

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

CAMILA MASCARO GUIESI

***NHEMBOJEROVIA: O ACREDITAR E A CURA ATRAVÉS DOS CANTOS DOS  
GUARANI MBYA DA TEKOA TAKUATY***

CURITIBA

2025

CAMILA MASCARO GUIESI

***NHEMBOJEROVIA: O ACREDITAR E A CURA ATRAVÉS DOS CANTOS DOS  
GUARANI MBYA DA TEKOA TAKUATY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira

Co-orientadora: Profa. Dra. Deise Lucy Montardo

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mascaro Guiesi, Camila

Nhembojerovia: o acreditar e a cura através dos cantos dos Guarani Mbya da Tekoa Takuaty / Camila Mascaro Guiesi. -- Curitiba-PR, 2025.

112 f.: il.

Orientador: Allan de Paula Oliveira.

Coorientador: Deise Lucy Montardo.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. xamanismo. 2. música indígena. 3. saúde indígena. 4. práticas de cura. 5. musicoterapia. I - de Paula Oliveira, Allan (orient). II - Lucy Montardo, Deise (coorient). III - Título.


# TERMO DE APROVAÇÃO

CAMILA MASCARO GUIESI

*NHEMBOJEROVIA: O ACREDITAR E A CURA ATRVÉS DOS CANTOS DOS  
GUARANI MBYA DA TEKOA TAKUATY*


Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Documento assinado digitalmente  
 ALLAN DE PAULA OLIVEIRA  
Data: 24/02/2025 12:01:56-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira  
UNESPAR

Documento assinado digitalmente  
 MARILIA RAQUEL ALBORNOZ STEIN  
Data: 18/02/2025 12:59:59-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Marilia Stein  
UFRGS

Documento assinado digitalmente  
 ANDRESSA DIAS ARNDT  
Data: 19/02/2025 10:10:20-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Andressa Arndt  
UNESPAR

Curitiba, 03 de fevereiro de 2025

Dedico este trabalho aos povos originários do Brasil que resistem tão bravamente e sem deixar de acreditar há mais de quinhentos anos.  
*Aguyjevete* para quem luta!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos povos indígenas brasileiros que resistem tão bravamente por tanto tempo pela manutenção de sua cultura, língua e pela existência tanto sua, quanto da própria Terra. E principalmente aos Mbya Guarani e à família que me acolheu em sua casa e me ensinou suas tradições e o sentido de viver em coletividade. *Ha'evete*.

Agradeço por ter tido a possibilidade de, ao longo desse processo, descolonizar minhas ações e pensamentos em minha atuação como musicoterapeuta e docência no ensino superior, mas principalmente para além de minha vida profissional, em como a minha existência foi e tem sido impactada por essas tão ricas trocas que realizamos e que tento traduzir um pouco aqui nesse trabalho. Desejo que como a mim, você leitor, também seja impactado de alguma maneira e que algo em suas ações e pensamentos também seja renovado.

Aos meus pais, que me apoiam sempre e me estimulam a melhorar e me desenvolver, que eu possa sempre lhes orgulhar. Ao Ricardo, agradeço muito pela parceria, por embarcar nessa comigo e encararmos juntos dias tranquilos e turbulentos durante essa fase de pesquisa. Aos meus amigos e a todas as pessoas da minha rede de apoio, que me ajudaram de alguma maneira a realizar essa linda pesquisa que tanto me desafiou.

Aos meus orientadores, Allan por ter aceitado minha pesquisa e por me auxiliar a encontrar um caminho a seguir e Deise Lucy por ter aceitado estar comigo nessa jornada árdua que é escrever sobre toda a simplicidade complexa que é viver em meio aos Guarani. O aceite de vocês permitiu que este trabalho existisse.

Aos docentes do programa de mestrado em música da UNESPAR (campus I) pelas trocas e ensinamentos adquiridos, às minhas amigas pesquisadoras Milena e Raquel que me auxiliaram e apoiaram tanto ouvindo meus desabafos e que tanto me inspiraram ao longo desse processo.

*Aguyjevete* para quem lê as linhas da vida!

*Aguyjevete* para quem escuta a voz do coração!

*Aguyjevete* para quem luta com as armas do amor!

## EPIGRAFE

Território, nosso corpo, ventre geradora, nosso coração. O bem viver, o jeito de ser do Mbya-Guarani, está diretamente ligado ao território, as matas, as águas, o plantar seu alimento sagrado, viver onde exista paciência de esperar o tempo, esperar o tempo da Mãe Terra.

Os cantos, danças, rezos que ecoam a partir do começo da noite, sem horário definido para o fim, é uma forma de inspiração que vem através de ter fé em algo que carregamos dentro de nós, a crença de acreditar sempre no amor. Gratidão por essa força que vem de *Nhanderu* e *Nhandexy Ete* (Nosso Pai e Mãe verdadeiros)!

A prática do bem viver está ligada a maneira como você trata o outro, de que forma você se cuida e cuida do outro, de que forma lida com suas falhas e a do outro. O bem viver, a saúde, a educação, a natureza, todos estão ligados direto ao modo de vida coletivo.

Quando não tem tudo isso, como estamos passando há 521 anos, que a cada dia vemos nossos territórios sagrados sendo queimados, destruídos, nossas matas, rios e animais sendo arrancados e mortos. Isso nos mata a cada dia como povo, porque para os povos indígenas a conexão com o todo está diretamente ligada à nossa existência.

Não temos lugar pra plantar nossas sementes sagradas, não temos moradias decentes, não temos mais matérias primas para construir nossas casas tradicionais, nossas crianças não tem um território onde não tenham medo de brincar por ser do lado das grandes rodovias e empreendimentos, não temos o direito de ter o básico, como acesso à energia e água potável. Temos que nos preocupar com os ataques às aldeias indígenas e a dos nossos territórios que os direitos foram cerceados diariamente. Tudo isso gera essas insalubridades gravíssimas como por exemplo o suicídio entre tantos jovens indígenas nos últimos anos, os abortos espontâneos porque as gestantes não têm como ter uma gravidez saudável, onde não há como plantar seu próprio alimento, famílias que estão amedrontadas por não saber até quando vão conseguir resistir na proteção de seus territórios sagrados.

Mas estamos aqui sempre no resguardo, sempre cuidando, sempre sendo guardiões deste Território-Terra. Assim, como tantos outros povos do campo, povos da floresta, povos e comunidades tradicionais, que têm em suas culturas ancestrais a força para resistência, somos todos guardiões desta terra chamada Brasil. Somos todos unidos por um mesmo fio comum, mas na diversidade. Na Mata Atlântica é possível notar facilmente a associação da conservação socioambiental com os territórios tradicionais. Cuidar de cada elemento, é cuidar do nosso existir, da nossa cultura.

A sabedoria que tenho aprendido é que nós vamos sempre ser ensinados a ensinar, pois todos nós temos uma sabedoria, a vida é uma troca. Assim, acredito numa educação acolhedora que agrega a diversidade e os saberes dos povos das florestas, das águas, povos de todos os cantos que 'teimam' em resistir. A educação é diversidade, diálogo, autonomia e propiciar a busca por olhar o todo, é capaz de transformar realidades e o que está posto, unir e congregar. A Educação no Campo vai por esse caminho, é uma possibilidade real de uma Educação que contribua para que nossa cultura não se enfraqueça e continue perdendo direitos, mas sim se fortaleça, seja mais valorizada e tenha mais autonomia e autogestão. Que as nossas crianças possam se reconhecer em seus professores do futuro. Que a prática pedagógica nesses espaços das comunidades seja baseada no respeito, na valorização da coletividade, da autonomia. Desde pequenos nossas crianças aprendem a defesa do território, o cuidado com nossos bichinhos, nossa água, nossas matas, a importância de plantar nossos alimentos sem qualquer tipo de veneno, a importância de valorizar os professores, mas também os mais velhos, os pais, cada um que vive na Aldeia e faz parte deste todo, nossas crianças são autônomas e livres para aprender e sentir.

