

A ARTE DA PALAVRA CANTADA NA ETNIA KAIOWÁ

> GRACIELA CHAMORRO

MUSICÓLOGA, TEÓLOGA, HISTORIADORA E ANTROPÓLOGA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS - UFGD, MS, BRASIL

RÉSUMÉ / RESUMO

Dans l'article qui suit, nous présenterons trois genres de musique vocale kaiowá – *ñembo'e*, *guahu* et *kotyhu* – cherchant à différencier les deux genres homonymes ou similaires pratiqués dans les deux autres ethnies guaranophones du Brésil : la guarani ou *ñandeva* et la *mbyá*. Ces formes de parole chantée ont lieu au cours de leurs rituels respectifs, dans lesquels leur importance est primordiale. Dans la description et interprétation de l'expérience culturelle sur laquelle nous focaliserons, nous avons privilégié la perspective indigène, à laquelle nous avons pu accéder par des témoignages en langue kaiowá et guarani, ainsi qu'à travers les observations et activités vécues par la chercheuse lors de son travail sur le terrain.

No artigo apresentam-se três gêneros de música vocal kaiowá - *ñembo'e*, *guahu* e *kotyhu* - procurando diferenciá-los dos gêneros homônimos ou similares praticados nas outras duas etnias guarani falantes do Brasil: a guarani ou *ñandeva* e a *mbyá*. Essas formas da palavra cantada são situadas nos respectivos rituais, onde sua importância está ancorada. Na descrição e interpretação da experiência cultural em foco priorizou-se a perspectiva indígena, à qual se teve acesso através de testemunhos proferidos nas línguas kaiowá e guarani, assim como mediante observações e atividades vivenciadas pela pesquisadora no trabalho de campo.



GRACIELA CHAMORRO

Graciela Chamorro estudou Música, Teologia e História; pesquisa nos povos Kaiowá e Guarani do Brasil desde 1983; tendo publicado no campo da Linguística Histórica, das Religiões Indígenas e Missões Religiosas.

Tem Doutorado em Teologia pela Escola Superior de Teologia de São Leopoldo, Brasil, 1996, Pós-Doutorado em Romanística, na Universidade de Münster, Alemanha, 2002, e Doutorado em Antropologia pela Universidade de Marburgo 2008. É Professora de História Indígena na Universidade Federal da Grande Dourados, no Brasil, desde 2006.

1

FORMAS ATUAIS DA ARTE DA PALAVRA CANTADA

Do vasto material etnográfico disponível sobre as diversas formas da palavra cantada existentes nas comunidades kaiowá, apresentamos neste artigo a *ñembo'e*, o *gahu* e o *kotyhu*, que podem ser traduzidos por 'reza', 'canto lamentoso' e 'canto de encontro', respectivamente¹. Nos próximos tópicos seguem exemplos e descrições do contexto e das formas em que esses gêneros da palavra cantada ocorrem nas comunidades kaiowá, buscando, assim, distingui-los de seus homônimos nas comunidades mbyá e guarani (ñandeva), os outros dois grupos falantes de guarani do Brasil. A tipologia utilizada aqui é compartilhada por outros autores e autoras e está baseada na denominação e classificação vernácula feita pelas próprias comunidades kaiowá.

1.1

ÑEMBO'E – REZA CLÁSSICA

O termo *ñembo'e* significa 'proferir palavras', 'ensinar palavras', 'tornar-se palavra'. Comumente o termo é traduzido por 'reza'². Até a presente data consegui arrolar neste gênero quatro tipos considerados clássicos (Samaniego, 1968; Melià, 1989; Melià, Grünberg G. e Grünberg F. 1978; Grünberg F. 1995), pelos rituais aos quais eles estão associados e pelo destaque que eles ocupam no discurso e imaginário kaiowá. Eles são o *ñembo'e itimby rehegua*, 'reza relativa ao milho novo'; o *jerosy puku*, 'canto-dança longo', o *jerosy mbyky*, 'canto dança-curto' e o *ñembo'e kunumi mboro'yha*, 'reza para esfriar/acalmar a vida dos meninos'.

O gênero musical *ñembo'e* é um canto declamado e dançado, sobretudo, nas festas do milho e do menino, pelos líderes religiosos mais prestigiosos da comunidade. A estrutura dos exemplos clássicos é salmódico-litânica, ou seja, recitativa. A melodia se mantém em torno de uma única nota. As pequenas mudanças de altura na reza correspondem ao impulso da palavra, ao ritmo e acento frasal; como se não houvesse nelas intenção intervalar alguma.

As palavras tremem na voz de textura gutural da pessoa que guia o canto. A voz vibra no peito. O *ñembo'e* avança descontinando imagens dos mitos de origem. A multidão confirma as palavras do guia com o estribilho correspondente a cada momento da reza e que no caso da reza ao milho é *chembojegua*, *chembojegua*, 'me enfeita, me enfeita'. A poesia e a riqueza das imagens fundadoras da cosmologia kaiowá

fazem deste canto uma forma de dizer extraordinária. Segue a continuação uma pequena descrição do contexto ritual que emoldura o canto-reza do milho³.

1.1.1

ÑEMBO'E ITIMBY REHEGUA, 'CANTO RELATIVO AO MILHO'

Ouvi este canto pela primeira vez na comunidade kaiowá de Panambizinho, Município de Dourados, Mato Grosso do Sul, da boca de Lauro Conciança e, nos últimos anos, da de Jairo Barbosa, mais conhecido por Luis. Ele é cantado no primeiro dia da festa do milho, iniciando um longo ritual. Os homens se colocam em fila, de frente ao primeiro par de 'bastões', *yvyra'í*, que simbolizam a dependência vegetal dos povos kaiowá. O grupo 'canta-caminha', *omboguata ñembo'e*, lentamente até o último par de bastões. Quando alcança o pequeno altar de taquara, *marāngatu*, há gritos de júbilo. A reza dura em torno de 30 minutos; tem forma fixa e regular, como pode se ver no fragmento abaixo.

Itymby ryjúi ryjúi

As espumas do milho, sinais da alegria,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeitam, me enfeitam

Itymbýra Jasuka

O princípio ativo do milho, nossa origem,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeita, me enfeita

Itymbýra Jasuka ryjúi ryjúi

As espumas do princípio ativo do milho,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeitam, me enfeitam

Itymby Mba'ekuaa

A sabedoria do milho,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeita, me enfeita

Itymby Mba'ekuaa ryjúi ryjúi

As espumas da sabedoria do milho

Chembojegua, chembojegua

Me enfeitam, me enfeitam

1.1.2 - Jerosy Puku, 'canto-dança longo'

Jerosy puku é o 'longo canto-dança' que faz parte das festas do milho e do menino, sendo, portanto, tradicionalmente cantado só nessas ocasiões.

Quanto à estrutura rítmico-melódica, particularmente no *jerosy puku* e *jerosy mbyky* as sílabas dos versos são entoados sobre uma unidade de tempo, que por sua vez acompanha a regularidade dos passos da caminhada ritual. Um intervalo descendente de quarta justa e uma pequena variação no ritmo modulam a melodia no final das frases musicais.

Do ponto de vista do movimento, este canto é uma caminhada de dez horas ao redor de um dos pilares centrais da casa de reza, nome com o qual em português se indica a *og gusu*, 'casa grande' tradicional kaiowá, hoje local de realização das festividades e de moradia da liderança religiosa. Nos anos 1980 e 1990, na aldeia Panambizinho e arredores, o canto longo era conduzido por Paulito Aquino e, nos últimos anos, depois da morte deste líder, por seu genro, Jairo Barbosa.

o missionário Charlevoix (II, 1912: 60) sugere inclusive que a sintonia inicial entre indígenas e jesuítas teria se dado através da música.

Ao anoitecer, todos os homens estão em formação circular. O guia profere os primeiros versos. Seus acompanhantes repetem em coro e em sincronia, alguns refrões e o final das frases. Durante as dez horas de caminhada os cantores percorrem vários *Jasuka*, termo que aqui indica uma espécie de 'unidade para medir a distância entre os acontecimentos míticos'.

O primeiro *Jasuka* narra o surgimento do céu e da terra. Na versão recolhida pelo General Samaniego (1968) o canto começa assim: «No princípio, era meu Último-Primeiro Pai, quando ainda não existia nada». Na segunda estrofe evoca-se: «Meu Grande Pai Último-Primeiro». A reza prossegue em primeira pessoa, falando o próprio Pai Eterno sobre seu agir: «Eu levantei esta terra, (...) no passado remoto; com a espuma primordial de Jasuká [o princípio ativo do universo] eu levantei esta terra (...) com Jasuká, reluzente da luz dos relâmpagos». Este «lugar» (Jasuká) é alcançado logo nas primeiras horas da noite. A terra é contemplada como nos primórdios, uma tênue neblina forma um anel ao seu redor.

