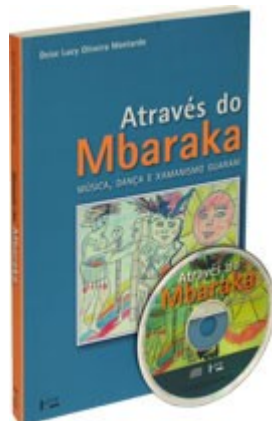


Resenha de Livro

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do “Mbaraka”: música, dança e xamanismo Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 304 p. Inclui um CD.

Marília Stein



Javy'a! Vamos nos alegrar! Foi publicado em 2009, pela editora Edusp, o livro “Através do *Mbaraka*: música, dança e xamanismo Guarani”, escrito pela antropóloga Deise Lucy Oliveira Montardo, baseado em sua tese de doutorado¹. Trata-se de uma etnografia musical sobre rituais xamanísticos realizada entre diferentes subgrupos Guarani em território brasileiro², trabalho sem precedentes com este recorte. A pesquisadora, atualmente professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Amazonas, conviveu durante oito meses, nos anos de 1997 e 1998, principalmente entre os índios Guarani Kaiowá, na Área Indígena de Amambaí (município de Amambaí), e Nhandeva, na Área Indígena Pirajuy (município de Paranhos), ambas no sul do Mato Grosso do Sul. Iniciou seu trabalho de campo entre os Guarani dos subgrupos Mbyá e Nhandeva (que se autodenominam Chiripá) na região Sul do Brasil³. A opção por fazer sua etnografia mais extensa entre os Kaiowá e Nhandeva deveu-se ao fato de haver menos pesquisas musicais entre os Guarani do Centro-Oeste do que entre aqueles do Sul e Sudeste. Estas diferentes experiências de campo potencializaram o adensamento comparativo por parte da autora na construção e interpretação de seus dados de campo etnomusicológicos.

¹ “Através do ‘Mbaraka’: música e xamanismo Guarani”. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Trabalho orientado por Lux Boelitz Vidal.

² Conforme a autora, estima-se em 30.000 a população Guarani no Brasil, entre Kaiowá, Nhandeva/Chiripá e Mbyá (:16).

³ Em Mbiguaçu, no município de Biguaçu, e em Morro dos Cavalos e Massiambu, no município de Palhoça, em Santa Catarina.

O objetivo central desta pesquisa antropológico-musical multi-casos foi descrever aspectos da teoria musical nativa e analisar estruturas e processos musicais e sociocosmológicos nos diferentes contextos investigados, a partir da etnografia da performance de um repertório musical comum aos três subgrupos Guarani existentes no Brasil, o ritual denominado *jeroky* pelos subgrupos Kaiowá (para estes, também *purahéi* e *ñe'engara*) e Nhadeva (que também se referem a ele como *jeroky takua*) (MS) e chamado de *purahéi* (ou *porai*) pelos Mbyá e Chiripá (Sul e Sudeste).

Montardo analisou dois gêneros músico-perfomáticos presentes nestes rituais xamanísticos Guarani, chamados pela autora de “cotidianos”, um relacionado à guerra (combate) e outro, à prece (invocação)⁴. Para se aproximar destas dimensões musicais do mundo Guarani, a autora utilizou-se de categorias sociomusicoperfomáticas êmicas e de fontes bibliográficas, compondo um complexo tecido interpretativo em que se somam estas camadas com suas próprias exegeses das letras das canções, de suas estruturas sonoras, dos significados de instrumentos musicais, danças, objetos rituais, entre outros signos ligados ao mundo cosmológico, ritual e sonoro Guarani.

