



**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

JOSÉ CAETANO MORAES

***Mba'epu* - O som da vida: Musicalidade Guarani-Mbya na literatura  
da Educação Musical**

Brasília  
2024

**JOSÉ CAETANO MORAES**

***Mba'epu* - O som da vida: Musicalidade Guarani-Mbya na literatura da Educação Musical**

Monografia de Conclusão de Curso como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Música, submetida à Universidade de Brasília, curso de Licenciatura em Música.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup> Dra. Andréia Veber

Brasília  
2024

### CIP - Catalogação na Publicação

MM828m Moraes, Jose Caetano .  
Mba'epu - O som da vida: Musicalidade Guarani-Mbya na literatura da Educação Musical / Jose Caetano Moraes; orientador Prof. Dra. Andréia Veber. -- Brasília, 2024. 52 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Música) -- Universidade de Brasília, 2024.

1. Musicalidades indígenas. 2. Cantos e sonoridades Guarani-Mbya. 3. Instrumentos musicais Mbya. 4. Música na cosmogonia Mbya. I. Veber, Prof. Dra. Andréia, orient. II. Título.

## **ATA DE REUNIÃO APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**Discente:** José Caetano Moraes, **Matrícula:**200008749

**Trabalho Intitulado:** : “Mba’epu - O som da vida: Musicalidade Guarani-Mbya na literatura da Educação Musical”

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 18 de setembro de 2024, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação da professora Andréia Veber com banca de avaliação composta pelas professoras Vanessa de Souza Jardim e Sandra Lima Rezende das Neves.



Documento assinado eletronicamente por **VANESSA DE SOUZA JARDIM, Usuário Externo**, em 21/09/2024, às 09:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Sandra registrado(a) civilmente como Sandra Lima Rezende das Neves, Usuário Externo**, em 23/09/2024, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Andréia Veber, Usuário Externo**, em 21/10/2024, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **11753168** e o código CRC **FD24463A**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, ao grande Maestro do universo, pois é ele quem rege toda a sinfonia da vida.

A meus pais, José Caetano e Joana D'arc, dos quais tenho muita saudade e gratidão pelo amor, amizade e proteção que me concederam durante suas vidas.

A minha esposa Nice e ao meu filho João, pelo amor e, também, pela compreensão e paciência, diante de minhas ocupações com os assuntos acadêmicos, que fizeram com que eu estivesse ausente em momentos importantes da família.

Aos meus irmãos amados, Paulo, Izabel, Carmen, Roberto, Fátima, Niomísia e Carlos.

Ao meu parceiro musical de longa data, Walter da Matta, pois através de suas mãos eu recebi o edital para participar de todo o processo seletivo para ingressar na Universidade de Brasília.

Aos colegas e amigos, que compartilharam comigo essa caminhada, sempre vibrando com boas energias.

Ao meu compadre e padrinho de João, que como educador que é, sempre me incentivou a trilhar os caminhos do conhecimento com muita dedicação, atenção e amor.

A todos os professores e professoras que nos acompanharam durante o curso de licenciatura. São eles as peças fundamentais na educação.

À CAPES, à Universidade Aberta do Brasil e à Universidade de Brasília, por dar oportunidade a tantas pessoas, ampliando e interiorizando a oferta do ensino superior por meio da educação à distância, através da qual pude chegar até aqui.

A minha orientadora, a Professora Dra. Andréia Veber, por sua gentileza, disponibilidade, atenção e orientação no processo da concepção deste trabalho.

À Professora Sandra Neves, minha tutora de polo, sempre disponível e atenciosa, nos auxiliando em tudo, durante o período de nossa graduação.

A nossa professora e, na época, coordenadora de Curso, Professora Dra. Francine Kemmer Cernev, que sempre buscou o melhor para os estudantes e professores da instituição.

E, novamente agradeço ao nosso Grande Maestro, por ter me dado a visão das gaivotas e do beija-flor.

## RESUMO

O presente estudo consistiu-se em uma pesquisa bibliográfica de revisão da literatura acadêmica sobre a musicalidade Guarani-Mbya. Nossa pesquisa teve o objetivo de mapear, na literatura acadêmica, publicações com ênfase nas musicalidades da etnia indígena Guarani-Mbya. Para isso, os objetivos específicos consistiram em: identificar na literatura acadêmica, produções voltadas para análises de materiais sobre os cantos, as músicas e os instrumentos musicais que compõem a base instrumental Mbya; analisar as discussões dos autores sobre as musicalidades Guarani-Mbya; refletir sobre a relação dos povos Guarani-Mbya com suas musicalidades a partir do olhar da literatura. Essa pesquisa bibliográfica é de abordagem qualitativa (Minayo, 2011). Destacam-se como referências teóricas: Cohon (2022,2023), Pucci (2017), Barbosa (2017), Fragoso (2019), Soares (2016) e Sousa (2022, 2023). A partir da identificação de publicações acadêmicas sobre o nosso tema, nos foi possível refletir sobre uma musicalidade que possui uma relação intrínseca com a cosmogonia desses povos. Os cantos, as músicas e os instrumentos estão sempre associados a divindades, sendo considerados como uma maneira de alcançá-las. A musicalidade Mbya está essencialmente entrelaçada com seus mitos e deuses. Os seus instrumentos são revestidos desses significados sagrados, que transpassam seus cantos e suas músicas, estabelecendo, assim, conexões com mundos de outras dimensões.

**Palavras-chave:** Musicalidade indígena, Mbya-Guarani, Música Guarani, Instrumentos musicais

## ABSTRACT

This study consisted of a bibliographical review of the academic literature on Guarani-Mbya musicality. The aim of our research was to map publications in the academic literature with an emphasis on the musicality of the Guarani-Mbya indigenous ethnic group. To this end, the specific objectives consisted of identifying in the academic literature, productions aimed at analyzing materials on the songs, music and musical instruments that make up the Mbya instrumental base; analyzing the authors' discussions on Guarani-Mbya musicalities; reflecting on the relationship between the Guarani-Mbya peoples and their musicalities from the perspective of literature. This bibliographical research has a qualitative approach (Minayo, 2011). Theoretical references include Cohon (2022,2023), Pucci (2017), Barbosa (2017), Fragoso (2019), Soares (2016) and Sousa (2022, 2023). By identifying academic publications on our topic, we were able to reflect on a musicality that has an intrinsic relationship with the cosmogony of these peoples. Songs, music and instruments are always associated with deities and are considered a way of reaching them. Mbya musicality is essentially intertwined with their myths and gods. Their instruments are covered in these sacred meanings, which permeate their songs and music, thus establishing connections with worlds in other dimensions.

**Keywords:** Indigenous musicality, Mbya-Guarani, Guarani music, Musical instruments.



## SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2- ANÁLISE DE LITERATURA ENCONTRADA.....</b>	<b>15</b>
2.1- A musicalidade na cosmogonia mbya.....	15
2.2- Os cantos, a música e o instrumental mbya .....	16
2.3- O som que percorre a vida mbya.....	33
2.4- Os instrumentos musicais.....	38
<b>3- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>49</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>51</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Começamos o texto contando um pouco sobre a nossa trajetória com a música, até chegarmos ao tema escolhido para a realização do estudo que aqui apresentamos. No início do ano de 2019, mudamos do Recife, para morar na cidade de Araguaína, região norte do Tocantins. Logo em seguida, tivemos a oportunidade de ingressar no curso de Licenciatura em Música, realizado à distância e de forma semipresencial, pela Universidade de Brasília.

Em mudança para a cidade de Araguaína, recebemos o convite para dar aulas de violão para algumas turmas, na sede de um determinado grupo de teatro da cidade, ocasião na qual, havia sido publicado o edital sobre o curso de Licenciatura em Música pela UnB. Dessa forma, buscamos a oportunidade de aperfeiçoar os nossos conhecimentos em música e buscar obter uma boa formação para exercer a profissão de professor de música, atividade que começávamos a trilhar naquele momento.

Tínhamos a preocupação em saber como traçar as estratégias de ensino, muitas vezes inseguros com o aprendizado de nossos alunos de violão, assim, o curso de licenciatura aparecia no momento certo para que pudéssemos trilhar esses novos caminhos da música. Após ingressar no curso, despertou-nos o interesse em pesquisar a música em culturas distintas que, ao longo do tempo, foram (e ainda são) consideradas inferiores, por conta da colonização cultural do ocidente, o que Walsh (2010) descreve como uma presunção de superioridade ocidental sobre as demais culturas.

Em nossa vivência com a música, embora pesquisando e trabalhando diversos gêneros musicais, sempre tivemos uma afinidade com a cultura popular, o que contribuiu para nos aproximarmos das musicalidades indígenas. Podemos perceber na música brasileira, além de traços de outras culturas, uma forte presença da musicalidade indígena. Talvez esse fato tenha nos aproximado dessas culturas, considerando-as como um berço de muitas tradições e influências musicais como encontramos no coco de roda, caboclinho, cavalo marinho, catira, cateretê, entre outros diversos gêneros e estilos da música brasileira.

A música indígena desempenha um papel fundamental na preservação da história, resistência e tradição. De maneira geral, a sociedade ocidental, quando observa algumas manifestações da cultura indígena, como músicas, cantos e danças, não atenta para os vários elementos materiais e imateriais que compõem os seus ritos e as suas musicalidades. Os cantos e instrumentos são carregados de simbolismos e significados. Em suas performances tradicionais, não se percebe distinções entre artista e público, palco e plateia – a música não é vista como um produto e, por isso mesmo, não há uma intenção midiática e nem de consumo. Nessas sonoridades, podemos encontrar peculiaridades musicais e performáticas inerentes a cada cultura, como também traços das influências ocidentais desde a época dos primeiros colonizadores aos dias atuais, com as aproximações desses povos com o contexto urbano.

No título deste trabalho, encontramos o termo *mba'e pu* e que Soares (2016), traduz como “aquilo que faz som” ou “instrumentos sonoros”. Esses objetos estão intrinsecamente ligados ao sistema de mundo dos Mbya, assumem funções e dão significados a várias etapas da vida desses povos. Outros indígenas trazem significados similares, como música ou apenas som, no entanto escolhemos um outro significado, que esses indígenas atribuem ao termo, para compor o título deste trabalho: “o som da vida”, considerando essa tradução mais completa, uma vez que, tanto os sons naturais quanto os culturais, trazem para esses povos uma rede de significados essenciais para suas vidas.

Atentamos para o fato de que as palavras na língua Guarani-Mbya foram traduzidas para o Português Brasileiro, entre parênteses, quando citadas pela primeira vez, nas demais vezes, apenas quando sentimos a necessidade de destacá-las. As palavras na língua Mbya-Guarani foram descritas de acordo com a escrita de cada autor. Dessa forma, haverá algumas palavras com pequenas diferenças quanto à sua grafia.

A língua dos Guarani-Mbyá pertence à família linguística tupi-guarani, do tronco tupi. Segundo o Censo de 2010, sua população é estimada em pouco mais de 8.000 indígenas (IBGE, 2010). No entanto, os primeiros resultados do Censo de 2022 apontam para um crescimento geral de 88,82% das populações indígenas no Brasil, nos últimos 12 anos. (IBGE, 2022).

Atualmente, as comunidades desses povos são encontradas na Argentina, Paraguai, Uruguai e no Brasil – nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Tocantins e Pará. Os Mbyá, que, juntamente aos subgrupos Kaiowá e Nhanderu, constituem o povo guarani no Brasil, se dispersaram por uma grande faixa territorial. De acordo com Ladeira (2008):

Os Guarani-mbya conservam um território – que compreende partes do Brasil, do Uruguai, da Argentina e do Paraguai – formado por incontáveis pontos de passagem e parada, e por aldeias que se interagem por meio das dinâmicas sociais e políticas e das redes de parentesco que implicam permanente mobilidade. (Famílias Guarani que vivem fora desse território, na região Norte do Brasil, sem estabelecer vínculos de parentesco e de reciprocidade com as demais aldeias no Sul e no Sudeste, também reconhecem a mesma região da América do Sul como território Guarani, uma vez que seus antepassados ali nasceram e viveram). (LADEIRA, 2008, p. 99).

A partir da citação de Ladeira (2008), podemos entender que o território guarani não se define por fronteiras fixas, mas por sua capacidade de circulação, conexão e interação entre as comunidades de diferentes regiões. Sendo assim, ele não é estático ou rigidamente delimitado. Na compreensão de mundo Guarani, a terra é entendida não apenas como um espaço geográfico, mas como um ambiente espiritual e cultural compartilhado.

Essencialmente, este trabalho parte de uma inquietação por saber que temos uma grande diversidade de culturas indígenas no Brasil e, no entanto, ainda conhecemos muito pouco a respeito desses povos, particularmente, sobre os diversos contrastes entre seus cantos, seus sons, suas músicas e suas histórias.