As próximas estrofes contam o nascimento e a cerimônia de nomeação dos Seres Divinos e de elementos da natureza; a assunção dos Pais e das Mães das Palavras-almas às esferas celestes; o nascimento do primeiro instrumento ritual: o bastão de bambu usado pelas mulheres; a escolha do papagaio fulgurante: guardião do saber sobre o caminho que comunica a terra com o céu; o estado de prontidão dos Seres Divinos para andar por esse caminho; a abertura

do céu e a celebração de um «rito de passagem» espiritual (Grünberg, 1995: 90-92). Nos rituais que presenciei no Brasil, depois da meia noite, chega-se ao tempo-espaço do milho, *itymbýra Jasuka*. O guia entoa:

Itimby che mbojegua

O milho me enfeita

Itimby rete che mbojegua

O corpo do milho me enfeita

Itimby che mbojegua

O milho me enfeita

Itimbýa hu'āju che mbojegua

A copa sagrada do milho me enfeita

Itimby che mbojegua

O milho me enfeita

Noé ndusu che mbojegua

O grande Noé me enfeita

Itimby che mbojegua

O milho me enfeita

Etc.

Pelas duas da madrugada se realiza o *ñembohehe avatípe*, uma espécie de 'viva ao milho'. A participação do coro é mais intensa. Em pulsação mais acelerada e em movimento ternário sobre duas notas, o *heeee he he, hee he, hee he, hee he* acelera os passos. A unidade sobressai. O grupo está absorto em sua caminhada. O pelotão de cinquenta homens flutua como um único corpo. A solenidade é entrecortada por gritos de exclamação. Só o guia e seus assistentes prosseguem sua caminhada com o semblante sóbrio e o olhar fito nas imagens criadas pela reza. As aclamações, segundo nossos interlocutores, não são de alegria, mas de tristeza. São proferidas, precisamente para afugentar o sentimento provocado ao evocar e reviver ritualmente as dificuldades enfrentadas pela 'Nossa Mãe' e pelos 'Nossos Irmãos'.

O caminhar repete, então, a peregrinação dos heróis culturais que humanizaram o mundo ao andar. Nas palavras do Kaiowá Mário Toriba,⁴ à medida que 'se cria vínculo com a origem', *omboapýmaramo*, 'Esse que nos ilumina', o Sol, *pe Ñanderesapéva*, 'começa a contar sua tristeza', *oipapa oporiahu*. Por isso é difícil rezar o *jerosy puku* nessas horas da madrugada, quando se chega ao *Jasuka*, ao lugar, dos 'Nossos Irmãos'. Aqui, a tristeza de 'Nossos Irmãos' se junta à tristeza das gerações passadas e à da geração presente e fica difícil manter-se sereno e abrir caminho com o canto-reza. O guia do *jerosy puku* precisa ter o apoio de seus 'ajudantes', *yvyra'ija*.

O simples fato de alguém se lembrar desse momento da reza libera uma energia psíquica singular. Na explicação de Mário Toriba, superpõem-se diferentes temporalidades:

Quando a reza chega neste lugar e começa a mencionar a tristeza daqueles que nos ensinaram o nosso modo de ser, começamos a chorar. Então o rezador, enquanto caminha com sua reza, pensa nos seus filhos, pensa no destino da sua palavra, no destino da história que ele conta. Quem vai continuar a reza? Quem vai encher de bem as crianças? Estas perguntas entristecem sua palavra. Sua voz se tranca, porque à tristeza da reza ninguém consegue resistir. Nós também pensamos: e quando Paulito (um dos líderes espirituais da comunidade) parar, quem vai contar ao milho sua história? Quem vai sarar as crianças que nascerem com alegria imperfeita? Todos nossos quebrantos são relatados na reza. Ela nos lembra de nossos antepassados, do sofrimento de Nossa Mãe grávida e sem marido, andando à deriva. Essa lembrança nos faz chorar. Nós sabemos pela reza o que aconteceu conosco e o que pode acontecer.

Chamorro, 1995: 117

Também nos estudos de Friedl Grünberg (1995: 89) sobre o *jerosy puku* entre os Paĩ-Tavyterã, os Kaiowá do Paraguai, aparece essa superposição de temporalidades e espacialidades na interpretação que os indígenas fazem deste longo canto-reza. Para a etnóloga, uma linha de ação do *jerosy puku* é formada pelos cantos que narram, em discurso direto na primeira pessoa («eu estiquei a terra») ou em expressões subjuntivas («Seria bom que Jasuká logo se erguesse»), acontecimentos originários ocorridos no tempo-espaço mítico. Outra linha de ação dos cantos é interpretar o retorno de 'Nosso Grande Pai Eterno' ao céu como uma experiência espiritual dos Paĩ-Tavyterã atuais. A ligação entre essas duas dimensões é feita precisamente pela palavra.

Do *jerosy puku* existem algumas gravações e traduções em espanhol (Samaniego, 1968) e em alemão (Grünberg, 1995). Reproduzo a seguir uma estrofe do canto II de *Ñane ramõi jusu papa ñengarete*, 'Canto Verdadeiro do Nosso Grande Ancestral Último-Primeiro' recolhido por Marcial Samaniego (1968: 379, 384), no nordeste paraguaio, entre 1941 e 1944.

Ko yvy amopu'a vy je,

Por ter levantado esta terra

(he'i) Che Ramõi Jusu Papa araka'e

(disse) Nosso Pai Último-Primeiro

Jasukávy pe ko yvy amopu'ã vy,

Por meio de Jasuka levantei esta terra

(he'i) Che Ramõi Jusu Papa araka'e



Friso de ángeles-Flauta-Maraca-Trinidad-Py.

(disse) Nosso Pai Último-Primeiro Jasuka
Verávype ko yvy amopu'ã vy,
Pelo Luz de Jasuka que a levantei
(he'i) Che Ramõi Jusu Papa araka'e
(disse) Nosso Pai Último-Primeiro
Jasuka Rendývype ko yvy amopu'ã vy
Pela Luz de Jasuka levantei a terra
(he'i) Che Ramõi Jusu Papa araka'e
(disse) Nosso Pai Último-Primeiro
Mba'ekuaávype ko yvy amopu'ã vy
Pelos méritos de Mba'ekuaa a levantei
(he'i) Che Ramõi Jusu Papa araka'e
(disse) Nosso Pai Último-Primeiro
Mba'ekuaá Verávype ko yvy amopu'ã vy
Pela Luz de Mba'ekuaa a levantei
(he'i) Che Ramõi Yusu Papá araka'e
(disse) Nosso Pai Último-Primeiro

1.1.3 - Jerosy mbyky, 'canto curto'

Jerosy mbyky é o nome dado ao canto curto, semelhante ao *jerosy puku*, entoado por mulheres e homens, durante duas horas. Lamentavelmente existem apenas fragmentos dele.

Dos fragmentos registrados sob o título *Takua Rendy Ju Guasu Ñengarete* – Canto Ritual da Grande Mulher (Bambu) Fulgurante – Friedl Grünberg (1995: 83) destaca-se a presença do poder feminino. Quando são aproximadamente 18 horas, os cantores e as cantoras ocupam o espaço ritual em círculo, portando seus bastões de ritmo de taquara. A mulher que guia o canto começa dizendo:

Da espuma primordial de Jasuká descobriu-se Nosso Grande Pai Último-Primeiro. Ele mamou no seio, na flor, de Jasuká e cresceu. Depois de Nosso Grande Pai Último-Primeiro revelaram-se os que seriam Pais dos Tupãs.

Para encontrar suas futuras companheiras, os homens recebem a recomendação de pegar o 'enfeite da cabeça', *jeguaka*, abençoá-lo, e levantar dele, ou achar nele, uma mulher, seu prometido enfeite, sua esposa. O canto narra que assim eles fizeram e que acharam sua companheira. Na sequência narra-se no *jerosy mbyky* a origem da primeira roça e a primeira desavença enfrentada por 'Nosso Pai' e 'Nossa Mãe'.