Metodologicamente, além da inserção em campo da pesquisadora nas áreas indígenas, por longo tempo e intenso convívio com seus interlocutores Guarani, utilizou-se das técnicas de realizar gravações musicais e transcrições dos cantos e danças. Conjugou a análise de algumas dimensões musicais deste repertório - como escalas, andamento, centro tonal e *raising* -, com a análise da linguagem componente dos cantos xamânicos⁵. Cabe destaque a uma estratégia metodológica de que lançou mão Montardo, que consistiu em ouvir gravações de músicas de outras sociedades indígenas do Brasil e do mundo com seus colaboradores de pesquisa Guarani, o que em muito enriqueceu o caráter reflexivo-dialógico do trabalho. Nestes momentos as conversas tinham uma fluência grande e ao mesmo tempo concentrada nos sistemas sociomusicais avaliados através das gravações pelos ouvintes nativos a partir de seus critérios de musicalidade, ampliando as chances da pesquisadora de conhecimento das teorias musicais Guarani.

Os paradigmas que orientaram este estudo são identificados com a antropologia da performance, a lingüística e a antropologia comparativa de influência estruturalista. Montardo segue a tradição de uma análise da performance ritual conjugada com a musical formal-motívica e a mito-cosmológica, três dimensões interpretativas cuja interpenetração foi proposta na etnomusicologia brasileira primeiramente por Bastos, entre os Kamayurá (1978, 1990), no alto Xingu, seguida por, entre outros pesquisadores, Piedade (1997) e Mello (1999), ambos para os Wauja, também no alto Xingu.

O trabalho dialoga com uma extensa bibliografia etnológica ameríndia - principalmente Tupi e especificamente Guarani (Ciccarone, 2001; Garlet, 1997; Ladeira, 1992, 2001; Litaiff, 1996, 1999; entre outros) - e etnomusicológica - tanto intercontinental (Feld,

⁴ A autora esclarece que não se esgotam os gêneros musicais Guarani nestes dois, indicando ao final do capítulo 3 a existência de outros gêneros, como o *kotyhu* (profano) e o *guahu* (de caça), para os Kaiowá e Nhadeva, e as músicas de crianças (*kunumi ñingue porai*), para os Mbyá e Chiripá.

⁵ Diferentemente do que ocorre entre vários coletivos Guarani em muitas partes do Brasil, conforme outros pesquisadores (não-indígenas), que relatam a interdição de sua participação nos rituais xamanísticos, nas áreas indígenas em que Montardo fez sua pesquisa lhe foi autorizada a presença nos rituais xamanísticos cotidianos e a gravação dos cantos realizados nestas ocasiões.

1982, para os Kaluli, Nova Guiné; e Roseman, 1991, para os Temiar, Malásia) quanto Guarani (por exemplo, Setti 1988, 1994/95) -, potencializando a análise músico-ritual comparativa dos subgrupos Guarani entre si e destes subgrupos em relação a outros indígenas das Terras Baixas da América do Sul e de outros territórios geográfico-culturais do mundo. Como fio condutor narrativo, Montardo conta a história de vida e a iniciação ao xamanismo de dona Odúlia Mendes, Kaiowá de Amambaí que colaborou centralmente para esta pesquisa. O texto, assim, tem a densidade de uma rica e complexa trama que combina a etnografia do particular com proposições comparativas, explorando com realismo e poesia o campo intersemiótico dos rituais xamanísticos cotidianos Guarani, os *jeroky* e os *purahéi*.

A autora propõe que “para os Guarani, a música em seu ritual cotidiano é um caminho a ser percorrido ao encontro dos deuses”. Neste caminho perigos são enfrentados pelos movimentos de ataque e defesa presentes nas coreografias de lutas. Percorrer este trajeto significa também “embelezar e fortalecer os corpos, dotando-os de força e de alegria, combatendo a tristeza, pois é de sua responsabilidade essa espécie de treinamento e preparação para a vida, o que garante a sobrevivência do grupo e a manutenção da própria Terra, numa ação análoga à desenvolvida pelos deuses” (:15).

