

## **A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani**

**Deise Lucy Oliveira Montardo<sup>1</sup>**

### **Resumo**

Exploro neste artigo aspectos do universo voco-sonoro guarani, desenvolvidos a partir da análise de dados de pesquisa etnográfica realizada entre os subgrupos Kaiová e Nhandeva do Mato Grosso do Sul. A comparação do material de minha pesquisa com o de outros pesquisadores de guarani, bem como com o de outros grupos tupi, sugere um sistema musical de amplitude maior. Teço comentários sobre as relações entre a música, a espacialidade e a cosmologia, pois nos rituais a música proporciona aos Guarani percorrer caminhos que os levam às aldeias divinas. Verifico que há ao mesmo tempo uma verticalidade nos caminhos e uma horizontalidade na localização destas aldeias.

**Palavras-chave:** música guarani, música indígena, Guarani, cosmologia.

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia Social pela USP, pesquisadora do Museu Universitário, colaboradora no PPGAS/UFSC e vice-coordenadora do Núcleo de Estudos “Arte, cultura e sociedade na América do Sul e Caribe” (MUSA)/UFSC. Endereço institucional: Museu Universitário, UFSC, C.P. 476, 88.040-900 Florianópolis – SC. E-mail: [deiselucy@gmail.com](mailto:deiselucy@gmail.com)

## **Abstract**

In this article I explore aspects of the vocal and sonorous universe of the Guarani Indians, which emerged from the analysis of data of an ethnographic field work realized among the subgroups Kaiová and Nhandeva of Mato Grosso do Sul. The comparison of my research material with that of other Guarani researchers, as well as with that of other Tupi groups, suggests a wider musical system. I make comments on the relationships between music, space and cosmology, because in the rituals the music offers to the Guarani ways that take them to the divine villages. I found out that there is at the same time verticality in the roads and horizontality in the location of these villages.

**Key words:** Guarani music, indigenous music, Guarani, cosmology.

Os cantos e as danças executados nos rituais xamanísticos guarani<sup>2</sup> são caminhos através dos quais os humanos vão ao encontro dos ancestrais criadores e outros seres divinos, e vice-versa. O canto e a dança são as linguagens com as quais os deuses se comunicam com os Guarani.

Neste texto apresento inferências feitas a partir da análise de seqüências de canções, correspondentes a cada uma das noites de ritual registradas, relacionando-as com a exegese da música como caminho e com-

---

<sup>2</sup> Os Guarani são os povos indígenas falantes de guarani, língua da família tupi-guarani e do tronco tupi, e contam no Brasil com uma população estimada em 30.000 pessoas (Ricardo 1995:45), cuja maioria vive nas reservas do Mato Grosso do Sul. Os subgrupos guarani são quatro: Kaiová ou Paï-Tavyterã, Nhandeva, Mbyá e Chiriguano. Dentro das fronteiras brasileiras considera-se que há representantes de três subgrupos: Kaiová, Mbyá e Nhandeva, que habitam os Estados de: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul. No litoral convivem os subgrupos Nhandeva (Chiripá) e Mbyá e, no Mato Grosso do Sul, em algumas áreas, convivem os Nhandeva e os Kaiová.

parando-as com dados de estudos etnomusicológicos sobre outros grupos<sup>3</sup>.

A análise das canções e as exegeses do repertório dos rituais xamanísticos diários revelaram que há, nestes, basicamente dois gêneros musicais, um ligado à invocação, e outro ao combate, complementares, no entanto, no que diz respeito aos objetivos do ritual: percorrer o caminho de encontro aos deuses, embelezar o corpo e protegê-lo das doenças.

Narrando um ritual apapocuva<sup>4</sup> no qual se aguardava a morte de um moribundo, Nimuendaju relata que cantavam vários pajés acompanhados das mulheres. Em alguns momentos cantavam vários ao mesmo tempo, um perto do doente, e outros distantes. “Assim que o pajé, sentado face ao doente, constata que a morte sobreveio, muda seu canto, da melodia *yvraija*, acelerada e com forte marcação rítmica, para o solene *ñeëngarai*, o que desencadeia uma confusão medonha” (1987[1914]:36). Nimuendaju segue narrando a continuidade do ritual durante o qual, segundo ele, soa clara e solene a melodia no *ñeëngarai*.