O canto prossegue dizendo que, certo dia, estando 'Nosso Pai' na sua roça, chegara à sua casa de visita 'Papa Rei'. 'Nosso Pai' teria ficado muito furioso e suspeitado que sua esposa tivesse mantido relações sexuais com o forasteiro. O suposto adultério de 'Nossa Mãe' perturbou a ordem social e provocou o afastamento de 'Nosso Pai'. Ele, antes de partir, teria desafiado sua esposa dizendo:

**Se verdadeiramente és meu enfeite, minha esposa, me seguirás e me encontrarás [...].
Se verdadeiramente o teu filho é meu, ele se erguerá na luz brilhante do relâmpago até onde eu estou, [...] ele descobrirá e seguirá minhas pegadas.**

Grünberg, 1995: 85

E ele partiu, mas não antes de enviar o temido vento destruidor sobre 'Nossa Mãe'. Ela suportou a provocação, resistiu ao vento, pegou seu 'bastão de ritmo', *takua*, e começou a cantar. Na interpretação de Friedl Grünberg,

evocando no seu canto os mais importantes Seres Divinos, ela toma contato com o poder divino; contando a história do que viria a ser a criação, cantando como era a terra antes de ter sido criada, antes mesmo que as divindades criadoras existissem, ela refaz passo a passo, no nível da magia, o processo criacional ao contrário. Não faz isso para destruir a criação, mas para enfrentar, sozinha, o poder destruidor do grande vento. Por esse meio, ela se coloca diante de toda a criação e a protege, evitando que os demais seres fossem destruídos pela irrefletida raiva de 'Nosso Pai Último-Primeiro'.

Grünberg, 1995: 84

Depois de ter cantado e pedido que apenas sobre ela agisse o poder destruidor da ira, depois de assim ter livrado o mundo da destruição e exorcizado seu próprio medo da ira do seu esposo, fortalecida com o poder dos Seres Divinos, ela se pôs a caminho, à procura de 'Nosso Pai'.

O *jerosy mbyky* é celebrado uma semana depois do *jerosy puku*, no contexto do ritual do *kunumi pepy*, 'festa de iniciação do menino', e do *avatikyry*, 'festa de iniciação da colheita do milho'. Hoje quem lidera este canto-reza no Panambizinho é Arda Conciância Jorge. As primeiras estrofes do *jerosy mbyky* da festa do milho dizem: *Itymby, itymby(a) Ñandua, itymby(a) kurusu. itymby hy ...* As primeiras estrofes do *jerosy mbyky* da festa do menino seguem praticamente o mesmo padrão rítmico melódico do seu homônimo da festa do milho. Quanto aos versos entoados em ambos, eles são muito semelhantes. O termo principal

Itymby é substituído por *Kunumi* e alguns atributos são igualmente substituídos.

1.1.4 - *Ñembo'e kunumi mboro'yha*

Assim como o *Jerosy puku* da festa do milho novo é precedido por uma reza própria do milho, o ato de perfuração do lábio da festa de iniciação do menino é também precedido por uma reza, a *kunumi mboro'yha*, 'reza para esfriar/acalmar a vida dos meninos'.

A parte mais longa da festa de iniciação dos meninos consiste numa longa reclusão dos iniciantes com seus instrutores; a fase pode durar de um a três meses. Nesse tempo tudo é rigorosamente ritualizado, o acordar e o deitar-se, o comer e o banhar-se, o relacionar-se e o aprender. Já nos últimos dias da reclusão, os pais vão ao mato cortar tronco de cedro para fazer dele um assento, *apyka*, ritual para seus filhos reclusos. Esse assento representa, na cosmologia kaiowá, o lugar firme que a palavra-alma precisa ter para se assentar na vida do menino e se desenvolver. O *apyka* é também, como o milho, metáfora de humanidade. Assim, o nome divinizador de alguns homens pode ser *Ava Apyka Rendy*, 'Homem de assento chamejante', e de algumas mulheres se chamam *Kuñã Apyka Veraju*, 'Mulher de assento resplandecente'.

Depois do ritual de fazimento do *apyka*, os pais dos meninos contemplam suas obras e as deixam de resguardo no mato. Uns dias depois, eles voltam ao mato, pegam os assentos e, em fila, liderados por um dos celebrantes principais acompanham a reza proferida para 'harmonizar os assentos', *ljoja haguã*, para esfriar o corpo do *apyka*, e assim também esfriar o corpo do menino. O canto diz:

ljoja ko apyka che gueraharamo ny

É belo o assento ritual que me leva

He'i Ñengajy ny (2x)

Assim diz Ñengajy ny (2x)

ljoja ko apykáva ruvicha

É belo o assento ritual principal

che gueraharamo ny

Que me leva ny

He'i Ñengaju ny (2x)

Assim diz Ñengaju ny (2x)

Um dia antes da perfuração do lábio, os meninos são apresentados pelos seus pais às suas mães, *tuguéry oguerú kunumi osýpy*. Depois de muitas semanas é a primeira vez em que mães e filhos ficam frente a frente. As mães fecham o corpo dos meninos, *ani haguã kunumi imarã*, 'para que os meninos não sofram de ataque', *pono he'õ'ã'õ'ã*, 'para que o ser mau não infunda nele tremor', *pono ohecha ichupe ma'etirõ ha omboryryi*. Na sua reza elas enumeram os principais ornamentos dos *kunumi* que devem ser esfriados,

para que os corpos dos meninos sejam frios. Os rituais devem promover esse estado de ânimo calmo e sereno. O canto das mulheres diz:

Kunumi marâne' ë

Menino sem males

He'i ipotyja (2x)

Exclama o dono-portador da sua flor

Kunumi ku'akuaha marâne' ë

Faixa sem males que enfeitas o menino

He'i ipotyja (2x)

Exclama o dono-portador da sua flor

Kunumi(a) jeguaka marâne' ë

Diadema sem males que enfeitas o menino

He'i ipotyja (2x)

Exclama o dono-portador da sua flor

Kunumi(a) ryapu marâne' ë

Palavra sem males que exprime o menino

He'i ipotyja (2x)

Exclama o dono-portador da sua flor

Kunumi kurundaju marâne' ë

Enfeite sem males que adorna o menino

He'i ipotyja (2x)

Exclama o dono-portador da sua flor

Kunumi jeropapa marâne' ë

Mútua história sem males do menino

He'i ipotyja (2x)

Exclama o dono-portador da sua flor

Alguns dias depois da cerimônia de perfuração do lábio, as mulheres se despedem entoando o *kuñangue jerosy*, ao qual os homens respondem com o *avakue jerosy*, para que não sobrevenha nenhum mal sobre o menino: *Jakaira he'i, Jakaira eeehhh*. Também estas rezas são cantadas em voz grave com o timbre e vibrato característicos, *ñe'ë pyryry*.

Quando o líder espiritual kaiowá canta a reza «fazendeiro motihã», seu desejo é mudar o ânimo do fazendeiro, tirar-lhe seu poder, sua má vontade e seu saber perverso e infundir nele grandeza de coração, amabilidade e boa ciência.

1.2

REZAS DIVERSAS

Como entre seus parentes Paĩ-Tavyterã, os Kaiowá revelam nas suas invocações mais familiares a proximidade entre a palavra cantada, a ecologia e a economia do grupo. A seguir procuro agrupar algumas das muitas invocações cantadas existentes. Elas mantêm as mesmas características musicais das rezas já descritas, com a diferença de as modalidades reunidas aqui sob «rezas diversas» não pressuporem a dança.

1.2.1 - Ñevanga

O termo *ñevanga* foi registrado por Antonio Ruiz de Montoya (1876b: 245) no seu *Tesoro de la lengua Guaraní* com o significado de 'brincadeira'. No entanto, nas comunidades kaiowá, o termo se aplica hoje às invocações de caráter mais individual, relacionadas às cerimônias mais domésticas. Estes cantos são classificados como «reza» por manterem o mesmo padrão musical dos exemplos anteriores, do ponto de vista do ritmo, da melodia, do timbre e da poesia, e por serem considerados eventos religiosos pela comunidade. Do ponto de vista ritual, eles são muito diferentes, fazem parte de seções de cura, bênção e aconselhamento.

Estas rezas aproximam os 'Donos do Ser', *Tekojára*, da condição humana cotidiana, onde, sobretudo, as doenças ocasionam grande instabilidade. No exemplo abaixo, tenta-se curar uma pessoa da febre e do modo de ser apouquetado.

Ojoeteguipo tatapysyrosyry para moroysã

Do nosso mutuo corpo retira o fogo, a febre, esfria tudo.

Sobre a compreensão do termo *ñevanga* nas comunidades *ñandeva*⁵ cabe um esclarecimento. Enquanto na semântica kaiowá, *ñevanga*, significa 'rezar para o bem, por algo positivo', *mba'e porãrã oñeñevanga*, na compreensão guarani (*ñandeva*) é algo negativo, é 'proferir palavras más, rezar para que aconteça algo mau a alguém', *oñevanga hese: oñembo'e vai hese*. Assim, para uma pessoa kaiowá, a expressão *añevanga'imíta* significa 'vou rezar para me curar' ou 'vou consultar algo bom ou com boa intenção'. Por outro lado, quando uma pessoa *ñandeva* fala *oñevanga hese* está dizendo o mesmo que uma kaiowá quer comunicar quando diz *oñengarai hese*, 'fiz uma reza para prejudicar alguém, concretamente, para causar a morte'.