Estas afirmações expõem um dos argumentos principais do trabalho, de que a música é central na existência Guarani. Expressam também a teoria nativa, conforme ao perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996; Lima, 1996), pela qual os Guarani afirmam que diferentes seres - humanos e sobre-humanos (como divindades, animais e plantas) - possuem subjetividade e, portanto, pontos de vista e co-existem em potencial comunicação, interação e intercâmbio de poderes. A partir desta lógica nativa, espelhados no deus solar, *Pa'i Kuara*, que de dia mantém a vida, à noite os Guarani cantam, proferem palavras sagradas, tocam instrumentos ritualisticamente sacralizados, dançam com técnicas específicas e compartilham o espaço-tempo sagrado, criando caminhos de comunicação com divindades e fortalecendo o coletivo Guarani. Os rituais xamanísticos cotidianos Guarani representam não só um processo de cura individual, mas também de profilaxia do coletivo, que representa “uma cura ampla, que abrange a Terra” (:33).

Montardo baseia-se na análise da “noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal” (conforme Seeger *et al.* citados por Montardo: 22), teoria desenvolvida a partir das sociedades amazônicas, para demonstrar como, através de rituais xamanísticos e no sentido de concretizar esta caminhada propiciada pelos cantos e danças, corpos são construídos, embelezados, fortalecidos, dotados de alegria e preparados para a vida. Nestes contextos ocorrem transformações dos corpos, que de pesados se tornam leves, de agressivos se tornam alegres, belos e saudáveis, ao mesmo tempo que ágeis, fortes e defensivos. Sintonizados com protocolos de ascese, considerados fundamentais para o atingimento do *aguyje* (perfeição), os rituais xamanísticos cotidianos lembram os corpos como é ser Guarani.

A partir da descrição da história de vida da xamã Odúlia Mendes, no capítulo 1 Deise Montardo apresenta a música no cotidiano Guarani, a importância do xamã como um líder político e religioso deste grupo indígena e processos de criação musical, envolvendo principalmente o sonho. Aponta-se a presença de elementos sonoros nos mitos de criação Guarani.

O capítulo 2 concentra descrições extensas de rituais xamanísticos cotidianos Kaiowá, Nhandeva e Mbyá e Chiripá, a partir de diferentes dimensões performáticas e técnico-

musicais. Junto às narrativas escritas, são utilizadas transcrições musicais conforme convenções da teoria musical ocidental, com o acréscimo de alguns elementos gráficos criados por Montardo – como, por exemplo, figuras de duração contrastantes para o toque do *mbaraka* (“chocalho”) quando movimentado verticalmente ou na horizontal -, além de fotos, gráficos de danças e tabelas de estruturas de algumas canções Nhandeva.

Inicialmente a autora apresenta estes rituais, reuniões dos grupos familiares “ao redor do xamã, depois do pôr-do-sol, para cantar e dançar” (:67) entre os Kaiowá (Área Indígena Amambai). Cita o ritual do *avati* (milho) e o *ñemongarai* (ritual de recebimento do nome da criança) como os *jeroky* mais importantes para este grupo. Das 13 noites de *jeroky* de que participou na casa de dona Odúlia Mendes, analisa uma em detalhe neste capítulo. Descreve a construção do espaço ritual (o pátio é adornado por fios e fitas transpassados pelo alto, materializações dos fios que ligam os pontos cardeais onde estão as aldeias divinas); a periodicidade (semanal); a duração (mais ou menos de 18h até 23h ou 24h, apesar de idealmente o fim ser ao nascer do sol); as pessoas que dele fazem parte (cerca de oito homens, oito mulheres e 15 crianças) e suas localizações e deslocamentos durante o ritual; os instrumentos musicais; as coreografias, etc. Em seguida, apresenta transcrições das músicas realizadas nesta noite de *jeroky*, abordando analiticamente o centro tonal, a escala, os motivos principais, a letra em Kaiowá e as traduções para o português (que divide entre “traduções baseadas nas exegeses nativas” e “traduções e interpretações exploratórias”, para as quais consultou dicionários e colegas pesquisadores). Encerra esta parte do capítulo apontando um sistema de correspondência entre escalas das músicas e temáticas, correlação interpretada como uma categoria própria ao sistema musical Kaiowá. O canto que encerrava o ritual recomendava escutar a “palavra do xamã do Sol”, indicando a sequência de cantos como um caminho ao encontro com *Pa’i Kuara* (:107).