Nossa pesquisa teve o objetivo de mapear na literatura acadêmica, publicações com ênfase nas musicalidades da etnia indígena Guarani-Mbya. Para isso, os objetivos específicos consistiram em: identificar na literatura acadêmica produções voltadas para análises de materiais sobre os cantos, as músicas e os instrumentos musicais que compõem a base do instrumental Mbya; analisar as discussões dos autores sobre as musicalidades Guarani-Mbya; refletir sobre a relação dos povos indígenas Guarani-Mbya com suas musicalidades a partir do olhar da literatura.

Durante o processo, procuramos distanciar o olhar dos parâmetros ocidentais de música e assim, buscar entender outros modos do fazer musical, outros saberes,

outras sensações, percepções e concepções, a partir de sonoridades envolvidas com elementos que habitam o interior das coisas e do ser, o espírito, onde constroem-se mitos e significados. Outros, que são externos, que revelam a materialidade que lhes representam, que aparecem na própria expressão musical que se manifesta, carregando musicalidades que emitem uma rede de significados e emoções que se entrelaçam às dimensões do pensamento humano e do mundo.

Diante de um patrimônio cultural tão rico, consideramos relevante desvendar essas musicalidades, sonoridades e as relações que elas estabelecem com as dimensões ontológica e cosmológica dos povos originários. A literatura acadêmica sobre música indígena ainda deixa lacunas que podem ser exploradas oferecendo oportunidades para novas pesquisas e isso nos ajuda a entender melhor a diversidade musical no Brasil, ampliando o campo de estudos etnomusicólogos e contribuindo também, com a quebra de generalizações, preconceitos e estereótipos historicamente construídos a respeito das culturas dos povos indígenas.

## **Metodologia**

Para a realização deste trabalho, a abordagem de pesquisa utilizada foi a qualitativa, por meio da realização de uma pesquisa de Revisão Bibliográfica. Segundo Neves (1996), a pesquisa com abordagem qualitativa não tem o objetivo de enumerar ou mesmo medir eventos. Ela visa a obtenção de dados relacionados aos sentidos dos eventos. Essa visão é compartilhada também por Minayo, que ressalta:

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. (MINAYO, 2011, p. 21).

O pensamento de Minayo (2001) destaca os elementos com os quais a nossa pesquisa se ocupou em mapear, considerando nas estruturas das musicalidades Guarani-Mbya, uma esfera de significados, crenças e mitos entrelaçada às suas práticas musicais.

O desenvolvimento do estudo teve por base uma pesquisa bibliográfica da literatura acadêmica. Assim, fizemos uma revisão dos estudos de outros autores sobre a temática de nossa pesquisa. De acordo com Fonseca, assim se organiza a pesquisa bibliográfica:

(...) a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. Existem, porém, pesquisas científicas que se baseiam unicamente na pesquisa bibliográfica, procurando referências teóricas publicadas com o objetivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta. (FONSECA, 2002, p. 32).

Dessa forma, realizamos um recorte temporal buscando encontrar e identificar publicações de artigos, dissertações, teses e revistas científicas, em *websites* específicos de buscas, com a temática exposta. Na procura de material para esta revisão, foram utilizados termos como: musicalidades indígenas; educação musical; educação decolonial; música dos povos originários; música guarani; instrumentos musicais; sonoridades indígenas; culturas indígenas; etnia Guarani; Mbya-Guarani; entre outros.

Percebemos, porém, que houve muitos estudos sobre a cultura dos povos originários do Brasil, no entanto, tivemos dificuldade para encontrar temas específicos, como sonoridades ou musicalidades indígenas.

Os textos foram separados, no primeiro momento, pelo título e ano de publicação; e, posteriormente, pela leitura de seus resumos e introduções. Em seguida, foram criadas duas pastas: em uma delas, relacionamos todos os arquivos de textos baixados dos *websites*, organizando-os de acordo com as datas de publicação e enumerando-os.

Após uma leitura mais consistente dos textos, fizemos uma nova seleção, separando-os agora de acordo com o tema que abordavam de forma mais específica; na outra, listamos todos os títulos, referências, *websites* onde se encontravam disponíveis, bem como as datas de quando foram acessados.

Ao final, elaboramos uma relação dos textos que tinham como pesquisa as musicalidades de determinados povos Mbyá-Guarani das regiões Sudeste e Sul do Brasil. Contudo, é importante destacar que o critério utilizado para a escolha da etnia

Guarani-Mbya ocorreu pelo fato de terem sido encontradas mais publicações relativas ao nosso objeto de estudo.

Dentro dos estudos selecionados, dos autores que contribuíram com este trabalho, destacamos Soares (2016), Barbosa (2017), Pucci (2017), Fragoso (2019), Cohon (2022) e Sousa (2022).

## **2. ANÁLISE DE LITERATURA ENCONTRADA**

Nesta seção apresentamos os estudos identificados para esta revisão de literatura. Organizamos a nossa análise em quatro categorias que serão apresentadas em subseções, sendo elas: 2.1. A musicalidade na cosmogonia Mbya; 2.2. A música, os cantos e o instrumental Mbya; 2.3. O som que percorre a vida Mbya e 2.4. Os instrumentos musicais.

### **2.1. A musicalidade na cosmogonia Mbya**

A música na cosmogonia Guarani-Mbya é um elemento fundamental e está profundamente entrelaçada com a espiritualidade e a vida cotidiana desses povos. Através da música, o Mbya desempenha um papel essencial para a sua cultura e que envolve a transmissão de conhecimentos ancestrais e práticas espirituais.

É importante atentar para a diversidade das musicalidades indígenas entre diferentes povos originários, no entanto podemos dizer que, de uma forma geral, para esses povos, a música, os instrumentos, o canto e a voz são carregados de sentidos e significados sobre os quais temos pouco conhecimento. Segundo Pucci e Almeida (2018):

As músicas originárias apresentam diversos aspectos do humano: a voz, seja falada ou cantada – como vetor primordial da oralidade – carrega histórias repletas de ancestralidade. (...) Quando nos debruçamos sobre as músicas indígenas, fazemos um exercício de compreensão de um universo complexo permeado de outras ideias que nos são desconhecidos. (PUCCI; ALMEIDA, 2018, p. 14).

Dessa forma, precisamos nos precaver de um senso crítico musical construído a partir de uma cultura eurocêntrica e, assim, buscar compreender outras

concepções musicais delineadas a partir de outros modos de interpretar o mundo no qual vivemos. A música desempenha papel fundamental na estrutura da cosmogonia Guarani. Segundo (SOARES, 2016, p.64): “a música é a ponte para encontrar o outro mundo”. Soares (2016) ainda observa que, Garlet (1997) ao tratar da gênese Mbya, enfatiza que *Nhanderu* (Deus Criador), criou a terra sob três fundamentos: a linguagem humana, a reciprocidade e o canto sagrado. Por sua vez, Montardo aponta esse mesmo entendimento, evidenciando que a música Guarani ocupa um lugar central e sagrado na cultura, sendo, inclusive, um dos elementos que dão início à própria origem da terra:

Somente após ter estabelecido esses três fundamentos é que, a partir da extremidade do seu popygua/vara insígnia e também instrumento musical, cria a terra mbyá. A terra é o resultado das relações entre os homens, estabelecidos a partir do ayvu/linguagem e do mborayu/reciprocidade. Por sua vez, o mba é/hino sagrado abre a dimensão para o sobrenatural. (GARLET, 1997, p. 143 apud MONTARDO, 2002, p. 58).

Isto nos mostra a presença de objetos que produzem sons e música exercendo uma função essencial na estrutura de mundo dos Mbya. Tais instrumentos possibilitam um meio sagrado de conexão com suas divindades, desempenhando um papel crucial na prática espiritual e na manutenção das tradições culturais. Assim, podemos compreender que, para os Guarani-Mbya, as sonoridades são sentidas para além de seus elementos inerentes, pois ela também está permeada pela visão de mundo e pelas crenças desses povos, trazendo em si, as suas histórias e os seus conhecimentos ancestrais. Através da musicalidade desses povos, diversos saberes originários se perpetuam mantendo suas identidades e seus mitos para explicar-lhes a vida e o mundo.

## 2.2. A música, os cantos e o instrumental Mbya

Iniciamos com a dissertação de mestrado de Soares (2016). A autora apresenta um estudo etnomusicológico do repertório Mbya-Guarani, onde observa a tradição performática do grupo de cantos e danças *Nhe'e amba* (Morada dos Anjos), da *Tekoa* (aldeia) *Nhundy* (Campo Aberto), localizada em Viamão, no estado do Rio Grande do Sul. Em sua pesquisa, a autora também destacou o pensamento



Mbya-Guarani em relação aos instrumentos musicais, ressaltando o lugar de relevo que ocupam esses instrumentos sonoros/musicais denominados *mba'epu*: "(...) são eles os mediadores para atingir a escuta das divindades". (SOARES, 2016, p. 65).

Segundo a autora, os Mbya-Guarani contam que os *mba'e pu* foram dados por *Nhanderu* (deus criador) para homens e mulheres, no entanto adverte que tais instrumentos não deveriam ser trocados entre eles, pois foram concedidos, cada um deles, a um gênero específico. Tradicionalmente, esses instrumentos, carregados de vitalidade, exercem funções, estabelecendo uma relação do uso dos instrumentos ao seu sistema de crenças. Montardo (2002) vem dizer:

Os instrumentos musicais são seres vivos que requerem um contexto para seu efetivo uso e um tratamento adequado para que exerçam suas qualidades. Assim, por exemplo, quando um grupo não está vivendo em uma situação considerada apropriada, ele não utiliza determinados instrumentos. Sua utilização inadequada pode, inclusive, causar doenças. (MONTARDO, 2002 apud SOARES, 2016, p. 66).

Essas observações preliminares sobre o estudo de Soares (2016) apresentam uma dimensão de mitos que percorrem tais instrumentos, as relações que eles estabelecem, como também as funções que exercem. Assim, podemos perceber que na cultura desses povos os instrumentos musicais não são simplesmente objetos sonoros para o fazer musical e o aprendizado de música. Entendemos que, além de sua materialidade, o aparato instrumental Mbya representa uma maneira de ver o mundo e que fundamenta a estrutura de um modo de se relacionar com o meio onde se vive. Nessa perspectiva, a autora ressalta o pensamento de Alfred Gell, que reflete sobre a relação simbólica dos objetos, moldados e influenciados segundo o contexto social e cultural. Assim, a pesquisadora observa:

Alfred Gell (1997), antropólogo que direcionou sua atenção aos processos agentivos que constituem os objetos materiais, salienta que os artefatos devem ser definidos em termos das relações que os constituem, ao invés de tratá-los enquanto entidades autônomas. Desta forma, devemos pensar o *mba'epu* não como simples matéria, apartada das pessoas que os circundam, mas como cristalizações do entrelaçamento de intencionalidades que possibilitaram sua existência. (SOARES, 2016, p. 66).

Desse modo, podemos imaginar os objetos como resultados de interações complexas e significativas entre os indivíduos na cultura onde estão inseridos. Os

*mba'epu* (objeto sonoro; aquilo que faz som) são mais que meros objetos sonoros e musicais, percutidos, friccionados, tangidos ou dedilhados produzindo sons, além disso, são compostos por uma carga simbólica – transpassada por suas crenças e mitos; portadores de significados profundos e de manifestações materiais das intenções e das relações humanas – que orienta a existência e a forma de utilização desses instrumentos.

Neste sentido, tanto os sons naturais, bem como aqueles produzidos culturalmente dão sentido à vida desses povos. Esses sons estão integrados às suas espiritualidades, o que nos leva a considerar que, naquela cultura, a música não é somente uma forma de arte ou estética, mas uma manifestação essencial que conecta o material com o espiritual, refletindo e moldando todo um comportamento social. Isto é evidente no estudo de Soares (2016), ao refletir sobre as relações de elementos nas sonoridades e musicalidades do grupo estudado. A autora observa:

Em meio a essa rede de significados, torna-se estimulante pensar a respeito das categorias musicais do grupo. A partir delas, se pode compreender como os Mbya percebem a música e, conseqüentemente, a sua própria visão de mundo, que é antes uma audição de mundo. O ponto de entrada para o sistema acústico é a noção de *mba'epu nhendu* – conceito ampliado a noção de música (pode corresponder à nossa categoria de “som”). O *mba'epu nhendu* pode corresponder tanto a um som qualquer quanto ao som musical. O som musical, por sua vez, se divide entre cantados – *mborai* (canto sagrado) ou *porai*, e tocados – *mba'epu* como o *Xondaro* (dança do Guerreiro) – gênero musical instrumental e dança. (SOARES, 2016, p. 67-68).