O que ressalto nesta citação é a constatação feita por Nimuendaju, no início do século XX, da existência de dois tipos de canções, os mesmos que percebi através das análises musicais e das exegeses, um de andamento mais lento, e outro de andamento mais rápido. O segundo tipo, acompanhado por coreografias de lutas, foi denominado pelos meus interlocutores de *yvra'ija*, e o primeiro foi chamado *jeroky*. As canções mais lentas têm um caráter de invocação e, entre os Nhandeva, de lamento.

---

<sup>3</sup> A pesquisa de campo de cujos dados este artigo se alimenta e que deu origem à minha tese de doutorado (Montardo 2002) que foi financiada pela FAPESP, através de auxílio à pesquisa, e pelo CNPq, através do projeto temático “Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul”, aos quais agradeço.

<sup>4</sup> Subgrupo guarani com o qual Nimuendaju trabalhou no início do século XX.

Em relação à arte vocal indígena, Antony Seeger explorou, num trabalho exemplar, as classificações nativas *suyá* de fala, instrução, canção e invocação, e cotejou-as com os seguintes aspectos formais: texto, fraseado, relações intervalares e autoridade textual, encontrando gradientes destes aspectos nos diversos gêneros (Seeger 1987:25).

Neste trabalho estou me limitando aos gêneros musicais do ritual cotidiano guarani, e optei, como Seeger, por me basear inicialmente na classificação nativa, auxiliada pela discussão acerca dos problemas dos gêneros discursivos que faz Bakhtin (1982[1979]), adaptando-os para os gêneros musicais, como sugere Acácio Piedade (1997:53) ao adotá-la no estudo da música *ye'pâ-masa*.

Bakhtin resume o uso da língua à emissão de enunciados concretos e singulares, que refletem as esferas em que estão inseridos seus participantes; fazem isso através de seu conteúdo e de seu estilo (seleção dos recursos léxicos, fraseológicos e gramaticais), mas antes de tudo, através de sua composição ou estruturação. O autor elabora sua definição de *gêneros discursivos* como tipos relativamente estáveis de enunciados, elaborados em cada esfera do uso da língua. Esta mesma idéia pode ser aplicada em relação aos gêneros musicais, nos quais é possível identificar características distintas quanto à estrutura, forma de composição, andamento, conteúdo, etc., de determinados gêneros eleitos para serem utilizados em determinados contextos (Bakhtin 1982[1979]:248).

Para o autor a unidade real da comunicação discursiva é o enunciado. Adaptando sua proposição, considero a canção como enunciado. Um dos traços colocados por Bakhtin para definir o enunciado é ter princípio e conclusão. No caso das canções analisadas, ficam claros o início, sinalizado pelo uso do *mbaraka*, e os finais, sinalizados por *rallentando* e outros aspectos. O terceiro aspecto levantado pelo autor são as formas genéricas estáveis do enunciado, que são a eleição de um gênero. Outras características colocadas por Bakhtin para definir o enunciado

são conteúdo determinado e momento expressivo (1982[1979]:260-280).

Tanto no repertório do *jeroky* kaiová quanto no nhandeva, obtive informações sobre dois tipos de canções, cuja correspondência foi demonstrada pela análise do respectivo material musical. Quanto à denominação dos tipos de canções, no entanto, apenas um foi designado, *yvra'ija*. *Jeroky* foi o termo utilizado para denominar o ritual como um todo, englobando as canções *yvra'ija*. Considero, porém, *jeroky* como um gênero quando em contraste com as *yvra'ija*. Passo, em seguida, a explorar características estruturais e estilísticas relacionadas ao andamento e à variação do centro tonal nas seqüências de canções analisadas.

## Andamento

Uma das características relacionadas ao estilo, baseada na qual podemos analisar as canções, é o andamento, o qual, neste caso, foi medido considerando a batida do *takuapu* (bastão de ritmo) como unidade mínima de referência temporal (considerado como referência analítica o minuto). Observando os repertórios registrados, noto que em todas as noites o andamento cresceu progressivamente até a canção na qual atingiu um ápice, e decresceu voltando mais ou menos ao mesmo do início da noite.

