

## A música no ritual *Nhemongarai* dos Guarani-Mbya<sup>1</sup>

Brenda Suyanne Barbosa

### Resumo

A música e a musicalidade dos povos indígenas brasileiros têm sido um importante foco dos estudos etnomusicológicos no país. Para compreender as músicas destes povos, faz-se necessário um olhar mais cauteloso para as influências sofridas durante os séculos de contato com outras etnias, a proximidade territorial entre aldeias e cidades e o avanço no acesso às tecnologias não indígenas. Partindo desse pressuposto, a presente pesquisa tem como foco a compreensão e descrição da música no ritual de batismo denominado *Nhemongarai* (Ritual do Milho), praticado pelos Mbya-Guarani, identificando possíveis traços de música europeia e/ou propagada por meios de comunicação não indígenas. Para tal, foram realizadas revisão bibliográfica, observações de campo e entrevistas semiestruturadas com a população da aldeia *Tekoa Ko'enju*, incluindo o *Karai* (pajé) e o *Mburuvixa* (cacique).

**Palavras-chave:** indígenas; etnomusicologia; *Mbya-Guarani*; música; *Nhemongarai*.

### The Music in the ritual *Nhemongarai* among the Guarani-Mbya

#### Abstract

There is a big involvement often musicology about *Guarani* music and musicality research. However, it is necessary a cautious look at the influences suffered in this context, referring to the centuries of contact with other ethnic groups, territorial proximity between villages and cities and the technological advancement and accessibility. Under this assumption, the present study focuses on understanding and describing of the music in *Nhemongarai* ritual practiced by the Mbya-Guarani, identifying possible traces of European music and / or media. To this end, were viewed the literature and conducted field observations and semi-structured interviews with *Tekoa Ko'enju* population, including *Karai* (shaman) and the *Mburuvixa* (chief).

**Keywords:** indigenous; etnomusicology; *Mbya-Guarani*; music; *Nhemongarai*.

### Introdução

Após centenas de anos de colonização, muitos povos indígenas encontraram na assimilação de outros costumes uma forma de se manterem vivos, assim como afirma a etnomusicóloga Kilza Setti (1993). Segundo a autora, introduziram em seu cotidiano hábitos antes não existentes, e deixaram de lado algumas de suas práticas recorrentes. Projeta-se para parte da população a ideia de que esses povos perderam a sua particularidade que os caracterizava como índios<sup>2</sup>.

Os Mbya-Guarani são um subgrupo do povo Guarani e, de acordo com dados arqueológicos, assim como os outros subgrupos guarani, se deslocaram da região amazônica em direção ao sul do continente americano, se estabelecendo nos territórios

---

<sup>1</sup> Meus agradecimentos ao Dr. Guilherme Caldeira Loss Vincens, professor do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), orientador da pesquisa que originou o atual artigo.

<sup>2</sup> Denominação concedida aos povos da América, sem levar em consideração especificidades culturais (RESENDE, 2001, p.3).

hoje pertencentes à Bolívia, Argentina, Paraguai, Uruguai e Brasil, sendo neste, nas regiões Sul e Sudeste (CIMI *et al.*, 2007).

Esse processo migratório é decorrente da constante busca pela Terra Sem Males. Um processo que muitas vezes foi liderado por mulheres xamãs (LADEIRA, 1992 e CICCARONE, 2001 apud MONTARDO, 2004).

Confinados a pequenos hectares de terras, com aldeias próximas a centros urbanos e frequentes visitas de pesquisadores, nesses locais se torna intensivo o bombardeio de influências externas. Essas influências são visíveis e estão presentes em diversos setores do cotidiano dos Mbya, caminhando lado a lado com hábitos que os Guarani afirmam terem aprendido com gerações anteriores e que acreditam fazer parte do que chamam de *mbya reko*<sup>3</sup>.