Juliana Kerexu<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Texto escrito em 2021 e gentilmente cedido a este trabalho

## RESUMO

Esta dissertação investiga a relação entre música, corpo, espiritualidade e saúde nos cantos de cura dos Mbya Guarani da Tekoa Takuaty, situando-se na interseção entre etnomusicologia e musicoterapia. O objetivo principal foi compreender como os cantos ritualísticos deste povo expressam sua cosmovisão, promovem o bem-estar e reafirmam sua identidade cultural em um contexto de resistência. A pesquisa, conduzida a partir de uma abordagem etnográfica e participativa, incluiu vivências em campo, observação direta de rituais e conversas com lideranças indígenas, integrando os saberes e as vozes dos próprios Guarani. Fundamentada em referenciais da etnomusicologia participativa e embasada em uma perspectiva decolonial de pensamento, esse estudo buscou destacar a música como um elo central entre território, corpo, espiritualidade e saúde. As reflexões realizadas apontam para o fato de que os cantos de cura possuem uma função simbólica e terapêutica que transcende a individualidade, promovendo a coesão social e a relação harmoniosa com o território e os seres espirituais. Esses cantos, realizados em rituais na *opy* (casa de reza), integram música, dança, fumaça do *petyngua* (cachimbo tradicional) e outras práticas que materializam a conexão entre o sagrado e o cotidiano. Este trabalho também estabelece paralelos entre os saberes tradicionais do povo Guarani e as práticas contemporâneas de musicoterapia, destacando a relevância de uma abordagem que respeita e valoriza os conhecimentos ancestrais. As conclusões evidenciam a importância de proteger os territórios e os modos de vida indígena, reconhecendo-os como fundamentais não apenas para a preservação cultural, mas também para o enfrentamento das crises ambientais e sociais contemporâneas. Ainda, este trabalho propõe-se a contribuir para o campo da musicoterapia por meio de uma visão ampliada de saúde e cura, alinhada à dimensão coletiva, ecológica e espiritual das práticas Mbya Guarani.

Palavras-chave: Xamanismo; Música Indígena; Saúde indígena; Práticas de cura; Musicoterapia.

## **ABSTRACT**

This dissertation investigates the relationship between music, spirituality and health in the healing songs of the Mbya Guarani of Tekoa Takuaty, located at the intersection between ethnomusicology and music therapy. The main objective was to understand how the ritualistic songs of these people express their worldview, promote well-being and reaffirm their cultural identity in a context of resistance. The research, conducted from an ethnographic and participatory approach, included field experiences, direct observation of rituals and conversations with indigenous leaders, integrating the knowledge and voices of the Guarani themselves. Based on participatory ethnomusicology references and based on a decolonial perspective of thought, this study sought to highlight music as a central link between territory, body, spirituality and health. The reflections carried out point to the fact that healing songs have a symbolic and therapeutic function that transcends individuality, promoting social cohesion and a harmonious relationship with the territory and spiritual beings. These songs, performed in rituals in the opy (prayer house), integrate music, dance, smoke from the petyngua (traditional pipe) and other practices that materialize the connection between the sacred and the everyday. This work also establishes parallels between the traditional knowledge of the Guarani people and contemporary music therapy practices, highlighting the relevance of an approach that respects and values ancestral knowledge. The conclusions highlight the importance of protecting indigenous territories and ways of life, recognizing them as fundamental not only for cultural preservation, but also for facing contemporary environmental and social crises. Proposing to contribute to the field of music therapy through an expanded vision of health and healing, aligned with the collective, ecological and spiritual dimension of Mbya Guarani practices.

**Keywords:** Music therapy; Indigenous Music; Indigenous Health; Shamanism; Healing practices.

## NOTAS SOBRE A PRONÚNCIA E GRAFIA EM MBYA GUARANI

Neste trabalho, utilizo como base a grafia adotada pelos Guarani Mbya da região leste do Paraná, Santa Catarina e São Paulo, que é usada pela própria Juliana Kerexu em seus textos e que foi registrada no *e-book* “*Ayvu é fala e é amor também*” de autoria da mesma junto com Verá Tupã e outros colaboradores.

A pronúncia de certas palavras no Mbya Guarani pode ser um pouco desafiadora para um falante da língua portuguesa, como exemplo disto, pode-se citar a pronúncia da vogal Y, a qual é semelhante ao U no inglês. “Esse som é feito com os lábios na mesma posição que o I (isso, [e os lábios estão na posição de quem está sorrindo]) e a língua vai para trás, na mesma posição em que falamos o U” (KEREXU; TUPÃ, 2023, p. 22). Em relação às consoantes, o X se pronuncia como Tchê, o V se pronuncia como U ou W em inglês, o J tem som de dj (ou J em inglês), o H tem sonoridade de ‘rr’. Além disso, algumas consoantes do português não existem no Mbya, assim como algumas consoantes do Mbya não existem no português. Como por exemplo, não existe a consoante B no idioma Mbya e existe a consoante MB, como em Mbaepu ou Mbya. Outro ponto, é que a maior parte das palavras Guarani tem sua sílaba tônica na última sílaba (palavras oxítonas). Ainda, o til (~) e o trema (¨) trazem o som nasal para as vogais. O apóstrofo (´) é também considerada uma consoante e identifica o tom da fala, dando acento e uma breve pausa na pronúncia, como em *Nhe´e* (KEREXU; TUPÃ, 2023).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Preparação do <i>xipa</i> (massa de trigo frita) .....	10
Figura 2 - Comidas tradicionais .....	10
Figura 3 - Comida típica à base de milho ( <i>Rora</i> ) .....	10
Figura 4 - Casas tradicionais da aldeia .....	10
Figura 5 - Casa de reza ( <i>Opy</i> ) pequena .....	12
Figura 6 - Preparação da argila para embarramento .....	12
Figura 7 - Embarramento <i>Opy</i> .....	12
Figura 8 - Tinta à base de argila .....	12
Figura 9 - A autora durante vivência na <i>Tekoa</i> .....	13
Figura 10 - Cestos feito de taquara.....	14
Figura 11 - Esculturas em madeira.....	14
Figura 12 - Cachimbos tradicionais Guarani ( <i>petyngua</i> ) .....	15
Figura 13 - Casa de reza ( <i>Opy'i</i> ) com a porta aberta .....	17
Figura 14 - Aprendendo a tocar <i>Mbaraka</i> em frente ao fogo.....	22
Figura 15 - A autora entrando na <i>Opy'i</i> .....	22
Figura 16 - Vista interna da <i>Opy</i> .....	23
Figura 17 - <i>Avaxi</i> (milho) pendurado para secar .....	33
Figura 18 - Plantação de <i>avaxi</i> (milho) e casa tradicional ao fundo .....	33
Figura 19 - <i>Mbaraka</i> .....	53
Figura 20 - <i>Takuapu</i> .....	53
Figura 21 - Altar ( <i>amba</i> ) com os <i>mbaraka mirim</i> , <i>petyngua</i> e <i>popygua</i> pendurado no tijolo da vela, todos esses instrumentos costumam ser usados durante as cerimônias na <i>Opy</i> .....	53
Figura 22 - Croqui da <i>Opy</i> durante as cerimônias.....	56
Figura 23 - <i>Xondaro</i> .....	61
Figura 24 - Representação do <i>Xondaro</i> .....	62
Figura 25 - Organograma <i>mborai</i> .....	67

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 YVYRUPA E O NHANDEREKO: O MODO DE SER MBYA GUARANI .....</b>	<b>21</b>
1.1 O TERRITÓRIO MULTINACIONAL GUARANI.....	30
1.2 COMO NASCE UMA ALDEIA? A HISTÓRIA DO SURGIMENTO DA TEKOA TAKUATY .....	36
<b>CAPÍTULO 2 COSMO-SÔNICA MBYA GUARANI: MUSICALIDADE, CORPO E SAÚDE .....</b>	<b>41</b>
2.1 <i>JAGUATA TAPE RUPI</i> : CAMINHAR POR ESSE CAMINHO.....	54
2.2 <i>MBORAI REVE</i> : PORTANDO O CANTO .....	65
2.3 <i>JAVY'A AGUÃ</i> : PARA SERMOS FELIZES .....	68
<b>CAPÍTULO 3 MUSICOTERAPIA E XAMANISMO: CONVERGÊNCIAS E DIÁLOGOS .....</b>	<b>72</b>
3.1 <i>NHEMBOJEROVIA</i> E O PROCESSO DE CURA .....	81
3.2 MUSICOTERAPIA SOCIAL E COMUNITÁRIA: UMA PROPOSTA DE ATUAÇÃO .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO A – TRADUÇÃO DE PALAVRAS MBYA-GUARANI PARA PORTUGUÊS</b>	<b>98</b>
<b>ANEXO B – TRANSCRIÇÕES DA AULA DE MBYA GUARANI OCORRIDA NO DIA 17/02/2024 VIA ONLINE.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

Minha primeira ida à *Tekoa Takuaty*<sup>2</sup> ocorreu em um final de semana de dezembro do ano de 2019, no qual ocorreria um curso para a construção de um sanitário ecológico<sup>3</sup> e, em complemento, uma imersão na cultura Guarani. Durante os três dias em que estivemos na *tekoa*, comemos comidas tradicionais como *xipa*, *mbojape*, *reviro*, *rora*, *komanda* e tomamos o mate (*ka'a*); ouvimos o *mborai*, assistimos o *Xondaro*, o qual contou com a participação de alguns homens. Ficamos até tarde da noite ao redor do fogo<sup>4</sup> ouvindo e aprendendo sobre os costumes Guarani e as histórias sobre o surgimento e a fundação da aldeia, as mensagens recebidas em sonhos e as lutas para chegar até aquele momento da história da aldeia, tudo isso trazido com a profundidade das “belas palavras” da cacique Juliana Kerexu, em meio às constantes brincadeiras e risos, tão comuns no dia a dia Guarani.