<b>Kaiová</b>	<b>Nhandeva</b>		
Noite 7 Amambai (1/1/99)	Noite 3 Pirajuy (6/12/97)	Noite 4 Pirajuy (1/3/98)	Noite 6 Pirajuy (25/12/98)
Odúlia 1 98	Leonardo 1 134	Leonardo 7 135	Eduardo 8 131
Odúlia 2 104	Leonardo 2 142	Leonardo 8 133	Eduardo 9 132

<b>Kaiová</b>	<b>Nhandeva</b>		
Odúlia 3 89	Leonardo 3 137	Leonardo 9 133	Eduardo 10 133
Odúlia 4 92	Leonardo 4 137	Leonardo 10 136	Eduardo 11 133
Odúlia 5 98	Leonardo 5 139	Leonardo 11 143	Eduardo 6 130
Odúlia 6 83	Leonardo 6 139	Leonardo 2 142	Eduardo 5 133
Odúlia 7 112	Vitória 1 130	Leonardo 12 117	Eduardo 2 155
Odúlia 8 131	Vitória 2 156	Leonardo 13 129	
Odúlia 9 145	Vitória 3 140	Vitória 9 142	
Odúlia 10 96	Vitória 4 140	Vitória 7 129	
Odúlia 11 111	Vitória 5 139	Vitória 10 135	
Odúlia 12 114	Vitória 6 134	Eduardo 7 129	
Odúlia 13 95	Vitória 7 140		
Odúlia 14 92	Vitória 8 148		
	Eduardo 3 137		
	Eduardo 4 134		
	Eduardo 1 137		
	Eduardo 5 135		

Quadro 1: Andamento das canções de algumas noites  
(em bpm – batida do *takuapu* por minuto)

As canções de andamento mais rápido de cada noite estão destacadas em negrito e são chamadas de *yvra'ija*, o que coincide com uma das características deste gênero notada por Nimuendaju. Um dos etnógrafos dos Nhandeva, Perasso (1986), inclusive obteve o andamento como diferencial entre os gêneros musicais que apresentou como *jeroky mbegue katu*, definido como dança lenta, complexo relacionado ao cultivo do milho, da batata e da cana-de-açúcar, e *jeroky hatã*, definida por sua vez como dança rápida, que fortalece o modo de ser religioso e constitui o meio para afugentar os espíritos nocivos, portadores de enfermidades e das pragas que ameaçam os cultivos.

Algumas canções tiveram, individualmente, um aumento e uma diminuição no andamento, mas estou considerando aqui a noite como um todo. A variação do andamento ajuda a criar tempos distintos. John Blacking chamou a atenção para o poder da música para criar outro mundo de um tempo virtual, como sendo a sua qualidade essencial (1973:27).

## ***Raising* ou mudança do Centro Tonal**

Antes de comentar este item é importante esclarecer que estou considerando como Centro Tonal (CT) um tom que tem um papel específico entre os tons utilizados em cada canção e que, neste trabalho, é resultado de inferência ética, utilizado como instrumental analítico. O CT nas canções analisadas foi considerado por mim, inspirada em Menezes Bastos (1990), como o centro ao redor do qual gravitam os outros tons. Observa-se em algumas canções que o refrão se fixa nesta nota.

Seeger dá um tratamento especial ao *raising* ou elevação do Centro Tonal no seu trabalho sobre a música Suyá, chamando-o de “o mistério

