

A MÚSICA GUARANI MBYÁ NO SUDOESTE BRASILEIRO E SEUS GRUPOS DE PRÁTICA MUSICAL

1

Klaus Wernet

Klaus Wernet é doutorando em etnomusicologia pela Universidade de São Paulo -USP, Mestre em Música pelo Departamento de Música da ECA - USP. Estudou também no Conservatório de Tatuí, na ULM - Universidade Livre de Música - e fez o curso de ritmos brasileiros pelo projeto de difusão cultural do Departamento de Música da USP. Nestas instituições fez aulas com os músicos e intelectuais como Hans Joachim Koellreutter, Arrigo Barnabé, Ari Colares, Mané Silveira, Flávia Toni, Arnaldo D. Contier, Nicolau Sevcenko, José Miguel Wisnik, e Ecléa Bosi.

Como Violoncelista atuou na *Orquestra Jovem do Estado – Tatuí*, durante os anos de 2000 – 2002. Junto ao *grupo trans de música contemporânea* e à *companhia Minik Mondo de teatro - dança*. Com estes grupos tocou em diversos lugares como no Centro Cultural São Paulo, Centro Cultural da Juventude, no Paço das Artes, na Universidade livre de música, na Casa da Palavra, Memorial da América Latina, Galeria Olido, SESC entre outros. Em 2009 foi responsável pela direção musical do espetáculo *Nús Vestidos* e em 2016 pelo espetáculo *Vesica Pices*. De 2010 à 2015 integrou a *orquestra de berimbau do morro do querosene* assim como foi músico na peça *urubu come carniça e voa* da companhia *clariô de teatro*.

Como educador ministrou oficina de introdução a linguagem musical e capacitação dos educadores do MAM / SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo – para a exposição dos instrumentos musicais inventados por Walter Smetak, ministrou também oficina sobre composição musical e construção de paisagens sonoras no Núcleo Tendal da Lapa, pelo Projeto Vocacional - da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, participou do Protejo/Osasco - do Governo Federal e desde 2006 da aulas na UNIP – Universidade Paulista - de matérias que estudam o ser humano e a produção cultural do mesmo.

<http://lattes.cnpq.br/9876993628752155>

RESUMO

Desde o final da década de noventa, notamos que cada vez mais comunidades tradicionais indígenas brasileiras se reúnem para formar grupos musicais, visando apresentações dentro e fora das comunidades. Estes grupos mantêm características muito próximas aos moldes ocidentais, além de, naturalmente carregarem suas especificidades. No que diz respeito aos Guarani, diversos repertórios são praticados, desde músicas que seriam vistas por “nós” como “tradicionais”, até músicas vinculadas aos gêneros presentes nas grandes mídias, como Forró de teclado e Rap, entre outros. Pretendemos aqui apresentar um pouco deste cenário, assim como, um circuito que configura uma rede de contato moldada justamente pela criação e circulação destes grupos de música.

PALAVRAS-CHAVE

Música Guarani Mbyá, Cultura Indígena Brasileira

Como afirma Tiago de Oliveira Pinto, na apresentação da revistausp de 2008, cuja edição é dedicada à etnomusicologia (Oliveira, 2008); “*os estudos etnomusicológicos atualmente podem ser entendidos como os estudos do ser humano e de sua produção sonora*”. Este é o principal fator que a distingue da musicologia histórica, mais dedicada a fontes escritas. Ao estudarmos os distintos modos do homem fazer e significar os sons por ele produzidos, enfatizamos o estudo do fazer musical e da criação que daí surge. Assim temos uma afinidade enorme com a antropologia social, pois o olhar se desloca dos cânones ocidentais sobre a música, e se insere em reflexões ligadas à redes de relações sociais ou culturais mais amplas e não necessariamente vinculadas com a tradição do universo letrado. Buscar entender essas relações entre o homem e o som em outras culturas exige um conhecimento mais aprofundado da sociedade em foco, e uma emancipação dos nossos próprios conceitos musicais, assim aprendendo a ouvir o outro e seus sons, e também a ouvir nossa própria cultura com uma outra escuta.