Neste curto período em que estive na aldeia, pude vivenciar um pouco da cultura e dos saberes Guarani e, com isso, reviver um interesse acadêmico iniciado no ano de 2013, em meu trabalho de conclusão de curso no bacharelado em Musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR – Campus II), no qual fiz um estudo preliminar da relação entre a musicoterapia e o xamanismo, mais especificamente o xamanismo Guarani, com o objetivo de compreender como esse grupo étnico se utiliza de fenômenos sonoro-musicais para a cura e de que maneira estes saberes poderiam contribuir com os modelos e técnicas da musicoterapia. Essa relação musicoterapia-xamanismo tem sido analisada por uma literatura na área de musicoterapia. A referência aqui tem sido o trabalho de Moreno (1988), o qual inspirou estudos como o de Barcellos (2009), Craveiro de Sá (2007), Zanini (2004) dentre outros. Estes estudos exploram o xamanismo como uma das vertentes de surgimento da musicoterapia.

(...) o musicoterapeuta Joseph Moreno, sobrinho do conhecido criador do Psicodrama, escreveu um importante artigo, em 1988, que entende o musicoterapeuta como um xamã contemporâneo, que continua uma prática em inumeráveis tribos e sociedades não tecnológicas na Ásia, África, Austrália, Américas, Oceania e Europa (BARCELLOS, 2018, p. 323-324).

---

<sup>2</sup> Informações sobre a aldeia (localização, história, território, tamanho, infraestrutura, etc.) podem ser encontradas no subcapítulo 1.2 deste trabalho

<sup>3</sup> Sobre essa vivência, ver dissertação de Luiza Natalino (2021)

<sup>4</sup> Este fato, de ficarmos ao redor do fogo durante a noite, ocorreu por muitas vezes ao longo do meu campo, se não fôssemos para a *opy* nos organizávamos em torno da fogueira com o intuito de comer, tomar o mate, conversar, etc.



Figura 1 - Preparação do *xipa*  
(massa de trigo frita)  
Crédito: Projeto Origem<sup>5</sup>



Figura 2 - Comidas tradicionais  
Crédito: Projeto Origem



Figura 3 - Comida típica à base de  
milho (*Rora*)  
Crédito: Projeto Origem



Figura 4 - Casas tradicionais da aldeia  
Crédito: Projeto Origem

Minha segunda ida à aldeia ocorreu em março de 2020, em uma outra vivência coletiva

---

<sup>5</sup> O Projeto Origem autodenomina-se como uma rede de apoio e fortalecimento do re-existir dos povos indígenas do Sul do Brasil (Organização sem fins lucrativos) e acompanharam as primeiras vivências de que participei na *Tekoa*.

para a conclusão do sanitário ecológico, além de outras vivências práticas como a preparação de tintas artesanais, feitas com barro e cola branca, e o processo de embarrar as paredes da *opy* recém-construída. A *opy'i*<sup>6</sup> desempenha papel central nas atividades religiosas e sociais da *tekoa*. Percebe-se isso tanto pela atenção empregada nos detalhes desta construção quanto no fato de que é neste local onde as curas são realizadas e o modo de ser desse povo é fortalecido. Por este motivo, o fato de que me seria permitido pisar no barro e com minhas próprias mãos dar forma às paredes desse local tão sagrado, fez com que esse momento se tornasse bastante significativo, além de que no último dia de imersão pudemos entrar na *opy* e realizar uma meditação guiada pela cacique, algo geralmente restrito aos Guarani – raramente não indígenas são permitidos dentro da *opy*. Além disso, mais dois presentes me foram dados: um arco e flecha, feito à mão por alguém da aldeia, e uma mini panela com tampa, feita com o barro que foi retirado do solo em frente à *opy* pela filha da cacique durante aquele dia. Neste período no qual estivemos na aldeia pudemos dar continuidade aos aprendizados e laços iniciados no ano anterior.

Nos dias que transcorreram, pude vislumbrar como seria a pesquisa de campo na aldeia, caso eu levasse adiante minha vontade de retomar essa temática de pesquisa em formato de mestrado, e, já com esse intuito, fiz algumas perguntas à cacique sobre a existência de músicas/cantos de cura e falei rapidamente sobre o meu interesse em pesquisar esse tema e sobre a possibilidade de realizar minha pesquisa na aldeia, recebendo uma informal permissão sua.

---

<sup>6</sup>A inclusão do i após o apóstrofo serve para denominar algo como sagrado, quando relacionado a nomes próprios é utilizado como forma carinhosa ou no diminutivo de chamar alguém.

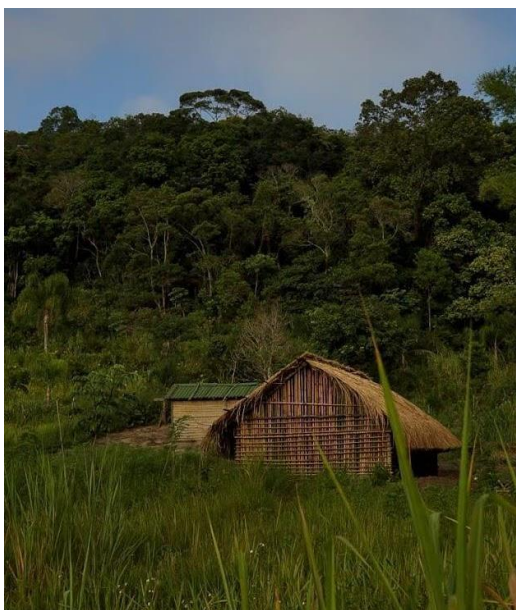


Figura 5 - Casa de reza (*Opy*) pequena  
Crédito: Projeto Origem



Figura 6 - Preparação da argila para embarramento  
Crédito: Projeto Origem



Figura 7 - Embarramento *Opy*  
Crédito: Projeto Origem



Figura 8 - Tinta à base de argila  
Crédito: Projeto Origem



Figura 9 - A autora durante vivência na *Tekoa*  
Crédito: Projeto Origem

Após essa vivência, fiquei mais de um ano distante da aldeia, devido à pandemia do COVID-19, mantendo contato com a cacique apenas por mensagens de texto e voz e em raros encontros com ela na cidade de Curitiba. Nesse período, me foi possível gestar um projeto de pesquisa com o objetivo de realizar a inscrição no mestrado em música da UNESPAR (campus-I), sendo então aprovada e dando início formal à pesquisa.

Apenas no feriado de sete de setembro do ano de 2022 pude retornar à aldeia, já com o intuito de iniciar oficialmente a pesquisa de campo. Nesta ocasião estive acompanhada do meu marido e ficamos quatro dias participando da rotina diária da família de Kerexu. Fomos recebidos na casa central da família, onde havia uma cozinha, um quarto separado dos outros cômodos por cortinas feitas com lençóis e uma grande sala na qual passamos as noites dormindo em uma barraca. Aproveitamos nossa ida para levarmos alguns alimentos para a aldeia, erva mate e fumo de corda picado de presente para os *xeramoï* e as *xejaryi kuery* (os avôs e as avós) residentes na *Tekoa Takuaty* e velas brancas para serem usadas na *opy*. Entre os Guarani, essas ações e trocas são vistas como uma forma de respeito e afeição pelo outro – mostra-se através de gestos e presentes aquilo que muitas vezes não é dito em palavras.

