÁ - PULSEIRA

NAMINXÁ - BRINCO

MBO'Y - COLAR

KYÁ - REDE

KUATIÁ - PAPEL

OO - CASA

KUATIÁ PARA - LIVRO

KUÑREGUÁ - ANEL

BOLA - BOLA

MBAEVYKY - BRINQUEDO

PIRÁ PIRÉ - DINHEIRO



TATAYPY - COZINHA (TATA = FOGO, PY = LUGAR)
CHINELO - CHINELO
XAPATU - SAPATO, TÊNIS
GUYRAPÁ - ARCO
HU'Y - FLECHA
KĀNOÁ - CANOA
MBARAKA - VIOLÃO (“AQUILO QUE FAZ SOM”)
ANGU'A PU - TAMBOR
RAVE'I - VIOLINO
MBARAKA MIRI'I - CHOCALHO (“AQUILO QUE FAZ SOM PEQUENO”)
PETYNGUA - CACHIMBO
NAVIO - NAVIO
OK~E - PORTA
OO MBOTYA - TELHADO
MBOTYA - “O QUE FECHA”
YY - ÁGUA
TATA - FOGO
YVY - TERRA
YVYTU - VENTO OU AR
YAPÓ - BARRO
TAKUÁ PU - TAKUÁ PU (INSTRUMENTO TOCADO POR MULHERES, BAMBU QUE CANTA)
YAKĀ - CACHOEIRA

10. TEMBI'U RERY - NOMES DE COMIDAS

JOPARA - MISTURA DE MILHO COM FEIJÃO, CANJICA
KAGUIJY - BEBIDA DE MILHO FERMENTADO, XIXA
MBAIPY - POLENTA
MBAIPY RE' - POLENTA DOCE, FEITA DE BATATA DOCE
MBOJAPE - BOLINHO DE MILHO
HUI'IXĪ - FARINHA
AVAXI KU'I - PAÇOCA OU FARINHA (DOCE E NÃO DOCE, MILHO MISTURADO COM AMENDOIM)
MBEJU - TAPIOCA (DE MILHO OU DE MANDIOCA)
MANDUI - AMENDOIM



KA'I REPOXI - COMIDA ASSADA NA TAQUARA, FEITO DE MILHO



VIRADO - FEIJÃO COM FARINHA DE MILHO, TUTU

REVIRO - REVIRO, MASSA DE TRIGO FRITA

XIPA - TIPA, BOLINHO DE TRIGO

MBYTA - PAMONHA



AROKA KAI (RÊ'Ê) - BEBIDA, AÇUCAR QUEIMADO NA BRASA

AROKA RÊ'Ê - MATE COZIDO

GUARAPA - BEBIDA DE MEL

GUÃPYTÃ RÊ'Ê- BEBIDA FEITA DE COQUINHO DE PALMEIRA, FERMENTADA

TAKUA RÊ'Ê - CALDO DE CANA

JETY - BATATA DOCE (SÓ AS KUNHÃ PLANTAM)

KUARAPEPE - ABÓBORA

RORA - FAROFA



AVAXI XIÍ - MILHO BRANCO

AVAXI PYTÃ - MILHO VERMELHO (ROXO)



REDE INDÍGENA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

AVAXI PARA'I - COLORIDO (PINTADO, AMARELO, ROXO, BRANCO)
AVAXI JU - MILHO AMARELO
AVAXI PORORÓ - PIPOCA
MANDI'O - MANDIOCA
PINHO'Ã MBIXY - PINHÃO ASSADO
EI - MEL
KAVURÉ - MASSA ENROLADA DE TRIGO NO GALHO, ASSADA NA FOGUEIRA (PÃO DE CAÇADOR)