A seguir é descrito um ritual Nhandeva (Área Indígena Piajuy), no qual três xamãs se encontram em um contexto de mobilização política. Neste evento, os cantos xamânicos não apresentam texto verbal. Por isso, conforme diferentes interlocutores de Montardo, estes cantos ficam “no nível da copa das árvores” (:92), expressão que a autora interpreta como um âmbito cosmológico associado às aldeias divinas.

De forma diferente do que ocorre com os cantos de evocação e luta entre os Kaiowá e Nhandeva, entre os Mbyá e Chiripá os rituais cotidianos são realizados em dois momentos bem distintos e contam com instrumentos musicais diferentes (ambos nomeados como *mbaraka*) como guia ritual. Ao apresentar a etnografia destes subgrupos, Montardo descreve que os cantos de luta (*xondaro* ou *sondaro*, ou ainda *mba’epu okaregua*, “dança de pátio”) são feitos antes dos participantes do ritual entrarem na *opy* (casa de rezas), no pátio a sua frente, e os *purahéi* ou *porahéi* (“cantos e danças”), depois dos corpos aquecidos pelo *sondaro*, são tocados, cantados e dançados na *opy*. Enquanto entre os Kaiowá e os Nhandeva o termo *mbaraka* nomeia um chocalho globular com sementes dentro, instrumento ritual muito importante, entre os Mbyá e os Chiripá o instrumento correspondente em termos de centralidade ritual é também chamado *mbaraka*, porém refere-se ao violão Guarani de cinco cordas. Desdobramentos semânticos destas diferenças rituais são explorados no livro.

No capítulo 3 são sistematizados e comparados aspectos relacionados à teoria musical dos três subgrupos Guarani. Neste sentido, a autora parte da polissemia das palavras (dentro de um subgrupo ou entre os subgrupos Guarani) e simultaneamente busca a construção de um “sistema musical de amplitude maior” (:139). O principal termo

Guarani para o universo sônico é *ñe'ẽ*, que implica linguagem e vida (como *ayvu*) e também música (cantada e tocada).

Complementares e presentes nos rituais cotidianos dos três subgrupos Guarani, os dois gêneros musicais focalizados nesta etnografia (invocação e combate) são analisados a seguir a partir das características estruturais e estilísticas de andamento, ritmo, escalas, *raising* ou mudança do centro tonal, finalizações, gênero individual ou coletivo e letras. Montardo ampara esta análise na teoria linguística de Bakhtin (1982[1979]) e na transposição de seu conceito de gêneros discursivos promovida por Acácio Piedade para gêneros musicais no estudo da música Ye'pâ-masa (:148). A autora trata da canção como um enunciado (“formas genéricas estáveis”, :149), com princípio (*mbaraka*) e conclusão (*rallentando*, entre os Mbyá e Chiripá; interjeição em *glissando* descendente, “*haaa*”, para os Kaiowá; e ainda murmúrio, “*hummm*”, entre os Nhandeva). Ainda neste capítulo, a autora propõe uma sistematização organológica dos instrumentos musicais Guarani e finaliza o capítulo apresentando brevemente outros gêneros musicais Guarani (:187).

Se no capítulo 3 Montardo interpreta a elevação do centro tonal em momentos específicos do *jeroky*, em diferentes noites rituais etnografadas, como o tracejado de um caminho (:156), no capítulo seguinte explora com maior profundidade esta ideia de caminho, a partir da análise da estrutura sequencial do repertório do *jeroky*, das exegeses nativas que descrevem caminhos percorridos musicalmente e da dialogia entre a horizontalidade no cosmo (as aldeias divinas ficam nos “pontos cardeais, na altura do horizonte”, :201) e a verticalidade na música (alguns cantos mais do que os outros promovem que se suba “à copa das árvores”, :202). Para a autora, “os Guarani, quando percorrem trajetos em seus cantos, estão nomeando lugares da cosmologia” (:198), ou estão sonorizando estes caminhos quando nomeiam as cinco cordas *mbaraka* (violão Guarani) pelos nomes das divindades *tupã*, *kuaray*, *karai*, *jakairá* e *tupã mirim* (Timóteo Popygua, CD *Ñande Reko Arandu*) (:167).