No transcorrer dos dias, foi possível presenciarmos uma rotina tranquila na qual, durante o dia passávamos em frente à televisão assistindo filmes e séries, enquanto

conversávamos e algumas mulheres produziam artesanatos com miçangas como colares, pulseiras e brincos. Apesar de alguns costumes tão similares aos nossos, frutos do processo de contato dos Guarani com a cultura externa, como o uso de celulares, redes sociais e televisão, por exemplo, é possível notar a solidez dos costumes tradicionais deste povo, através de atitudes rotineiras e pequenas ações no dia a dia, que muitas vezes podem passar despercebidas frente aos olhos pouco treinados às sutilezas das relações dos *jurua* (não indígenas).

Pelo que pude notar, os homens também confeccionam adornos corporais com miçangas e produzem animais entalhados em madeira e *petyngua* com nó de pinho ou barro. Em um dos dias, o vice cacique Karai fez um adorno de cabeça (similar a uma tiara) para mim com cipó utilizado para a confecção de arco, e barbante trançado, nesta ocasião pude conhecer e compreender para qual finalidade este cipó tradicionalmente é utilizado.



Figura 10 - Cestos feito de taquara  
Crédito: Autora



Figura 11 - Esculturas em madeira  
Crédito: Autora



Figura 12 - Cachimbos tradicionais Guarani (*petyngua*)

Crédito: Carol Castanho

No período da noite, quando a energia solar terminava e ficávamos em total escuridão, todos se organizavam ao redor do fogo, acendendo os *petyngua* e compartilhando o mate - nesses momentos ocorriam conversas profundas em relação às percepções deste povo sobre questões da vida. Em um dos dias, Karai me perguntou sobre a pesquisa, afirmando que se eu quisesse conhecer a cultura deveria também aprender a cozinhar como eles, aprendendo a fazer o *xipa* e *mbojape*. Disse a ele que eu estava querendo conhecer mais sobre a música Guarani e ele me respondeu que uma coisa estava ligada a outra, que para eles não se dissocia a música, a culinária, a língua, a reza, que “para nós tudo está ligado, não tem uma coisa separada da outra<sup>7</sup>”.

Essa fala do vice cacique nos faz refletir sobre a complexidade da existência em coletivo dos Guarani, como todas as práticas realizadas por eles nos âmbitos da espiritualidade, da educação, da política, das artes, dentre outros fatores culturais, socioeconômicos e espirituais são percebidas e concebidas como interrelacionadas. Essa dimensão holística da cosmovisão Guarani nos permite vislumbrar um pouco sobre os saberes deste povo em relação ao mundo. Em resumo, entendem a existência de uma forma complexa e relacionada a toda a forma de vida que os cercam.

<sup>7</sup> Nas palavras do vice cacique Flávio Karai em setembro de 2022.

(...) enraizando-se em uma perspectiva cosmológica que se manifesta em uma totalidade do modo de ser e de viver: rituais, mitos, danças e religiosidade, concretizam-se e fundamentam as tradições, o cotidiano, as relações sociais e com a natureza, os aspectos econômicos- os saberes e práticas que integram seu modo de vida como um todo! Para o Guarani, a cosmologia - e a vivência da mesma - constitui o fundamento da formação de cada pessoa e da coletividade (MENEZES; PINHO, 2016, p. 02).

Na penúltima noite desta imersão em campo fomos convidados a participar de uma cerimônia na *opy*, algo que por bastante tempo desejei que acontecesse e que se fez possível. Nesta primeira vivência na casa de reza fiquei sentada em observação e agradecimento por poder presenciar aquele momento sagrado.

Em dezembro do mesmo ano (2022) retornei ao campo com o intuito de passar uma média de vinte dias com eles. Meu retorno a Curitiba estava programado nas datas entre Natal e Ano Novo e após isso, realizaria uma nova ida à aldeia logo após a passagem do Ano Novo.<sup>8</sup> Porém devido a um acontecimento que gerou muita tristeza, a família de Kerexu decidiu por ficar em casa no Natal e viajar apenas nos dias de ano novo. Por conta disso, passamos a virada da noite do dia 24 para o dia 25 de dezembro do ano de 2022 em reza dentro da *opy*, um momento muito significativo no qual ficamos em torno de cinco ou seis horas em cerimônia, saindo de dentro da *opy* à meia noite em ponto. Fui embora no mesmo dia em que eles foram viajar, voltando apenas em janeiro de 2023 quando fui convidada para estar de volta na aldeia com eles, ficando mais alguns dias nos quais me foi permitido acompanhá-los nas idas à *opy* e em suas atividades rotineiras enquanto estavam nesse período de férias.

---

<sup>8</sup> A sequência da próxima ida a campo continua no Capítulo 1



Figura 13 - Casa de reza (*Opy'i*) com a porta aberta  
Crédito: Autora

No ano de 2023, passamos a frequentar a aldeia rotineiramente, seja para participar de cerimônias ou vivências, ou mesmo para passar finais de semana ou feriados prolongados descansando (e aprendendo) junto à família de Kerexu, que tão gentilmente acolheu a mim e minha família.

Nos primeiros meses do ano, fui convidada para participar da primeira cerimônia do *nhemongarai* realizada na aldeia desde seu surgimento. O *nhemongarai*<sup>9</sup> é uma cerimônia sagrada para o povo Guarani e é quando ocorre o plantio/colheita e batismo do *avaxi* (milho) ou da erva-mate (*ka'a*) e o batismo dos bebês e crianças, onde recebem seu nome Guarani. Esses ritos cronológicos demarcam os dois tempos (ou estações) definidos no calendário Guarani (RAMO Y AFFONSO, 2023). No ciclo de um ano acontecem duas cerimônias do *nhemongarai*: o *Ara Yma* (tempo velho/antigo) que acontece na passagem do verão para o outono, simbolizando o tempo em que *Nhanderu* surgiu, e o *Ara Pyau* (tempo novo), que acontece no início da primavera, demarcando a abertura de um novo ano no entendimento Guarani.

O *Ara Yma* do qual participei em 2023 ocorreu no final do mês de março e, com essa participação, fomos convidados (ou convocados) para estarmos presentes sempre que ocorressem as cerimônias de *nhemongarai* na *tekoa* e, desta forma, um compromisso foi firmado. Em outubro, meu marido e eu retornamos, a pedido da cacique, para participarmos e auxiliarmos na organização do *Ara Pyau*.

---

<sup>9</sup> Abordarei mais sobre esse tema no segundo capítulo.

Além desses encontros ocorridos na aldeia, mantivemos contato remoto, através de trocas de mensagens de texto e áudio, e nos encontrávamos quase que semanalmente para participarmos de giras em um terreiro de umbanda em Curitiba. Além disso, nos encontramos também, em cerimônias de *ayahuasca* na região metropolitana. Neste período, posso afirmar que houve uma grande aproximação entre nós, sendo que começamos a recebê-los em nossa casa com frequência, enquanto estavam de passagem por Curitiba a trabalho ou realizando alguma outra atividade, tornando-se comum as idas e vindas dos indígenas Guarani em nossa casa. Junto a isso, também iniciei meus estudos da língua Mbya Guarani realizados virtualmente duas vezes por semana, em aulas remotas e síncronas lecionadas pela cacique Juliana Kerexu com o apoio do antropólogo e linguista Gustavo Godoy.

Com minhas participações no *nhemongarai*, dentro desse ciclo de colheita e plantio, percebo que posso dar por encerradas minhas idas ao campo com o intuito de realizar esta pesquisa. Sei, no entanto, que meus encontros com essa família e minhas idas a essa terra tão sagrada não se encerram por aqui. Esse período no qual estive em campo antes e durante a pesquisa me marcaram profundamente e sei que o *yvyrupa* da Terra Indígena Ilha da Cotinga<sup>10</sup> ainda me convocará a muitos encontros e imersões de conexão comigo mesmo e com a ancestralidade na sua forma mais pura.