Tomando a mudança musical, e os contatos entre diferentes músicas, como algo inerente a qualquer tempo da humanidade, e livre de qualquer forma de julgamento, o que atrai os estudos sobre os trânsitos sonoros são as gradientes desta mudança e a força entre os vetores deste fluxo. Atualmente, vemos no mundo inteiro, comunidades tradicionais travando um contato mais constante, e em uma escala de distância mais ampliada, com músicas de distintos locais do globo terrestre. Deste fluxo, que influência e se deixa influenciar, surge uma intensificação na transfiguração dos repertório musical. Alguns gêneros aparentemente mudam menos e outros mudam mais, novos gêneros musicais são englobados, e outros recriados na prática musical de diversas comunidades. Esse trânsito entre repertórios e práticas musicais desperta um grande interesse nos estudos sobre o homem e sua produção sonora. Neste trabalho nos deparamos justamente com este fluxo sonoro pluridirecional nas comunidades indígenas Guaranis do sudoeste brasileiro, que pode ser pensado a partir da interação dessas comunidades com a sociedade não indígena.

Apesar dos Guaranis serem amplamente estudados, não seria exagero afirmar que a sua produção musical é um dos recortes menos presentes nas pesquisas. Alguns estudiosos renomados como Curt Unkel Nimuandaju e Egon Schaden chegaram a

elaborar escritos sobre a música Guarani, mas não de forma sistemática. Duas autoras, bem mais recentes que os referidos autores, podem ser consideradas pioneiras nos estudos da música Guarani, elas são: Kilza Setti e Deise Lucy Montardo. Entretanto todos estes estudos abordaram apenas as músicas presentes no *purehei*, termo traduzido, pelos próprios guaranis, como: rituais cantados. Atualmente o cenário musical Guarani vem mostrando sua pluralidade, ele não se restringe à música presente nos *purahei*, alguns gêneros musicais, sobre os quais não se tem muitos estudos, vem se fortificando nos últimos anos e serão aqui abordados. São eles: o forró guarani, o rap guarani e a música romântica guarani.

Podemos notar um diálogo constante entre os distintos grupos de prática musical nas comunidades guaranis. Notamos que os mesmos músicos tocam em mais de um grupo, e executam gêneros diferentes de música. Como pretendemos estudar a dinâmica do fazer musical nestes coletivos, fato que envolve as interações sociais presentes nesta produção musical e os seus intuitos (Reily, 2002 / Rice, 2001 / Blacking, 1985), os diversos gêneros musicais nos interessam, e as interfaces existentes entre os gêneros é a parte que mais nos chama a atenção, pois nela reside a força motriz deste fluxo sonoro multideterminado.

Vamos, antes de detalhar melhor os distintos grupos de prática musical, apresentar aqui os Guaranis, maior etnia indígena no território Brasileiro. Para esta breve apresentação, tomamos o texto de Montardo (Montardo, 2009) como principal referência. Os Guaranis compreendem os povos indígenas falantes de Guarani, uma língua da família linguística Tupi – Guarani, pertencente ao tronco linguístico Tupi. Com a retomada das pesquisas arqueológicas na área amazônica, existe uma discussão se a dispersão Guarani teria se dado pela região central, entre os rios Madeira e Tocantins (Noelli, 1996), ou pela região do Baixo Rio Negro e Solimões (Hackenberger, 1998). Entretanto, a partir de estudos linguísticos, arqueológicos e etnos-históricos, e da confrontação dos dados destes estudos, é consensual afirmar que estes povos saíram da Amazônia há cerca de 3 mil anos.

No século XVI, período da invasão européia ao Brasil meridional, os falantes de Guarani, considerando os diversos dialetos, haviam se expandido e ocupavam extensos territórios nas bacias dos rios Paraguai, Paraná, Uruguai, e no litoral sul brasileiro

(Montardo, 2009). Assim, ocupavam a costa e o interior do que hoje são os Estados de Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, no Brasil; ainda, havia a presença de guaranis em regiões do atual Paraguai, na Argentina e no Uruguai.