11. JAXY RERY - NOMES DAS LUAS

JAXY RA'Y - LUA NOVA
JAXY HENDY - LUA CRESCENTE
JAXY ROVA GUAXU - LUA CHEIA
JAXY NHEPYTÛ - LUA MINGUANTE (IMPORTANTE PARA O PLANTIO, MAS NÃO É A ÚNICA)
JAXY OPA - QUANDO A LUA ACABA O CICLO
AYMÃ JAXY ROVA GUAXU JUMÃ - HOJE É LUA CHEIA DE NOVO
AYMÃ - HOJE (?)
JAXY - IRMÃO MAIS NOVO DO SOL, TRAVESSO, ENGANA NOS SONHOS
JAXYRE AIKO - ESTOU NAQUELES DIAS

FRASES, DIÁLOGOS E SINTAXES

RECEPÇÃO NO COTIDIANO

KA'ARUJU (BOA TARDE, JÁ ENTARDECER)
NHANEPYTUJU (BOA NOITE)
JAPYTU'UJU (BOM DESCANSO, BOA NOITE)
REIKO PORÃ PA (TUDO BEM?)
AIKO PORÃ HAVY NDEE? (EU ESTOU BEM! E VC?)
XEE VOI (EU TAMBÉM)
EVÃE PORÃ (SEJA BEM VINDO)



EGUAPYKE (ACOMODE-SE)
 MBA'EPA REMOMBE'U? (O QUE CONTAS?)
 XEE AA JUTAMA (JÁ VOU INDO)
 HEN PEMA'E MA'E KE (1)

APRESENTAÇÕES NAS ALDEIAS

AGUYJEVETE PAVE'I (SAUDAÇÕES A TODOS)
 XERERY RIVE AMOMBE'U TA (SÓ VOU FALAR MEU NOME)
 XERERY MA..... MBYA PYMA.....(MEU NOME É "EM PORTUGUES" EM GUARANI E.....)
 HA'E VE'IKO (É ISSO)

PRONOMES INTERROGATIVOS

"MBA'E XA TU NDERERY"
 MBA'E XA TU VERMELHO MBYA PY
 MBYA PA", "(ELE) É MBYA, É INDÍGENA?
 "XEE AENDU KYRINGUE MBORA'I XEE PY'A PY", (ESTOU ESCUTANDO DENTRO DO MEU CORAÇÃO)
 XEE AIKO SÃO PAULO PY.

SIGNIFICADO MÚLTIPLO DAS PALAVRAS

- OO = CASA OO = A IR PARA

AS VEZES QUEBRAMOS TODAS AS PALAVRAS EM GUARANI, MAS AS VEZES NÃO DÁ, IGUAL NO PORTUGUÊS NÃO DA PRA DIVIDIR O SIGNIFICADO DAS PALAVRAS

HA'E OO OO PY - ELE TÁ INDO PRA CASA
 HA'E OO XERO PY - ELE TÁ INDO PRA MINHA CASA
 HA'E OO NGOO PY - ELE TÁ INDO PRA CASA DELE
 HA'E OO OPY'I - ELE ESTÁ INDO PARA A OPY

O CONTEXTO DO VOCABULÁRIO AS VEZES DETERMINA



GRAMÁTICA

VOGAIS

- A - AATA (EU VOU), AKARU (VOU COMER)
 Ã - TUKÃ (TUCANO), KUNHÃ (MULHER)
 E - EI (MEL), ERU (TRÁZ), EURA (JURA)
 ☒ - NHE' ☒ (PALAVRA/ESPÍRITO)
 I - XIVI (FELINO), XIPA (PRATO TÍPICO GUARANI), AVAXI (MILHO)
 Ĩ - MIRĨ (PEQUENO/DIMINUTIVO)
 O - OPAMA (FIM/ACABOU), OJA (PANELA)
 U - URU (AVE/FRANGO/GALINHA/GALO), TUKU (GRILLO)
 Y - YVY (TERRA), YMÃ (ANTIGO/ORIGINÁRIO)
 ‘ - PUSO