Dessa forma, compreendemos que não há uma distinção de música e outros tipos de sons, pois todos os sons são percebidos como partes integradas e intensas do ambiente acústico e cultural, o que traz uma outra percepção de música e de som, apontando-os como indissociáveis da cultura, da espiritualidade e da vida dos Mbya.

A música ocidental no cotidiano da comunidade indígena é comentada no estudo de Soares (2016). Segundo ela, esta, encontrava-se evidente nos aparelhos sonoros existentes na aldeia, sendo apreciada por boa parte dos jovens indígenas, que, inclusive, constituíam grupos de artistas e admiradores de forró, sertanejo, rap, entre outros estilos da música ocidental (SOARES, 2016). O pensamento de Stein (2009), citado pela autora, expõe uma preocupação. Para ele, ao menos dois motivos são relevantes para que se mantenha o cuidado com a tradição:

Um deles seria delimitar um conjunto de expressões do modo de ser Mbyá que os ajude nos processos de afirmação identitária e negociação de direitos étnicos sobre propriedades imateriais (categoria na qual costuma-se classificar a música), materiais e territoriais. O outro motivo seria porque, na sociocosmologia Mbyá, a música do grupo deve ser de cunho sagrado, assim colaborando para o atingimento de uma ética e estética plenas, próximas às divindades. A musicalidade juruá, mesmo que apreciada, deve ser evitada em excesso, pois seus índices remetem ao romantismo, ao descontrole da sexualidade, por vezes à agressividade e ao individualismo, qualidades opostas aos ideais Mbyá, e que podem levá-los ao encantamento (ojepotá), o enfraquecimento e a animalização do espírito. (STEIN, 2009, p. 75 apud SOARES, 2016, p. 72).

Nesse sentido, a presença da música ocidental nas populações originárias pode nos remeter ao medo do apagamento das músicas e rituais desses povos. Este fato também levaria à perda de sua história e conhecimento ancestral. Por outro lado, a autora reflete que poderíamos pensar em uma interculturalidade que proporcionasse novos gêneros e estilos musicais. Na música ocidental é bastante comum a presença de instrumentos de percussão e sopro indígena, assim como composições não-indígenas influenciadas por suas musicalidades, sendo isto fruto da aproximação dessas distintas culturas.

Soares (2016), apresenta a classificação dos instrumentos musicais, refletindo também sobre a presença de instrumentos de origem europeia na tradição Guarani. Essa apropriação, pelos guaranis, ocorre desde o período colonial. A autora destaca a influência do ensino de música aos nativos, nessa época: “Durante a permanência jesuítica, no período colonial o ensino musical foi intenso entre as populações autóctones (...)” (SOARES, 2016, p. 74). Desse modo, os instrumentos ocidentais, usados no processo de catequese, foram sendo introduzidos entre essas populações, como descreve a autora:

A utilização de instrumentos musicais europeus nos procedimentos de catequização encontrava-se em curso já nas primeiras décadas do século XVII, no entanto, se por um lado a música auxiliava na empreitada dos jesuítas, por outro, mantinha pulsantes caracteres da identidade cultural Guarani. (SOARES, 2016, p. 74).

Ainda, a citação acima, nos revela a capacidade de adaptação e resistência cultural dos povos guarani, pois enquanto assimilaram elementos da música europeia, procuraram também ressignificá-los e integrá-los às suas tradições musicais. Assim, a música como ferramenta de conversão, utilizada pelos jesuítas

no projeto de colonização, serviu, também, como um meio para que esses povos pudessem preservar a sua identidade cultural.

A descrição dos instrumentos, apontada pela autora, destaca especial atenção para o *Rave'i* (violino guarani), o *Mbaraka* (violão guarani) e o *Mbaraka-mirim* (chocalho guarani), como aponta Soares (2016), instrumentos com os quais os guaranis criaram vínculos, conferindo-lhes novos significados. Outros instrumentos – o *Takuapu*, *Popygua* e o *Anguapu* – são apresentados, na pesquisa, através de descrições dos próprios indígenas, transcritas pela autora.

Já o artigo de Barbosa (2017), analisou as possíveis influências ocorridas na musicalidade Guarani-Mbya, em decorrência do contato com outras culturas e com o desenvolvimento e o acesso a tecnologias da comunicação. O seu estudo foi realizado através de uma revisão bibliográfica, pesquisa de campo e entrevistas com a população da *Tekoa* (aldeia) *Ko'enju* (alvorecer), localizada em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. Barbosa analisou a música utilizada no ritual de batismo denominado *Nhemongarai* (ritual do milho). A autora atenta para o período de colonização e as aproximações dos Guarani-Mbya dos contextos urbanos como fatores principais para a influência da cultura ocidental. Assim, nos traz o seguinte relato:

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. (BARBOSA, 2017, p. 119).

Esse processo de assimilação cultural é apontado por outros autores que abordam o fenômeno e que são citados por (BARBOSA, 2017), como Montardo (2004) e Finokiet (2010). Tais estudos se voltam para essas influências da cultura ocidental nas manifestações indígenas, como observa Barbosa:

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, 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 e rave. (BARBOSA, 2017, p. 120).

BARBOSA (2017) reflete sobre as influências ocorridas na cultura Guarani-Mbya desde as primeiras aproximações com os colonizadores até a contemporaneidade, onde o desenvolvimento tecnológico e o acesso a essas tecnologias, alcançada pelos indígenas, cumprem esse papel influenciador. A autora ainda destaca a presença de instrumentos e conceitos musicais ocidentais no grupo estudado, refletindo através de um processo histórico, a assimilação desses instrumentos ao longo dos séculos.

O *Nhemongarai* é um ritual de batismo, considerado dos mais sagrados, específico da cultura guarani. Segundo Barbosa (2017), algumas aldeias mais conservadoras não permitem que os *Jurua kuery* – assim chamados os não indígenas – participem desse ritual, buscando preservar essa tradição do conhecimento de pessoas estranhas ao seu universo cultural. Em suas descrições sobre a música praticada nesse ritual, Barbosa (2017) pontua alguns elementos como indícios de uma ascendência ocidental. Dessa forma, ela atenta:

(...) 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. (BARBOSA, 2017, p. 128).

Soares (2016) e Barbosa (2017), refletem sobre processos da influência ocidental nas culturas indígenas. Ressaltamos o pensamento de Soares (2016) que destaca a empreitada jesuítica como um dos primeiros meios, onde ocorreram as influências da música europeia nas culturas indígenas, através do ensino de música ocidental para esses povos. Entendemos isso como formas utilizadas pelos invasores com a finalidade de aproximar, pacificar, colonizar e dominar os povos do novo mundo. No entanto, não consideramos o uso do violão e do violino, por parte dos Guarani-Mbya, como uma apropriação que descaracterize sua cultura, uma vez que esses instrumentos foram inseridos e recebidos há séculos por esses povos como forma de resistência e sobrevivência cultural, pois, estes, passaram por processos de resignificação segundo as próprias tradições da cultura guarani.

No sentido inverso, o artigo de Pucci (2017), *Influência da voz indígena na música brasileira*, reflete sobre os elementos complexos e imateriais que compõem a voz indígena. Para a autora, esse fenômeno se torna um objeto de estudo muito complexo, por apresentar elementos desconhecidos em nossa cultura e, por isso, sugere que, mais do que entendê-la como um evento acústico, é necessário vivê-la, para então dar sentido aos sons, ao canto, à música e às danças que constituem caminhos que levam a várias dimensões e percepções de mundo. Dessa forma, a pesquisadora ressalta a necessidade de se pensar nessa voz como um fenômeno que traz, em si mesma, significados culturais e simbólicos. Assim, sugere considerar:

(...) as conexões entre *lógos* e *mélos*, entre mito e música, entre fala e canto, entre texto e som, isto é, entender a voz e sua performance, na perspectiva de Paul Zumthor: a voz como dado antropológico, a voz portadora da linguagem, organizadora de sonoridades, a voz em seu espaço simbólico, que ele denominou vocalidade. (PUCCI, 2017, p. 6).

Nessa perspectiva, a voz carrega consigo mesmo a identidade, a emoção e a história da pessoa, uma vez que, por meio dela, os seres humanos se comunicam, expressam pensamentos, sentimentos e significados; é apta a compor uma vasta gama de sons, que podem ser usados para criar música, poesia e outras formas de arte. No estudo, a autora analisa expressões vocais, timbres e a artesanaria vocal dos Mbya-Guarani; também observa as possíveis conexões existentes entre determinadas características vocais com as emoções e a espiritualidade Guarani.

A pesquisa realizada por Fragoso (2019) apresenta análises musicais de 5 cantos Guarani-Mbya, da aldeia *Tenondé Porã*, localizada no sul de São Paulo. Os cantos escolhidos são de uma modalidade musical guarani chamada *Kyrigue Mboraei* (cantos das crianças). Fragoso (2019) aponta particularidades desses cantos, como também possíveis reincidências nessas estruturas. As análises são precedidas por duas observações que tratam de questões relacionadas à transcrição musical e à representação desses cantos com a divindade *Nhanderu*. É necessário levar em conta a discussão de tais questões na busca de interpretação desses fenômenos, atentando também para possíveis interferências adversas que a cultura ocidental possa causar na compreensão do objeto de estudo, conforme enfatiza a autora:

Os critérios de escolha, discriminados em momento oportuno, bem como as análises propriamente ditas, são precedidos por ressalvas que tratam de duas questões: a problemática acerca da transcrição musical, já exaustivamente debatida pela etnomusicologia, como em Menezes Bastos (1978), Seeger (1987), Oliveira Pinto (2001) e Mello (2005) e outros; e a interferência direta de uma das divindades celestes dos Guarani, o demiurgo Nhanderu, sobre as composições da modalidade musical aqui contemplada (os kyrĩgue mboraei). (FRAGOSO, 2019, p. 39).

As observações acima, referentes às análises das músicas, partem do entendimento de que a transcrição musical ocidental não dá conta de descrever uma música concebida em uma estrutura que lhe é desconhecida e, portanto, não possui elementos suficientes para descrevê-la. É provável que não podemos entender aquilo que se apresenta à nossa razão, quando não possuímos os elementos necessários que nos ajudem a desvendar algo que nunca vimos. O que ocorre na cultura do outro pode nos ser, sempre, intraduzível.

Reforçando a problemática da transcrição musical, a autora destaca alguns apontamentos feitos por Oliveira Pinto (2001). Além da interferência da escrita musical, esse autor reflete também sobre os processos de percepção e interpretação daquele que faz a transcrição:

(...) problemas fundamentais da transcrição musical vista como fonte de estudo e análise também foram apontados por Oliveira Pinto (2001), dentre os quais destacamos os seguintes: (1) tendo sido pensada para responder às necessidades da música ocidental, a escrita musical é intrínseca à história desse recorte musical; (2) a transcrição reduz ao papel o acontecimento musical, que, efetivando-se em um espaço-tempo, envolve a performance como um todo, com danças, com ritos, falas etc. (OLIVEIRA PINTO, 2001: 257); e (3) “a transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que faz a transcrição em pauta” (OLIVEIRA PINTO, 2001: 258, grifo nosso), gerando, assim, vieses. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 257 - 258 apud FRAGOSO, 2019, p. 40).

A citação acima nos faz refletir sobre essas questões essenciais que afetam a transcrição musical, enquanto ferramenta de análise e estudo, especialmente em contextos de culturas não-ocidentais. A música Mbya envolve uma interação entre múltiplos elementos que vão além do som, há gestos, danças, falas, rituais e diversos outros fatores que não podem ser representados de forma adequada no papel.

A segunda questão importante na interpretação dos cantos requer compreensão acerca do desenvolvimento das composições entre os Guarani-Mbyá,

os modos como se relacionam com a música, as representações e significados dos cantos, dos instrumentos, das danças e rituais. Assim, explica Fragoso:

Conhecer o processo de composição entre os Guarani Mbya é fundamental para o trabalho de análise de seus cantos. No caso dos cantos considerados neste artigo, este processo inclui a revelação aos Guarani de seus mboraei. Ou seja, estas canções não passam por um processo de criação da pessoa guarani, porque elas já existem em outro plano ou domínio, faltando a ela, apenas, a sua revelação. (FRAGOSO, 2019, p. 44).

Deste modo podemos entender que a maneira tradicional de criação musical do povo Guarani-Mbyá é profundamente espiritual. Para compreender esses cantos é preciso entender como eles são revelados. Esse processo de revelação dos cantos é um espectro central, uma vez que o compositor não se considera autor do seu canto, porque, para eles, esses cantos já existem em algum lugar, outro plano espiritual, outra dimensão e assim, são apenas revelados aos indivíduos através de suas experiências espirituais e rituais.