No capítulo 5, Montardo interpreta a dialogia presente no universo sonoro-performático Guarani, na relação entre a prece e a guerra, nas muitas vozes e escutas presentes nos cantos, na luta com seres e obstáculos míticos, na força do xamã que se amplia pela força do canto das mulheres. A autora elabora que a significação nativa de “afinação” se relaciona a estar junto ritmicamente, soar junto, sendo estes “valores sentidos como demonstrativos da própria vida social”, de uma “convivência harmoniosa”, que, por isso, “toca fundo” (:209). As reflexões sobre dialogia a levam ao princípio da complementaridade – das vozes humanas entre si e com os instrumentos musicais; dos movimentos coreográficos em relação aos sons; dos movimentos femininos em relação aos masculinos; dos cantos em relação à paisagem sonora; dos sons Guarani em relação aos sons da Terra e do sol. Ainda neste capítulo, Montardo aprofunda o conceito polissêmico de *yvyra'ija*, que permeia toda a etnografia. Assim como pode ser interpretado como “guardião” (:70), “ajudante ritual” (:72), ou “o dono da varinha ou vara-insígnia” (varinha ritual feita de madeira) (:219), pode também indicar a dança de luta para os Nhandeva e Kaiowá (:74, 194).

Finalmente, Deise Montardo enfatiza os rituais etnografados como busca de alegria, tomar o caminho para ir ao encontro dos pais ancestrais, lutar contra o sentimento de abandono. O caminhar, o *oguata*, também é compreendido no seu sentido concreto, de percorrer trajetos na aldeia no cotidiano para buscar água, para ir à roça ou para visitar parentes, uma obrigação que deve ser cumprida e que também traz alegria, a exemplo dos deuses, que se visitam (:222).

O último capítulo (6) trata do tema da transformação. A alternância entre o socar e o deslizar nos movimentos corporais e instrumentais, a circularidade dos movimentos e sons e a conquista da ascendência em contraposição à gravidade são elementos performáticos associados, por um lado, aos processos míticos originários, relacionados pelos Kaiowá e Mbyá com a água, neblina ou fluido vital, e, pelos Nhandeva, com o som (:242). Por outro, cantar e dançar a partir das técnicas corporais preconizadas no seu modo de ser são ações ligadas à construção da pessoa Guarani, ao produzirem saúde, leveza e luminosidade; lembranças de como é ser Guarani; capacidades para enfrentar o perigo e ao mesmo tempo afastar a agressividade, saindo em caminhada.

Um acréscimo no livro em relação à tese que precisa ser mencionado se encontra no final daquele. A exemplo de outros etnomusicólogos que realizaram etnografias dialógicas e colaborativas entre grupos indígenas e (no caso deles) republicaram seus estudos após algum tempo, tendo vivido neste período novas experiências junto a estes grupos, novos contextos de negociação e novos *insights* (pelo que escreveram nos finais das novas edições textos elucidativos destes processos, como Feld, 1990⁶; Seeger, 2004⁷), Montardo também produziu, para a publicação da pesquisa, um posfácio, em que reflete sobre as trocas simbólico-materiais entre pesquisadora e interlocutores Guarani a partir do encontro etnográfico e posterior encontro, em que trataram sobre o registro acadêmico. A pesquisadora retornou à Área Indígena de Amambai em fevereiro 2003, a fim de entregar a pesquisa aos Kaiowá e se assegurar sobre a legitimidade de publicar o livro da tese. Consultou dona Odúlia e seu grupo, que produziram um ritual de recebimento da tese. Neste reencontro confirmou-se a pertinência do esforço de produzir grafismos (transcrições) por parte de Deise Montardo, que dona Odúlia relacionou com aqueles pintados nas roupas dos executantes do *jeroky*, indicando a cadeia intersemiótica grafismo-música-dança sugerida em outros trabalhos etnomusicológicos (Gebhart-Sayer e Bastos citados por Montardo: 281). Neste mesmo encontro, Deise foi apresentada a um instrumento que durante todo seu trabalho de doutorado não lhe havia sido mostrado por nenhum de seus interlocutores, o *guyrapa'i*, tocado pelo marido da filha de dona Odúlia, que garantiu haver muitos cantos para este instrumento de arco de boca, que Montardo poderia gravar em futuras visitas. Segura de que “este livro é o início de um caminho, ou a porta para o universo Guarani, que sem dúvida é musical”, Deise Montardo ouve de dona Odúlia que é seu trabalho mostrar o que aprendeu com eles, “como uma *yvyra'ija*” (:281).