Que a prática musical deste povo sofreu modificações no decorrer dos séculos é algo certo. Esse fato já se fazia notável em 1639, sendo citado por Montoya em 1876 (MONTARDO, 2004) e, atualmente se faz ainda mais visível a partir da apreciação diária desse povo pela música midiática<sup>4</sup>, pela existência de um coral infantil dentro das aldeias (FINOKIET, 2010) e pela utilização de instrumentos de origem europeia, como o violão e o violino, que, já incorporados com algumas modificações pela tradição guarani, recebem respectivamente o nome de *mbaraka*<sup>5</sup> e *rave*<sup>6</sup>.

A partir dos fatores de interferência citados acima, surgiu o interesse em pesquisar sobre a música no ritual *Nhemongarai*, ritual de batismo também conhecido como *Avaxi Nhemongarai* (Ritual do Milho), por acontecer entre os meses de novembro e fevereiro, época da colheita do milho. Mesmo sendo essa cerimônia muitas vezes citada em livros e artigos, não se encontra nenhum estudo mais aprofundado sobre sua música.

## Tekoa Ko'enju

A aldeia (*Tekoa*) de nome *Ko'enju* (Alvorecer), onde foi realizada a pesquisa de campo, está atualmente situada no município de São Miguel das Missões (RS), contando com uma população de 210 Guaranis. A área de 236 hectares, a qual possui em suas proximidades fazendas e assentamentos, foi doada aos grupos Mbya migrados da região de Misiones – Argentina, que acamparam na fonte missioneira pertencente ao Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo.

O sítio arqueológico guarda as ruínas da antiga redução jesuíta de San Miguel Arcanjo, fundada em 1687 e é chamada pelos Guarani da região de *Tava Miri* ou Aldeia de Pedra, local onde os mesmos, segundo a tradição oral, receberam os jesuítas.

No entanto, nos relatos de exploradores dos séculos XVII e XVIII, consta que os índios viviam em áreas inóspitas, e textos jesuítas que faziam distinção entre Guarani pagãos e cristãos, como se os últimos tivessem abandonado suas tradições, levantam polêmica sobre a posse dos indígenas sobre o local (SOUZA *et al.*, 2007).

De acordo com uma entrevista concedida por *Kuaray*, líder político da aldeia, todas as decisões são tomadas em conjunto, em uma reunião semanal, na qual o cacique faz uma preparação prévia dos assuntos de maior importância para serem discutidos, levando em consideração as necessidades de toda a aldeia, desde problemas internos, até a visita de pesquisadores.

---

<sup>3</sup> Modo de vida mbya.

<sup>4</sup> Música proliferada por meio de veículos de massa, como o rádio e a televisão.

<sup>5</sup> Violão de cinco cordas.

<sup>6</sup> Violino de três cordas.

Para que a pesquisa pudesse ser aceita, o cacique e seus conselheiros (escolhidos pelo próprio cacique e por toda a aldeia) fizeram uma análise da situação e permitiram o estudo de sua música ritualística, desde que o ritual não fosse visto, por acreditarem que a participação de um não-mbya, carregando consigo crenças e valores distintos, prejudicaria a sintonia entre os participantes e seus deuses.

No dia 22 de dezembro de 2014, encontrei pessoalmente os membros da aldeia e pude constatar que os efeitos da convivência cada vez maior com os chamados *jurua*<sup>7</sup> são nítidos (vestimenta, alimentação, utensílios domésticos e eletrônicos, entre outros). Dentro do sítio arqueológico, no município de São Miguel, há uma casa disponibilizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), denominada por todos como “casa de passagem”, onde os aldeões se instalam quando vão até a cidade para fazer compras ou vender artesanato (principal fonte de renda).

A casa de passagem, aberta a todos os Guarani, não possui luz elétrica e é constituída de vários cômodos onde as famílias se distribuem dormindo em cobertores. Todos os Guarani possuem acesso livre a essa casa, que é guardada por vigias contratados pelo IPHAN.