Os três primeiros séculos de contato dos Guaranis com os europeus estão bem documentados, principalmente através dos relatos de viajantes e dos relatórios dos jesuítas. Durante este contato com a cultura cristã-européia os Guaranis passaram por perseguições, aprisionamento e expulsão de seus territórios, principalmente por parte dos *encomenderos* espanhóis e dos *bandeirantes* portugueses. Também sofreram um complexo e intrincado processo de aldeamento nas reduções promovidas pelos jesuítas, que durou até a expulsão destes, em 1768.

Após este período a documentação se torna rarefeita. Alguns pesquisadores da história Guarani procuram compreender o que teria ocorrido com estas populações no processo de aldeamento e posterior a extinção das missões (Santos, 1995 e Ganson, 1999). Monteiro aponta que a experiência colonial desses índios é *“uma rica oportunidade para se pensar a história indígena em seu diálogo não apenas com a etnologia mas sobretudo com uma historiografia densa e tendenciosa, onde a presença indígena sempre paira como uma força latente”* (1992: 497).

No século XIX pouco se produziu sobre os Guaranis. Apenas no século XX é retomado a preocupação destes estudos com as pesquisas de Nimuendajú, 1987[1914] e Schaden, 1974[1954]; para citar apenas dois pesquisadores fundamentais entre um número extremamente significativo de pesquisas feitas ao longo do século passado.

Os atuais Guaranis são subdivididos pelos pesquisadores em quatro grupos, dentre eles estão os Chiriguaiano que vivem na Bolívia. Dentro da atual fronteira brasileira existem os três sub-grupos restantes: Kaiowá, Nhandeva, e Mbyá. Estes sub-grupos Guarani que vivem atualmente no Brasil foram assim subdivididos pelo antropólogo Egon Schaden, na década de 50, conforme critérios estabelecidos pelo próprio pesquisador que partiu, sobretudo, de diferenças dialetais, de costumes e de práticas rituais. Essa classificação, desde então, tornou-se bastante difundida e utilizada para identificar os diferentes sub-grupos Guarani. No entanto os etnônimos utilizados

pelos grupos Guarani para dizerem quem eles são não correspondem necessariamente aos termos escolhidos por Schaden.

A antropóloga Maria Inês Ladeira levanta algumas das auto-identificações dos Guarani. Segundo ela, os Kaiowá, que habitam o Mato Grosso do Sul e o Paraguai, “*não se autodenominam Guarani, preferindo identificar-se, perante os outros Guarani ou a sociedade regional, como Kaiowá*” (1992:20).

Já os Nhandeva, localizados em São Paulo, no Mato Grosso do Sul e no Paraguai, utilizam este etnônimo como sua própria auto-identificação. Entretanto, é preciso deixar claro que Nhandeva – que em Tupi-Guarani quer dizer “nós”, “nossa gente” – é também utilizado pelos Mbyá para identificarem a si próprios. Segundo Ladeira, ao se referirem aos Nhandeva, os Mbyá comumente empregam o termo Chiripá e mantém para si a exclusividade do termo Nhandeva. Como nota a antropóloga, “*os dois subgrupos reivindicam para si, com exclusividade, a categoria de legítimos índios Guarani*” (1992:21).

Os Mbyá geralmente não consideram os Kaiowá como povo Guarani. Aos Nhandeva (para eles Chiripá) fazem concessões: há casamentos entre eles e muitas vezes compartilhamento de um mesmo território. É também bastante frequente os grupos Nhandeva e Mbyá se auto-intitularem Tupi-Guarani e Guarani, respectivamente. Os Mbyá estão presentes em várias aldeias no leste do Paraguai, no norte da Argentina e do Uruguai, no interior e no litoral dos Estados do sul do Brasil (RS, SC, PR), além das faixas litorâneas de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, junto à Mata Atlântica.