A fala do vice cacique sobre “uma coisa estar conectada à outra” foi repetida em outros momentos não somente por ele, mas também por outros integrantes da aldeia, sendo uma constante do campo, e reverberou em mim e no rumo da pesquisa. Como eu poderia falar sobre a música Guarani Mbya sem levar em consideração as inter-relações com a cultura Guarani e seu modo de vida (*nhandereko*)? Como falar de música, rezas de cura ou xamanismo e ignorar a ligação destes povos com seus territórios, com sua cosmovisão e com os aspectos subjetivos de entendimento sobre seu modo próprio de existir nessa vida? Esses questionamentos acabaram se tornando o fio condutor desta pesquisa, a qual iniciou-se com um objetivo bem delineado (o estudo das músicas de cura dentro do ritual Mbya Guarani), mas acabou ampliando-se para um estudo muito mais vasto que exigiu de mim essa imersão na cultura Guarani para conseguir compreender de maneira mais profunda seu modo de ser (*nhandereko*) e então ser possível entender a relação da música com as práticas de cura.

Durante o processo de concepção teórica deste trabalho, naveguei pelo conturbado oceano da etnomusicologia e suas diversas vertentes, buscando autores que em seus trabalhos e teorias priorizavam esse entrelaçamento entre música, cultura e cosmovisão. Além disso,

---

<sup>10</sup> Explicarei mais sobre este território no subcapítulo 1.4

conforme apontarei no cap. 2 deste trabalho, as atuais ideias de etnomusicologia participativa – bastante comentadas no cenário da disciplina no Brasil (LÜHNING, 2006) – tem sido importante para a construção desta pesquisa.

Também, dentro de uma visão decolonial, priorizei autores que em seus trabalhos concediam espaço para as vozes dos atores pesquisados/participantes, os indígenas, não apenas como objeto isolado de estudo, mas sim com uma visão participativa-colaborativa, buscando a construção do conhecimento “com” as pessoas pesquisadas, como colocado por Guazina (2018). Apesar de essas abordagens remeterem às décadas de 1960/70, somente em décadas mais recentes que passaram a receber mais credibilidade e a ganhar mais espaço no meio científico e acadêmico, mesmo com ainda remanescentes críticas provenientes do meio científico mais ortodoxo.

A pesquisa-ação ou pesquisa participativa, no sentido em que é empregada neste trabalho e por muitos autores na atualidade, tem suas origens principais no trabalho de campo da educação. O principal aspecto que a diferencia das abordagens anteriores é a busca pela equidade entre seus participantes: cada pessoa deve colaborar com sua experiência, capacitação e criatividade individuais, sem que disso resulte a soberania de alguém ou de um grupo (TYGEL, 2009, p. 50-51).

Ainda, dentro desse caminho, utilizo de meus estudos e vivências como musicoterapeuta e busco levar em consideração também o subjetivo, os sentimentos e as emoções, tanto vivenciadas pela autora, quanto pelos indígenas e não-indígenas que compartilharam desses momentos comigo, buscando interconectar a materialidade com o subjetivo imaterial - a saúde do território com a saúde do indivíduo, e como a música transpassa e sustenta essas relações. Para Thiollent e Oliveira (2016, p. 359-360), “a participação se refere à qualidade de um relacionamento em que a imposição e o constrangimento são evitados e substituídos por um sentimento de pertença, com compartilhamento ou reciprocidade”.

Foi nesse intermédio entre música, cultura, pessoas, saúde, relações e afetos que optei por conduzir esta pesquisa. Busquei essa interconexão entre os diferentes saberes, ouvindo as vozes daqueles que os mantêm como cultura viva e que atuam como guardiões dos saberes ancestrais, apoiando-me e dialogando com outros autores a partir do Sul e buscando sempre respeitar os aprendizados colhidos diretamente da fonte, das diversas conversas com a Juliana Kerexu e seus familiares.

Pretendendo seguir um caminho ancestral, mas que dialogue com o pensamento moderno sobre música e saúde, este trabalho procurará apresentar reflexões a partir dessa trajetória de pesquisa. No primeiro capítulo, busco apresentar um pouco da visão dos Mbya

Guarani sobre território (*yvyrupa*). Para este povo, o território está intimamente interligado às práticas culturais, econômicas, políticas, musicais, espirituais e nas práticas de saúde, realizando entre si uma relação de interdependência. Desta forma, o *nhandereko*, modo de ser Guarani, só é possível de ser manifestado em um local - espaço físico/geográfico - seguro, fértil e propício para que esse povo possa semear as sementes de sua existência e colher o fruto da “Terra sem Males” ainda nessa vida. E é na manutenção das práticas do modo de ser Guarani que mora o segredo para a manutenção da vida na Terra. Afinal é do solo que os Guarani extraem as ervas necessárias para fazerem os remédios, banhos de ervas, e através da conexão corpo-território expurgam as doenças que impedem o corpo de ser leve e acessar a tão sonhada “Terra sem Males”. Qualquer discussão sobre música, corpo, saúde ou doença para os Guarani não faz sentido sem referência a sua relação com o território.

Percorrendo esse caminho, no segundo capítulo realizo uma discussão sobre corpo, música e cura a partir da cosmovisão Guarani, com base na etnomusicologia participativa. Orientando-me pela dimensão simbólica, ritual e performativa da música descrevo os rituais cotidianos noturnos realizados na *opy* e nas cerimônias do *nhemongarai*, nas apresentações do *xondaro* que presenciei e dos *mborai* apresentados pelo coral.

Por fim, no terceiro capítulo realizo reflexões sobre o paralelo entre a musicoterapia e o xamanismo, com base na musicoterapia comunitária e social, com uma perspectiva humanista sobre as relações que se estabelecem no setting musicoterapêutico e para além dele, e também na psicologia com perspectivas decoloniais, pensando uma musicoterapia que dialogue com essas perspectivas, compreendendo as noções de corpo e saúde envolvidas nesse processo complexo que é o de ser e estar com o outro em busca do bem estar e da saúde.

## CAPÍTULO 1

### **YVYRUPA E O NHANDEREKO: O MODO DE SER MBYA GUARANI**

Neste primeiro capítulo discorro sobre a importância do território (*yvyrupa*) e o modo de ser (*nhandereko*) para o povo Mbya Guarani. Como colocado na introdução deste trabalho, é crucial entendermos essa interrelação entre território, modo de ser, espiritualidade, corpo, afeto, música e saúde, para termos embasamento para compreender as práticas de cura deste povo.

No início deste capítulo, trago reflexões sobre minhas vivências de campo relacionadas à afeto, luto e práticas coletivas de cura. Na sequência, apresento um pouco mais sobre o *nhandereko* Guarani Mbya e a busca pela “Terra sem Males”, conceitos muito ligados à busca pela alegria e saúde física, emocional e espiritual. Nos próximos subcapítulos, aprofundo no tema da importância do território para este povo e explico mais sobre a história, território e infraestrutura da aldeia Tekoa Takuaty, onde ocorreu esta pesquisa.

#### **1.1 AFETO E LUTO**

Durante meu campo presenciei diversos momentos de demonstração de afeto na *tekoa*, nos quais pude perceber manifestações modestas de atenção e cuidado ao outro. No meu segundo dia<sup>11</sup>, durante a segunda imersão em campo ocorreu um falecimento de um recém-nascido, situação inesperada que causou muito pesar aos familiares e que me levou a presenciar ao menos três dias consecutivos de cerimônias fúnebres na *opy*. No dia do falecimento os pais da criança ficaram no hospital para que a mãe passasse a noite sob cuidados médicos, enquanto os familiares que estavam na aldeia foram para a *opy* prestar suas homenagens e entoar dolorosos lamentos aos deuses para que eles recebessem a criança e aliviassem suas dores. Estes familiares se reuniram na *opy* para rezar e lamentar esta perda tão prematura, até mesmo aqueles que não tinham costume de frequentar aquela *opy*<sup>12</sup>.

A partir deste fato pude presenciar como aquelas pessoas lidavam com o luto e a perda tão prematura de uma criança. E percebi também como a gama de elementos como a fumaça

---

<sup>11</sup> Esse fato ocorreu no dia 16 de dezembro de 2022 no início da tarde e nos próximos dias tivemos um período de velório e luto

<sup>12</sup> Dentro da *tekoa* existem duas grandes famílias e cada qual construiu sua própria *opy*. A família do *xeramoi* Isabelino e da *xejaryi* Elida não aceitam que *jurua*s participem das cerimônias na *opy*, porém a família da Kerexu é bem mais acessível nessa questão

dos *petyngua*<sup>13</sup>, os cantos e “dança” (*mborai* e *jerojy*), os instrumentos musicais (violão, *takuapu*<sup>14</sup> e maracá) e a presença constante do fogo mesclados às lágrimas, ao suor e aos lamentos que entoavam rezos ao sagrado, eram importantes no universo do xamanismo Guarani.