Apesar de poderem acessar gratuitamente as dependências do museu instalado dentro do sítio para a venda de artesanatos, a entrada é permitida somente nos dias e horários abertos ao público.

Segundo SETTI (1997), “o ambiente físico da Mata Atlântica fornece a matéria-prima para a continuidade da prática musical” mbya. No entanto, na terra que lhes fora concedida não é possível encontrar todos os materiais necessários para a produção musical, como a taquara e certos tipos de sementes. Com isso, as taquaras são retiradas do sítio arqueológico, e as sementes são substituídas por grãos.

Para atravessar os 30 quilômetros que separam a aldeia do centro urbano, os moradores de *Ko'enju* pagam 50% do valor cobrado pelos motoristas para serem transportados no sábado da cidade à aldeia e na segunda, da aldeia para a cidade (os outros 50% são pagos pela prefeitura). Pelo trajeto da estrada de terra é possível observar as casas, fazendas e plantações de soja e milho. As pessoas se sentam espalhadas dentro do ônibus entre os fardos de alimento e não conversam muito entre si.

### **A música fora do contexto religioso**

Nos 58 dias que permaneci com os Mbya-Guarani fui convidada a participar de algumas festividades como a comemoração do Natal e Ano Novo, que para os Guarani representa apenas uma oportunidade para rever os parentes e festejar, uma vez que não apresentam traços do cristianismo em sua religião (CADOGAN, 1959) e a mudança de ciclo é realizada no meio do ano, por ser o inverno a época em que os deuses envelhecem e a primavera a estação em que renascem.

Nessas festividades são tocados vários tipos de música, principalmente forró e outros de origem brasileira e paraguaia (MONTARDO, 2004). Contratam DJ's para as festas e geralmente exigem o tipo de música que desejam escutar.

Fui convidada para passar o Ano Novo na *Tekoa Kunha Piru I*, situada no município de Aristóbulo Del Valle, província de Misiones, Argentina. No dia 1º algumas pessoas, maioria homens, se reuniram em uma das casas para beber, conversar e fazer música, levando violão e sanfona.

---

<sup>7</sup> Termo mbya- guarani designado para identificar pessoas “não-indígenas”.

Alguns Guarani mais jovens vivem de música. Tocam violão e cantam nas ruas para conseguir dinheiro, trabalham como DJ's ou montam grupos de forró para tocarem em festas, como é o caso do Pankadão RLM, Os Mullekes da Tribo, entre outros.

### **Nhemongarai**

Por meio de entrevistas semiestruturadas e algumas eventuais conversas com o *Karai*<sup>8</sup>, o *Mburuvixa*<sup>9</sup>, moradores e visitantes da aldeia, algumas informações sobre o que é o *Nhemongarai*, sua importância para o povo Mbya-Guarani e a música nesse contexto foram obtidas.

Cada aldeia possui um comportamento diferente perante a participação e observação dos seus rituais por não-indígenas. A *opy* (casa de reza) é um local sagrado que deve ser respeitado e, apesar das moradias nas aldeias visitadas não possuírem a construção tradicional, a *opy* ainda é construída seguindo os costumes, pelos próprios moradores da aldeia, sendo basicamente de taquara e barro com as principais pilastras provenientes de uma madeira especial.

A *opy* deve possuir sua porta de entrada direcionada para o oeste e tamanho suficiente para abrigar a todos da aldeia durante os rituais. Nas laterais há bancos para os homens se sentarem e prateleiras de madeira sobrepostas para que os alimentos sejam depositados. Todos os instrumentos musicais necessários para as práticas religiosas também são guardados em seu interior.



**Figura 1:** *Opy Tekoa Pyau*

---

<sup>8</sup> Líder religioso (pajé ou xamã).

<sup>9</sup> Líder político (cacique).