Como já acompanho as comunidades guaranis do sudoeste, há quatro anos, principalmente nos eventos onde a música se faz presente, noto um fato instigante que me servirá como guia para o desenvolvimento da pesquisa. Nos *purahei*, existe um elemento de diferenciação entre os distintos sub-grupos Guaranis (Nhandeva, Mbya e Kaiowa). Nas diversas vezes que mostrei um *purahei* Kaiowa aos Guaranis Mbya, eles afirmaram que aquilo era uma outra música e um outro ritual, distinto do ritual e da músicas deles. Mesmo entre as etnias Nhandeva e Mbya, que compartilham muitas vezes territórios, ao mostrar as cantigas praticadas nos rituais dentro da casa de reza, a mesma afirmação foi feita. A música praticada nos *purahei*, mesmo tendo uma estrutura

ritualística e sonora muito próxima (Montardo, 2009), funciona como elemento de diferenciação entre eles. O que para nós pode parecer pequenas mudanças, para eles são emblemas de distinção.

Entretanto, para os outros gêneros musicais, existe uma forte tendência de homogeneização entre os sub-grupos guaranis, gerando um forte sentimento de pertença que, independente de sua sub-divisão étnica, estabelece, entre os jovens, um grande sentimento de identidade. A produção musical guarani teve sua capacidade de divulgação ampliada nos últimos quatro anos, principalmente pela facilidade de acesso à internet, que possibilitou a postagem desta em sites como o youtube e facebook.

Ampliando a trilha do estudo das relações que são travadas através da prática musical, irei relatar uma experiência de campo que aponta para uma trama interessante entre diversos grupos musicais guaranis e não guaranis, que demonstram como as comunidades de prática musical mobilizam pessoas e desejos. Vou aqui relatar uma dinâmica entre os grupos do coral guarani e os grupos de forró guarani, apontando diferenças e ao mesmo tempo fortes laços de interação entre estes coletivos compostos pelos mesmos músicos.

No começo do texto escrevi que os guaranis chamam o que eles traduzem por rituais cantados de *purahei*. Normalmente estes cânticos são entoados principalmente nos encontros chamados de *nhemongara'i*, que são as festa de virada de ano guarani. Sempre duas vezes ao ano os guaranis comemoram o *nhemongara'i*. Nesta comemoração ocorre o batismo do milho e da erva mate¹.

O calendário guarani está ligado à trajetória aparente anual do Sol e é dividido em tempo novo e tempo velho (*ara pyau* e *ara ymã*, respectivamente, em guarani). *Ara pyau* é o período de primavera e verão, sendo *ara ymã* o período de outono e inverno. O dia do início de cada estação do ano é obtido através da observação do nascer ou do pôr-do-sol, sempre de um mesmo lugar, por exemplo, da haste vertical. O Sol sempre nasce do lado leste e se põe do lado oeste. No entanto, somente nos dias do início da primavera e do outono, o Sol nasce exatamente no ponto cardinal Leste e se põe

¹ Podendo ser observado também o batismo do mel e da água, dependendo da realidade local, e à qual sub-grupo guarani pertence o *xeramoi*, líder religiosos, que está a fazer o ritual.

exatamente no ponto cardeal Oeste. Para um observador no Hemisfério Sul, em relação à linha leste-oeste, o nascer e o pôr-do-sol ocorrem um pouco mais para o norte no inverno e um pouco mais para o sul no verão. Utilizando rochas, por exemplo, para marcar essas direções, os tupis-guaranis materializavam os quatro pontos cardeais e as direções do nascer e do pôr-do-sol no início das estações do ano.

Outra questão fundamental, é que no “novo tempo”, o *ara pyau*, o *nhe'e*² tende a ficar mais próximo, assim a força da vida e felicidade se fazem mais presente; enquanto no ano velho, o *ara ymã*, a tendência para doenças e morte são mais acentuadas, pois neste momento o *nhe'e* é mais fraco. Este fato reflete fortemente na postura e nos cuidados que os Guaranis mantêm ao longo do ano, e como veremos, no próprio calendário de festas onde o forró guarani é praticado.