Figura 14 - Aprendendo a tocar *Mbaraka* em frente ao fogo  
Crédito: Ricardo Salomé



Figura 15 - A autora entrando na *Opy'i*  
Crédito: Ricardo Salomé

<sup>13</sup> Cachimbos sagrados presentes na cultura Guarani utilizados para fumar tabaco de corda, no qual a fumaça é puxada pela boca e expelida sem tragar

<sup>14</sup> *Takuapu* é um idiofone em forma de bastão, feito geralmente de taquara, tocado exclusivamente por mulheres



Figura 16 - Vista interna da *Opy*  
Crédito: Autora

Esse ritual se seguiu pelos próximos dias, a partir do momento no qual o sol começava a se pôr, éramos silenciosamente convidados a nos dirigirmos para a *opy*. Dentro da casa de reza a atmosfera era de muito pesar, o luto perpassava por todos os presentes e eu como a única *jurua*<sup>15</sup> presente ali, mesmo sem entender nada do que era dito em Guarani, apenas observando as movimentações, expressões, e lamentos de todos ali presentes, também fui sendo tomada pela dor que via a cacique Juliana Kerexu entoar em rezo, lágrimas e fumaça, assim, em determinado momento, também fui tomada pelas lágrimas e chorei copiosamente pela dor da perda de uma criança Guarani que se foi tão prematuramente aos braços de *Nhanderu Papa Tenonde*, uma *xondaria* (guerreira) que lutou pela vida, um representante a menos dos saberes e da cultura Guarani que resiste nesse mundo.

A partir desta experiência pude compreender melhor o sentido de que a cura no ritual Guarani está relacionada ao coletivo ou que assume um “caráter mais profilático ou de uma cura ampla, que abrange a própria Terra” (MONTARDO, 2002, p. 30). Pude perceber como

<sup>15</sup> Forma como os Guarani denominam os não-indígenas.

essa dor era partilhada e curada em comunidade, sendo que eu mesma era atravessada por esses sentimentos de luto, dor, tristeza, e fortalecimento através do uso do *petyngua*, dos cantos e das lágrimas.

No segundo dia após o falecimento, a equipe de saúde trouxe o corpo da criança em um pequeno caixão branco para ser enterrado na *tekoa*, ele foi recebido e levado para *opy* que foi preparada então para a realização do velório e, em seguida, seria enterrado na parte de trás da *opy*, afastado uns três metros e localizado em meio a mata. Nesse momento cada indivíduo era responsável por uma tarefa, Karai rondou o entorno externo da *opy* percutindo um instrumento formado por duas varetas de madeira/bambu chamado *popygua'i*, enquanto aspergia a fumaça do *petyngua* afastando os maus espíritos e preparando o local para o rito que ocorreria em seguida, foi ele também que cavou a cova na qual seria colocado o caixão. Algumas crianças foram responsáveis por coletar flores de colorações amarelas, roxas e brancas que seriam colocadas sobre o caixão e dois homens foram responsáveis por carregá-lo e colocarem-no no centro da *opy*.

O *mba'epu*<sup>16</sup> dava início à reza, ora falada e ora cantada, e a fumaça branca do *petyngua* soprada sobre o caixão envolvia-o em uma aura que confundia a visão fazendo parecer que o caixão pairava no ar. Após um tempo o caixão foi aberto e algumas flores foram colocadas sobre o corpo e a partir disto, ocorreu um revezamento entre os familiares que se aproximavam do caixão para velar e soprar fumaça sobre o corpo.

A cacique Kerexu realizou alguns rezos que em alguns momentos eram interrompidos por seu choro comovente e doloroso que parecia emergir do fundo de seu âmago, nos momentos de maior dificuldade seus familiares a acolhiam soprando fumaça em alguns pontos de seu corpo como cabeça, costas e região do coração, o que parecia diminuir momentaneamente seu sofrimento. Após algum tempo o caixão foi fechado e nos dirigimos em silêncio para o local do enterro, no local o caixão foi sutilmente colocado na cova com a ajuda de cipós e cada um pegava um punhado de terra e assim cerimonialmente este ia sendo coberto, neste momento Kerexu me pergunta se quero jogar um punhado de terra também, sorrio e aceno consentindo.

Durante todo o tempo fiquei me questionando sobre minha presença nesse momento tão íntimo da família, se seria ideal e adequado fazer algum movimento ou intervenção, dentro da *opy* me mantive sentada em meu lugar o tempo todo e em silêncio. Em alguns momentos, apenas soprava fumaça e em outros era tomada pelo sentimento de tristeza que desaguava em

---

<sup>16</sup> Forma cerimonial de denominar o violão, instrumento que é utilizado apenas na *opy* ou em momentos cerimoniais.

lágrimas. No momento do enterro pensei em pegar um punhado de terra e participar do rito com os outros, porém, fiquei em dúvida se deveria e o convite de Kerexu me deu a liberação para fazê-lo.

No dia seguinte o ritual continuou e pude presenciar um rezo de cura – algo que sempre me foi dito ser reservado apenas aos Guarani. Em determinado momento da noite, foi colocado um banco no centro da *opy* e uma mulher se sentou e tirou a camiseta e o sutiã. Sob o constante e repetitivo som do *mba'epu*, ritmado ainda pelo som do *takuapu* e *mbaraka mirim* (chocalho/maracá), a mulher permaneceu sentada enquanto a cacique e o vice cacique se revezavam entre baforadas de fumaça, assopros e sugadas em pontos específicos do corpo da doente. Ao sugar, era comum que fossem ao canto de uma parede da *opy* para vomitar. O curioso é que este processo nunca era exercido sozinho, mas sempre apoiado pela comunidade presente na *opy*.

Enquanto o *mba'epuja*<sup>17</sup> mantinha constantemente o som do violão, outros participantes circundavam o local do rezo, sempre da direita para a esquerda em sentido anti-horário, mantendo a dança e o ritmo do som nos toques do *takuapu* e do *mbaraka mirim*, enquanto outros cumpriam funções como cuidar do fogo, servir o mate, encher forninhos de cachimbo e, até mesmo, participar mais diretamente do rezo ao colaborar com baforadas de fumaça do *petyngua*, tanto naqueles que estavam recebendo o rezo de cura, quanto naqueles que estavam efetuando o rezo, no caso a cacique e o vice cacique. Ainda, é curioso também o fato de que, em geral, não existe (ou não se faz necessária) uma comunicação verbal entre os participantes ou acordos pré-combinados sobre qual função cada um irá exercer em determinado ritual ou em algum momento específico deste, como também, não há um tempo determinado de duração de cada reza ou de cada uma de suas etapas. Em minha percepção, era como se cada um soubesse a função que precisava exercer em cada momento. Era como se a reza demandasse algo (fumaça, canto, instrumentos, silêncio, fogo, defumação, chimarrão, etc.) e os participantes atentos fossem capazes de entender esta demanda e as coisas que precisavam ser feitas para a manutenção e fortalecimento do rezo e, então, as faziam, de forma fluida e natural.

Recebendo baforadas de fumaça em pontos variados do corpo (pescoço, peito, braços, mãos, etc), assopros e sugadas da cacique e de seu marido, pude presenciar momentos intensos de expurgos intermediados pelo casal. No qual as sugadas em pontos específicos do corpo, possivelmente os locais onde a doença se instalava, materializavam as mazelas em vômito ou

---

<sup>17</sup> Aquele que toca o violão durante as cerimônias.

em objetos que Kerexu segurava nas mãos, porém não consegui distinguir o que era, devido à distância e iluminação diminuída, mantida apenas por quatro velas distribuídas em pontos fixos na *opy*.

A mãe da criança esteve presente na *opy* apenas nesse dia, sendo uma das pessoas que também recebeu o rezo de cura. Este momento foi marcado por grande intensidade de emoções nas quais foram perceptíveis o pesar e a dor que pairavam no ar e perpassava por todos ali presentes. Nos dias que se seguiram, o sentimento de luto ainda era latente, porém percebido com menor intensidade.