Aldeias mais conservadoras não permitem a entrada de mestiços ou outras pessoas que não pertençam ao povo Guarani. Outras, que contam com a presença de casamentos interétnicos, são menos rígidas com esta questão e acabam permitindo que pessoas de fora da cultura observem seus rituais. Porém, são pessoas em que os moradores da aldeia em questão confiam muito.

O ritual tradicionalmente ocorre três vezes durante a época de colheita do milho: novembro ou dezembro, janeiro e fevereiro, para que todas as crianças tenham a chance de serem nomeadas corretamente por motivos que serão explicados mais adiante.

Uns dias antes do *Nhemongarai*, o *Karai* avisa qual será a data do ritual para que todos possam se preparar. Todos os moradores da aldeia se abstêm de álcool, perfumes de todos os tipos, carnes e outras comidas pesadas, relações sexuais, som alto proveniente de aparelhos eletrônicos e caminhadas durante a noite.

As regras também valem para aqueles que não participarão do ritual, principalmente aqueles cujas residências estão localizadas próximas à *opy*, pois toda a aldeia deve se manter focada no acontecimento. As pessoas que lavaram os cabelos com xampu no dia anterior ao *Nhemongarai* lavam seus cabelos com *yvau*<sup>10</sup> antes de se dirigirem para a casa de reza.

Há também o preparo dos alimentos que serão levados. Mel, erva-mate e *guembe* representam o homem, e *mbojape'i* representa a mulher, sendo o *Karai* quem decide o que os homens deverão levar para o ritual.

A erva-mate, no caso, é um galho com várias folhas da erva. O mel deve ser produzido por colmeias específicas<sup>11</sup> e colocado dentro de pequenas taquaras. O *guembe* é um fruto que deve ser colhido ainda sem estar maduro para ser levado à *opy* e, depois do ritual, os donos o levam para casa, assam e comem. O *mbojape'i* é uma espécie de pão de milho levado para a casa de reza enrolado em um pano e deixado no local das oferendas sem estar embrulhado.

Quando, por alguma razão, uma criança que possui mais de um ano não recebeu um nome e não pode comparecer ao ritual, alguém da família providencia um alimento de acordo com as escolhas para o determinado dia e o gênero da criança, como um caso relatado por um Guarani, em que seu sobrinho havia feito um ano e em sua aldeia não ocorreria o ritual (o motivo não foi explicado). Com isso, sua mãe foi para *Kunha Piru I* durante a época do *Nhemongarai* e, uma vez que o *Karai* da *Tekoa* pediu que os homens levassem mel, sua mãe o preparou colocando um pouco deste dentro de uma pequena taquara e pediu que um parente do sexo masculino a levasse para a *opy* e dissesse ao pajé que aquele objeto representava seu neto.

Antes da chegada dos aldeões para o ritual o *Karai*, o *Yvyra'ija*<sup>12</sup> e a *Kunha Karai*<sup>13</sup> já se encontram dentro da casa de reza com a fogueira acesa. Assim que todos se reúnem no exterior da casa, os homens entram em fila e depositam suas oferendas em cima das prateleiras, de modo que fiquem penduradas. Em seguida, ainda em fila, deixam a casa de reza para que as mulheres, do mesmo modo, também possam depositar nas prateleiras o alimento que prepararam.

Nesse processo, o alimento que representa a criança ausente é depositado por um parente, que em seguida avisa o fato ao *Karai*. Após a entrega dos alimentos somente os

---

<sup>10</sup> Erva utilizada para afastar pesadelos. São colhidos alguns galhos na árvore e colocados dentro de uma bacia com água.

<sup>11</sup> As espécies de abelhas que produzem o mel favorável ao *Nhemongarai* são denominadas em guarani por *Ei Raviju*, *Manduri*, *Jatei*, *Tapexua*, *Ei Rembyky Raxa*.

<sup>12</sup> Aprendiz de *Karai*.