Nos cinco cantos analisados, Fragoso (2019) destaca diversas reincidências relacionadas à temática, tonalidade, intervalos melódicos, cadência, entre outros elementos. Assim, como observa a autora, entendemos a necessidade de nos apropriarmos, não só dos processos de composição, mas também dos conhecimentos musicais desses povos. As similaridades nas estruturas musicais observadas nos referentes cantos, analisados por Fragoso (2019), não devem ser justificadas por uma simples falta de conhecimento ou criatividade musical, mas pela maneira de um fazer musical da cultura do outro e que nos é desconhecida.

O artigo de Abel (2019), *Lá no Alto se Canta o Tempo Inteiro: Formas de ensinamento Guarani-Mbya e o potencial do canto como (trans) formação*, analisa os *kyringue Mborai* (canto das crianças) realizados na aldeia *M'Biguaçu*, litoral do estado de Santa Catarina. O estudo fez uma análise dos cantos, relacionando-os aos processos do desenvolvimento do conhecimento indígena nos caminhos de ensinar, aprender e conhecer, compondo mecanismos educacionais do modo de vida guarani. Destacamos no trabalho de Abel (2019), as observações dos processos de aprendizagem desses cantos, como também de que forma esses grupos criam suas composições e trabalham suas vozes. A autora relata que para o Guarani-Mbya, o canto não é um aprendizado adquirido, mas uma capacidade



inerente que o indivíduo traz consigo e que se desenvolve desde o seu nascimento. Sobre isto, reflete:

O cantar, portanto, diferente da lógica juruá, onde supõe um aprender a, no mundo mbya, aparece como algo “que vem junto” com a pessoa, um dos fatores da própria condição de estar vivo, levantado nesta terra. O canto, a voz, as palavras que ressoam aqui nesta terra são espécies de duplicações que o *nhe'e* faz lá no alto, nas moradas celestiais. (ABEL, 2019, p. 29).

Para esses povos, a manifestação do cantar, as suas características e expressões, são reflexos das ações do *Nhe'e* (espírito; porção divina da alma) em outras dimensões, reforçando a ideia de que a música e a fala são manifestações sagradas. Essa perspectiva destaca a importância do canto como um elemento central na vida, na identidade e na espiritualidade dos Guarani-Mbya, diferenciando-se profundamente da lógica de aprendizado musical prevalente na cultura ocidental.

O cantar entre esses indivíduos apresenta-se como uma característica intrínseca e essencial do ser, como observa (ABEL, 2019, p. 16): “Os guaranis são seres cantantes. As sonoridades passam, perpassam e constituem o dia a dia na aldeia”. Os *kyringue Mborai* são cantados dentro da *opy* (casa de reza) por um coral formado por crianças e jovens. No estudo, Abel (2019) aponta as categorias desses grupos, a formação de seus integrantes, as formações vocais e as funções que esses cantos representam nos rituais.

No estudo de Cohon (2020), *Mbaraka: A viola Caipira Guarani Mbya*, foram investigadas as relações entre a cultura guarani, a cultura rural e a caipira, com o propósito de esquadrihar um panorama daqueles encadeamentos culturais. O autor descreve as possíveis características musicais indígenas presentes na Catira, no Cururu e no Cateretê, enxergando isso como um resultado natural entre culturas que se aproximam e se relacionam entre si.

O trabalho de campo foi desenvolvido nos territórios Tenondé Porã, Jaraguá e Rio Silveiras, localizados no entorno de São Paulo. Para Cohon (2020) é importante, antes de tudo, refletir sobre a conexão secular, territorial e cultural entre os povos originários e os não indígenas, observando os processos de colonização, sob os quais a música e instrumentos europeus foram sendo introduzidos no Brasil Colônia, através da catequização. Assim, o autor afirma:

A respeito da relação propriamente musical entre os colonizadores e a população indígena, as profundas misturas e os entrelaces culturais já se mostravam presentes desde o início da colonização, como nos mostra, por exemplo, a dissertação de Budasz (1996) sobre José Anchieta. Com surpreendente eficácia no processo de catequização, a música portuguesa foi trazida em abundância para a colônia, sendo inclusive traduzida para a Língua Geral, Nhengatu. Nesse processo os próprios Jesuítas acabaram por ceder espaço para a música indígena sobre a forma da incorporação de textos cristãos nas melodias indígenas. (COHON, 2020, p. 76-77).

Devemos considerar que a música, no contexto da colonização, não foi somente uma ferramenta de dominação cultural, mas também um campo de intercâmbio cultural, adaptações e resistência. O uso de textos cristãos nos cantos indígenas, era uma estratégia para catequizar aqueles povos. Esses indícios da música ocidental nas culturas originárias são observados por Cohon (2020) ao citar Castagna (1994) que recorre a um trecho de carta de padres jesuítas com a seguinte observação:

Assim é que, já em 1551, existem meninos indígenas que “cantam todos una missa cada dia”, logo surgindo os que cantam “missa de canto de órgano” e os que aprendem “cantar y tañer frautas”, fenômeno que resultou em casos surpreendentes, ainda em fins do século XVI. (CASTAGNA, 1994, p. 3 apud COHON, 2020, p. 77).

A citação que Cohon (2020) expõe, revela que no processo de colonização e catequização, o ensino de música ocidental aos povos originários não se resumia só ao canto, mas também envolvia o ensino de instrumentos musicais europeus.

De acordo com Cohon (2020), os relatos mencionados por Castagna (1994) apresentam semelhanças com as descrições feitas nas reduções jesuítas da colônia espanhola, onde a etnia Guarani-Mbyá era predominante:

As primeiras embarcações que chegaram a estas terras já haviam introduzido alguns instrumentos de música que geralmente acompanhavam os conquistadores. Durante a era colonial aparece a guitarra trazida ao Paraguai por Pedro de Mendoza. Acompanhavam os primeiros expedicionistas, tambores, flautas e diversos tipos de cornetas. Estes alcançaram rápida difusão por todo o continente e principalmente a guitarra e a viola. (SZARÁN, 1999, p. 65 apud COHON, 2020, p. 77).

A chegada dos primeiros colonizadores europeus, nas terras hoje brasileiras, trouxe consigo outros modos de vida e de sistemas de crenças, aliados a uma ampla gama de instrumentos ocidentais que se integraram ao contexto cultural local.

Em sua pesquisa voltada à cultura indígena e à cultura caipira, o autor buscou analisar, na relação entre ambas, o surgimento de uma estética musical redefinida. Cohon (2020) difere a sua análise daquelas desenvolvidas por outros autores e descreve o seu estudo da seguinte maneira:

Enquanto autores como TINHORÃO (1972), SCHADEN (1969) e GALLET (1934) voltavam – a seu tempo – suas análises para os elementos exógenos à cultura indígena que em tese teriam solapado a música nativa, nós preferimos dar especial atenção aos processos de resignificação e criação antropofágica decorrente destes encontros e tensões. (COHON, 2020, p. 78).

Diferente do olhar de outros autores que destacaram a erosão das práticas musicais tradicionais devido a introdução de elementos musicais, sociais e religiosos ocidentais na cultura indígena, Cohon (2020) aponta para a resignificação desses elementos. A resignificação envolve a condição de reinterpretar e adaptar novos elementos dando-lhes significados próprios. Então, o povo Guarani-Mbya não absorveu passivamente esses elementos da cultura ocidental. Em vez disso, resignificou, cada um deles, dentro do seu próprio contexto cultural. Assim, Cohon (2020) considera que os elementos foram resignificados de acordo com os costumes e credos de sua própria cultura, entendendo isso como: “(...) pensar a capacidade de devoração, troca, transformação e invenção de modos de expressão musical que se interpenetram” (COHON, 2020, p. 78).

Outra fonte, na qual nos debruçamos, trata-se da pesquisa realizada por (NASCIMENTO; FREIRE, 2021), *A musicalidade e o modo de ser Mbyá-Guarani*, apresenta uma análise da personalidade Mbya-Guarani, a partir da sua musicalidade. Nesse estudo, os autores puderam identificar o papel fundamental que o canto e a dança exercem na continuidade de suas vidas na terra. O estudo baseou-se em uma revisão bibliográfica de publicações nas áreas de História e Antropologia, buscando apontar como o modo de ser guarani é concebido a partir de sua musicalidade.

Esses autores observam as características dos cantos sagrados e de alguns instrumentos, entre eles, o *Mbaraka* e o *Rave'i*, destacando também a ressignificação desses instrumentos, introduzidos na cultura Guarani desde as primeiras décadas de colonização, em que ocorre a aproximação entre as culturas distintas. Dessa forma, Nascimento e Freire (2021) argumentam:

(...) entende-se que o processo de colonização foi violento e devastador, no entanto, como resultado de uma interculturalidade e também a partir de estratégias de resistências, os indígenas ressignificaram e construíram outras relações com os instrumentos e a música. A musicalidade desempenha importantes funções em diversas esferas dessa sociedade. Ela está presente no cotidiano Mbyá-Guarani, no âmbito coletivo e individual, nos cantos das crianças e dos adultos, nos rituais e, até mesmo fora das aldeias, em apresentações dos grupos de canto. Entre outras particularidades, essa musicalidade mantém uma identidade ética, pois está diretamente relacionada com a cosmovisão do grupo. (NASCIMENTO; FREIRE, 2021, p. 71).

Dessa maneira, os processos de ressignificação de alguns cantos e instrumentos, decorrentes dessa relação intercultural, foram importantes para a manutenção da identidade Guarani, seus mitos e suas crenças, não sendo apenas apropriações culturais.

Os autores descrevem as personificações que constituem o *Mbaraka*, a partir dessas redefinições, desenvolvidas pelos guaranis:

Atualmente, o mba' epu, violão Guarani que possui cinco cordas, cada uma representando uma divindade, Tupã, Kuaray, Karaí, Jakairá e Tupã Mirim, se assemelha ao violão ocidental (STEIN, 2009), assim como a rave (rabeça), que se assemelha ao violino. Os simbolismos contidos na afinação, execução e na preparação dos instrumentos revelam as significações que os Mbyá-Guarani desenvolveram em torno desse conjunto instrumental. (NASCIMENTO; FREIRE, 2021, p. 71).

Assim, podemos entender que os guaranis não introduziram os instrumentos ocidentais em sua cultura de forma descontextualizada, como se costuma pensar. O violão e o violino na cultura Guarani, apresentam características muito particulares que os diferenciam desses mesmos instrumentos na cultura ocidental. Assim, o *Mbaraka* e o *Rave'i* - violão e violino guaranis - se apresentam como instrumentos que trazem novos significados e funções.

Um outro estudo de Cohon (2022), sua tese de doutorado, *Nhamonhendu Mborai: prática e pensamento musical Mbya Guarani*, traz discussões em volta dos

processos de assimilação e ressignificação. Em relação ao violão guarani, o autor observa da seguinte forma: “O *Mbaraka* é certamente o instrumento que mais causa preconceito diante da música dos *Mbya*. É comum ouvir de *jurua* que os ‘índios deveriam largar esse violão que não é de sua cultura’” (COHON, 2022, p. 77).

No entanto, essas apropriações podem ser vistas sob outra ótica, como reflete (COHON, 2022, p. 77): “(...) o *mbaraka* até pode ter sido apropriado de outra cultura – por exemplo, advindo do alaúde árabe, o ‘pai’ dos cordofones –, mas hoje em dia ele é instrumento autêntico de sua tradição”.

Do mesmo modo, o violino foi incorporado à tradição musical Guarani, recebendo o nome de *Ravé'i*. Ambos os instrumentos foram adaptados segundo as tradições guarani. Nessa perspectiva, Cohon descreve a capacidade da cultura *Mbya* em se apropriar e ressignificar esses elementos:

Se a viola europeia e o violino foram ou não incorporados há mais de 400 anos pela cultura Guarani, para nós, esse é, na verdade, um dilema sem grande consequência. Nos interessa muito mais reconhecer que este instrumento não é mais uma viola europeia, mas sim uma viola indígena, *mbaraka*, nascida das misturas populacionais de nossa história, o qual caracteriza-se como um instrumento singular e novo - a viola ou violão *Mbya* - e esse novo e original instrumento adquiriu lugar central numa cultura viva e pulsante. (COHON, 2022, p. 77).

Cohon(2022) destaca a importância em reconhecer que os instrumentos musicais europeus que foram introduzidos na cultura Guarani, não trazem mais as características ocidentais que tinham. Eles hoje são revestidos de elementos culturais, de espiritualidade e materialidade que lhes são próprios.