Nestas comemorações de mudança do tempo, os *nhemongara'i*, além dos *mborai*³, existem também apresentações dos corais guaranis. Nestas comemorações as famílias, mesmo que localizadas em distintas aldeias, que às vezes mantém um distancia de 300 km umas das outras, mobilizam viagens com um número significativo de pessoas, para participarem da festa em questão.

Assim, os corais guaranis, compostos por uma media de 15 a 20 pessoas, cruzam grandes distâncias para tocar nestes eventos, que são, de maneira geral restritos à uma rede familiar. No meu caso etnográfico, a maior viagem que pude observar foi da Aldeia Krukutu, em São Paulo, para a aldeia carioca de Araponga, perto de Paraty, aldeias com 450Km de distância entre si. Nestes encontros, mesmo juntando um número significativo de pessoas, que moram longe uma das outras, é visível que elas se conhecem; isso se deve, ao fato destes eventos serem vinculados à uma rede familiar. Um caso que exemplifica bem o que estou escrevendo foi o *nhemongarai* deste ano, em março, na Aldeia de Rio Silveiras. Localizada no litoral paulista temos, nesta aldeia,

² palavra que pode ser entendida como “força vital”, normalmente traduzida como “alma-palavra” e onde a idéia de “som” também se faz presente. (Ladeira, 2001 / Deise, 2009)

³ Nestes encontros os Guaranis entoam os *mborai*, que é traduzido pelos mesmos como: rezas. Elas são praticadas somente dentro da casa de reza, a *opy*, ou dentro da casa em que os guaranis moram. Estes foram os cânticos já notados e estudados pelos pesquisadores citados acima, e nele o contexto ritual inteiro é integrado, assim, pensar somente os sons, ou, pensar o *mborai* somente como música é inviável. São os *mborai* que permitem a afirmação de que os guaranis cantam todos os dias. É nesta prática que existe a manutenção e fortalecimento do *Nhe'e*.

cinco grandes grupos familiares que se encontram sobre um mesmo território. Mesmo tendo sido convidados, nenhum Guarani pertencente à outro grupo familiar esteve presente na comemoração. Entretanto, membros das aldeias de Araponga, no Rio de Janeiro, e de Krukutu, na capital paulista – que são duas aldeias que mantêm laços familiares com o núcleo do Rio Silveiras que fazia a festa – se mobilizaram para enfrentar a longa viagem e comemorar o *nhemongara'i* juntos, levando os seus respectivos corais.

Estes corais, presentes nos *nhemongara'i*, também criaram um espaço para apresentações fora da comunidade, fato que até o final da década de 90 do século passado não era notado. Os novos espaços de prática musical para os corais guaranis são praticamente os mesmos que são frequentados por grupos que trabalham com a cultura popular na cidade de São Paulo; grupos que tocam distintos gêneros como: coco, baião, forró, jongo, afoxé, capoeira, samba, samba de roda, maracatu, maracatu rural, batuque de tiete, samba rural, samba de lenço e frevo. Estes espaços também acolhem a produção de cultura periférica como apresentações dos sarais das periferias de São Paulo, grupos de Hip Hop, Reage, Samba Reage, Rap, Funk, e também bandas que visam criar uma linguagem mais própria. Nestes espaços encontramos também, os coletivos de teatro e dança da cidade. Os corais guaranis conseguem se apresentar em instituições como a Sala Olido, nos CEU's da prefeitura de São Paulo, na Sala Funarte, no auditório do Itaú Cultural, nos SESC's, no centro cultural vergueiro, na Casa das Rosas, nos diversos museus da cidade, e em outros espaços independentes que acolhem distintas produções artísticas da cidade de São Paulo.