<sup>13</sup> A mulher mais sábia da aldeia, que, geralmente, também é a mais idosa e esposa do *Karai*.

homens que executarão algum instrumento permanecem dentro da *opy* junto das outras pessoas que já estavam antes.

Todos, em fila novamente (homens na frente e mulheres com seus filhos no colo atrás) entram na casa de reza e formam um grande círculo. Em seguida cumprimentam o *Karai*, o *Yvyra'ija*, e os músicos que permanecem sentados, e a *Kunha Karai* que está de pé perto da fogueira.

O próximo passo é a separação de homens e mulheres. Todos os homens possuem o direito de se sentarem nos bancos, enquanto as mulheres se sentam no chão. Geralmente levam panos para forrar, e são elas que ficam o tempo todo com os filhos no colo. A partir desse momento todos devem permanecer na casa de reza até que o ritual termine.

O *Karai* primeiramente se disponibiliza a atender os doentes (tanto de corpo quanto de alma) e, em seguida, dá início ao processo de esfumaçar os alimentos, um ato onde o *petyngua*<sup>14</sup>, como instrumento sagrado, limpa as impurezas. Alguns homens, assim como o *Yvyra'ija*, auxiliam o pajé nessa tarefa: aqueles esfumaçam as oferendas antes deste, como se fosse uma preparação e, depois, todos que estão inspirados a cantar, dão início às peças vocais enquanto o resto da *opy* os acompanha.

As mães levam as filhas que deverão ser nomeadas para o centro da *opy* e, umas ao lado das outras, permanecem viradas para o leste até que todas recebam seu nome guarani. Depois é a vez de as mães levarem os meninos, e os mesmos procedimentos são realizados.

No final, todos que se sintam inspirados a dançar e cantar se dirigem para o centro, formando na frente uma fila de homens e atrás uma fila de mulheres, possuindo como parâmetro para o fim do ritual o nascer do sol, quando as pessoas pegam os alimentos que levaram, se dirigem às suas casas e, no dia seguinte, comem com seus familiares.

### A música no contexto ritualístico

No início de fevereiro recebi a notícia de que a casa de reza da *Tekoa Ko'enju* havia sofrido alguns danos e que não conseguiriam reerguê-la a tempo. Dessa forma, a proposta inicial de observação foi modificada, já que a pesquisa se baseava na escuta do ritual em tempo real. Os moradores mais jovens da aldeia me mostraram algumas gravações do *Nhemongarai*, e cantaram à capela algumas músicas.

Segundo Kuaray Miri, a música é a forma de os Guarani se comunicarem com seus deuses, ou seja, é o meio com o qual eles rezam. Todos nascem com algumas músicas predestinadas, as quais descobrem no decorrer dos anos. Esse fato foi constatado por Schaden (1974), o qual relata que muitos recebem seus cantos quando ainda são crianças.

Cada indivíduo tem suas músicas provenientes da morada<sup>15</sup> de alguns deuses do panteão guarani ao qual pertencem e, com isso, elas geralmente serão as mesmas de algumas outras pessoas. Dessa forma, é possível saber para qual finalidade essa música deve ser entoada quando executada à capela por uma única pessoa, como fortalecimento pessoal, antes de uma viagem, quando nasce um membro da família, entre outros.

---

<sup>14</sup> Cachimbo sagrado.

<sup>15</sup> Os deuses do panteão mbya-guarani possuem suas casas em locais chamados pelos seus credores de “morada”. Os nomes recebidos durante o *Nhemongarai* são provenientes das moradas de *Nhamandu* (Sol), *Karai* (Sabedoria), *Tupã Jakaira* (Força Espiritual), e *Jakaira Yva Apyte* (Força interior).

Essas canções se tornam parte do sagrado mbya, entrando para o repertório do *jeroky*<sup>16</sup> (MONTARDO, 2009), e utilizadas no início do *Nhemongarai*, quando os músicos que estão dentro da *opy* começando a tocar para que as pessoas entrem. Em seguida, várias músicas que fazem parte da tradição guarani são executadas enquanto o ritual prossegue.