O autor também examina de que forma se organizam e se identificam os gêneros musicais no repertório *Mbya*. Para a classificação dos gêneros, Cohon (2022) explica:

Nossa classificação dos gêneros é pautada por três vetores principais. O primeiro: as diferenças materiais nas práticas musicais, a saber, seu instrumental musical, sua corporalidade vocal e de dança e suas estruturas sonoras internas. Em segundo lugar temos a dimensão funcional, a saber, a situação em que esse tipo de música é performada e seu uso social. E, por fim, a articulação dos sentidos imanentes das canções, sua semântica e estética, com outros campos de saberes extramusicais. (COHON, 2022, p. 58).

A citação de Cohon (2022) apresenta uma abordagem tridimensional para a classificação dos gêneros musicais Mbya, destacando três aspectos: a materialidade da música; o contexto em que a música é realizada; conexões de saberes.

Essa visão tridimensional para classificação de gêneros musicais, apontada por Cohon (2022), pode oferecer uma compreensão mais profunda das interseções entre som, função social e cultural, o que enriquece a análise das diferentes expressões musicais.

O autor categoriza a música Mbya em vocal, mista e instrumental, assinalando também a prática de músicas ocidentais. Assim, descreve:

A música vocal é composta por uma enorme miríade de canções. Algumas circulam por toda Yvyrupá e são classificadas como muito antigas, de autoria desconhecida. Outras são criadas e cultivadas nas próprias Tekoa, contando as histórias, os caminhos e a visão particular daquela comunidade, num repertório vivo de novas canções Mborai. Há hoje em dia também as práticas vocais na música sertaneja, no forró e no rap. Elas são cantadas de diversas formas: voz à capela, voz com instrumentos e coral. (COHON, 2022, p. 58).

Cohon (2022) traz uma reflexão sobre a diversidade da música vocal em diferentes contextos, onde destaca a música profundamente enraizada em tradições ancestrais e as estéticas musicais não indígenas contemporâneas.

O estudo apresenta as estruturas melódicas de alguns cânticos dos *Mborai*. Desta forma, o autor identifica algumas das características musicais:

No campo específico do Mborai, a maioria destas canções são feitas em escalas que remetem aos modos maiores, Jônio e Mixolídio, com presença de pentatonismo. Nos chama atenção a proximidade da escala Pentatônica e dos modos Jônio e Mixolídio com as notas iniciais da Série Harmônica, que nas apresentações corais e no uso do mbaraka, violão, reverberam das notas pedais. Muitas vezes as melodias parecem emergir dos parciais harmônicos dos acordes do violão Mbaraka. As melodias vocais têm características semelhantes também, com arcos descendentes, com rallentando e fragmentação ao final. (COHON, 2022, p. 58).

Cohon (2022) traz em sua análise musical dos *Mborai*, uma série de estruturas e formações de escalas que se aproximam daquelas fundamentadas na teoria musical ocidental. Esses cantos também foram classificados quanto a funções que exercem na cultura guarani, como aponta o autor:

Pensadas quanto a sua função, temos então as músicas que podem sair da casa de reza e as músicas que só ocorrem dentro da Opy. As de dentro da casa de reza, Tarova Mborai, são profundamente sagradas e repletas de restrições de circulação. Elas têm capacidade curativa e estabelecem comunicação direta com as divindades. Por sua vez, o mborai que pode sair da casa de reza ocupa outras funções como em apresentações de grupos corais em eventos e escolas. Também existem canções mborai para manifestações de luta nas ruas, comemorações de aniversários e canções fúnebres. Também temos as músicas de festas e entretenimento que ocupam feriados cristãos, encontros e torneios de futebol, a saber, principalmente os gêneros de forró e sertaneja. E por fim o gênero do rap cantado em festivais, shows e vídeos. (COHON, 2022, p. 59).

Dessa forma, podemos refletir que, embora a música ocidental faça parte do consumo e de algumas práticas musicais dessa população pesquisada, existe o cuidado com a tradição e a música ocupa um papel primordial nesse contexto, pois, através dela, desfilam os saberes ancestrais, evocam suas divindades e mantêm a sua identidade.

Abordaremos agora a pesquisa realizada por Martins (2022), *Mborai Anhetegua: Caminhos de Tradução e Cantos Guarani Mbya por Paraguaçu*. O estudo se debruça sobre os cantos sagrados *Mborai Anhetengua*. Nesses cânticos, são traduzidas a sabedoria e resistência ancestral Mbyá-Guarani. No estudo, a autora apresentou características de objetos e instrumentos sagrados utilizados, entre eles, o *Mbaraka*, o *Ravé'i*, *Mbaraka Mirim* ou *Yakua Mirim*, e o *Ãnguapu*. O *Mbaraka*, descrito como viola ou violão *Mbya*, é considerado sagrado. Ele é usado com cinco cordas e com uma afinação diferente do violão ocidental. Para o povo Guarani, seu som sagrado possui um timbre que se assemelha ao guizo da cobra cascavel, lembrando um chocalho. O *Ravé'i*, é um violino, também considerado sagrado, com três cordas. Sua afinação também é distinta da afinação convencional na música ocidental. O *Mbaraka mirim* ou *Yakua mirim*, é uma espécie de chocalho que possui, assim como o *Mbaraka*, um timbre semelhante ao som da cascavel. Já o *Ãnguapu*, é um tipo de tambor Guarani.

Destacamos, enfim, o ensino e aprendizagem musical dos instrumentos indígenas por parte de professores e alunos não-indígenas. Tais instrumentos trazem em si, elementos muito significativos, que nos são desconhecidos, para a cultura desses povos.

O ensaio de Sousa (2022), parte da preocupação com o ensino de um professor não familiarizado com determinado contexto cultural, ao iniciar seus alunos

nos instrumentos indígenas, e que não possuem essa origem cultural. Diante disso, ele atenta para a relação íntima existente entre cada um dos instrumentos musicais e determinado ente espiritual, assim como entre a identidade étnica e o papel social, destacando as características desses instrumentos tradicionais como o *Mbaraka*, o *Rave'i*, o *Mbaraka-mirim*, o *Ãnguapu* e o *Takuapu*. O autor reflete sobre a musicalidade desse povo, considerando que ela está intimamente ligada às suas formas de explicar o surgimento do mundo e aos seus anseios espirituais, como destaca: "(...) a cosmogonia, antropogonia e o objetivo espiritual dos Guarani Mbya são as principais narrativas das canções e influenciam também nos instrumentos musicais" (SOUSA, 2022, p. 10).

O autor ainda destaca a habilidade de *luthier* que é tradicional entre os Guarani-Mbya, no entanto, faz uma observação sobre o *Mbaraka* e o *Rave'i*. e esclarece que esses instrumentos são, geralmente, de procedência industrial e, antes de serem usados, são ressignificados de acordo com suas tradições. (SOUSA, 2022).

As características limitadas do instrumento e as maneiras de tocá-lo estão relacionadas com a dimensão espiritual e não com alguma restrição de habilidades e conhecimento. Segundo Sousa (2022), essa dimensão inspira a musicalidade e as habilidades. O autor destaca a importância desse fato:

Se ignorarmos a questão cultural poderemos correr o risco de reproduzir o estereótipo de que as(os) indígenas são monótonos e repetitivos, quiçá indolentes (COLLET et al., 2014), mas na verdade, essa simplicidade no tocar se dá porque a espiritualidade Guarani Mbya, que corrobora para que as(os) indígenas precisem de bastante tempo para meditar para assim conseguirem ouvirem a voz de Nhanderu e alcançar a Terra sem Males, influencia a musicalidade e a prática instrumental. (SOUSA, 2022, p. 10).

A forma, apontada como simples, de tocar o instrumento é um fato que tem a ver com a própria constituição e função do *Mbaraka* – a sua afinação proporciona um acorde maior com as cordas soltas – e com a tradição, ainda que seja bastante comum, entre esses indígenas Mbya, a prática do violão com afinação ocidental, utilizando a outra mão para montar os acordes, como aponta Sousa (2022):

É importante salientar que vi indígenas tocando o violão comum e usando a mão esquerda, logo, essa afinação que utiliza somente a mão direita não é



uma alternativa que busca superar uma inabilidade técnica, mas é, de fato, algo cultural. (SOUSA, 2022, p. 11).

Compreender o contexto cultural possibilita desfazer impressões que adjetivam essas musicalidades como simples e limitadas e que, na verdade, estão imersas numa complexidade de significados.

Um outro estudo de Sousa (2023), voltado aos cantos e instrumentos musicais sagrados, busca levar saberes do povo Guarani-Mbya às salas de aula de escolas não indígenas. Da mesma forma do estudo anterior, o autor apresenta o *Mbaraka*, o *Rave'i*, o *Mbaraka-Mirim*, o *Ãnguapu* e o *Takuapu*. Além disso, ensina também a adaptar o violão e o violino aos moldes do *Mbaraka* e *Rave'i*, respectivamente.

Sousa (2023) destaca a importância da oralidade nos processos de ensino e aprendizagem dos cantos e dos instrumentos musicais Guarani-Mbya. Por meio da transmissão oral, o conhecimento musical é passado de geração para geração, preservando melodias, valores culturais, sociais e espirituais, todos eles integrados às suas práticas musicais.

Já, no que diz respeito ao ensino e aprendizagem de música Guarani para estudantes não-indígenas, Sousa (2023) aponta que é essencial integrá-lo à cosmovisão Guarani, evidenciando que a música Guarani não é apenas técnica ou expressão artística isolada, mas está intrinsecamente ligada a um modo de vida, ritos, mitos e interação com o sagrado.

### 2.3. O som que percorre a vida Mbya

Nos estudos de (ABEL, 2019), (BARBOSA, 2017), (COHON, 2020), (COHON, 2022), (FRAGOSO, 2019), (MARTINS, 2022), (MONTARDO, 2002), (NASCIMENTO; FREIRE, 2021), (PUCCI, 2021), (PUCCI; ALMEIDA, 2018), (SOARES, 2016), (SOUSA, 2022) e (SOUSA, 2023), pudemos identificar algumas das características das musicalidades Guarani-Mbya. Nas análises das discussões dos autores, vimos que a música cumpre um papel fundamental na cultura Guarani-Mbya, estando ela profundamente enraizada em suas perspectivas cosmogônicas e em suas relações com o ambiente.

Soares (2016) aponta que, para esses indígenas, a música estabelece a conexão para alcançar outras dimensões do universo e, assim, atingir a escuta das divindades. O modo de ser Guarani-Mbya, a partir de seus credos e seus mitos, reverberam em sua musicalidade e influenciam suas composições, interpretações e a execução dos instrumentos. Dessa forma, buscamos destacar, entre os elementos musicais, aqueles ligados a uma dimensão imaterial composta pela cosmovisão Guarani-Mbya. A visão de mundo dessa etnia é, primeiramente, uma escuta de mundo, conforme aponta Soares (2016).

Essa perspectiva cultural leva a uma observação atenta do universo, onde a audição se torna um sentido primordial para compreender e interagir com o mundo. Sousa (2023) aponta que esses aspectos ligados à cosmovisão Guarani são relevantes, pois partem daí os elementos de inspiração para composições e performances musicais. Sobre o ensino da musicalidade Mbya, Sousa reflete:

É muito importante que essa parte cultural seja também ensinada para as(os) estudantes, até porque, a cosmogonia, a antropogonia e o objetivo espiritual dos Guarani Mbya são as principais narrativas das canções e influenciam também na execução dos instrumentos. (SOUSA, 2023, p. 6).

Essas características fundamentam a base da musicalidade Guarani-Mbya. Dessa forma, os cantos, as sonoridades e os instrumentos cumprem diversas funções na esfera do sagrado, estando intimamente conectados aos mais diversos rituais e às vozes das divindades. O trecho a seguir, da transcrição de uma entrevista, realizada por Soares (2016), salienta o sentido da música segundo as impressões pessoais do indígena entrevistado:

Milena: O que é música, Xunu? Xunu: (silêncio)...Nossa! Agora tu me pegou...Milena: Te peguei, é? (risos). Xunu: Pegou. Milena: E por quê? Xunu: É que não sei responder isso, sabe? Porque que música a gente sente. Eu não sei o que é, mas o Guarani canta e sente. Milena: E por que cantam? Xunu: Ah! isso eu sei! Nhanderu criou a música pro Guarani se fortalecer. Pro Guarani se alegrar e também pedir proteção. Então a gente canta e toca pra isso. Principalmente pra pedir proteção...(silêncio)...acho que isso é música, né? Milena: É. (Conversa com Valdecir Xunu em 18 de setembro de 2015). (SOARES, 2016, p. 57).

Apesar de dizer que não sabe explicar, as palavras de Xunu revelam que, mais do que um conceito, a música é uma experiência ligada aos sentidos e que, através dela, os Guarani-Mbya se reconhecem e se relacionam com o mundo e os

seus mitos sagrados: “As canções e principalmente os instrumentos têm a função de realizar a comunicação com os deuses que estão em suas respectivas moradas” (BARBOSA, 2017, p. 125).