Vamos, agora, nos ater brevemente aos grupos de forró guarani e aos espaços por onde estes músicos, que são praticamente os mesmo dos corais guarani, circulam, para posteriormente poder indicar interfaces entre os grupos do coral guarani e os grupos de forró guarani. O forró guarani é desenvolvido nas redondezas das aldeias, normalmente bares e casas de shows de caráter popular. Além deste espaço, próximo às aldeias, existem encontros exclusivamente de Guaranis, que se reúnem para jogar futebol, tocar e dançar o forró. Nestes encontros, novamente, grandes viagens são feitas. Em minha experiência em campo notei que é justamente neste circuito que as maiores distâncias são percorridas, e se estudadas com cautela veremos que estes momentos, que

são gerados, segundo os guaranis, para eventos de lazer ou celebração, no caso de algumas conquistas, acabam contemplando todo o território com presença Guarani, ou seja: Argentina, Paraguai, Uruguai, e nos Estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Devo ressaltar aqui que ainda não conheci nenhum Guarani que fez este circuito inteiro. As festividades ocorrem em todos os centros urbanos destas regiões, onde existem aldeias Guaranis próximas, e de maneira dispersa, temos muitos Guaranis que fazem estas grandes viagens encontrando outros Guaranis, de outras regiões com mais de 1000Km de distancia. É no encontro dos viajantes guaranis, de terra distantes, que se une seu antigo território, e que as novidades sobre realidades de terras guaranis longínquas são passadas. Um ótimo exemplo que elucidará melhor esta questão, é o encontro que ocorreu agora no Rio Grande do Sul, em Setembro de 2015. Uma van saiu do Rio de Janeiro para o Rio Grande do Sul, e outra partiu simultaneamente do Paraguai, ambas rumo ao evento do Rio Grande do Sul. Nestes encontros, ao contrario dos *nhemongari*, muitos guaranis que nunca se viram na vida se encontram pela primeira vez, e trocam informações.

A prática para os eventos de forró guarani fica conectada à sua cosmologia. Isso se evidenciou no campo quando reparei, e posteriormente os guaranis relataram, que as datas para os encontros de Forró sempre são feitas dentro do seu “ano novo”. Momento que o *nhe'e* está mais próximo e assim não se torna tão perigoso participarem de eventos onde grandes viagens e algumas condutas, que devem ser evitadas na maneira de ser guarani, como, por exemplo, o consumo de bebidas alcoólicas, são praticadas.

Uma coisa, notada em trabalho de campo, e que sempre me chamou a atenção, é o fato de que, na maioria das vezes, os músicos que organizam o circuito de apresentações para os corais e para o forró, são os mesmos. Desta observação procurei entender melhor as tramas que tecem os vínculos entre estes grupos diferentes, feitos por praticamente os mesmos músicos.

Chamo a atenção para o circuito de forró guarani que ocorre no entorno das aldeias. A existência desta prática foi notada nas comunidades guaranis presentes no bairro de parreiros, no extremo sul de São Paulo. Nas Aldeias Tenonde Porã e Krukutu, notamos que o meio urbano, marcado pela realidade de uma área limítrofe, se

encontra próximo, e assim, os guaranis tem a possibilidade de manterem um contato relativamente constante com estes espaços, após aproximadamente 30 minutos de caminhada. Nestes espaços ocorrem uma troca de informações locais com a vizinhança, criando um diálogo com a comunidade não indígena da periferia paulistana. Nesta rede de contatos existe uma micro-política, onde espaços de atuação para os indígenas são ampliados. É justamente aqui, nos bares do entorno da aldeia, onde se ouve e pratica-se o forró, ampliando a oportunidade de se arrumar um emprego, normalmente não registrado, como por exemplo: pintor, mão de obra para carpir, fazer cercas... Recentemente um grande mercado foi aberto, justamente pelo fato de tocarem forró nestes bares da região. Neste contexto, eles conseguem um acréscimo financeiro, que muitas vezes é empregado nas grandes excursões de forró guaranis em aldeias urbanas distantes, assim como, nos encontros dos núcleos familiares, os *nhemongara'i* descritos anteriormente. Assim, logo de início já são evidenciadas tramas destes circuitos sonoros, onde o forró das proximidades gera condições favoráveis para facilitar o transporte destes indígenas para outros circuitos sonoros. Parte de uma dinâmica que, em diálogo com o meio urbano, articula a capacidade de mobilidade, contatos e ampliação de conhecimentos.