Do esclarecido aqui, é importante reter que a existência de palavras más e de pessoas que rezam e buscam o mal de outras é atestada nos três grupos guarani falantes em foco neste artigo. Voltaremos ao tema ao tratar *do ñe'ëngarai*.

1.2.2 - Poromotîha, 'fazer retroceder algo ou alguém'

Poromotîha significa 'tirar', 'envergonhar'; *momombyry*

'afastar'; 'fazer retroceder', 'tornar desinteressado', 'encabular'. Sob esse termo nossas interlocutoras reúnem as rezas proferidas para resolver um conflito, para dissolver uma suposta ação tramada contra alguém da comunidade, para fazer, por exemplo, com que os inimigos abaixem suas armas. Acorde o ideal do bem viver kaiowá, a raiva deve se fazer retroceder. No seu lugar, a reza do tipo *poromotihã* deve pôr amabilidade. Assim, quando se trata de «desenraivecer» a pessoa irada se diz *omboguevi ipochykue*, *amotī ipochykue*, 'faço retroceder sua ira'. É o que ilustra o fragmento abaixo.

Tanimbukue renopu'ã ypy araka'e

*Donde se levantaram os que vêm das cinzas
(os brancos)*

Aratimboju guasu araka'e

Densa neblina havia então

Amosusū che jeupe araka'e

Fiz então estremecer com meu dizer

mbaíry kuatia ypy araka'e

o documento original do intruso

Che guah ramo reíma amosusū

Apenas eu cheguei e ele estremeceu

che jeupe araka'e

com meu dizer

lñakã apiraguái

Fiz recuar seu modo de ser quente, sua ira,

chejehovasa pype araka'e

com a minha bênção

Ka'aru koty papa araka'e

Tirei sua palavra má e joguei-a para o poente.

O principal objetivo deste gênero vocal é acalmar ou esfriar o ânimo dos *mbaíry*, 'brancos intrusos', que pagam pistoleiros para intimidar os indígenas. Assim, quando o líder espiritual kaiowá canta a reza «fazendeiro *motihã*», seu desejo é mudar o ânimo do fazendeiro, tirar-lhe seu poder, sua má vontade e seu saber perverso e infundir nele grandeza de coração, amabilidade e boa ciência. *Motihã* significa, pois, desmotivar ou desencorajar a realização de uma ação má. *Mo-* indica que alguém realiza a ação, *-tĩ-* é o nariz, órgão que simboliza a vergonha, e *-ha* indica o meio utilizado para influenciar o ânimo do outro, o que neste caso é a palavra, a reza.

Os indígenas contam que fazendeiros que costumavam vociferar, ameaçar e proferir impropérios contra eles tornaram-se tranquilos e amáveis sob o efeito da reza do tipo *motihã*, proferida perto dos caminhos por onde os proprietários costumavam passar.

A reza abaixo é do tipo *poromotihã*, ela é proferida em benefício das pessoas em geral, para lhes esfriar o ânimo.

Kurusu poti'a ro'ësa aity aity ko yvúre

Eu derramo, eu derramo o frescor do

peito da cruz sobre a terra,

Araryvi poti'a ro'ësa aity aity ko yvúre

*Eu derramo, eu derramo o frescor do peito do
tempo-espaço sobre a terra.*

O ensinamento geral das rezas *motihã* ou *poromotihã*, segundo nossas interlocutoras, é 'tenham bom ânimo para com quem padece a raiva', *penemborayhúke ipochývare*; 'é bom desejar para essa pessoa um lugar para viver, onde ela queira permanecer e ser feliz', *peipotáke ichupe oiko haguã*, *heko vy'a haguã*; 'a pessoa com raiva faz mal para si mesma e se ninguém rezar por ela, sua raiva se voltará contra ela muito mais poderosa e má', *ipochy etereíva ojapo vai ojeupe*, *noñemomotiháiro ojevy hatãne ichupe ipochy kue hatãve*.

1.2.3 - Poromondoha

Assim são chamadas as rezas destinadas a guiar ou conduzir as pessoas no espaço espiritual. *Poromondo-* significa 'enviar alguém' e *ha-* indica o 'meio' pelo qual se envia. Este meio é aqui a palavra proferida na reza, que é uma espécie de mobilidade adicional à disposição de quem se exercita nesse tipo de reza. Identificamos três tipos de *poromondoha*: *poromondoha anguéry*, 'reza para encaminhar as almas das pessoas defuntas que não acham seu caminho'; *poromondoha omoñevangáva*, 'reza para encaminhar as pessoas portadoras de deficiência' e *poromondoha hembijokuái*, 'reza para conduzir as pessoas enviadas em missão espiritual para recolher informação ou pesquisar em outros lugares'. Todas são rezas para enxergar longe, sem sair do lugar de residência. Certo tabu impede o acesso a mais informações sobre este tipo de reza. A reza abaixo é fragmento de uma reza proferida com o intuito de afastar a alma de um defunto.

Ñane rembypýva repeña

Nossa origem vem a nós

Aguaraju yvangarypy

A raposa primordial

Ñane ypyrúva repeña

Nosso começo vem a nós

Aguaraju jerokyroky porã

A boa dança da raposa primordial

Reho haguã yvángá rypýpy

Para que partas ao céu da origem

1.2.4 - Ñemoeondeha, 'palavra bem sucedida'

O termo significa 'meio para ser bem sucedido', 'meio que facilita encontrar o que é buscado'. Assim são denominados os 'cantos que encantam ou tornam dóceis os animais de caça ou pesca'. Neste caso, esses cantos são chamados *so'o mbotavyha*. *Mbotavyha* se compõe de *mbo-* que indica 'fazer, tornar', *-tavy-* que significa 'enganado, encantado, perdido de paixão' e *-ha*, que indica o 'meio usado para tal'.

Desse modo, o grupo que se prepara para ir à caça faz um pequeno ritual onde são proferidas rezas do tipo *ñemoeondeha*, para pedir aos donos dos animais desejados que lhes permitam e facilitem a caça; pedem-lhes que suas ações sejam bem sucedidas, *iñemoeonde haguã*.

Estas rezas, como as do tipo *poromondoha*, são geralmente curtas e formuladas numa linguagem hermética, que não explicita os eventos sugeridos nas frases. Observe-se o exemplo abaixo, proferido pelo grupo que vai ao mato caçar:

Yva kaju guasu'i,

As frutas estão maduras,

So'õ renonde rupi eju

Passa na frente da caça

Che Ryke'y

Meu Irmão Maior

So'õ nde rehenõi

Você chama a caça

Eru ne rymba

Você traz tua criação

Neste canto pede-se aos seres protetores do mato, na pessoa do mítico 'Nosso Irmão Maior', que facilitem a caça, que chamem a presa e que a conduzam no caminho do caçador. Em cantos como esse, pede-se aos donos-protetores dos animais de caça que permitam aos caçadores caçar o animal.

Outro exemplo diz:

Yryguata yryguata reõnde,

Bem sucedida [ação] entre os que caminham pelas águas

Pira pejuvete

Venham mais e mais peixes.

Esta reza é proferida para atrair peixes e outros animais aquáticos. Os Kaiowá acreditam tornar com ela mansas suas pressas. Nas palavras da nossa interlocutora, 'para ter sucesso na pesca, [o pescador] precisa adiantar-se e pegar o peixe pelo sumo dos seus ossos', *pira remoeonde aguã ikāngquery rupi emoenonde va'erã*. O sentido mais profundo que subjaz em explicações como essa ainda nos é velado.

1.2.5 - *Ñembo'e ñehovaitĩ*, 'reza de enfrentamento'

Ñehovaitĩ, 'enfrentar', se refere aqui ao ato de deparar-se com o suicídio, de alta incidência nas comunidades kaiowá, e à atitude de encarar esse fato ou desejo com coragem e rezas adequadas. Os suicídios passaram a ocorrer em grande número especialmente entre jovens e adolescentes desde a década de 1970, quando grupos familiares indígenas de diversas procedências começaram a superlotar as

reservas criadas pelo Estado, áreas então ambientalmente já deterioradas e com problemas sociais e de convivência interna em alta (Pereira, 2012, 161).

A partir de meados da década de 1980, fala-se em ciclos epidêmicos de suicídio. O suicídio é um fato atual, sobretudo entre pessoas jovens, mas também entre pessoas adultas e crianças. As comunidades kaiowá o explicam como uma crise da palavra-alma. Não tendo meios para se desenvolver como pessoa, que segundo o modo de ser kaiowá é um crescimento psíquico-espiritual centrado na «palavra», o jovem «cai na corda», uma alusão ao enforcamento, e estrangula seu fluído vital, sua palavra-alma⁶. Sendo uma doença do âmbito da palavra-alma, somente a reza pode fazer-lhe frente, *ohovaitĩ*.