CONSOANTES

- MB - MBARAKA (PELA RITUALÍSTICA/CHOCALHO FEITO DE BAGAÇO), MBEJU (), MBOAPY (NUMÉRICO 3), MBYA
 ND - NDEREKO (SEUS SABERES), NDAIKUAI (NÃO SEI), NDAREKOI (DESCONHECIDO), NDEVY (PRA VOCÊ)
 NG - NGORA (BONÉ), NGANGUYTA (TRAVESSEIRO)
 G - GUAVIRA, GUAXU (GRANDE/VEADO), GUYRA'I (PASSARINHO NO GERAL)
 H - HA'EVETE (AGRADECIMENTO), HA'E (ELE/ELA)
 J - JAXUKA (DIVINDADE GUARANI), JAXY (DIVINDADE GUARANI/LUA), JATE'I, JATEU - DJA
 K - KARAI (DIVINDADE GUARANI), KURIVE (QUIETO), KUEVE, KYRINGUE (CRIANÇAS)
 M - MOKOI (NUMÉRICO 2), MAMO (O QUE/ESPRESSÃO USADO PARA INICIAR PERGUNTAS),
 N - NHEMONGARAI (CERIMÔNIA RITUALÍSTICA GUARANI), NAMIXÃ (NARIZ),
 P - POPO (BORBOLETA), PETYNGUA (CACHIMBO SAGRADO GUARANI)
 R - RYVAJA (PERIQUITO), RORA (PRATO TÍPICO GUARANI), ROVO'I (LONTRA)
 T - TAPIXI (LEPRE), TATA (FOGO), TENDA (BANCO/CADEIRA)
 V - VERA (DIVINDADE GUARANI), VOKO (BOLA /MOCHILA), TEVUXA (CARANGUEJO)
 X - XAMOI (SÁBIO/AVÓ), XARYI (SÁBIA/AVÔ), XAPATU (SAPATO)



DICAS DE FONÉTICA:

- QUANDO SE USA “ ’I ” O SOM É MAIS FORTE NO FIM E SE USA PARA EXPRESSAR O DIMINUTIVO OU CARINHO POR ALGO.
- A PRONÚNCIA DO X É UMA MISTURA DE “TX”
- A PRONÚNCIA DO Y É FEITA COM A BOCA POSICIONADO PARA PRONUNCIAR O “I” E ENTOAR O SOM DE “U”
- A PRONÚNCIA DO V, É UM POUCO MAIS FRACO QUE O V EM PORTUGUÊS, SE ASSEMELHA COM SOM DE “UE”
- O USO DO APÓSTROFO ANTES OU DEPOIS DE UM VOGAL INDICA QUE O VOGAL SEGUINTE SERÁ PRONUNCIADO COM MAIS ÊNFASE E DURAÇÃO CURTA.

PRONOMES PESSOAIS

XEE (EU)

NDEE (VOCÊ) - PENDE KUERY (VOCÊS)

HA'E (ELE) - HA'E KUERY (ELES)

ORE (NÓS, GRUPO PEQUENO)

NHANDE (A GENTE, GRUPO MAIOR)

ORE KUERY (NÓS, GRUPO MAIOR)

NHANDE KUERY (A GENTE, GRUPO MAIOR)

PRONOMES INTERROGATIVOS

MBA'E - QUE

MAMO - ONDE

MBA'EXA GUA - QUE TIPO, QUAL

MBA'E NUNGA - QUE COISA

MAVA'E - QUEM

MARÃ KATY - PARA ONDE

MARÃ KATY GUI - DE ONDE, QUAL DIREÇÃO

MBA'EXA - COMO

MAMO GUI - DE ONDE

MANGUIGUA - DE ONDE(PESSOA LUGAR)

MAMO PYGUA - HABITANTE DE QUAL LUGAR

MAMO TETÃ PYGUA - DE QUAL CIDADES



MBA'ETU - QUE FOI
 HAM - QUE
 HA'ERIRE, HAVY AY- E AGORA
 PEIXA PA, VERAMI PA - E ASSIM
 MBA'ERE - PORQUE

ASPECTOS DA LÍNGUA

TRONCO TUPI-GUARANI

TODAS - NHANDÉVA, AVA GUARANI, MBYA E KAYOWA - PERTENCEM AO MESMO TRONCO LINGUÍSTICO, TUPI-GUARANI, MAS HÁ DIFERENÇAS NA ESCRITA, MODO E RITMO DA FALA, NAS PALAVRAS.