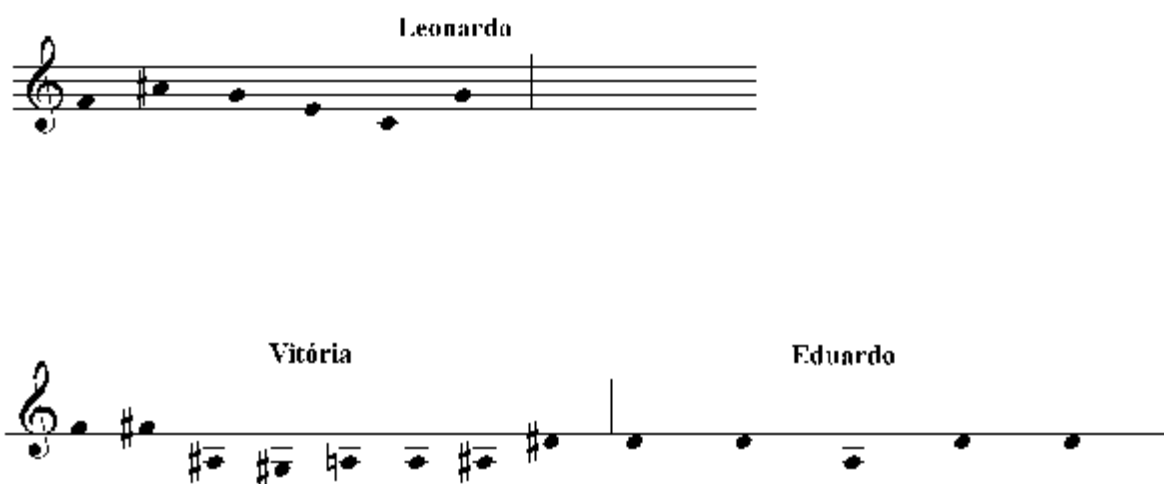
da elevação microtonal” e enfatizando o trabalho de análise de gabinete na sua detecção. O autor chama a atenção para o fato de que a elevação ou o rebaixamento do tom não ocorre em todas as sociedades, em algumas há os dois, enquanto em outras ocorre mais um ou outro, e algumas o têm como traço consciente da sua estrutura musical. Seeger comenta que Densmore obteve o depoimento de um informante seminole que disse ter sido ensinado por seu avô a subir o tom de certas canções, no caso as velhas canções de guerra (*apud* Seeger 1987:93). Sobre os Suyá, Seeger tentou descobrir, mas relata ter sido difícil, pois eles não possuem palavra para tratar das variações de tom, e conclui que não fica claro se são significativas ou não (1987:101).

Sobre a música kayabi, Travassos comenta que o *acelerando* e a elevação de afinação produzem o efeito musical de aumento gradual da tensão (1984:170), mas não discute se é um processo consciente.

Se considero cada canção do repertório guarani que registrei em separado, posso falar em uma tendência à elevação do centro tonal. No entanto, se considero cada noite, ou a seqüência das canções, observo que a mudança de centro tonal traça um caminho. Tomo como exemplo aqui a Noite 3, na qual noto que a variação do centro tonal desenhado no pentagrama forma um movimento ondulatório que se inicia ascendente, depois passa a ser descendente e volta a subir, repetindo-se este movimento na seqüência de alguns dos cantores.

Este aspecto da música guarani analisada remete ao que Menezes Bastos encontrou na música kamayurá e considerou como “ouvido diapasônico”. Os Kamayurá, segundo o autor, mudam o centro tonal das canções intencionalmente, elevam-no e abaixam-no durante uma mesma canção, não sendo, portanto, tais mudanças processos involuntários, como seria o caso em outras culturas (Menezes Bastos 1990:265).





Quadro 2: Variação do Centro Tonal das canções na Noite 3, Nhan-deva, Pirajuy, Paranhos (MS)

Outros dados que corroboram esta hipótese são a ocorrência e a recorrência do mesmo verbo para afinar os instrumentos, que acontecem entre os Guarani e entre os Kamayurá. Na Barra Grande, aldeia mbyá de Misiones, na Argentina, ouvi o termo *omoateno* usado para afinar o instrumento. Em Dooley *omoatyö* é traduzido por “arrumar” (1982:116), e em Cadogan, por “compor e reconstruir” (1992: 97). Em kamayurá *omoatyö* é afinar também, e é usado para o ato de conseguir o timbre desejado, e não apenas a altura, no caso dos instrumentos (Menezes Bastos 1978).