Os Mbyá tematizam bastante nessas canções seu caminhar em direção ao mar e ao longo do mar, na busca de novas terras, retornando a lugares outrora habitados por grupos indígenas falantes de línguas guarani.

Assim, para evitar o enforcamento de alguém, reza-se o *ñembo'e ñehovaitĩ* perto da cama dessa pessoa. A reza impedirá que se sonhe com o longe, que alguém se sinta atraído ou apaixonado pela noite, que se tenha aquele desejo irresistível de subir numa mangueira, alusão direta ao dependurar-se mediante uma corda na árvore, forma mais comum de suicídios nas aldeias kaiowá. Um dos termos mais fortes das rezas para enfrentar o suicídio é *inimboju*, 'fio dourado', que indica como na reza se transforma a trágica corda em algo bom, já que o sufixo *-ju* indica luz espiritual. Nossos interlocutores e interlocutoras recomendaram que não fossem publicadas as rezas deste tipo. Torná-las públicas poderia fazer com que as pessoas que praticam a ciência má criem rezas ainda mais poderosas para neutralizar o poder das que evitam o suicídio.

1.2.6 - *Ñe'ëngarai*, 'a palavra má'

A explicação que eu dera da expressão *ñe'ëngarai* em escritos anteriores (Chamorro, 1998, 2008) foi, infelizmente, equivocada. Ela não é discurso nem conselho na semântica

kaiowá; é 'palavra má', 'maldição'. Nesse sentido, é bom observar uma diferenciação básica feita pelo povo kaiowá sobre as formas musicais aqui apresentadas. Todas são *ñe' marāngatu*, 'palavras do bem' ou 'boas palavras'; a exceção de *ñe'ēngarai*, definido como 'palavra má, inde-sejada, tabu'. Aqui é importante aclarar que é entre os mbyá e os [ava]guarani ou ñandeva que *ñe'ēngarai* significa 'discurso e conselho'.

Quanto às *ñe'ēngarai* kaiowá, a pessoa detentora de palavra má só revelará sua reza a uma outra pessoa que ela escolheu como herdeira, na mais absoluta confiança de que ela guardará segredo. Sobre as *ñe'ēngarai* em si, sabe-se que a reza deve ser proferida perto de água corrente. Se proferida em lugar desprovido de água, o vento as levará e a pessoa que as proferiu não terá mais domínio sobre elas, podendo vitimar inocentes. Tenha-se em conta que enquanto o *ñevanga* é palavra que 'cura', *pohā*, as *ne'ēngarai* são palavras más, *mohāy*, 'meios para esfumar algo'. Entre os *mohāy* contam-se o *yso jukaha*, 'palavras para matar larva', *ayvu rupiha*. 'reza para afastar as palavras-almas' das pessoas, causando-lhes doença e morte.

A *ñe'ēngarai* é um dos gêneros vocais mais temidos, pois, segundo nossos interlocutores, ela é 'entoada com a intenção primeira de provocar a morte de alguém', *ojeporojuka haguā péa*, e porque o povo kaiowá é consciente de que o mal feito a alguém voltará sobre a pessoa que o provocou.

É sumamente constrangedor perguntar a uma pessoa se ela tem uma *ñe'ēngarai* e não é difícil de imaginar-se por quê. O termo serve sempre para referir-se a uma pessoa distante geograficamente, que já tenha falecido, ou que seja alvo do desafeto do interlocutor. Via de regra, a suspeita de que alguém da própria aldeia tenha *ñe'ēngarai* pode gerar muitos conflitos internos. Isso se entende, pois tradicionalmente a pessoa acusada de causar a morte a alguém era condenada a severos castigos. Contudo, pode ser que atualmente as *ñe'ēngarai* estejam nas ameaças proferidas contra as pessoas e instâncias do Estado que impedem ao povo

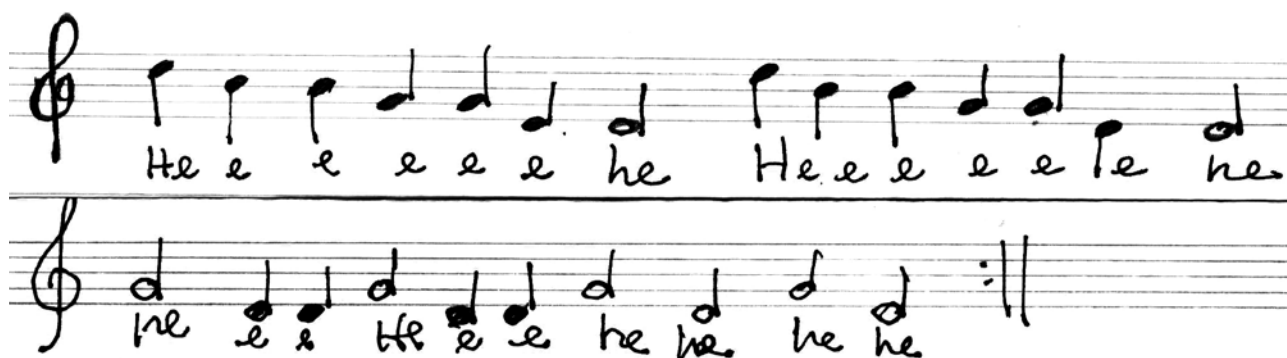
kaiowá de viver em paz, de ter acesso às terras tradicionais, de onde foram expulsos. Neste particular, as *ñe'ēngarai* não deixam de ser uma forma de engajamento político, de esperança. As ameaças consistem quase sempre em dizer que se os não indígenas não lhes devolverem suas terras ou não negociarem com as comunidades indígenas novas formas de convivência, eles, os não indígenas, serão atingidos pelo 'vento destruidor', *marāny*, e morrerão vítimas da sua própria ambição e avareza.

Na etnia guarani dança-se o ñemboyvyra'ijaha, 'canto-dança que torna o corpo física e espiritualmente ágil e respeitado'

1.2.7 - Ñembo'e - reza kaiowá, ñandeva e mbyá

Nesta parte do trabalho gostaria de diferenciar a reza kaiowá da reza ñandeva e mbyá, pois os três grupos guarani falantes aplicam o nome *ñembo'e* a formas musicais e expressões religiosas, mas com significados distintos. A reza ñandeva consta de duas partes simultâneas, uma melodia descendente com vocalização de uma sílaba ou duas, entoada por um coro, e uma declamação sem métrica fixa, proferida por um ou uma líder espiritual. Assim, ele ou ela inicia seu discurso ao som de uma maraca, profere as palavras perante uma fileira de cantores e cantoras que tocam seus instrumentos, a maraca e o bastão de ritmo, enquanto vocalizam, sobre um «e» ou um «a» aspirado, uma melodia em intervalos descendentes: «*he e e e e e he - he e e e e e he - he e e - he e e - he he he he*».

Tal estribilho funciona como introdução ao discurso, como interlúdio, música de fundo e como finalização da reza. A



um sinal do xamã, o canto pode variar em intensidade e em textura. Durante sua reza, a palavra é dirigida a uma pessoa. Muitas vezes, quem dirige chora enquanto declama seu canto. É provável que esses lamentos sejam vestígios da antiga saudação lacrimosa.

Nas declamações aparecem com frequência as questões relacionadas à identidade, às condições existenciais em que o grupo vive e à sua preocupação e responsabilidade cosmológica. A reza é, nesse sentido, oração, revelação e admoestação. Nossos interlocutores enfatizam que na admoestação não se deve usar a força, mas a moderação. Nas celebrações ñandeva, o termo mais recorrente para explicar o significado desta reza para a comunidade é *ñemoñe'ẽ*. Nesta, a partícula *-mo-*, 'fazer que se faça', dá um caráter ativo a *ñe'ẽ*, 'palavra'. *Ñe-* indica que a ação é reflexiva ou recíproca. De modo que *ñemoñe'ẽ* pode ser traduzido por 'fazer com que se faça mutua palavra'.

As rezas *mbyá* e *ñandeva* são, em geral, menos cantadas e mais declamadas; acusticamente são menos compreensíveis. As que ouvimos e presenciamos no Paraná e no Rio Grande do Sul não têm forma fixa como as rezas dos Kaiowá.

2 GUAHU, 'CANTO LAMENTOSO'

No dicionário de Ruiz de Montoya (1876a: 234) esta forma musical figura como '*cantar en las bebidas*', *aguahu*, o que se entende, pois os conquistadores reduziram as grandes festas dos indígenas a meros ritos de beberagem. Atualmente há *guahu* solenes e descontraídos; em algumas ocasiões ele é restrito aos homens, em outras, às mulheres, mas, em geral, ele pode ser entoado por homens e mulheres. Em publicações anteriores (Chamorro, 1995, 1998, 2008) registramos a existência de dois tipos de *guahu*, dado que explicaremos melhor aqui. A liderança kaiowá divide os cantos deste gênero em *guahu guasu*, 'canto grande', e *guahu'i*, 'canto pequeno'. Os *guahu guasu* são identificados como sendo propriamente da tradição kaiowá, e os *guahu'i* como sendo da etnia ñandeva; «dos que moram em direção ao Paraguai», diz nosso interlocutor kaiowá apontando para a região onde estão concentradas as comunidades ñandeva, também chamadas *oguhu'iva* pelos Kaiowá, ou seja, 'gente de canto pequeno'. Os *guahu guasu*, por sua vez, integram também os *guahu ai*, um conjunto específico de cantos kaiowá, como se verá a seguir.