PARA APRENDER AS PALAVRAS, TAMBÉM É PRECISO APRENDER UM POUCO DA CULTURA E DA HISTÓRIA GUARANI.

PARTICULARIDADE DA ESCRITA

POR SER UMA LÍNGUA ORAL, AINDA NÃO SE CHEGOU A UM CONSENSO SOBRE FORMA DE ESCRITA, POR ISSO EM DIFERENTES ALDEIAS E REGIÕES PODE SER ENCONTRADO DIFERENTES MANEIRAS DE ESCRITA. DIFERENTES GRUPOS ÉTNICOS COMO POVO GUARANI NHANDÉVA E KAINGANG, TÊM DIFERENTES MANEIRA DE SE EXPRESSAR, MUITAS VEZES AS MESMAS PALAVRAS TEM SIGNIFICADOS DIFERENTES, POR ISSO QUANDO NOS DEPARAMOS COM OUTRO INDÍGENA QUE TEM UMA LÍNGUA SEMELHANTE A NOSSA, BUSCAMOS FALAR COMO ELES E VICE VERSA, TUDO DEPENDE LOCAL E CONTEXTO, DE QUEM É VISITANTE E ANFITRIÃO.

POLÍTICA

A LUTA DAS MULHERES

ANTES AS MULHERES NÃO TINHAM MUITO ESPAÇO. HOJE ESTÃO SE UNINDO MAIS PARA TER VOZ E FALAR SOBRE AS DIFICULDADES QUE ENFRENTAM COM PRECONCEITO E MACHISMO, DENTRO E FORA DA ALDEIA, POR SER MULHER INDÍGENA. QUEREMOS IGUALDADE, REPRESENTAÇÃO



REDE INDÍGENA
 INSTITUTO DE PSICOLOGIA DA USP

TAR NOSSOS POVOS INDÍGENAS, NÃO QUEREMOS O LUGAR DE NINGUÉM.

A NOSSA POLÍTICA NA ALDEIA É BEM DIFERENTE DA POLÍTICA JURUÁ. AGORA COM O MANDATO COLETIVO DAS MULHERES, A GENTE TAMBÉM AS APOIA. A LUTA É DE TODOS. TAMBÉM AGRADECEMOS VOCÊS. TODOS SE DÃO AS MÃOS: LGBTs, MULHERES, INDÍGENAS, NEGROS, QUILOMBOLAS... TODAS AS LUTAS.

QUESTÃO DE GÊNERO

“NA NOSSA GERAÇÃO TEMOS MAIS INDÍGENAS LGBT ENTRE OS MBYA, AINDA EXISTE PRECONCEITO, MAS NÃO É EXPLICITO, GUARDAM PARA SI MESMO, ÀS VEZES ESCAPA. AGORA TÊM INDÍGENAS HOMENS QUE CANTAM COM AS MULHERES, SE VÊ COMO MULHER E CANTA COM AS MULHERES. MENINAS QUE DANÇAM COM MENINOS, AGORA É ACEITÁVEL.” (DANILO)

“HÁ HISTÓRIAS SOBRE QUANDO PORTUGUESES CHEGARAM QUE ANTES ISSO ERA COMUM E OS PORTUGUESES É QUE TROUXERAM PRECONCEITO”