É importante ressaltar que dentro de algumas aldeias não existe a prática de festas de forró, já em outras existem, assim como a autorização para ocorrer estas festas varia de forma constante, e é discutida pela comunidade com frequência dentro das aldeias, por serem proibidas pelos mais velhos. Quando a festa é permitida, a aldeia se torne cede de um grande evento, possibilitando além do forró guarani, a prática de campeonatos de futebol. Nestes grandes encontros – onde, segundo os guaranis, em um primeiro momento, o lazer e a comemoração são o carro chefe – notamos o tecer de uma rede social que não se limita à sua diversão. Nas conversas que ocorrem nestes encontros a questão política dos guaranis e de sua cultura se manifesta. Eles conversam sobre problemas de demarcação de terras, surgimento de novas aldeias, como tirar uma segunda via de um RG, como conseguir resolver algum problema de uma bolsa do governo que não chega, como ter acesso à faculdades, sobre o que são as “cotas”... eles também trocam contatos de não indígenas militantes ou antropólogos que possam ajudá-los em alguma questão, assim como, se informam sobre leis de incentivo à cultura para impulsionar a sua prática musical, neste caso: o coral guarani.

Os mesmos músicos que praticam o forró, em encontros dentro das aldeias urbanas guaranis e em bares das redondezas das aldeias, acabam trocando informações de como conseguir subsídios para a apresentação dos corais guaranis e para promover os *nhemongara'i*. Assim como o funcionamento dos diversos editais de incentivo à cultura, como por exemplo: o “RUMOS – ITAU”, ou, como se faz para tocar nos SESC’s, e questões como; o que é um “ponto de cultura”, como se inscrever no “VAI – da prefeitura de São Paulo”, no “prêmio de culturas indígenas”, no “PAC – Programa de ação cultural”, no “PROAC – para gravação de Cd’s ou circulação de espetáculos”, são conhecimentos trocados nestes encontros. Conhecimentos complicados e envoltos em tramas burocráticas intensas, que são quase incompreensíveis até para pessoas que vivem inseridas de forma mais cotidiana nesta realidade de editais. Lentamente os guaranis ampliam um espaço de atuação, entrando em contato com inúmeros artistas, que para sobreviverem profissionalmente com a arte – trabalhando com cultura negra, cultura periférica, cultura tradicional, fomento à leitura e sarais, incentivo à dança e performance... – precisam saber como ocorre o funcionamento dos editais. Notamos que com a ampliação de seus conhecimentos, os Guaranis de forma gradativa entram em contato com uma mancha de artistas e pessoas que trabalham com a cultura dentro da cidade. Neste caso, entender as leis de incentivo à cultura, a troca e a ampliação de conhecimentos se dá mais nos encontros de forró, promovido pelos próprios guaranis, do que nas escolas presentes nas aldeias – ou nas redondezas das aldeias – ou, do que dentro da *opy*, espaço reservado para o compartilhamento de outros conhecimentos. Não me parece ser por acaso, que em todos os editais que concorreram, o auxílio para a prática do coral guarani e os auxílios para os *nhemongara'i* são o principal mote. Quando perguntei, uma vez, o porque de não pedirem incentivo para a gravação de cd’s de forrós, rap, ou para estimular os encontros de forrós, obtive a resposta : “Para conseguir esse dinheiro é melhor pedir para fazer a festa da cultura, outras festas podem não interessar o governo”.