2.1

GUAHU GUASU, 'GRANDE GUAHU':

Faz parte das festas do milho novo, *avatikyry ra'ãnga rehe-gua*, e da 'festa do menino', *kunumi pepyepgua*. São considerados grandes por pertencerem a um complexo ritual com história, *ijistoriava'e*, entenda-se, 'com narrativa'. Eles são dançados em círculo com passos pequenos, regulares e suaves, acompanhados do *guyrapa*, 'arco ritual'.

Assim como há um *jerosy puku* para a festa do milho e outro *jerosy puku* para a festa de iniciação do menino, também há *guahu* para cada uma dessas festas. Para a festa do menino, o *guahu* cantado é o *suma sisiko saguajo guaje*. Quando é proferida a última frase da reza *Kunumi(a) jekoakú(a) ruvicha* começa o *guahu* dos meninos. O cantor ou dono do *guahu* canta para cada menino, que é conduzido um após o outro, ritualmente, do local reservado para a perfuração do lábio ao interior da casa de reza, *óga pysy*. Já com o enfeite labial posto, o corpo de cada *kunumi* é vestido e protegido com o *guahu* para que nenhum mal lhe aconteça. Cada mãe chora ao pé da rede que tecera para seu filho recém iniciado e onde ela agora o acolhe.

Quando todos os meninos já foram iniciados, os celebrantes da cerimônia se integram ao *suma sisiko saguajo guaje*, que pouco a pouco vai cedendo espaço para a reza das mães.

O *guahu* na festa do milho é mais complexo. Segundo Nairton Aquino⁷, o cantor que lidera essa parte da cerimônia na aldeia de Panambizinho, os *guahu guasu* formam uma sequência que começa ao anoitecer e termina ao amanhecer. Os *guahu*, como as rezas, percorrem um caminho no tempo-espaço espiritual. Na primeira parte da noite são cantados os *guahu* considerados 'verdadeiros', *guahu ete*, por imprimirem um sentimento doído nas pessoas. Eles são também chamados de *guahu nemoyrõ*, 'cantos graves', com uma história triste que provoca emoções fortes. Na segunda parte do percurso no tempo-espaço espiritual, na madrugada, são cantados os *guahu ai*, assim chamados por despertarem um sentimento passageiro e leve. O ponto central da trajetória do *guahu guasu* se chama *tatagua*. Quando se alcança este lugar já se terá cantado uns 45 *guahu ete*. Então o *guahu ete* cede lugar ao *guahu ai*. Na primeira parte da noite, são cantados os *guahu ete*, ritualmente mais fixos. O 'dono protetor do *guahu*', *guahu jára*, recebe o *guyrapa*, 'arco ritual' e começa a cantar com mais cinco pessoas o *guiguise hegui guise*. O verso é repetido várias vezes pelos cantores que, sempre de mãos dadas, dançam em roda. No final termina em *ahhh, tahhh* e outras expressões exclamativas.

O seguinte *guahu* é *guikuhugua*, cantado e dançado da mesma forma. Logo o *sajuguere kehe josi nohondera* e o *guaterija guaterija jajehe guaterija guaterija*. Depois deste

guahu é levantado o *guyrapa* e retirado o vasilhame com 'chicha verdadeira', *kaguĩ ete*, ao redor do qual se cantara e dançara até esse momento. Em seguida, começa o último *guahu* desta série, que é cantado da mesma forma, sendo que ele é mais rápido, *irarive*, integrando outras pessoas adultas na roda. Começa, então, o *chono pine*, repetido várias vezes, alternando ou omitindo algumas sílabas nas repetições.

Chono pine he hai sine, chono pine he hai sine
Chono pine hai sine hai chono hegua je guajehee
Chono...

Estes *guahu* entoados na festa do milho são considerados 'modelo', *tembypy*; *guahu rembypy itymbýrypegua*, 'o canto de origem, a raiz, do milho'. Os demais *guahu* que serão entoados ainda essa noite reproduzirão o padrão rítmico e melódico do fraseado musical dos *guahu* anteriores, caracterizado por recorrentes sínopes. Outros exemplos de *guahu ete*, se nossos interlocutores não se enganaram na classificação, são as seguintes:

Oka'u kuararuma (2x)
Fica bêbado o Sol
Maki guembireko kaguĩ rehe ruma
Com a chicha feita pela sua esposa

Chereroptya jehajeiha
Quem levanta meu calcanhar e me derruba
Ko'etĩ ko'etĩjávove
Ao amanhecer, ao amanhecer
Chereroptya jehajeiha
Quem levanta meu calcanhar e me derruba

As interlocutoras nos advertiram que este *guahu ete* só devia ser cantado de madrugada; ele nunca pode ser cantado pelos meninos e nem pelas moças que não passaram ainda pelo *koty*, 'ritual de passagem da menina moça'; só as pessoas adultas podem cantá-lo, desde que elas também conheçam a reza, *motĩha*, que serve para reanimar as pessoas que por ventura desmaiarem ao cantar ou ouvir este *guahu*.

Observe-se que alguns *guahu* aqui transcritos não foram traduzidos. Aos nossos esforços por compreender o sentido do texto, nossos interlocutores respondem: *guahu ete ha'e Tekojára kuéra ñe'ẽ tee voi*, o que eles traduzem por 'a língua do *guahu ete* é a verdadeira Palavra de Deus'. Outros *guahu ete* construídos numa linguagem arcaica ou onomatopaica nos foram oferecidos por Nailton Aquino.

Gueiju gueiju rereja igueguehe rereja, gueiju
gueiju rereja igueguehe riro
gueiju gueiju igueguehe rereja rupa, rugua

rugua guararirõ.
Guariri gauri eojesóne guariri, he oresóne
guariri guariri.
Sanjaguajasanka guendu ja'ehehéere,
rejaguajasanka guendu pa'ire
guendujagua guaireni hi.
Tangará jo'avei jova jovavéi, jovavéi jovavéi
ijeguaka jovavéi
jojavéi jovavéi joapyraka

2.2

GUAHU AI

Como já indicado, os *guahu ai* fazem parte do conjunto *guahu guasu*. Como parte da festa do milho, são cantados nas horas mais avançadas da madrugada. Tradicionalmente são também cantados em ritos mais familiares. Hoje em dia são cantados também em acontecimentos envolvendo pessoas e instituições não indígenas. Seus textos evocam saídas para caça ou pesca. Os cantos são curtos e, entre os Kaiowá, têm por protagonista um animal. Os indígenas interpretam este gênero musical como 'conversa', *ñemongeta*, ou 'namoro', *mymba mongeta*, com as feras que se quer espantar do caminho.

Dança-se em roda, de mãos dadas, de forma desigual, é mais espontâneo. O canto propicia alegria. Ele é dançado dentro e fora da casa de reza. O canto exige agilidade, *rerorari arã ñe'ẽ*, 'tem que se fazer correr os versos nos passos da dança'. Seguem alguns exemplos de *guahu ai*, que como os demais também podem ser inventados espontaneamente, seguindo um modelo. Não achamos uma tradução adequada.

Mburukuku guahu – Canto do mburukuku:
Che rokupe(a) arero'a,
Mburukuku aguahu gairão

Tatupéva guau – Canto do tatupéva:
Guasi guasi niko, guasi guasi niko
Tamandua guahu – Canto do Tamandua:
Che rembeta takuru ku'ápe oĩ

2.3

GUAHU'I KAIOWÁ E GUARANI

Embora este tipo de *guahu* seja identificado mais com a população Guarani, a comunidade Kaiowá também o pratica. São cantos curtos dançados em roda, de mãos dadas, com 'genflexões mais profundas, regulares e lentas' que os outros *guahu*, *reñesũ mbeguembegue arã rehóvo*.

Para a etnia guarani existe o *guahu jeporavoka'i*, que é o modelo ou esquema básico deste gênero, *péa guahu'i máta*. *Mata*, do espanhol, significa 'raiz', 'escora' ou 'pilastra' de uma construção. No caso da música, é o padrão rítmico-melódico-poético que uma vez aprendido servirá como mo-

delo para os *guahu* seguintes. Este modelo será sempre o primeiro a ser cantado e dançado, os demais *guahu* são criados à sua semelhança. Seguem exemplos de *guahu'i*:

Opepepepe che rembeta

O meu enfeite labial se move

hembetáva rovake

na presença dos quem usam tembeta

O segundo sentido deste *guahu* é o de cortejar uma moça. Nesse caso, o texto é explicado como se um rapaz dissesse: «olha para mim com meu adorno labial, eu tenho mais prestígio que os demais».