As canções e principalmente os instrumentos têm a função de realizar a comunicação com os deuses que estão em suas respectivas moradas. Os instrumentos<sup>17</sup> utilizados são: *mbaraka*, *rave*, *mbaraka miri*<sup>18</sup>, *takuapu*<sup>19</sup> e *popygua*<sup>20</sup>.

Cristino, líder do coral da aldeia, contou sobre a afinação e proveniência do *mbaraka* e da *rave*. Atualmente utiliza-se um violão e violino de fábrica; suas cordas são retiradas e substituídas por cordas de pesca, sendo cinco cordas no primeiro, as quais representam cinco principais deuses guarani (MONTARDO, 2004) (segundo o *Karai* Moreira, pajé da *Tekoa Mymba Roka* – SC, os deuses são *Tupã*, *Jakaira*, *Nhamandu*, *Karai*, *Nhe'e*), e três cordas no segundo, que representam a família (pai, mãe e filho (a)).

Tal afirmação pode ser comparada ao conhecimento que se tem sobre as reduções jesuíticas, onde havia tanto a confecção de instrumentos para serem exportados para a Europa, como aulas de música para as crianças, as quais formavam coros para cantarem durante as missas<sup>21</sup>.

No violão<sup>22</sup> as cordas 1-3-5 são afinadas na mesma nota, dois tons e meio acima das cordas 2-4, as quais também estão afinadas em igualdade entre si. Já no violino as cordas 1-3 são afinadas na mesma nota, dois tons e meio abaixo da corda 2.

Em um certo dia, pude observar *Kuaray Miri* afinando um violão, da forma como se deve prepará-lo para tocar as músicas sagradas, e ligando um afinador elétrico a 442 Hz, observei que as cordas 1-3-5 do violão estavam na nota Sol, e as notas 2-4 na nota Re, porém, um pouco altas<sup>23</sup>.

De acordo com o líder do coral, as cordas 1-3-5 do violão tocam a mesma nota da corda 2 do violino, e as cordas 1-3 deste correspondem às cordas 2-4 daquele. Cristino também contou que ambos os instrumentos foram dados aos Guarani por *Nhanderu*, e *Xariã*, o ser do mal, colocou uma corda a mais em cada instrumento para dificultar, principalmente para os *jurua*. Além disso, foi relatado que os instrumentos sempre fizeram parte da cultura guarani e, com a chegada dos europeus, os indígenas produziram instrumentos para serem levados até à Europa.

Ao chamar a atenção dos deuses, estes enviam seus mensageiros (MONTARDO, 2004), denominados *Nhe'e*<sup>24</sup>, para auxiliarem o ritual e informarem ao *Karai* o nome da criança. No entanto, os Guarani também acreditam em seres do mal, e que estes vem até

<sup>16</sup> Ritual realizado cotidianamente ao cair da noite.

<sup>17</sup> Desconsiderando-se a voz.

<sup>18</sup> Chocalho.

<sup>19</sup> Bastão confeccionado a partir de um pedaço de taquara, com altura predeterminada para produzir a sonoridade almejada.

<sup>20</sup> Duas varinhas de madeira.

<sup>21</sup> Tais dados foram obtidos por meio de uma apresentação de som e luz, narrada na voz de Fernanda Montenegro, nas ruínas da redução jesuítica de San Miguel, hoje denominada como Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo (São Miguel das Missões-RS).

<sup>22</sup> A numeração das cordas é realizada de baixo para cima.

<sup>23</sup> O afinador elétrico mostra a tensão exata da corda para a afinação de determinada nota por meio de uma espécie de ponteiro que permanece no centro do visor, e uma luz se acende. Quando a afinação está “alta”, o ponteiro passa do centro, inclinando-se para a direita de quem observa.