A importância da afinação para os Guarani pode ser depreendida pela presença em Montoya – dicionário guarani elaborado na virada dos séculos XVI e XVII – de mais de um termo para desafinado, *ñe’e terõ*, “voz desafinada”. Duas frases que dá como exemplo são *cheaviru che nẽmoñeé terõ*, “beber muita água me fez perder a voz”, e *omendaramo iñe’e terõ*, “casando-se muda a voz ou se perde”. Em Montoya aparece um termo para som de coisa quebrada usado também para voz, correspondendo à voz desafinada. “*Queëqueë*, ou som de coisa quebrada. *Amo queëqueë japepo*, quebrar a panela, considera-se o som que faz. *Cheñeë*

*queëqueë*, minha voz rouca. *Mimby tararáqueëqueë*, voz de trompete rouca. *Amoqueëqueë terõterõ cheñe'enga*, tenho a voz rouca e desafinada. *Ipy queëqueëngatu*, tem os pés lastimados, e anda manco” (Montoya 1876[1639]:331).

Para desafinado há ainda o *torë* “coisa discorde, voz desafinada, coisa torta”. Exemplos de seu uso: *cheñe'e torë* “sou desafinado”, *cheño cheñe'e torë porahei ta paume*, “eu só entre os cantores sou discorde”, *porahei eyi paume petei no auve iñe'e tore ramo: po raheipa omboai*, “uma única voz desafinada que houver na música a põe a perder toda” (Montoya 1876:398).

A profusão de termos encontrados no Montoya para tratar de desafinação e a recorrência do verbo *omoatyřö* usado entre os Guarani e os Kamayurá para “recompôr”, no caso de instrumentos musicais, sugerem que estes grupos dão importância aos aspectos de afinação. O verbo *omoatyřö* é usado pelos Guarani para falar também da recomposição que acontece no corpo dos participantes do ritual.

## Estrutura seqüencial do repertório do *jeroky*

Adoto a idéia de estrutura seqüencial desenvolvida por Menezes Bastos (1990), adaptando-a para o caso de uma noite. Ela é a estrutura da seqüência dos enunciados ou canções em uma noite.

Dona Odúlia Mendes – minha principal interlocutora – explicou, fazendo o desenho de uma série de quadradinhos no chão, que há uma numeração dos cantos que ela tem que executar e, embora tenham uma numeração e nomes correspondentes, ela às vezes inverte a ordem, podendo subir, descer, pular dois, entre outras variações, conforme o “roteiro” que recebe no sonho.

Ela desenhou quadradinhos de tamanhos distintos, de baixo para cima, e os numerou de cima para baixo esclarecendo que não sabe tudo ainda, pois está aprendendo.

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

Em outro dia desenhou no chão três caminhos. No do meio foi desenhando uma série de quadrados e explicou que “ele”, *Pa'i Kuara*, lhe mostrou os três caminhos subindo, nos quais os quadrados são as músicas. Foi com traços pulando de um caminho para outro. “O do meio é *Pai tavyterã, che mba'e* minha coisa, o outro é *ka'agui potire hegua*, correspondente ao Guarani (Nhandeva), e o outro vem de longe”; deu como exemplo as fitas de *jeroky* que escuta, de Santa Catarina, do Espírito Santo e até mesmo Temiar, da Malásia (fita da pesquisa de Marina Roseman – 1995 – que levei para o campo). Ela vai misturando até amanhecer, primeiro *mbegue katu*, mais lentas, e depois *yyra'ija*, mais aceleradas. Ao redor destes caminhos traçou um círculo englobando tudo e afirmou que aquilo tudo é o mundo com suas aldeias e cidades, às quais chega através do canto. Ela traçou uma linha saltando de um caminho para outro e explicou que canta um verso, termina, pega de outro, pega dois *Tavy Terã*, depois pega dois de outro, e assim por diante. “Eu vou levantando até a altura da copa das árvores (*ka'agui potire hegua*). Agora nós vamos na cidade, longe”. Ela foi dizendo os nomes dos cantos e explicando que eles sobem, “nós subimos quando nós cantamos”.

## Música guarani e espacialidade – O caminho

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

Os Waiãpi, segundo Dominique Gallois (1996), utilizam-se de fios invisíveis que ligam os seres a seus respectivos “mestres”. Estes fios ou *tupãsã* são tratados pela autora como um dos caminhos da relação xamânica, uma das maneiras de controle do movimento e de estabelecimento de comunicação com o sobrenatural<sup>5</sup>.