Os Guaranis não se reconhecem como compositores ou donos desses cantos, eles acreditam que esses cantos e músicas já existem em alguma parte: “Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonho são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta” (MONTARDO, 2002, p. 45 apud SOARES, 2016, p. 65).

A pesquisa de Fragoso (2019), na aldeia *Tenondé Porã*, no estado de São Paulo, também identificou o mesmo processo, no que se refere à revelação dos cantos, em suas análises dos *Kyrigue Mboraei* (canto das crianças). Segundo descrições dos indígenas, os *Kyrigue Mboraei* não são compostos por eles e sim revelados: “(...) de modo que àquele que recebe a revelação cabe ouvi-la” (FRAGOSO, 2019, p. 41). Podemos refletir, através da citação de Fragoso (2019), sobre o ato de receber as revelações desses cantos. Isso exige uma postura de escuta atenta e receptividade, o que implica em estar aberto e disposto a compreender profundamente o conteúdo e o significado daquilo que lhe é revelado.

Segundo Barbosa (2017), a música é a forma, sob a qual, o povo Guarani se comunica com seus deuses; é a sua forma de rezar. Todos já nascem com uma música e ela é revelada para a pessoa no decorrer dos anos.

Quanto às músicas, cânticos e sonoridades, as quais Soares (2016) se refere como sons musicais, são apontadas duas classificações: Os *Mborai* (cantos sagrados) e os tocados, denominados *Mba'epu*, como o *Xondaro* (dança do guerreiro), que envolve música instrumental e dança. Os *Mborai* também se dividem em cantos que se realizam dentro da *Opy* (casa de rezas), só para os Guaranis e os que se realizam publicamente, seja na aldeia ou em outros espaços. Dentre esses cantos realizados dentro da *Opy*, há uma subdivisão que só pode ser cantada pelo *Xamã*. Eles formam uma classificação denominada de “canto do *Kara*”. Os *Mba'epu*, descritos como “cantos para alegrar”, apresentam um gênero musical que envolve instrumental e dança (SOARES, 2016).

Já Abel (2019), traz outros autores para ressaltar duas categorias: o canto das crianças, *kyringue Mborai* ou *Mborai Mirim*, e os cantos ancestrais, *Mborai Tarova*:

Os mborai tarova acontecem na opy, casa de reza, ou em situações rituais no interior das casas e são proferidos pelo oporai va'e, "aquele que canta' ou 'rezador'" (Macedo, 2009: 86). (...) na Cartilha Didática de Saberes Tradicionais feita pela Aldeia M'Biguaçu, "são apenas entoados, quem usa as palavras é apenas o líder espiritual que puxa o canto, os demais apenas seguem em coro, acompanhando com a voz" (Martins; Moreira, 2018: 25). Já os kyingue mborai são cantados pelas crianças e jovens, alguns dos quais constituem o coral da aldeia (denominado Yvytchi Ovy, Nuvem Azul). (MARTINS; MOREIRA, 2018 apud ABEL, 2019, p. 16-17).

Ambos os cantos são classificados como sagrados, eles possuem características e funções distintas: "*Mborai tarova* é *mborai* sagrado, esse já é lamentações e cântico de lamento com o Grande Espírito, para falar com os *Nhanderu kuery*, é mais falado em linguagem das divindades" (Martins, 2022, p. 37). Com relação ao *Mborai mirim*, Martins o descreve dessa forma:

*Mborai mirim* é um canto mborai entre as crianças, mais assim para alegrar e para se alegrar com o Grande Espírito, com as crianças. É sagrado, esses cantos com as crianças, *mborai kyingue*, é um mborai mais de consagrações e alegramento, mais de cerimônias de alegramento. *Mborai mirim* é para as crianças se alegrarem, para agradecer o Grande Espírito, para as crianças se alegrarem. (MARTINS, 2022, p. 37).

Barbosa (2017), Fragoso (2019) e Abel (2019), destacam alguns aspectos em suas observações desses cantos tradicionais.

Para Barbosa (2017), o uso do violão e do violino, *Mbaraka* e *Rave'i*, respectivamente, além de algumas noções da música ocidental – como formação do coro de cantores e alguns elementos de comunicação musical –, denotam a influência da música europeia em decorrência da interculturalidade entre esses povos desde os primeiros séculos de colonização. A autora evidencia as reduções jesuíticas, em que eram comuns as práticas de confecção de instrumentos e aulas de música para as crianças indígenas que formavam o coro nas missas.

Fragoso (2019) destaca o repertório dos corais Guarani-Mbya. Esse repertório é formado pelos *Kyrigue Mboraei* e *Mboraei Tarova*. Os coros, apesar de serem chamados de corais infantis pelos guaranis, são formados também por adultos e o mesmo acontece com o repertório chamado *Kyrigue Mboraei* (canto das crianças), em que adultos e crianças cantam juntos.

Para Abel (2019), todos esses cantos compõem uma prática cantora que perfaz o modo de ser Guarani. Dessa forma, a autora ressalta o papel significativo desses cantos como uma expressão fundamental que completa e define cultural e socialmente o povo Guarani-Mbya. Eles são essenciais e inseparáveis para se viver de acordo com seus valores, tradições e espiritualidade.

Nesta revisão de literatura, constatamos que os/as autores/as também identificaram novas práticas musicais nas distintas aldeias pesquisadas. Soares (2016), Fragoso (2019) e Cohon (2022) relatam sobre a aproximação dos Guarani-Mbya com os contextos culturais urbanos, o acesso às tecnologias ocidentais e a conquista e inclusão indígena de novos espaços. Isso tem possibilitado aos povos originários, o conhecimento de musicalidades e sonoridades diversas, dando-lhes acesso a diversos gêneros da música do mundo ocidental. Sobre isso, esclarece (FRAGOSO, 2019, p. 44): “Outros tipos de músicas fazem parte da musicalidade Mbya. Há, entre esse grupo, formações de rap, sertanejo, forró, com letras e melodias compostas pelos próprios Guarani”.

Na literatura a respeito dos povos Tupi e Guarani podemos encontrar relatos de uma intensa troca cultural entre estes e aqueles que iniciavam a colonização. A relação entre essas distintas culturas contribuiu para o surgimento de uma cultura híbrida. Cohon (2022) aponta que era muito comum traduzir as letras de músicas europeias para o Guarani. Essas músicas eram usadas em festas e ritos pelos colonizadores tornando-se então um marco da história desde a invasão até a contemporaneidade. Na atualidade, diversos gêneros e estilos musicais ocidentais vêm sendo adotados por artistas indígenas. Tratando-se dessa questão, Soares atenta para um fato: “Ainda que os Mbya apreciem a música popular brasileira, eles referem-se a ela como “*jurua mbora*” (cantos não-indígenas), demonstrando a preocupação em manter suas tradições” (SOARES, 2016, p. 72).

O estudo de Pucci (2017), aponta algumas das características indígenas identificadas nas vozes do canto da música popular brasileira. A autora destaca, em seu estudo o enraizamento dessas influências no cancionário popular, como aponta a seguir: “(...) presença da qualidade nasal, característica das línguas indígenas, que se impregnou no português brasileiro, e conseqüentemente influenciou muitos cantares da cultura popular” (PUCCI, 2017, p. 27).

Por outro lado, as musicalidades indígenas têm grande influência na música popular brasileira. Alguns gêneros musicais da cultura popular, assim como certos instrumentos, utilizados por diversos grupos musicais, decorrem dessa interculturalidade.

O estudo de Cohon (2020), pontua similaridades entre o *Mbaraka* e a viola caipira: “Seja pelo número de ordens (5), seja pelo timbre que, às vezes, mistura cordas de nylon e cordas de aço, seja pela afinação em acorde aberto e pelo modo de tocar, pontear e rasquear” (COHON, 2020, p. 81). O autor descreve as características do *Mbaraka*, destacando os seus elementos materiais e espirituais dentro da cultura Mbya. Assim como na pesquisa de Pucci (2017), o autor também destaca a qualidade nasal advinda das línguas indígenas e presentes no canto caipira. A nasalidade vocal, apontada por Pucci (2017) e Cohon (2020), é um traço marcante na música caipira que ressoa com profundas raízes culturais indígenas, evidenciando uma mistura de influências na música brasileira.

#### 2.4. Os instrumentos musicais

Neste trabalho, observamos as características de alguns instrumentos utilizados nos cantos tradicionais Mbya-Guarani, entre eles, o *Mbaraka*, o *Rave’i*, o *Mbaraka Mirim*, o *Ãnguapu* e o *Takuapu*. Além das características materiais, esses instrumentos também possuem funções ligadas aos mitos e rituais. Eles trazem, em si, não apenas a materialidade de seus timbres e intensidades sonoras, mas também a herança ancestral e significados próprios, carregando consigo a identidade cultural. Portanto, cada instrumento mantém uma relação peculiar com determinada espiritualidade, grupo étnico e uso social (SOUSA, 2022).

O processo de ressignificação de alguns instrumentos, em especial o *Mbraka*, o violão Guarani e o *Rave’i*, o violino Guarani traz discussões sobre a sua identidade cultural. Para (Nascimento; Freire, 2021, p. 71): “Os simbolismos contidos na afinação, execução e na preparação dos instrumentos revelam as significações que os Mbyá-Guarani desenvolveram em torno desse conjunto instrumental”. Isso significa que a afinação do instrumento não é meramente técnica, mas está imbuída de outros elementos que se alinham com o mundo que eles pensam e vivem.

O *Mbaraka*, à primeira vista, parece um violão, no entanto, é um instrumento com características diferentes – tanto no modo de ser tocado, como no timbre e na sua afinação. Dessa forma, Martins define:

Mbaraka: é um violão sagrado com cinco cordas e uma afinação diferente dos não indígenas, juruá. Como o chocalho também é chamado de mbaraka porque tem o som da cobra cascavel (que chamamos de mboi mbaraka), é um som que é sagrado e é ao mesmo tempo masculino e feminino, É tocado para referenciar as divindades. (MARTINS, 2022, p. 21).

A citação de Martins (2022), ressalta as características simbólicas que os Guarani-Mbya atribuem aos seus instrumentos. O uso do termo “sagrado” implica uma conexão direta com outras dimensões remetendo um valor transcendente atribuído ao som e ao ato de tocar o instrumento. As particularidades nas afinações, como percebemos nas afinações do *Mbaraka* e o *Rave’i*, indicam também uma distinção cultural e uma diferenciação dos universos sonoros indígenas e não indígenas.

O estudo de Cohon (2020) aponta algumas características do *Mbaraka* que encontra mais similaridades com a viola caipira, do que com o violão, introduzido na cultura Guarani desde a chegada dos primeiros colonizadores. O autor também aponta relatos mencionando que os indígenas já possuíam o *Mbaraka* e o *Rave’i* confeccionadas por eles mesmos. Dessa forma, Cohon(2020) aponta:

As proximidades com a viola caipira são muitas. Seja pelo número de ordens (5), seja pelo timbre que, às vezes, mistura cordas de nylon e cordas de aço, seja pela afinação em acorde aberto e pelo modo de tocar, pontear e rasquear, o Mbaraka é certamente mais um ponto de proximidade entre a cultura Guarani e a cultura caipira. Por isso acreditamos que seria possível chamar Mbaraka de viola e não de violão. Há diversos relatos em que sabemos que os próprios Mbya construíram seus Mbaraka com 5 ordens, em vez de adaptar o violão. Entre nossos informantes há relatos de que o Mbaraka já existia antes do Jesuítas, sendo feito de casco de tatu e cordas de tripa de macaco, lembrando o charango dos Andes. Mas em nosso campo foi mais comum a afirmação de que o Mbaraka veio dos jesuítas. Da nossa parte apenas gostaríamos de acrescentar que, se veio dos jesuítas, provavelmente o Mbaraka é primo da viola caipira que nesta terra se espalhou e se enraizou. (COHON, 2020, p. 81).

Independentemente da sua origem, no contexto que se refere à etnomusicologia, a comparação entre o *Mbaraka* e a viola caipira abre um campo fértil de pesquisa sobre essas trocas culturais

Tradicionalmente, os Guarani-Mbya confeccionam os seus próprios instrumentos, no entanto, em relação ao *Mbaraka* e o *Rave'i*, existe a dificuldade em conseguir a matéria prima na natureza. Dessa forma, o violão e o violino ou mesmo a rabeça, são adaptados e ressignificados segundo as suas tradições. Conforme (SOARES, 2016, p. 78): “(...) a escassez de matéria prima adequada faz com que os Mbya obtenham violões industrializados para, posteriormente, transformá-los em mbaraka”.