<sup>24</sup> Seres divinos.

o ritual para atrapalhar essa nomeação. Com isso, o *Karai* está sujeito a erros, e cabe aos *Xondaro*<sup>25</sup> a proteção do ambiente.

Os nomes masculinos e suas respectivas moradas são: *Kuaray* (morada de *Nhamandu*), *Karai* (morada de *Karai*) e *Wera* (morada de *Tupã Jakaira*). Por sua vez, as mulheres possuem maior variedade de nomes e moradas: *Ara* e *Jera* (morada de *Nhamandu*), *Kerexu* (morada de *Karai*), *Para* e *Jaxuka* (morada de *Tupã Jakaira*) e *Pataxi* (morada de *Jakaira Yva Apyte*).<sup>26</sup>

O fato de o *Karai* não nomear uma criança é muito sério, porque os *Guarani* acreditam que o nome não pronunciado pelos *Nhe'e* é um indicador que aquela criança morrerá cedo. No caso de um erro, a criança se sentirá mal, adoecerá, ficará infeliz e pode até vir a falecer, pois o nome e a alma estão ligados. Nesse caso, cabe a outro pajé dar a nomeação correta. Os nomes também são indicadores de personalidade, aptidões musicais e a função de cada um em determinados rituais (LADEIRA, 1992 *apud*. SETTI, 1997).

Segundo *Karai* Moreira, além da proveniência dos nomes, o gênero também é um indicador das funções musicais a serem exercidas durante os rituais em geral. De acordo com a cosmologia mbya, as mulheres são pertencentes à terra e por isso apenas podem tocar o *takuapu*, por este ser um instrumento que faz a ligação entre a terra e o céu. Já os homens pertencem ao ar e recebem o desígnio de tocar os demais instrumentos, por estes representarem o céu.

Ao ouvir as gravações, nota-se que são entoados vocalizes e não palavras, assim como Suely Brígido (2011) pôde observar na música *Ixe* dos índios *Karaja*. Esse detalhe foi comparado, pelos próprios Mbya, ao som dos animais. Na fala de *Kuaray Miri*, “é como os sapos, eles não emitem palavras”. Essa alegoria aos animais já foi constatada por Setti em seu estudo sobre os *Xondaro*<sup>27</sup> e Montardo (2004), que percebe a melodia e a forma sendo inspiradas pelo canto das aves e o som das cachoeiras.

Quando questionados sobre o significado do que estão pronunciando durante as músicas, alegam que estas foram presentes dos deuses e não apresentam palavras, do mesmo modo que não possuem títulos, sendo diferenciadas pelas moradas as quais pertencem. Seu reconhecimento é baseado nos sons que emitem, juntamente com o modo com que os instrumentos são executados.

---

<sup>25</sup> Guerreiros mundanos e espirituais.

<sup>26</sup> Informações concedidas por Elsa, moradora da *Tekoa Ko'enju* e sogra do cacique.

<sup>27</sup> Aqui, *Xondaro* é tratado como a música executada durante o “treino” dos guerreiros de mesmo nome (SETTI, 1997).





Figura 2: *Takuapu*



Figura 3: *Mbaraka e Rave*

O *mbaraka*, o *takuapu* e o *popygua* possuem função percussiva, mantendo a batida constante, em compassos binários e ternários com agógica alternada entre lento e acelerado, dependendo da música. Já a *rave*, além de percussiva, apresenta algumas alterações de notas.

O vioão e o violino substituíram o *mbaraka miri* (chocalho), um instrumento considerado sagrado pelos Guaraní devido à crença de que o Sol mantém a vida na Terra durante o dia cantando, dançando e tocando o *mbaraka miri* e o *takuapu*, sendo responsabilidade do seu povo fazer o mesmo durante a noite (MONTARDO, 2009).