Os *guahu'i* são praticados nas comunidades kaiowá e ñandeva como sendo um gênero musical próprio dessas etnias. A diferença seria que, enquanto os Kaiowá se inspiram mais em animais para compor seus *guahu*, os Guarani se inspiram mais em flores e plantas. A flor muitas vezes faz alusão a uma determinada mulher que está sendo pretendida por um homem para namorar. Dessa forma, o homem que canta está revelando seu amor à moça. Como no exemplo abaixo, a flor do *pakuri* forma um paralelismo com *che reindy*, com a moça que penteia bem seus cabelos.

Pakuri mirĩ potypa hyakuãvu

A flor do pequeno pakuri cheira bem

che reindy ojekyvukyvu porãite

Minha irmã penteia bem seus cabelos

3

KOTYHU, CANTOS DE ENCONTRO'

O termo *kotyhu* foi registrado por Ruiz de Montoya (1876b, 100, 158) com o significado de 'visita, visitar', sentido que não está distante do evento propiciado pelos *kotyhu* hoje, pois eles são entoados nos encontros sociais.

Os *kotyhu* são cantos de divertimento. Não estão, pois, diretamente vinculados com os grandes temas e discursos religiosos. Seu lugar na comunidade kaiowá e ñandeva é semelhante ao do *xondaro* dos *Mbyá*, embora sejam bem diferentes quanto à forma. Dança-se em qualquer ocasião, de mãos dadas, em círculos que se movem em várias direções, sob a liderança de um dos integrantes. Assim, homens, mulheres e crianças tomam conta do espaço cerimonial cantando estribilhos muitas vezes improvisados onde são recorrentes ações como «chegar», «ir embora», «chorar»,

Os Kaiowá estão passando por um ruptura geracional. Tanto a fala tradicional como alguns cantos estão sendo cada vez menos praticados.

«alegrar-se», «levar» e diversos verbos indicativos de estado de ânimo, como se pode ver nestes versos guarani ou ñandeva: «Venho de longe, para escutar tuas palavras», «Eu venho onde há alegria», «Já acabou nossa chicha?». Algumas interlocutoras propõem uma classificação dos *kotyhu* em *kotyhu guasu* e *kotyhu'i*. Estes seriam de puro divertimento, baseados em temas leves sobre flores e animais. Aqueles seriam sobre os sentimentos, tal como:

Iporã ereraha, iporã erejahe'o ko'a rupi,

É bom que você leve, que chore aqui

Ani remboasy

Não fica triste

Akói py nde réry nde vy'a re'^y

Eis teu nome, eis tua tristeza/saudade

Nas comunidades kaiowá, o *kotyhu* é uma forma musical associada ao *guahu ete*. Onde um grupo canta o *guahu ete*, indefectivelmente outro grupo começará a cantar o *kotyhu*, mantendo-se as duas formas musicais e os estados de ânimo que elas imprimem lado a lado, ao longo da noite. Os *kotyhu* podem ser cantados sem os *guahu*.

Os *kotyhu* marcam a liminaridade no contexto da palavra ritualizada nas grandes festas guarani. Cantados quando as celebrações religiosas chegam ao fim, eles parecem marcar o caminho de regresso para o cotidiano. Eles marcam o momento em que a gravidade das celebrações religiosas e o silêncio da contemplação são rompidos pela alegria. Entoados e dançados durante essas celebrações, eles primeiramente delimitam os espaços e integram as pessoas de modo diferenciado no acontecimento. Assim, enquanto os *kotyhu* são entoados e dançados num ambiente, as formas de canto-dança de caráter religioso são cantadas em outro; enquanto as crianças e alguns adultos se divertem ao som e no gingado do *kotyhu*, os adultos compenetrados acompanham os relatos míticos entoados nos *jeromy* ou proferidos em herméticas frases dos *guahu ete*.

Para nossas interlocutoras kaiowá, os *kotyhu* como todas as outras formas musicais têm seus donos protetores, que moram em diversas moradas celestiais.

E é a partir de seu lugar de procedência que os *guahu* se distinguem. Assim, os *guahu yruku'ityguigua* são os cantos cujo dono mora numa aldeia celestial com grande plantação de *uruky'itygua*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode ver, a arte da palavra se concretiza em vários gêneros vocais e representações culturais e religiosas nos povos falantes de guarani. Dentre esses gêneros apresentamos aqui três: as *ñembo'e*, os *guahu* e os *kotyhu*. Os dados aqui apresentados são parte de uma pesquisa ainda em andamento.⁸ Gostaríamos de encerrar este artigo relacionando as três formas aqui focadas com outros aspectos da cultura kaiowá.

O passado nas rezas

Duas expressões se destacam entre aquelas que os indígenas usam para interpretar os cantos, *ñe'ẽ a'ã*, 'imitar', e *papa*, 'contar'. Canta-se para contar ao milho, ao menino, às pessoas suas histórias. A história é o enfeite da pessoa, do milho, das coisas. Todos precisam escutá-la para continuar existindo. As rezas contam histórias, *oipapa*, evocam o começo, *tembypy*.

A estrutura dos cantos, especialmente a das rezas, indica que a palavra ritualizada conduz a um ato religioso primordial. As repetições de frases, palavras e sílabas que caracterizam os cantos geram paralelismos e metáforas que - somados às aposições, ao estilo salmódico, ao ritmo litânico das melodias e à emoção da celebração em si - evocam nas pessoas o sentido original da existência e lhes propiciam a contemplação e o encontro com os Seres e Realidades primordiais.

As aposições são figuras de linguagem que ordenam a sequência de ideias que aparece nos cantos. Elas estabelecem conexões entre episódios (diversas festas), tempos (passado e presente) e personagens (rezadores atuais do plano histórico e seres sobrenaturais ou «sobrenaturalizados») confundindo os tempos, os planos de realidade e a identidade das personagens.

Ruptura geracional

Na população kaiowá, os grandes cantos são passados de geração para geração, geralmente para pessoas esco-

lhidas dentro da própria parentela. Entretanto, o fato de hoje em dia os avós escolherem os netos, e não os filhos, como herdeiros de sua palavra, sugerem que em algumas aldeias está em processo uma ruptura entre as gerações. O menino ou o jovem herdeiro não tem condição psicológica para assumir o legado, enquanto seus pais se sentem desobrigados da tarefa.

Mas o tempo não para e novas formas musicais emergem nas comunidades; na avaliação de alguns interlocutores mais tradicionais, essas músicas são «sem pai e sem avô». O tema abaixo foi recolhido no acampamento kaiowá, *teko-harã*, Laranjeira Ñanderu, no município de Rio Brillhante, Mato Grosso do Sul.

Mbarakay, mbarakay

Maracá, maracá

Peju katu ñambovy'a

Venham logo para nos alegrarmos

Peju katu peju katu

Venham logo, venham logo

Avei ñaha'ã haguã

Também para tentarmos cantar

Uma inovação mais radical no âmbito da palavra cantada kaiowá surgiu na aldeia de Dourados e tem como protagonista o grupo de *hip hop* chamado Brô MC's. Integrado por Clemerson, Bruno, Kelvin e Charlie, o grupo registra e combate em seus cantos, em português e em guarani, o preconceito e o sofrimento, que acompanham os povos indígenas ao longo de sua história. Formado a partir de uma oficina de *rap* realizada em 2009 na escola da aldeia, o grupo compõe suas próprias músicas e já gravou um CD. Um dos títulos é *Eju orendive*. Nela os integrantes dizem «Aldeia unida mostra a cara/ Vamos todos nós no rolê/ vamos todos nós, índios festejar/ vamos mostrar para os brancos/ que não há diferença e podemos ser iguais». Outras formas de apropriação cultural são as músicas cantadas nas muitas igrejas das aldeias. Nos cultos são cantados hinos e cânticos com temas da teologia e piedade cristãs, no formato musical do país ou igreja de origem ou nos gêneros polca, chamamé, vaneirão e xote, comuns na Argentina, no Uruguai, Paraguai e sul do Brasil.

Poética musical e psicologia combativa da «palavra»

A música vocal acompanha uma teoria da palavra entre os povos falantes de guarani. A palavra enquanto princípio vital dá forma aos humanos numa estreita semelhança com as divindades. As rezas, os *guahu* e *kotyhu* são formas especiais de palavra. Elas existem desde a fundação do mundo. Os instrumentos vieram ao mundo com seus cantos. As divindades e os humanos primordiais, *yvypóra rembypy*, não falam; cantam. Não caminham; dançam. Por isso quem canta e dança é mais.