“TEM UMA HISTÓRIA BIZARRA, QUE XERAMOÍ CONTA, QUE NA ORIGEM O NHANDERU CRIOU O SER HUMANO, E CRIOU VÁRIOS HOMENS, NÃO TINHA NENHUMA MULHER, ENTÃO OS HOMENS SABIAM O QUE ERA BOM E O QUE ERA RUIM, COMO NÃO TINHA MULHER ELES SE RELACIONAVAM ENTRE SI E NESSA HISTÓRIA UM HOMEM FICOU GRÁVIDO, NHANDERU VENDO ISSO ENTÃO NHANDERU CRIOU A MULHER. ESSE HOMEM QUE FICOU GRÁVIDO AINDA EXISTE NA TERRA, MAS ESTÁ NUM LUGAR INACESSÍVEL, ELE TÁ LA GRÁVIDO E NÃO PODE PARIR, QUANDO A BARRIGA DELE DÓI, XERAMOÍ FALA QUE É POR ISSO QUE TEM TERREMOTO. É POR ISSO QUE ATÉ HOJE QUE OS GUARANIS TEM OPÇÕES SEXUAIS DIFERENTES”



Referências

- AFFONSO, Ana Maria Ramo y; LADEIRA, Maria Inês. (Orgs). *Guata Porã/Belo Caminhar*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2015.
- AMARAL, Amadeu. O Dialeto Caipira. 3. ed. São Paulo, Hucitec, 1976^a
- ANDRADE, Mário. Pequena História da Música, 2o Edição, Livraria Martins, São Paulo 1942.
- ANJOS, Ana Beatriz. Na aldeia, mulher também tem voz. Acesso 2019 - acesso <<https://revistaforum.com.br/na-aldeia-mulher-tambem-tem-voz/>>
- APPADURAI, Arjun. “The production of locality”. In: *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.
- ASSIS, Valéria Soares de. “*A estética dos objetos Mbya-Guarani e sua participação nas modalidades de trocas*”. In: Associação Brasileira De Antropologia. 25 a Reunião Brasileira de Antropologia: saberes e práticas antropológicas: desafios para o século XXI. Goiânia 2006
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. Ed. Cosac Naify. São Paulo. 2011.
- BENITES, Danilo. Xo’ó Ka’aguy reguá. Livro Bilíngue. ProacSP. Itaóca. Sem data.
- BLACKING, J. *How musical is men?* London, Faber & Faber, 1973.
- BUDASZ, Rogério. O cancionero ibérico em José de Anchieta: Um enfoque musicológico. São Paulo: ECA-USP, 1996.
- CADOGAN, Leon. *Como interpretan los Chiripá (Ava Guarani) la danza ritual*. São Paulo. Revista de Antropologia (7), 1-2, jun/dez. p. 65-99. FFLCH/USP1959
- _____. “*Ayvu Rapyta- Textos míticos de los Mbya-Guarani del Guaira*”. São Paulo: USP/FFLCH. Boletim 227. (Antropologia, 5), 1992 [1959].
- _____. *Chonó Kybwyrá: Aves y almas en la mitologia guaraní*. Revista de Antropologia v. 15-16, p. 133-47 . São Paulo: Universidade de São Paulo. 1968
- _____. *Ywyrá Ne’ery – fluye del árbol la palabra*. Centro de estudios antropológicos de la Universitat católica de Nuestra Señora de la Assuncion - Paraguay. 1971
- CÂNDIDO, Antônio. Possíveis raízes indígenas de uma Dança Popular. Revista de Antropologia. No 1. Vol. 4. 1956