Vitória Portillo, xamã nhandeva, me explicou o processo de cura como sendo feito através de *Karai Mini*. Segundo Vitória, “ele” desce por um fio, como o fio do telefone ou como num rádio, e canta, permitindo a comunicação entre longas distâncias, do mesmo modo que aqueles aparelhos permitem comunicar-se com, por exemplo, a cidade vizinha de Paranhos (distante cerca de 30 quilômetros da área Piraju’y).

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

---

<sup>5</sup> Hill fala de um “cordão umbilical cósmico” que liga os seres míticos aos seres humanos Wakuénai (1997:147).

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

As exegeses que obtive com os Kaiová falam do *jeroky* como um caminho que deve ter seu percurso de ida percorrido novamente na volta, sob pena de seus participantes ficarem perdidos no caminho, o que os deixaria suscetíveis a uma série de perigos e doenças.

O que visualizei na primeira vez que participei de um *jeroky* nhandeva, e que, nas poucas exegeses que obtive neste grupo, se confirmou, foi a experiência de estar percorrendo um caminho. As frases musicais mais agudas abrem a passagem, e a parte que se repete mais vezes e que em todas as canções enfatiza o centro tonal das canções cria um espaço de tensão, no qual toda a atenção dos participantes é exigida. Os percursos que estão sendo feitos são perigosos, os *yyra'ija kuéra*, ‘ajudantes do ritual’, estão armados com seus *mbaraka*, ‘chocalhos’, e *yyra para*, ‘bastões’, e vigiam a segurança dos participantes, ao mesmo tempo em que os testam em contínuos movimentos de ataque.

No caso da música guarani nhandeva, na qual há um aumento progressivo no número de repetições de uma parte da estrutura da canção, seguido de uma volta ao número de repetições inicial, o momento em que o número de repetições atinge o máximo é, evidentemente, o de maior tensão nas coreografias nas quais os participantes treinam movimentos de ataque e defesa.

As exegeses que obtive entre os Kaiová apontam para um movimento de subida nos caminhos<sup>6</sup>. Os cantos e alguns discursos terminam com a finalização “haaaaaa!!!”, que representa uma chegada. O gesto que dona Odúlia faz, tanto no momento da performance, quanto nas exegeses, é um gesto de aterrissagem. Ela flexiona os joelhos neste momento.

Os caminhos são vias de duas mãos, pois tanto os participantes do ritual sobem, como os seres divinos descem. As informações que obtive com os Guarani apontam para a existência de um repertório específico relacionado a diferentes aldeias divinas, a exemplo do que ocorre com os Temiar, cujos médiuns, segundo Roseman (1991), têm cada um associação com determinados lugares, de cujo espírito recebe as canções. Por exemplo, as canções do espírito da montanha constituem um gênero, as canções do espírito dos rios correntes, outro, cada um fazendo uso de escalas específicas. No caso dos Guarani, as almas vêm das aldeias divinas e determinam aspectos da personalidade, o que provavelmente inclui o estilo do repertório.

Hill, interpretando o que chamou de “musicalizar o outro” entre os Wakuénai, explica que há uma transformação de “categorias míticas, verbalmente construídas, num movimento dinâmico através de ‘lugares’ instituídos pela música, ou seja, configurações de tom, ritmo, timbre, volume e compasso” (Hill 1997:153). Ele encontrou correlação entre a organização dos sons musicais e o movimento horizontal a partir do centro do mundo. Segundo ele, os cantos vão tornando-se mais agudos, mais acelerados, e aumenta a heterofonia instrumental, expressando a transposição, a transformação e o caminho inverso, de volta ao ponto de origem (Hill 1997:144).

---

<sup>6</sup> Chamorro (1995:65) descreve a proclamação de Dolícia, uma xamã kaiová: “Como deseo que fuésemos levantados (*taperupímo*) hasta Tupã y le presentásemos el modo de ser puro de nuestra flor cinto (*ku´akuaha reko nani*) [...]”.