Cantos e danças foram as armas com as quais os povos denominados guarani históricos, sob o impacto da colônia, enfrentaram seus conquistadores. Num registro de 1556, a oposição indígena é mencionada como um «retorno aos cantares passados», quando só se ouvia o som da maraca e o bastão de ritmo dessas mulheres. Esses cantares, na opinião do cronista, no passado alienara os povos de tal forma, que eles «não semeavam nem paravam em suas casas, mas como loucos, de noite e de dia, só pensavam em cantar e bailar, até morrer de cansaço» [Cartas de Índias II, 1974, p. 632].

De forma semelhante, ainda hoje, essa psicologia tem redundado no engajamento de cantores e cantoras indígenas na luta por reaver suas terras tradicionais e por implementar seus direitos. O *tekoharã* ('terra que voltará a ser indígena') Laranjeira Nhanderu, por exemplo, é um acampamento. Seus líderes entendem que sua sobrevivência física e espiritual durante os anos de conflito se deve às suas rezas.

NOTAS

¹ Agradeço a todas as interlocutoras e aos interlocutores indígenas, assim como ao mestrando em História, Gustavo Gomes, pela sua colaboração na elaboração deste artigo.

² Nota do editor: O uso de aspas simples é para indicar que se trata de uma tradução.

³ Embora atualmente estas celebrações sejam cada vez mais raras, no discurso e na cosmologia kaiowá, a festa do milho forma com a festa de iniciação do menino um ciclo litúrgico baseado na economia e teologia do milho. O processo de maturação do milho é metáfora do mesmo processo nos homens, e nos anos em que numa comunidade kaiowá é celebrada a iniciação do menino, isso acontece na sequência da festa do milho.

⁴ Mário Toriba era uma pessoa muito eloquente na arte de atualizar os relatos míticos do seu povo para a população kaiowá de sua geração e para os interlocutores e as interlocutoras não indígenas. Como seus familiares, ele contestava a vida nas reservas e vivia num acampamento à beira de estrada, Aroeira, onde ainda residem os Toriba. Defensor da cultura tradicional kaiowá e do direito indígena, Mário Toriba faleceu muito jovem, muito antes de ter podido agregar em torno de si uma família extensa e tornar-se um líder religioso.

⁵ O etnônimo Ñandeva significa 'nós' e deriva do pronome da primeira pessoa do plural, ñande, que é inclusivo, por incluir a pessoa com quem se fala. O termo aparece na classificação proposta por Egon Schaden (1974: 2), há mais de sessenta anos, juntamente com Kayova e Mbúa, para os povos indígenas falantes de guarani do Brasil. Consolidou-se na literatura etnológica como etnônimo relativo ao grupo indígena que no Mato Grosso do Sul se autodenomina Guarani. Para mais dados sobre autodenominações e identidades atribuídas consultar Chamorro (2010: 80-84).

⁶ Conferir mais dados sobre suicídio em Pimentel (2006), Brand & Vietta. No filme Terra Vermelha, Bird Watchers, o autor Marcos Bechis (2008) mostra o drama kaiowá de luta pela terra e incorpora alguns casos de suicídio que vale a pena serem olhados.

⁷ Nairton Aquino é filho de Paulito e Mariana Aquino, líderes espirituais já falecidos da terra indígena Panambizinho. Ele é uma referência entre os Kaiowá da região, no conhecimento e na execução dos cantos do gênero guahu.

⁸ Nela, pretende-se fazer um levantamento exaustivo das expressões e dos termos usados para nomear, classificar, caracterizar e diferenciar as formas da palavra cantada, os instrumentos e as narrativas a eles vinculados, assim como os demais itens que podem nos aproximar do sistema musical kaiowá, mbyá e ñandeva.

BIBLIOGRAFÍA

BECHIS, MARCO & BOLOGNESE, LUIZ

2008. *Terra Vermelha*. Produção: Ítalo-Brasileira. Distribuição Paris Filmes.

BRAND, ANTONIO & VIETTA, KATYA

Análise gráfica das ocorrências de suicídios entre os Kaiowá/Guarani, no Mato Grosso do Sul, entre 1981 e 2000. *Tellus*, ano 1, n. 1, p. 119-132, out. 2001. Campo Grande - MS.

CHAMORRO, GRACIELA

1998. *A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo, Sinodal/IEPG. (Teses e Dissertações, 10).

2010. *Imagens Espaciais Utópicas: Símbolos de liberdade e desterro nos povos guarani*. In: *Indiana* (Berlim) 27: 79-107.

1995. *Kurusu Ñe' êngatu*: palavras que la historia no podría olvidar. Asunción, CEADUC; São Leopoldo, IEPG/COMIN. 250p. (Biblioteca Paraguaya de Antropología, 25).

2008 *Terra madura, yvy araguyje*: fundamento da palavra guarani. Dourados, MS: Editora da UFGD. 368p.

CARTAS DE INDIAS

1974 (1877). Madrid, Atlas. t. II. Biblioteca de Autores Españoles.

GRÜNBERG, FRIEDL

1995 *Auf der Suche nach dem Land ohne Übel: Die Welt der Guarani-Indianer Südamerikas*. Wuppertal, Peter Hammer.

MELIÀ, BARTOMEU

1989. A experiência religiosa guarani. In: MARZAL, Manuel (org.): *O rosto índio de Deus*. São Paulo: Vozes, pp. 293-348.

MELIÀ, BARTOMEU/GRÜNBERG, GEORG/GRÜNBERG, FRIEDL.

1976. Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo: Los Paĩ-Tavyterã. In: *Suplemento Antropológico*, 11.1-2: 151-295.

PEREIRA, LEVI MARQUES.

2012. Significados do processo de conversão dos Kaiowá e Guarani ao pentecostalismo e sua inserção no cenário de inovação cultural. In: LANGER, Protasio Paulo & CHAMORRO, Graciela. 2012. *Missões, Militância Indigenista e Protagonismo Indígena*. XIII Jornadas Internacionais sobre as Missões Jesuíticas, Volume II. São Bernardo do Campo, Nhanduti Editora. 175-201p.

PIMENTEL, SPENSY KMITTA.

2006. *Sansões e Guaxos: Suicídio Guarani e Kaiowá* - Uma Proposta de Síntese. Dissertação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.

RUIZ DE MONTTOYA, ANTONIO.

1876a. *Bocabulario de la Lengua Guarani*. Leipzig, Oficina y funderia de W. Drugulin, 2v,

1876b. *Tesoro de la lengua guarani*. Leipzig, Oficina y funderia de W. Drugulin.

SAMANIEGO, Marcial.

1968. Textos míticos guaraníes. *Suplemento Antropológico*, v. 3, n. 1-2, Asunción, p. 373-423.

DOCUMENTOS SONOROS

ALDEIAS MBYÁ

1999. *Memória Viva Guarani Ñande Reko Arandu* - Cantos gravados por crianças mbyá-guarani das aldeias de Rio Silveira (São Sebastião - São Paulo), Sapucaí (Angra dos Reis - Rio de Janeiro), Morro da Saudade (Parelheiros - São Paulo), Jaexaá porã (Ubatuba - São Paulo). São Paulo, Zabumba.

ALDEIAS MBORORÓ E JAGUAPIRÚ

2000. *Canto Kaiowá: História e Cultura Indígena*. Dourados, Mato Grosso do Sul. Gravado na primavera de 2000 na Reserva Indígena de Dourados; Aldeia Jaguapirú. Estúdio PRO MIX.

ACAMPAMENTO INDÍGENA, TEKOHARÁ, DE ITAY

2011. Douradina. Gravação feita por Joana Ortiz.

BRÔ MC'S

2010. *CD Rap Kaiowá Guarani. Dourados*. Aldeia Jaguapirú e Mbororó.

TERRA INDÍGENA, TEKOKHA, PANAMBI

2011. *Gravação de Cantos Kaiowá*. Gravação feita por Joana Ortiz.

DADOS RECOLHIDAS
EM CAMPO

As interlocutoras e os interlocutores kaiowá e guarani (ñandeva) são dos 'acampamentos', *tekocharã*, de Itayvary, Guyra Kambiy e Laranjeira Ñanderu e das terras indígenas Panambizinho, Panambi, Caarapó, Dourados e Taquara, no Mato Grosso do Sul, Brasil. Pesquisa de Campo realizado por Graciela Chamorro. Dourados 2009-2012. Dados de campo depositados em suporte papel, CD e DVD, no Centro de Documentação Regional CDR, da Faculdade de Ciências Humanas FCH, da Universidade Federal da Grande Dourados UFGD. Dourados MS Brasil. Título da seção: *História e Etnografia Indígena Regional*.