- CARNEIRO DA CUNHA, M. (2009). *Cultura com Aspas*. São Paulo : Cosac Naify.
- CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. D.O. Leitura, São Paulo, ano 12, n.143, p.6-9, abr. 1994
- CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *O visto e o invisível*. In: Cadernos de Campo, n.25, pp.437-447, 2016.
- CLASTRES, Helene, *Terra Sem Mal - O Profetismo Tupi-guarani*. São Paulo, Brasiliense (1978)
- CLASTRES, Pierre. *A Fala Sagrada – Mitos E Cantos Sagrados Dos Índios Guarani*. Campinas (S.P.) Papirus 1990
- DALLANHOL, Kátia Maria. *Jeroky, jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbya-Guarani do Morro dos Cavalos*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.
- DOOLEY, Robert. *Léxico guarani, dialecto mbya*. Dallas: Summer Institut of Linguistics. 2006 Disponível em: <<https://www.sil.org/resources/archives/17073>>
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Ed. Elefante . 2004.
- FRAGOSO, Daisy Alves. *Entre a Opy e a sala de música* (Dissertação de Mestrado). ECA/USP, 2015.
- GALLET, Luciano. *O índio na música Brasileira*. in Estudos de Folclore. Editores WC, Rio de Janeiro, 1934.
- GALLOIS, Dominique Tilkin; MACEDO, Valéria. 2018. *Nas redes guarani: saberes, traduções e transformações*. São Paulo: Hedra.
- GIORDANI, Ary. *Mbaraka: Metonímia Musical Mbya*. Mestrado. UFPR. 2009
<https://guarani.map.as/>
- HERRERO, Marina & FERNANDES Ulisses (org.). *Marcadores sociais da Diferença* Edições Sesc São Paulo. 2015
- JOÃO, Isaque. *Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi I: Origem E Fundamentos Do Canto Ritual Jerosy Puku Entre Os Kaiowá De Panambi, Panambizinho E Sucuri'y, Mato Grosso Do Sul*. Dissertação De Mestrado. Ufgdourados - (2011).
- KEESE dos Santos, Lucas. *A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya* (Dissertação de Mestrado), FFLCH USP. São Paulo, 2017
- KRENAK, A. (2015). *Encontros Ailton Krenak*. COHN, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Azogue Editorial.

- KRENAK, A. (2021). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Schwarz Cia das Letras.
- KOPENAWA, D. e. (2015). *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*. São Paulo : Cia. das Letras.
- LADEIRA, M. Inês e AZANHA, Gilberto. *Os índios da serra do mar - a presença Mbya-guarani em São Paulo*; São Paulo, Nova Stella, C.T.I.1988
- LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz: o território Mbya à beira do oceano*. São Paulo: Unesp. (2014 [1992]).
- LADEIRA, M. I. (1992). *Espaço Geográfico Guarani-mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo: Tese.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2006 [1968]). *Mitológicas III: a origem dos modos à mesa*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (1989). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus
- LITAIFF, Aldo. *As Divinas Palavras: identidade étnica dos Guarani Mbya*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- MACEDO, Valéria. *Tracking Guarani songs Between villages, cities and worlds*. Vibrant, Virtual Brazilian Athropology, vol.8, no.1, Brasília, Jan./Jun., 2011.
- _____. *Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da “cultura” e o se fazer ouvir nos corais guarani*. Revista de Antropologia de São Paulo, USP, vol. 55, nº 1, 2012.
- _____. *Nexos da diferença: Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do Mar*, tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.2009.
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MELLO, Flávia C. de. *Aetchá Nhanderukuary Karay Retarã. Entre deuses e animais: Xamanismo,Parentesco e Transformação entre os Chiripá e Mbya Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006
- MENEZES BASTOS, Rafael. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do índio, 1978.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira *A mulher e a música guarani, Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, 2008

_____. Através do mbaraka. Música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.

MONTEIRO, J. M. (1998). O Guarani e a História do Brasil Meridional. Em M. C. org. CUNHA, História dos Índios no Brasil. São Paulo: Editora Schwarz.

MONTOYA, Ruiz de. Tesoro de la Lengua Guarani. Madrid. 1639.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. As lendas da criação e da destruição do mundo como fundamentos da religião dos apapocuva-guarani. São Paulo, Hucitec 1987

NIMUENDAJU, Curt Unkel. *Apontamentos sobre os Guarani*. Revista do Museu paulista - volume VII Tradução e notas. de EGON -SCHADEN 1954

PEREIRA, João Felix. *Mborayu*, o espírito que nos une: um conceito da espiritualidade Guarani, Umesp São Bernardo do Campo, 2010

PIERRI, Daniel. O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento guarani-mbya. (Dissertação de mestrado). São Paulo: PPGAS / FFLCH / USP, 2013.