O canto é interpretado como relacionado à espacialidade no sentido horizontal, de território, em vários trabalhos. Os aborígenes australianos são conhecidos na literatura por serem os seus cantos mapas do seu território. Gravações de suas canções preservadas em arquivos têm sido utilizadas como peças em processos de conquista de território (Koch 1997).

Feld conta que aprendeu como a ecologia dos sons naturais é central para a ecologia musical do povo Kaluli, e como esta mapeia o ambiente da floresta. As canções, neste caso, são um caminho, nomeiam os lugares, e articulam a cartografia da floresta ao movimento dos seus habitantes, além de estarem ligadas ao mundo espiritual dos pássaros (Feld 1994).

Roseman (1991), em estudo sobre a música temiar, encontrou o mesmo termo para música e para caminho. O médium<sup>7</sup>, *halaa'*, “canta a rota”, descrevendo as visões tidas pelo espírito guia durante suas viagens, na qual é seguido pelo coro feminino. Roseman chama a nossa atenção para a maneira como fez esta descoberta, em uma caminhada pela floresta, quando percebeu que o mesmo termo utilizado para canção, *non*, foi utilizado para designar uma trilha, um caminho, e enfatiza a necessidade de viver o cotidiano do povo e estar atento às ligações deste com a atividade ritual para possibilitar este tipo de associação.

---

<sup>7</sup> A autora utiliza o termo “médium” para definir as pessoas que, na sociedade temiar, fazem a mediação entre os domínios dos espíritos e dos humanos e que, entre outras habilidades, têm a de curar. “Médium”, no dicionário Aurélio, é definido como “[do latim *Medium*] Segundo o espiritismo, o intermediário entre os vivos e a alma dos mortos” (1986:110).

## Horizontalidade no cosmo e verticalidade na música

Há uma horizontalidade bem marcada na cosmogonia dos distintos subgrupos guarani. Dona Odúlia explicou que a Terra é como um beiju grande e que em cada um dos pontos cardeais, na altura do horizonte, estão as aldeias onde moram as divindades, sendo que as principais estão a Oeste, a Leste, a Norte e a Sul. Depois, segundo ela, há as menores, que se localizam na direção do restante da circunferência do círculo. As versões dos mitos de criação Kaiová, quando comparadas, chamam a atenção pela quantidade e pela diversidade de termos utilizados para designar as aldeias divinas, os pontos cardeais e as divindades.

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

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

A imagem de fios – conforme foi colocada pelos informantes e conforme relata Gallois para os Waiãpi quando trata do *tupasã*, do fio – como um recipiente que é propulsado e mandado a inimigos distantes pelo xamã (Gallois 1996:45) me remete para uma parábola, um fio que sobe e desce como na trajetória de um projétil. As aldeias divinas estão



no mesmo nível, mas o caminho para ir até elas é constituído de uma subida e uma descida.

Há uma canção do repertório de Odúlia Mendes que se refere à copa das árvores, altura à qual esta canção eleva os participantes do ritual. Chamo a atenção para a descrição que faz Viveiros de Castro dos caminhos Araweté, que, similarmente aos dos Guarani, se iniciam na altura da copa das árvores, são inclinados e têm no eixo leste-oeste seu percurso principal (Viveiros de Castro 1986:191) <sup>8</sup>.

Os Guarani, quando percorrem caminhos em seus cantos, estão nomeando lugares da cosmologia. Ao estudar uma seqüência de canções procurei encontrar os nexos entre a materialidade da música e as metáforas obtidas nas exegeses descritas acima, tais como a do caminho. Os dados sobre a teoria musical guarani que obtive até o momento estão apontando para uma relação entre música e espacialidade, relação esta que é encontrada em alguns trabalhos, tanto sobre música indígena das Terras Baixas, quanto em outros lugares do planeta.