Em torno do oitavo dia de imersão em campo acordei bastante dolorida e com torcicolo, meus movimentos estavam bastante limitados e eu estava me sentindo muito cansada. Acordava quase todo dia com muitas dores e dificuldades de locomoção. Alguns dias me sentia melhor, mas outros voltava a me sentir travada. Sou diagnosticada com fibromialgia, o que intensifica em muito as minhas dores. E para dificultar mais ainda minha condição de saúde, tenho alergia à maioria dos alopáticos tradicionais utilizados como analgésicos ou anti-inflamatório.

No dia seguinte, Kerexu me disse que iria passar uma tintura tradicional em mim, feita com cachaça, raiz de guiné, tabaco e outras ervas não especificadas, porque, segundo ela, não podia compartilhar comigo esse conhecimento. Espalhando essa tintura em várias regiões do meu corpo, fez uma massagem em minhas costas, ombros, braços e parte inferior das pernas espalhando boa quantidade do produto. Após espalhar o “remédio” me cobriu e disse para que eu ficasse deitada e descansasse por um tempo. A dor persistiu por alguns dias ainda, variando apenas de intensidade, sendo mais ou menos perceptível.

A cada ida minha à *opy*, eu me sentia mais segura em participar mais ativamente da reza, tocar o *takuapu*, dançar e cantar. Em meu penúltimo dia dessa imersão de campo, enquanto estávamos no meio do ritual dentro da casa de reza, a filha da cacique me chama e diz que eu preciso me sentar no banco que estava sendo colocado no centro da *opy* e que eu precisaria tirar a blusa para também receber um rezo de cura. Mesmo com um pouco de receio em tirar a blusa e ficar com os seios expostos, faço o que me foi mandado. Agora sou eu quem sou envolta em fumaça de tabaco e tenho pontos do meu corpo sugados e assoprados enquanto a música se mantém ininterruptamente. Eu simplesmente choro, durante todo o tempo, sem nem ao mesmo compreender ao certo os motivos que me levaram a isso. Ainda hoje busco compreender toda a complexidade do que foi vivido.

Acredito que para contar um pouco sobre essa experiência, preciso dizer o que vivi nesse tempo em que me foi permitido entrar na *opy* e permanecer durante toda cerimônia.

Inicialmente sempre que sentia vontade de levantar e pegar o *takuapu* me surgia uma dúvida e um medo de estar invadindo um espaço que não era meu, por isso eu me ajoelhava e pedia a *Nhanderu Ete*, Nosso Pai Verdadeiro, para que me fosse concedida a permissão divina para estar ali e poder fazer parte daquilo. Também me ajoelhava como forma de agradecimento por estar presente podendo vivenciar tudo o que eu estava vivendo e sentindo naquele momento, algo que foi muito aguardado por mim durante muito tempo. Enquanto participava ativamente das rezas sentia um calor imenso tomando conta do meu corpo sempre que pegava o *takuapu*, sentia o suor escorrendo, as dores no corpo, as lágrimas, mas também um sentimento imenso de alegria e esperança, de que agora eu estava em comunhão com o ‘povo do sol’, aqueles que carregam o brilho de *Nhamandu*<sup>18</sup> em seu coração.

Enquanto recebia a reza de cura sentia-me sendo abraçada por esse povo e suas divindades, como se eu tivesse sido aceita, e que naquele momento recebia um retorno positivo às minhas preces a *Nhanderu Ete*, e que, a partir de agora, eu também estaria protegida pelas divindades que os protegem. Me senti em comunhão com este povo e sua cultura e que, a partir daquele momento, eu poderia ser quem sou com eles sem medo de julgamentos. E, além disto, senti que uma parte do meu coração havia sido plantada ali naquele solo e que eu nunca mais me desligaria daquela sagrada *yvyrupa*<sup>19</sup>.

## 1.2 A BUSCA PELA TERRA SEM MALES (YVY MARÃE'Y)

Sobre este sentimento de pertença e conexão à *yvyrupa*, conversei com alguns indígenas com o objetivo de compreender se esse era um sentimento também compartilhado por eles, e obtive uma resposta positiva para a minha indagação. Os relatos colhidos por mim apontam para o fato de que eles se sentem de fato conectados ao solo, e aos seres extra-humanos que o habitam. Desta forma, este território torna-se um espaço físico e cultural que permite conservar uma relação simbólica e prática com esse território, o que se faz crucial para a manutenção e existência deste povo.

Território, nosso corpo, ventre gerador, nosso coração. O bem viver, o jeito de ser do Mbya-Guarani, está diretamente ligado ao território, as matas, as águas, o plantar seu alimento sagrado, viver onde exista paciência de esperar o tempo, esperar o tempo da

---

<sup>18</sup> Deus Sol.

<sup>19</sup> Termo Guarani que significa a ideia de uma base que sustenta o território. Em certa medida, é um termo que traduz a própria ideia de território.

Mãe Terra.<sup>20</sup>

Como podemos perceber no trecho acima, do texto escrito por Juliana Kerexu, o território é constituído e constitui um só corpo com os Mbya Guarani, como também com as divindades. No sistema xamânico deste grupo social a divindade *Nhandexy Ete*, Nossa Mãe Verdadeira, representa o corpo feminino, a Mãe Terra, aquela que gera e dá a luz. *Nhanderu Ete* e *Nhandexy Ete* são o casal divino que geraram a vida e que são representados na Terra pela presença nas aldeias dos *Xeramoi* e *Xejaryi kuery*<sup>21</sup>, casais de anciãos que realizam o papel de lideranças espirituais dentro das *Tekoa*. Esse sistema compreende que quando o indivíduo chega à velhice, ele pode se tornar um sábio, um líder espiritual, marcando uma organização social baseada na gerontocracia.<sup>22</sup> Este princípio baseia-se na possibilidade e desejo de se acessar um “estado de maturação (*aguyje*)” que permite que o indivíduo, ainda em vida, possa tornar-se uma divindade (*nhanderu*). “A vida é uma busca e o tempo pode trabalhar a favor dessa ascensão. O *reko*<sup>23</sup> Guarani Mbya, essa busca pelo *aguyje*, orienta para uma vida e um corpo leve. Esse *ethos*, essa pedagogia produz uma relação também ‘leve’ com a Terra” (GÓES, 2022, p. 93).

Com a condução dos líderes espirituais é possível alcançar a “Terra sem Males” (*Yvy marãe’y*) que conforme a cosmologia deste grupo representa o local no qual todos convivem de maneira harmoniosa, onde não há nenhuma forma de sofrimento ou privação, onde há apenas fartura. A localização da “Terra sem Males” é recebida pelos *xeramoi* e *xejaryi kuery* por intermédio dos sonhos, sinais da natureza ou do contato com seus antepassados e demarca o deslocamento ritual como importante fator da cultura Mbya Guarani, promovendo relações entre parentes de diferentes aldeias e movendo este grupo em direção a um mesmo objetivo. Tradicionalmente sua localização era indicada ao leste onde, ao atravessar a ‘grande água,’ era possível encontrar a “Terra sem Males”, mas esta direção não é a única possível.

Segundo Ortiz e Machado (2019), em paralelo à busca por *yvy marãe’y* os Mbya buscavam um local terreno que propiciasse “boas condições ecológicas e [que permita] produzir alimentos em abundância, seria uma terra boa, com mata virgem, solo intacto, sem interferência ou ingerência de outrem, as duas procuras se confundem em uma só”. Se tratando de uma busca por uma terra mitológica ou concreta, o que se constata é que esta procura *Mbyá* Guarani é algo

<sup>20</sup> Trecho presente no texto da epígrafe deste trabalho.

<sup>21</sup> Coletivo de anciãos; *Xeramoi*: meu avô; *Xejaryi*: minha avó; *kuery*: coletivo.

<sup>22</sup> Sobre isso ver “Parentesco Cosmológico e Morfológica Mbya Guarani” (GÓES, 2022).

<sup>23</sup> Modo de ser, modo de viver Mbya Guarani.

que persiste” (ibidem, p. 92).

Essa relação de parentesco com as divindades demarca a conexão destes indivíduos com as aldeias divinas e reforça a ligação entre as moradas celestes, de onde se originam e para onde se destinam o *nhe'e*<sup>24</sup>, e a morada terrena, colocando os anciãos no centro da constituição das aldeias Mbya Guarani.

A terminologia mobilizada para descrever as relações com as divindades/espíritos evoca o parentesco mbya com seres do plano cósmico. Se os grandes conhecedores são chamados de “avós”, mesmo quando não há relação direta de parentesco, às divindades e espíritos de planos celestes reservam a alcunha de *nhanderu (kuery)*, que literalmente seriam “nosso(s) pai(s)” (GÓES, 2022, p. 93).