PISSOLATO, Elizabeth. *Duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya-Guarani*. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: MN / UFRJ, 2006.

POPYGUA, Timóteo Verá Tupã. Yvyrupa - A terra uma só. Org. Ekman, Anita. Editora Hedra São Paulo 2017.

PUCCI, M. Influência da voz indígena na música brasileira. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5-30, jan.-jun. 2016.

RAMOS, Lorenzo, RAMOS, Benito e MARTINEZ, Antonio. *El canto resplandeciente-ayvu rendy vera-plegaria de los mbya de misiones*. Compilación, prologo y notas de Carlos Martinez Gamba. Buenos Aires, Ediciones del Sol. Biblioteca de Cultura Popular, 13 , 1984

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUIZ, Irma. *La Ceremonia Ñemongarái de los MBYA de la provincia de Misiones*. Temas de Etnomusicologia 1; Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicologia "Carlos Vega", p. 51-102, 1984

RUIZ, Irma e HUSEBY, Gerardo V. 1986 *Pervivencia del rabel europeo entre los MBYA de Misiones*. Temas de Etnomusicologia 2. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicologia "Carlos Vega", p. 67-97

RUIZ de MONTOYA, A. . *Arte de la lengua guarani* . Biblioteca Mindilim São Paulo (1724)

SAGGESE et al. (orgs). *Marcadores Sociais da Diferença: gênero, sexualidade e raça em perspectiva antropológica*. São Paulo: Terceiro Nome; Editora Gramma, 2018.

SCHADEN, Egon. *Os primitivos habitantes do território paulista*. Revista de História. São Paulo, FFLCH/USP 5 (18): 385-406, abr/jun, 1954.

_____. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo, EPU, Edusp, 1974

SEGATO, Rita Laura. *Gênero e Coloniedade*. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2008.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Trd. CIRINO. In *cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008

_____. *Por que cantam os kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify. 2015 (1987).

SEMPÉ, Moarci Matheus. *A música entre os guaranis, antes dos jesuítas*. Anais do II Simpósio Nacional de Estudos Missionários p. 190-197 Santa Rosa: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Dom Bosco. (1977)

SEQUERA, G., DIEGUES, D. (Org.). *Kosmofobia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SETTI, Kilza. Os índios Guarani-Mbya do Brasil: Notas sobre sua história, cultura e sistema musical. P.73 in *Musices Aptatio*. Editora Johannes Overath - Jahrbuch (1995)

SETTI, K. (2016). *como pensar a etnomusicologia hoje ?* Anais do IV SIMPOM.

SIMOES, J. A., & MARINI, M. (2018). *Marcadores sociais da diferença: gênero, sexualidade, raça e classe em perspectiva antropológica*. São Paulo: Gramma.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meaning of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SMITH, Andreia Cherokee. *A violência sexual como uma ferramenta de Gênero*. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 195-230, jan./jun. 2014.

STEIN, Marília. *Kyringüé Mboráí – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbya-Guarani*. (Tese de Doutorado), Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *A deculturação da música indígena brasileira*. Revista brasileira de Cultura, Rio de Janeiro, n. 13, jul./set. 1972, p. 9-25.

VERÁ, José. *Nhemombaraete Reko Rã'i: Fortalecendo a sabedoria* - Editora Riacho. Maquiné, RS. (2021)

VILELA, Ivan. “O caipira e a Viola brasileira, em José Machado Pais (org.), *Sonoridades Luso-afro-brasileiras*, 2004, p 175.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.(2002)

_____. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (1986)

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

CTI. *Xondaro Mbaraete: a força do Xondaro*. Coordenação editorial Centro de Trabalho Indigenista (CTI). São Paulo, 2013