Um CD com excertos dos cantos Guarani analisados na tese, de excelente qualidade técnica, faz parte do livro e colabora na compreensão das dimensões sonoro-performáticas dos cantos constituintes dos *jeroky* e *purahéi* estudados e de diferentes maneiras descritos por Deise Montardo - por narrativa escrita, fotos, gráficos, tabelas e transcrições musicais. Na introdução do livro, a autora aborda a importância do processo de transcrição dos cantos em seu estudo, oportunidade de fazer muitas escutas e escolhas de aspectos sonoros a continuar investigando. Além disso, as transcrições “permitem a visualização de questões formais, o que, como método de análise, permite definir as diferenças entre gêneros distintos” (:29). O acesso às transcrições sugeridas por Montardo no corpo do texto e às gravações de excertos sonoros de cantos Guarani selecionados pela pesquisadora e incluídos no CD permite ao leitor completar a

⁶ FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and songs on Kaluli expression*. 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990[1982].

⁷ SEEGER, Anthony. *Why Suyu sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004[1987].

apreensão dos rituais xamanísticos cotidianos pela narrativa escrita com uma dupla experiência sensorial-interpretativa dos parâmetros sonoros - gráfica e sonora. Alguns aspectos dos cantos, de difícil representação pela notação musical ocidental, como a riqueza de cores tímbricas, ornamentos, *glissandos*, microtons e respirações, elaborados na escrita etnográfica de Deise, são sintetizados pelo registro em CD.

Esta pesquisa etnográfica é publicada em uma importante conjuntura de ampliação do protagonismo dos povos tradicionais no Brasil e de intensa luta por seus direitos. Etnografar valores “cosmo-sônicos” (me refiro à constituição sonora mútua entre modo de existência e sociocosmologia) Guarani representa uma colaboração a esta busca dos coletivos ameríndios de se fazerem visíveis e respeitados, no sentido do cumprimento de políticas que acolham seus direitos territoriais e suas lógicas próprias de viver (sonoramente) seu modo de ser.

O livro traz esta força da cultura Guarani, cultivada cotidianamente, mas não só isso. Ele expressa nas palavras de Deise Montardo seu respeito pelo modo de ser destes indígenas e sua curiosidade e alegria no aprender. A obra desafia também, pelas palavras e pelos cantos de seus colaboradores de pesquisa, os limites e horizontes das sociocosmologias ocidentais. Seguindo os passos de mestres da etnomusicologia das Terras Baixas da América do Sul, como Rafael de Menezes Bastos e Anthony Seeger, com esta publicação Deise Montardo projeta a etnomusicologia Guarani para um patamar de maior audibilidade e visibilidade, colaborando com a divulgação dos resultados de uma pesquisa avançada comprometida com o desenvolvimento de caminhos coletivos, performáticos e dialógicos de fazer ciência no Brasil.

*Ha'e! Ndopoma romoñendu!*⁸*Haaaa.*

⁸ É assim! Vamos escutar! *Haaaa...*