A afinação do *Mbaraka* tem como base a melodia de um canto sagrado Mbyá denominado *Tarova*. Segundo Cohon (2020), as notas de apoio da melodia desse canto apresentam as mesmas notas da afinação do *Mbaraka*. Assim, podemos considerar que, ao introduzir o violão às suas práticas musicais, o povo guarani adaptou o instrumento segundo às suas tradições culturais, espirituais e musicais: “Desta forma é possível encontrar o vetor inverso do movimento colonial: a viola sendo transformada e moldada pelos modos de cantar indígenas já existentes” (COHON, 2020, p. 82). Sobre o aspecto da afinação, o autor acrescenta:

A afinação do Mbaraka é feita por uma tríade maior aberta: quinto grau grave na quinta ordem e oitavo na terceira ordem; fundamental dobrada em uníssono na segunda e quarta ordem; e por fim a terça na primeira ordem. (COHON, 2020, p. 81-82).

O pesquisador também destaca que há uma variação na afinação do instrumento, de forma que a nota fundamental da tríade aberta pode estar afinada em Fá (349 hz) ou em Lá (440 hz). Essas afinações são chamadas de baixa e alta, respectivamente. Isso se dá para que sejam adequadas à tessitura vocal dos cantores (COHON, 2020).

A relação do instrumento com as divindades também faz do *Mbaraka* um instrumento único, distanciando-o ainda mais do violão. Além disso, as suas particularidades sonoras, como timbre e afinações, destacam a sua identidade. Segundo (COHON, 2020, p. 81): “Não há, até onde pudemos conhecer, nenhum tipo de afinação da viola caipira, ou de outro instrumento cordofone com a mesma organização do Mbaraka”. A citação de Cohon (2020), reflete a singularidade do instrumento, acentuando a sua originalidade.



Sousa (2022) reforça essa afirmação quanto às características do *Mbaraka*, apresentando uma relação espiritual entre as divindades e os seus elementos sonoros. O *Mbaraka* tem peculiaridades específicas que o difere de um violão, essas distinções estão presentes na afinação, nas cordas utilizadas e na maneira de tocar:

O *mbaraka*, em um primeiro vislumbre, poderia ser confundido com um violão, mas ambos são instrumentos diferentes. Esse primeiro tem somente cinco cordas, sendo que cada uma representa uma deidade: *Tupã*, *Kuaray* (outro nome dado a *Nhamandu*), *Karái*, *Jakaria* e *Tupã Mirim* (POPYGUA, 2001). As cordas são afinadas de modo tal que as cordas soltas, tocadas simultaneamente, produzem um acorde maior. Essa afinação também possibilita que os indígenas toquem o *mbaraka* usando somente a mão direita, ou seja, não se utiliza a mão esquerda para fazer outros acordes, como usualmente é feito no violão. Trata-se, portanto, de um instrumento com características harmônicas limitadas, mas com bastante expressão rítmica. (SOUSA, 2022, p. 10).

No quadro a seguir, destacamos como adequar o violão de seis cordas às características do *Mbaraka*. No entanto, ressaltamos que esta adequação é apenas para experimentação de sua sonoridade. O estudo de Sousa (2022) descreve a seguinte organização:

Quadro 1 - Afinação do Mbaraka

ORDEM	AFINAÇÃO	QUAL CORDA DE VIOLÃO USAR
PRIMEIRA	Uma 3ª M acima da fundamental	Si
SEGUNDA	Tom da música (fundamental)	Si
TERCEIRA	Uma 5ª J acima da fundamental	Mi (mizinha)
QUARTA	Unísono com a fundamental	Si
QUINTA	Uma 4ª J abaixo da quarta corda	Sol

Fonte: Sousa (2022)

Sousa (2022) ressalta que os Guarani-Mbya não pensam em tonalidades. A afinação que fazem é de ouvido. No entanto, a relação entre as notas das cordas do instrumento e o modo de afiná-las coincide com os intervalos apresentados no quadro acima.

Como podemos constatar no quadro de afinação do *Mbaraka*, que todas as cordas utilizadas correspondem às cordas mi, si e sol. Por outro lado, o estudo de (COHON, 2022, p. 79) aponta: “Em geral são usadas uma corda Sol para a nota mais grave, duas cordas Si para a fundamental e duas cordas Mi para a oitava do quinto grau e para a terça”. A descrição observada em Cohon (2022) apresenta uma

pequena distinção em relação ao estudo de Sousa (2022): enquanto este indica a corda Si para a primeira ordem, aquele aponta a Mi.

No entanto, com ambas as cordas, podemos alcançar a altura da nota em relação à organização dos intervalos. Já a quarta (fundamental) e a segunda corda são afinadas em uníssono; a terceira, uma oitava acima da nota da quinta corda; e, por fim, a primeira, corresponde ao terceiro grau da fundamental. Como vimos em Cohon (2020), a nota fundamental pode variar entre Fá e Lá. Dessa forma, ao tocar as cordas soltas, simultaneamente, teremos uma tríade maior de Fá ou de Lá, de acordo com a escolha da fundamental. Segundo (COHON, 2020, p. 82): “O Mbaraka costuma ser afinado de ouvido, sem diapasão, e na aprendizagem, memorizar a sonoridade e afinação das cordas é passo básico”. Afinar de ouvido requer uma sensibilidade auditiva atenta e apurada que se adquire na experiência. Essa forma de aprendizado musical valoriza a individualidade do som ao invés de padronizá-lo.

Na cultura Guarani-Mbya, a música é estruturada através de outras formas sobre o entendimento musical que vão além dos seus elementos inerentes. Tanto a música, quanto os instrumentos, reverberam uma conotação ligada ao que consideram sagrado e espiritual. A maneira como esses povos se relacionam com a sua música e os seus instrumentos são consolidadas através de percepções que envolvem mitos e sons. Podemos ver algumas dessas relações na citação de Cohon (2020):

O Mbaraká, moldado pela música mais sagrada Mbya, é assim, indispensável para os rituais dessa população. Quando um guarani passa a tocar o Mbaraka, sua concentração se dedica inteiramente ao ato, mergulhando de maneira profunda na música que produz. Abraçados e com a cabeça encostada no corpo do Mbaraka, os Mbya nunca tocam de maneira displicente como me advertiu um outro informante. Se para os não-indígenas o violão é um instrumento comum e usual, para os Mbya o Mbaraka é verdadeiramente um instrumento sagrado. (COHON, 2020, p. 82).

O *Rave'i*, assim como o *Mbaraka*, podem ser confeccionados artesanalmente pelos luthiers guaranis ou mesmo ser adaptado a partir de um violino e um violão, respectivamente. Assim, Martins o descreve o *Rave'i*: “(...) é um violino sagrado com três cordas e uma afinação diferente do violino dos não indígenas, juruá. O som do ravéi pode curar as pessoas e expulsar os espíritos ruins” (MARTINS, 2022, p. 20).

O *Rave'i*, pode ser considerado uma espécie de rabeca de três cordas (SOUSA, 2022). Esse instrumento também possui transcendência significativa na musicalidade e espiritualidade Guarani-Mbya. Analisando a anatomia do instrumento, (COHON, 2022, p. 84) faz a seguinte descrição: “O *Rave'i* é um cordofone do tipo rabeca ou violino com três cordas que são friccionadas por um arco feito de bambu ou madeira e crina de cavalo”.

Em seu estudo, Soares (2016) expõe a observação de Setti (1994) sobre o instrumento:

(...) a afinação do *rave* é fixa, se dando por intervalos de segunda e quarta maior, do agudo para o grave. A autora afirma que essa afinação vale para todas as aldeias Guarani do Brasil e da Argentina, podendo comportar pequenas alterações circunstanciais quanto ao som de base, diapasão. O executante utiliza preferencialmente a primeira corda e a segunda corda. E a terceira, mais grave, vibra por simpatia e pode soar como som pedal. (SOARES, 2016, p. 80).

Dessa forma, podemos perceber que os estudos de Martins (2022), Soares (2016) e Setti (1993) destacam algumas características específicas do instrumento, que coincidem entre as distintas populações pesquisadas.

A afinação do *Rave'i* está dentro da escala de Fá, assim como o *Mbaraka*, no entanto, os intervalos são organizados de forma distinta, constituindo-se pela nota fundamental, a segunda e a quinta. Dessa forma, (COHON, 2022, p. 85) explica: “Sua afinação – novamente – é única: 5<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>; Dó 3, Fá 3 e Sol 3. Os arcos, com frequência, são produzidos de maneira artesanal até hoje”.

Outro instrumento, que verificamos no estudo dos autores, é o *Mbaraka Mirim*. Segundo (SOARES, 2016, p. 81): “O *mbaraka-Mirim* é um instrumento fundamental para os rituais e ligados diretamente à *opy*, para as sessões de cura, batismo e comunicação com as divindades”.

COHON (2022) define o *Mbaraka Mirim* como um chocalho feito a partir de uma cabaça, com a haste feita de madeira ou bambu. O mesmo instrumento também pode ser chamado de *Yakua Mirim*, entre as diversas aldeias Guarani-Mbya. O seu timbre se assemelha ao som produzido pelo guizo da cobra cascavel. Tal instrumento tem o som considerado sagrado. Ele é, ao mesmo tempo, feminino e masculino (MARTINS, 2022). Sousa (2022), ressalta que o interior da cabaça, da qual é feito o *Mbaraka Mirim*, é preenchido com sementes de lágrima de

nossa senhora. Ainda aponta que o *Mbaraka Mirim* estabelece a pulsação nos cânticos e, por vezes, aparece na introdução e no final da música, na forma do serpentear.

Ao indicar a relevância desse instrumento na mitologia Guarani-Mbya, Sousa (2022) destaca a sua origem. Segundo o autor, o modo como produzir o instrumento foi dado pelo próprio *Nhanderu*, não para propósitos meramente musicais, no entanto para fins de cura, porque, devido à tradição, ele é utilizado em rituais feitos dentro da casa de rezas o que faz dele um objeto extremamente sagrado para a cultura.

O *Ãnguapu* é outro instrumento sagrado da cultura Guarani-Mbya. Trata-se de um tambor feito de tronco de árvore escavado com objeto manual, com uma das extremidades revestidas de couro de animal, preferencialmente de veado (SOUSA, 2022). Martins (2022) discorre sobre as conexões desse instrumento com elementos intrínsecos ao universo desses povos:

*Ãnguapu*: O som do tambor anguapu é o som do nosso coração e também o som do trovão, é no mesmo ritmo. Esse ritmo é para acordar os tukumbo kuery, os soldados xondaros divinos para guerrear com os espíritos ruins nhee vai. Ele também é tocado para acordar os xondaros da aldeia para cuidarem da opy. (MARTINS, 2022, p. 16).

A citação de Martins (2022) evidencia as conexões estabelecidas pelo instrumento, assim como observam outros autores e como observamos nas descrições de outros instrumentos, a dualidade de funções está sempre presente em tais objetos, envolvendo o corpo, as forças da natureza e o mundo espiritual, criando uma ponte entre o humano e o divino.

E, por último, destacamos o *Takuapu*, instrumento rítmico em forma de bastão, confeccionado a partir de um cano grosso e oco de bambu, com uma extremidade fechada e a outra aberta, medindo cerca de um metro de comprimento. O instrumento é tocado percutindo a extremidade fechada no chão (SOUSA, 2023). O autor ressalta outras particularidades do instrumento:

Diferentemente dos outros instrumentos apresentados, esse é um instrumento feminino. Ara'í (2020) conta que foi Takua, deusa do tempo, que deu o takua'pu às mulheres. O som produzido pelo instrumento seria uma forma de se comunicar com a deusa e de se saber que Nhanderu está presente. (SOUSA, 2023, p. 9).

Soares (2016), Cohon (2022) e Martins (2022) apresentam, ainda, o *Popygua*. Soares (2016) afirma que esse instrumento se trata de uma clave ritual, composta de duas claves de madeira, com trinta centímetros de comprimento, amarradas em uma das extremidades. O seu som soa a partir das extremidades percutidas uma na outra.

Cohon (2022) afirma que o comprimento das claves é mencionado entre 15 e 340 centímetros e com uma espessura média de 1 centímetro, amarradas em uma das pontas com barbante ou fio. O autor acentua a importância desse instrumento nos rituais da *Opy*, ao explicar que:

Faz parte dos instrumentos que ficam dentro da *Opy* sendo esse espaço seu local habitual de execução. *Po* significa mão e *pygua* lugar, No início das rezas e encontros rituais o pajé *Xeramoi* costuma pegar seu *popygua* e tilintá-lo enquanto caminha e fuma o seu *petyngua*. Diversas vezes nos foi relatado que esta prática afasta os maus espíritos e organiza a concentração para o início dos rituais. (COHON, 2022, p. 88).