---

<sup>8</sup> Trago a citação do texto de Viveiros de Castro para realçar a sua similaridade com a descrição kaiová representada no desenho 7. “O universo é cortado por inúmeros caminhos, que levam aos outros mundos, e, em cada um, às aldeias das diversas raças de divindades. Mas há uma via principal no cosmos – o *kirepe* (cf. *hepe*, trilha), que segue o eixo do sol, E-W. É por ele que o xamã sobe aos céus; é por ele que os deuses e as almas já divinizadas descem à terra para ‘passar’ e participar dos banquetes cerimoniais. O *kirepe* é concebido como um caminho largo, penumbroso e perfumado, que se estende do zênite até o leste; ou alternativamente da aldeia araweté aqui na terra até um ponto indefinido do céu, a leste; pois ele é inclinado, uma ladeira. Chegando ao mundo dos *Mai*, ele passa como que por uma ‘porta’ ou umbral, que é a perigosa cobra Arco-Íris.” Sobre outro caminho, o autor conta que “pode ser concebido, igualmente, como tendo início na altura da copa das árvores...” (1996:191-192).

## Bibliografia e discografia

- BAKHTIN, Mikhail. 1982 [1979]. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- BLACKING, John. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- CADOGAN, León. 1992. *Diccionario mbya-guaraní – castellano*. Asunción: CEPAG.
- CHAMORRO, Graciela. 1995. *Kurusu ñe'ëngatu. palabras que la historia no podría olvidar*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/ Comin.
- COX, Arnie Walter. 1999. *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. Ph.D. Dissertation. Oregon: University of Oregon.
- DOOLEY, Robert A. 1982. *Vocabulário do guaraní. vocabulário básico do guaraní contemporâneo (dialeto Müá do Brasil)*. Brasília: Summer Institute of Linguistics.
- FELD, Steven. 1994. "From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest". *The Soundscape Newsletter*, 08 (June).
- GALLOIS, Dominique Tilkin. 1996. "Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paié*". In LANGDON, Jean (org.): *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, pp. 39-74. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- HILL, Jonathan D. 1997. "'Musicalizing' the Other: Shamanistic approaches to Ethnic-Class Competition along the Upper Rio Negro". In SULLIVAN, Lawrence E. (Ed.). *Enchanting powers: music in the World's religions*, 139-58. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- KOCH, Grace. 1997. "Songs, Land Rights, and Archives in Australia". *Cultural Survival Quarterly* (Winter): 225-47.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. 1999. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. 1978. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI.
- \_\_\_\_\_. 1990. *A Festa da Jagatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de doutorado. São Paulo: PPGAS/USP.

- \_\_\_\_\_. 1999. "Apúap World Hearing: A Note on the Kamayurá Phono-Auditory System and on the Anthropological Concept of Culture". *Antropologia em Primeira Mão*, 32: 1-15.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2002. *Através do mbaraka: música e xamanismo guarani*. Tese de doutorado. São Paulo: PPGAS/USP.
- MONTOYA, Antonio Ruiz. 1876 [1639]. *Tesoro de la lengua guaraní*. Reed. Julio Platzmann. Leipzig: B.G. Teubner.
- NIMUENDAJU, Curt Unckel. 1987 [1914]. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP.
- PERASSO, José A. 1986. *Ava Guyra Kambi (notas sobre la etnografía de los Ava-Kue Chiripá del Paraguay Oriental)*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.
- PIEIDADE, Acácio. 1997. *Música ye'pa-masã: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: PPGAS/UFSC.
- RICARDO, Carlos Alberto. 1995. "'Os índios' e a sociodiversidade nativa contemporânea no Brasil". In SILVA, Aracy Lopes da & GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.): *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*, 29-56. Brasília: MEC/MARI/UNESCO.
- ROSEMAN, Marina. 1991. *Teniar Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Teniar Music and Medicine*. Berkeley: University of California Press.
- SEEGER, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRAVASSOS, Elisabeth. 1984. *Xamanismo e música entre os Kayabi*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Araweté os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

## **Discografia**

*ACERVO PARTICULAR* de Deise Lucy Oliveira Montardo.

*TEMIAR MUSIC*. 1995. *Dream Songs and Healing Sounds: In the Rainforests of Malaysia*. Gravado, compilado e comentado por Marina Roseman. [Washington]: Smithsonian Folkways, 1 CD.

Recebido em janeiro de 2006

Aprovado para publicação em maio de 2006