Apesar de apresentarem formas diversas, possuem uma estruturação cíclica, sendo que as diversas partes da música se repetem várias vezes em melodias compostas basicamente por semitons e graus conjuntos com alguns intervalos de 3<sup>a</sup>, podendo no fim conter *rallentando*. Nas músicas de forma A-B, o *Karai*, acompanhado dos instrumentos, faz um pequeno solo na parte A, e na parte B é formado um coro com todos os participantes do ritual.

Já nas músicas que contém forma A-B-C, a parte A é movida pela instrumentação, a B, pelo solo do *Karai*, e a C, pelo coro. Também pode ser definido como Intro-A-B-Ponte ou Coda, em que a introdução é realizada pelos instrumentos, o

A pelo solo, o B pelo coro e, quando retomada a parte instrumental, esta pode ser vista como uma ponte que ligará as partes A e B já executadas às posteriores, ou como uma Coda, se for pensado como o fim de uma parte cantada que dará início a outra.

Com todos esses dados obtidos, pode-se perceber que a música midiática influencia o cotidiano da cultura guarani, mas não estende a influência até à música ritualística. Porém, no ritual pesquisado, se torna clara a influência da música europeia no uso do violão e violino, e nas noções de introdução/ponte/coda, solo e coro.

Todos esses resultados mostram que os instrumentos e técnicas musicais de origem europeus apresentados acima estão inclusos na música do ritual *Nhemongarai* há tanto tempo que algumas explicações para tal uso já se perderam, já que para os Mbya esses detalhes musicais surgiram na própria cultura, e a noção do que diferencia as músicas de uma morada e outra e o significado destas para a sociedade guarani é baseada na palavra final de algum ancião da aldeia.

Também foi possível perceber a inviabilidade do ritual para determinadas aldeias por diversos fatores externos e internos. Assunto delicado, uma vez que os anciãos consideram certos aspectos musicais e religiosos um tabu para os *jurua*, enquanto que para os jovens mbya não existe tabu, mas sim pouco conhecimento.

A análise das músicas presentes no ritual *Nhemongarai* constatou que apesar do bombardeio cultural e midiático sofrido e assimilado pelos grupos indígenas remanescentes no Brasil em seu cotidiano, a música ritualística dos Mbya-Guarani de certa forma se mantém blindada devido a sua sacralidade para esse grupo étnico.

### Referências bibliográficas

BRÍGIDO, Suely. *Imagens Encantadas: Arte Ritual Índios Karajá*. Niterói: Fábrica de Livros/SENAI, 2011.

CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de lós Mbya-Guarani del Guairá*. São Paulo: USP, 1959.

FINOKIET, Bedati. *Tekoá Koenju Ojexauka: Aldeia Alvorecer se apresenta/Bedati Finokiet, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira*. 1ª ed. Santo Ângelo: OPPOMP, 2010.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Uma antropologia da música guarani*. Campo Grande: Tellus, ano 4, n.7, p. 73-91, out.2004.

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

Conselho Indigenista Missionário (CIMI) – Regionais Sul e Mato Grosso do Sul & Comissão de Lideranças e Professores Guarani Kaiowá. *Povo Guarani, Grande Povo! Vida, Terra e Futuro*. CIMI, 2007

RESENDE, Maria Leônia Chaves de. *Brasis Coloniales: o gentio da terra nas Minas Gerais setecentista (1730-1800)*. Tese de Doutorado em História Social/UNICAMP – DECIS/FUNREI, 2001.

SETTI, Kilza. “Questões Relativas à Autoctonia nas Culturas Musicais Indígenas da Atualidade Consideradas no Exemplo Mbya-Guarani”. *Revista Brasil-Europa* n. 21 – 1, 1993. Disponível em <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-02.htm>. Acesso em: 22 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. “Orassom - Preces Cantadas dos Mbya-Guaranis”. *Revista Música*, São Paulo, v. 8, n.1/2: p. 57-66, maio/nov, 1997.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1974.

SOUZA, José Otávio Catafesto de *et al.* *Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbya-Guarani nas Missões*. Porto Alegre: IPHAN, 2007.