A citação de Cohon (2022), ressalta a importância do instrumento na cultura Guarani. O *Popygua* é um instrumento musical de percussão que está presente nas narrativas da criação da terra Mbya. O instrumento é usado em rituais dentro da casa de rezas. Martins (2022) destaca a representação desse instrumento na cultura Mbya:

*Popyguay í*, usado por tchondaros e tcheramõis na casa de reza, para nos dar força e se comunicar com as divindades, nas horas de rezos e cantos., é um instrumento sagrado que está sempre conectado com nhanderu e ficamos concentrados com a mãe terranhandetchy e djakaira. (MARTINS, 2022, p. 23).

O *Popygua* é um instrumento dos mais sagrados na cultura Guarani-Mbya. Por este motivo, ele não sai de dentro da casa de rezas. Soares (2016) aponta que, nos mitos da criação da terra Mbya, é o instrumento que abre a dimensão espiritual para os seres humanos.

Podemos dizer, então, que essa é a base do instrumental Guarani-Mbya, de acordo com os estudos aqui revisados. Também podemos perceber nessa pesquisa da literatura, que além desses instrumentos tradicionais, esses indígenas tocam teclado, violão de seis cordas e demais instrumentos usados em rituais de xamanismo, entre eles, flautas nativas.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa teve o objetivo de mapear na literatura acadêmica, publicações com ênfase nas musicalidades da etnia indígena Guarani-Mbya. Para isso, os objetivos específicos consistiram em: identificar na literatura acadêmica produções voltadas para análises de materiais sobre os cantos, as músicas e os instrumentos musicais que compõem a base do instrumental Mbya; analisar as discussões dos autores sobre as musicalidades Guarani-Mbya; refletir sobre a relação dos povos indígenas Guarani-Mbya com suas musicalidades a partir do olhar da literatura.

Durante o processo de pesquisa, procuramos obter dados sobre aspectos da musicalidade, significados e simbologias ligados aos cantos, à música e aos instrumentos musicais na cultura Guarani-Mbya. Com isso, observamos o que a literatura acadêmica discutia sobre as práticas musicais desses povos, as suas constituições materiais e imateriais, as correlações com as divindades e suas características sonoras. Identificamos ainda, as observações sobre as influências interculturais, ocorridas historicamente até os dias atuais, como também, o que discutiam sobre os processos de assimilação e ressignificação de instrumentos musicais por parte do povo guarani.

Dessa forma, em nossa pesquisa bibliográfica, pudemos ver a forma como os autores tratam da musicalidade Mbya, atentando para uma relação intrínseca existente entre as sonoridades e musicalidades Guarani-Mbya com as crenças e mitos que constituem o seu mundo.

Portanto, podemos considerar que as musicalidades Guarani-Mbya não são apenas expressões estéticas e artísticas. Elas são compreendidas como veículos de preservação cultural, transmissão de conhecimentos e conexão espiritual, estando estreitamente entrelaçadas com as crenças, mitologias e maneiras de enxergar o mundo dos indígenas.

A maneira como os Guarani-Mbya mantém suas relações com suas musicalidades está essencialmente ligada aos seus conhecimentos ancestrais e seu modo de viver. Através de suas sonoridades, dão significados a várias etapas de suas vidas, aos seus credos e rituais. Na cultura desse povo, a música é mais do que organizações sonoras manipuladas e explicadas de forma teórica, pois consiste

em um sentido de vida que lhes explica o mundo; um fenômeno que lhes é sagrado e que faz com que alcancem outras dimensões do pensamento e do espírito humano.

Podemos refletir sobre as distintas concepções existentes a respeito da música, o fazer musical e suas representações em um mundo diverso, pois a música é uma forma de expressão artística que transcende culturas e épocas, refletindo a diversidade das experiências humanas. Em diferentes contextos culturais, a música pode assumir várias funções e significados, que variam desde a celebração e o ritual até a crítica social e a comunicação emocional. Em muitas culturas, a música é parte integrante de rituais religiosos e celebrações. Cantos indígenas podem ser usados em cerimônias de cura ou rituais de passagem, enquanto a música sacra em tradições como o cristianismo é usada para louvor e adoração.

Em muitos casos, a música é uma ferramenta de protesto e crítica social. Músicos usam suas letras para abordar questões políticas, sociais e econômicas, como no rap contemporâneo, que frequentemente aborda desigualdades raciais e sociais. A música é uma poderosa forma de evocar emoções e criar conexões. Pensamos que, independentemente da cultura, a música pode expressar sentimentos profundos, desde a alegria e a celebração até a tristeza e a reflexão.

A música também se torna um campo de inovação. Gêneros híbridos e experimentais surgem quando diferentes tradições musicais se encontram, resultando em novas sonoridades e estilos que desafiam as normas estabelecidas.

O avanço das tecnologias no campo da comunicação, entretenimento e audiovisual, transformou a maneira como a música é criada, distribuída e consumida. Plataformas digitais permitem que artistas de todo o mundo compartilhem suas obras, criando um intercâmbio cultural sem precedentes.

Em suma, a música é um fenômeno multifacetado que reflete e molda as realidades culturais, sociais e emocionais das comunidades ao redor do mundo. Cada tradição musical carrega consigo a história e os valores de sua cultura, tornando a música uma forma essencial de comunicação e expressão humana.

Em base ao material encontrado, foi possível realizar uma descrição dos principais instrumentos utilizados nos cânticos e performances musicais dos Mbya e trazer discussões a respeito dessas musicalidades e como elas vêm sendo tratadas

na literatura da Educação Musical, suas práticas, experiências, modos de transmissão e ensino.

Ressaltamos a relevância em apresentar este estudo numa perspectiva decolonial, destacando outras concepções musicais, principalmente por se encontrarem próximas de nós e, no entanto, ainda pouco discutidas, de forma crítica, especialmente tratando da Educação Musical Brasileira.

Entendemos que temos ainda muitas questões a serem investigadas sobre a musicalidade Guarani-Mbya. Nesse sentido, acreditamos que esse estudo tenha servido como uma base inicial para investigações futuras que possam vir a destacar e detalhar outros elementos referentes ao tema. Além disso, aspiramos que seja um estímulo para a realização de experiências de campo, de cunho experimental, entre outras formas de pesquisa que nos permitam cada vez mais conhecer elementos que envolvam as musicalidades indígenas, o sagrado e o bem viver, especialmente considerando uma visão decolonial de música, de relação com culturas dos povos originários e seu papel representativo na Música e na Educação Musical.



## REFERÊNCIAS

ABEL, Renata Andriolo et al. **“Lá no alto se canta o tempo inteiro”**: formas de ensinamentos Guarani-Mbya e o potencial do canto como (trans) formação. 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/200516>>. Acesso em: 19 out. 2023.

BARBOSA, Brenda Suyanne. **A música no ritual Nhemongarai dos Guarani-Mbya**. 2017. Disponível em: <[https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2022/04/0\\_vol\\_10\\_completo.pdf#page=119](https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2022/04/0_vol_10_completo.pdf#page=119)>. Acesso em: 19 out. 2023.

**Brasil tem 1,69 milhão de indígenas, aponta Censo 2022**. www.gov.br, 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias/2023/08/brasil-tem-1-69-milhao-d-e-indigenas-aponta-censo-2022>>. Acesso em: 20 out. 2023.

COHON, J. C. K. **Mbaraka: a viola caipira Guarani Mbya**. Proa: Revista de Antropologia e Arte, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 72–85, 2020. Disponível em: <<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3533>>. Acesso em: 19 out. 2023.

COHON, José Calixto Kahil. **Nhamonhendu Mborai: prática e pensamento musical Mbya Guarani. 2022**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11012023-172853/publico/JoseCalixtoKahilCohonVC.pdf>> . Acesso em: 19 out. 2023.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FRAGOSO, Daisy. **Peteĩ po kyrĩgue mboraei: análise musical de cinco cantos guarani Mbya**. OPUS, v. 25, n. 2, p. 38-69, 2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/675>. Acesso em: 19 out. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

LADEIRA, Maria Inês. **Espaço geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso**. São Paulo: EdUSP, 2008.

MARTINS, Marcia Antunes et al. **Mborai Anhentegua: caminhos de tradução e cantos Guarani Mbya por Paraguaçu**. 2022. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/244440/PGET0558-D.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 out. 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001. Disponível em

<[https://www.faed.udesc.br/arquivos/id\\_submenu/1428/minayo\\_\\_2001.pdf](https://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/1428/minayo__2001.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2023.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira et al. **Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani**. 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/128535>>. Acesso em: 15 out. 2023.

NASCIMENTO, J. A. M. DO; FREIRE, J. C. T. **A MUSICALIDADE E O MODO DE SER MBYÁ-GUARANI**. Revista Jovens Pesquisadores, v. 11, n. 2, p. 65-79, 22 dez. 2021. Disponível em: <[online.unisc.br/seer/index.php/jovenspesquisadores/article/view/16244](https://online.unisc.br/seer/index.php/jovenspesquisadores/article/view/16244)>. Acesso em: 19 out. 2023.

PUCCI, M. D. **Influência da voz indígena na música brasileira**. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 5–30, 2017. DOI: 10.20396/muspop.v4i2.13051. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13051>>. Acesso em: 19 out. 2023.

PUCCI, Magda; DE ALMEIDA, Berenice. **Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena**. Editora Peirópolis LTDA, 2018.

SOARES, Milena Dugcsek. **Do Nhamandu Mirim ao Nhe'e Amba: um reestudo etnomusicológico de um repertório Mbya Guarani**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <<https://repositorio.ufpel.edu.br/handle/prefix/3240>>. Acesso em: 20 out. 2023.

SOUSA, Renan Santiago. **Ensino de instrumentos não ocidentais: reflexões decoloniais a partir da etnia Guarani Mbya e do candomblé Ketu**. CAMINHOS DA EDUCAÇÃO diálogos culturas e diversidades, v. 4, n. 3, p. 01-20, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/3441><https://periodicos.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/3441>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

SOUSA, Renan Santiago de. **Nhande mbora'i: cânticos e instrumentos musicais sagrados Guarani Mbya em sala de aula. Música na Educação Básica**, [S. l.], v. 12, n. 15, 2023. DOI: 10.33054/MEB121501. Disponível em: <<https://revistameb.abem.mus.br/meb/article/view/265>>. Acesso em: 14 nov. 2023.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas. Visão Global, Joaçaba, v. 15, n. 1-2, p. 61-74, 2012. Disponível em: <<http://editora.unoesc.edu.br/index.php/visaoglobal/article/viewFile/3412/1511>>. Acesso em: 14 out. 2023.

## GLOSSÁRIO

**Anguapu:** Tambor.

**Anhetengua:** Verdade.

**Jurua:** Não-indígena, Branco.

**Jurua kuery:** Forma plural e coletiva de jurua, os não-indígenas, os brancos.

**Kaiowá:** Filho da floresta.

**Karai:** Senhor.

**Ko'enju:** Alvorecer.

**Kyringue Mboraei:** Canto das crianças.

**Mba'epu:** Objeto sonoro, mba'e: objeto - pu: sonoridade; instrumento musical.

**Mbaraka:** Violão com afinação guarani (o violão guarani tem cinco cordas, porque cada corda tem seu significado).

**Mbaraka-Mirim ou Yakua-Mirim:** chocalho, instrumento musical tradicional tocado apenas pelos homens.

**M'Biguaçu:** Cerca grande, cerca de paus.

**Mborai:** Cantos.

**Mbya:** Gente.

**Nhanderu:** Nosso Pai Supremo, Deus Criador.

**Nhe'e:** Espírito, alma.

**Nhe'e Amba:** Morada dos Anjos

**Nhengatu:** Espécie de língua geral amazônica.

**Nhemongarai:** Batismo do dhe'e, espírito, para receber o nome.

**Nhundy:** Campo aberto.

**Opy:** Casa de reza, onde são praticados rituais como dança, canto e é um espaço para trabalho de cura.

**Petyngua:** cachimbo sagrado que traz a conexão para as falas sagradas, que é utilizado nas cerimônias e usado também para curar as pessoas.

**Popygua:** Instrumento sonoro composto de duas claves de madeira com trinta centímetros de comprimento, amarradas e ligadas por um fio em uma das extremidades.

**Rave'i:** Violino com afinação guarani (o violino guarani tem três cordas e cada corda tem seu significado específico)

**Takuapu:** Instrumento musical tradicional feito de bambu que é tocado apenas pelas mulheres e que acompanha o som do violão tocado pelos homens.

**Tekoa:** Aldeia (teko: vida; a: semente, fruto): o lugar onde semeia a vida, lugar onde a vida nasce.

**Tenondé Porã:** Futuro melhor.

**Xamã:** Pajé; termo para designar os guias xamânicos nos rituais.

**Xondaro:** Guardiã, guerreiro.

**Yvytchi Ovy:** Nuvem Azul.