Conclusão

O diálogo e as relações entre os diversos grupos de prática musical dos guaranis apontam para uma capacidade de transito entre universos sonoros distintos, e, independente do gênero musical, disputas pelo espaço sonoro e projeções de self e de

culturas se são comumente vistas (TURINO, 2008). Os grupos que conseguem se apresentar nos espaços culturais acima mencionados, ou tem sua música transmitida por radio, TV, ou ainda, tem um número significativo de acessos na internet, são compostos por músicos que relatam com grande orgulho a façanha. A busca da ampliação dos espaços onde circulam as músicas produzidas pelos guaranis é facilmente notada em campo. Ela aponta para um universo que tenta empoderar as comunidades. Seguindo o pensamento de Thomas Turino (TURINO, 2008) onde a relação entre *self*, identidade, e cultura é perpassada pelo conceito de hábito – desenvolvido coletivamente e socialmente, mas com uma execução pessoal e subjetiva – se tornando possível olhar à capacidade dos mesmos músicos Guaranis manterem um Grupo de Forró e um Grupo de Música Coral Guarani, sem ficar nenhum rastro errôneo de estranheza ou contradição. Compreendendo *self* como uma coletânea de hábitos, e assim, sendo uma coletânea de capacidades (TURINO, 2008), vemos nos grupos de práticas musicais, em contextos distintos, não uma identidade volúvel que muda constantemente, mas sim, a projeção de um *self* em um momento e de outro *self* em outro. Cabe transparecer aqui, que a identidade, segundo o autor, é elaborada por uma trama de *selfs* (no plural), que se manifestam de acordo com contextos e interesses. Interesses sempre perpassados pela música que carrega o potencial de agenciamento de algumas demandas e desejos. O conceito de *affordance* de Tia DeNora (DENORA, 2000) é uma ótima ferramenta analítica. Notamos que os guaranis usam e produzem os universos sonoros sabendo da capacidade de uma possível ação presente neles. Buscando pela música estabelecer e propiciar a capacidade de concretizar uma série de interesses almejados. A música como ferramenta em pró de desejos, e a consciência da possibilidade de mediação com o mundo não indígena através do som, é marca dos grupos de música guarani.

Assim, notamos que os distintos grupos de prática musical guarani surgem como realidades sônicas distintas em protocooperação. Os grupos de música guaranis apontam para uma ampla e complexa rede de sociabilidade que busca fortalecer e auxiliar a manutenção das práticas culturais em suas mais distintas vertentes, promover melhorias em sua condição de vida, ampliação da sua capacidade de remuneração e consumo de bens materiais, assim como, uma divulgação significativa da existência da comunidade guarani no território nacional.

BIBLIOGRAFIA

- BLACKING, John.
[1967] 1995. *Venda Children's Song: A study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago, The University of Chicago Press.
1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
1977. *The Antropologie of body*. ASA monograph 3 15. London: Academic Press.
[1985] 1995. "Reflections on effectiveness of Symbols". In: Music, Culture and Experience. Chicago: Chicago University Press.
- DENORA, Tia
2000. *"The Music in Everyday Life"* Cambridge: Cambridge University Press.
- LADEIRA, Maria Inês.
1992. *"O caminhar sob a luz" – o território mbya à beira do oceano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC.
2001. *Espaço Geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP.
- OLIVEIRA PINTO, Thiago de.
2008. *Apresentação*, Revistausp - Etnomusicologia, São Paulo, Edusp.
- MONTARDO, Deise Lucy.
2009. *Através do mbaraka – música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp.
- REILY, Suzel Ana
2002. "Rehearsals" In: *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press.
- RICE, Timothy
2001. "Reflection on Music and Meaning: metaphor, signification and control in Bulgarian Case". In: *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10/1, pp. 19-38.
- SETTI, Kilza.
1986. *Ubatuba, nos cantos das praias*. Ática
1988. "O sistema musical dos índios Guaranis de São Paulo". *D.O Leitura*. São Paulo: IMESP.
1994. "Os índios guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical". *Musices Aptatio*, Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae.
- TURINO, Thomas
2008. *"Music as Social Life: The Politics of Participation."* Chicago: University of Chicago Press.