Com base no “Vocabulário do Guarani” compilado por Dooley (1982), Lucas Grimaldi traduz *Nhe'e* como “fala, som, alma” e *Ayvu* “significa falar, emitir fala, e também amar, gostar de”. Estes termos possuem muitas significações, além das significações apresentadas, dependendo do grupo étnico podem também significar “voz, fala, linguagem, idioma, alma, nome, vida, personalidade, origem” e além disto, possuem “uma essência espiritual” (KEREXU; TUPÃ, 2023, p. 5) Sobre isso, Montardo (2002) chama a atenção para o fato de que traduzir esses termos simplesmente por palavra ou alma incorre no apagamento da música e do corpo que participam na sua manifestação.

Meu questionamento com relação à tradução que se faz de *ñe'ẽ* por alma-palavra reside apenas na constatação de que *ñe'ẽ* é voz ou linguagem humana e engloba, portanto, a música e a dança também. A literatura guarani enfatiza, como já foi visto, a palavra como pilar da cultura. Parece, no entanto, que a dança, movida pela música, é também seu sustentáculo. (MONTARDO, 2002, p. 155)

Assim, Montardo diminui o holofote sobre a palavra (texto proferido) e ressalta a importância daquilo que seria suas manifestações: a música (através das vozes) e a dança (através do corpo), dando mais vida, arte, poesia e movimento a essas definições e aproximando-se, a meu ver, de como os próprios Mbya enxergam seu significado.

Ainda, Montardo (2002) coloca que para os Guarani *nhe'e*<sup>25</sup> está ligado à linguagem poética, que seria não somente a linguagem dos deuses, mas também “dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do sol” (p. 152) e que não há distinção entre linguagem poética e linguagem musical.

---

<sup>24</sup> Almas.

<sup>25</sup> No caso dos Mbya *nhe'e* significa alma e *ayvu* linguagem (MONTARDO, 2010).

Essa linguagem, no entanto, é aprendida através da audição da voz dos pássaros, da corredeira, das árvores e das pedras. Tudo que está vivo tem *nhe'e*, que os humanos podem ouvir se estiverem atentos. (...) *Nhe'e* e *ayvu* são linguagens e vida no sentido de que a vida implica comunicação (verbal, corporal, musical) (*ibidem*, p. 152).

### 1.3 O TERRITÓRIO MULTINACIONAL GUARANI

O termo *yvyrupa* pode ser traduzido<sup>26</sup> como Terra, mundo ou território. Conforme a Comissão Guarani *Yvyrupa* (CGY),

*Yvyrupa* é a expressão utilizada em guarani para designar a estrutura que sustenta a plataforma terrestre e, para nós, seu significado evoca o modo como sempre ocupamos o nosso território de maneira livre antes da chegada dos não indígenas, quando não existiam as fronteiras que hoje separam nosso povo (CGY, 2024, [s/p]).

Segundo levantamento realizado pelo Mapa Guarani Continental publicado no ano de 2016, o território Guarani se estende por parte do território do Brasil, da Argentina, Paraguai e Bolívia, somando mais de 280.000 pessoas e constituindo-se como um dos povos indígenas de maior presença territorial no continente americano. “Os Guarani seguem vivendo onde sempre têm vivido, apesar das inumeráveis pressões, ameaças e mortes. A existência e a realização do modo de ser das populações Guarani é anterior à organização dos Estados nacionais atuais.” (EMGC, 2016, p. 6). Como colocado por Montardo (2010, p. 134), os Guarani “ocupavam esse mesmo território quando os europeus chegaram. Hoje, a ocupação está rarefeita, mas no mesmo território”.

Espalhados por este território, os Guarani dividem-se em subgrupos que são classificados não somente por diferenças linguísticas, mas também por elementos culturais materiais (adornos, pinturas, etc.), questões espaciais, religiosas e ritualísticas, incluindo a música e as danças. Como já apontado por Maria Inês Ladeira, esta divisão “não deve ser entendida somente como um ‘formalismo classificatório’, pois aponta para uma diferença explícita e vivenciada pelos próprios indígenas” (LADEIRA, 2023). Dentre esses subgrupos, os que encontram-se atualmente no Brasil são os Mbya, os Nhandeva e os Kaiowa, sendo que o subgrupo Mbya é o foco desta pesquisa.

Os Mbya estão presentes em várias aldeias na região oriental do Paraguai, no nordeste da Argentina (província de Misiones) e no do Uruguai (nas proximidades de Montevideo). No Brasil encontram-se em aldeias situadas no interior e no litoral dos estados do sul – Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul – e em São Paulo, Rio de

<sup>26</sup> Tradução realizada com base nas aulas de *Mbya* Guarani com Juliana Kerexu e Gustavo Godoy.

Janeiro e Espírito Santo em várias aldeias junto à Mata Atlântica (LADEIRA, 2023, [s.p.]).

Esta diferenciação entre os vários subgrupos é sempre de extrema importância para que não se caia no erro de colocar todos os Guarani como iguais, apagando suas diferenças culturais. Esta diferenciação é recorrentemente verbalizada pelos próprios Mbya, que sempre evidenciam essa diferença entre eles e os demais subgrupos - ao serem questionados a qual etnia pertencem, sempre frisam que são Mbya Guarani. Ademais, mantêm-se ainda as trocas e relações com seus parentes, “(...) mantendo suas dinâmicas de definição e redefinição das fronteiras culturais, persistindo as redes sociais, com intensas e variadas trocas entre parentes, que residem nos diversos países” (BRAND; COLMAN, 2010, p. 01).

Durante todo o processo de colonização as fronteiras entre os países sul-americanos foram demarcadas sem levar em consideração as “fronteiras” do território tradicional Guarani e a relação desses com a terra, com o objetivo de minimizar e suprimir a existência deste grupo. Porém, os Guarani têm se confrontado de forma cada vez mais direta “com as fronteiras dos Estados Nacionais, alterando e desfigurando as antigas fronteiras indígenas” (*ibidem*, p. 01). O vasto território Guarani ultrapassa essas fronteiras e, também por conta disto, os dados referentes a esta população são sempre de difícil quantificação.

Ladeira (2001/[2015]<sup>27</sup>) considera que a noção de território não é um conceito próprio dos grupos indígenas das Terras Baixas da América do Sul, e sim, que as delimitações territoriais são uma forma de poder exercido pelo Estado com a finalidade de manter o domínio dos espaços físicos forçando os indígenas a firmarem um “pacto eterno de dependência” deste. Essa dinâmica historicamente delineada de expropriação e concessão de terras e limites, leva a crer que os indígenas possuem liberdade sobre a gestão de seus territórios, ocasionando uma “contradição inerente e latente do conceito de território indígena e de políticas e legislações indigenistas” (LADEIRA, 2001/[2015], p. 84).

E, a partir do período colonial, o jogo e o contexto político-econômico da sociedade nacional vão determinar, geograficamente, as formas de ocupação, impondo limites e condições, enfim, administrando o território do Estado como um todo. Assim, relações entre as sociedades indígenas e a sociedade nacional (a partir do século XVII) passam a se operar a partir do pressuposto da existência de uma base territorial fixa para os índios, seja ela qual for. E será esse o mecanismo adotado pelo Estado para conferir ou reconhecer a identidade étnica de um grupo indígena (*ibidem*, p. 85).

A constante tentativa da cultura dominante por conter os indígenas em fronteiras,

---

<sup>27</sup> (ano de publicação original/[ano de publicação online])

encurralados pela sociedade envolvente no breve espaço que sobrou de floresta, mantendo-os separados de seus parentes localizados em países vizinhos e dos solos sagrados nos quais seus antepassados sangraram, dentre outros fatores, tornou a existência dos Guarani extremamente difícil. Trata-se de um cotidiano de enfrentamento da dura realidade imposta pela “propriedade privada da terra que impede sua tradicional circulação”, traço característico desse povo que persiste em resistir e manter o caminhar de pessoas, ideias e saberes ativos. Assim, o modo próprio de ser/estar Guarani continua vivo enquanto esse povo se mantém crendo e lutando por novas possibilidades de existir

(...) que favoreçam o surgimento de melhores condições de criação e recriação do seu *Nhandereko*, uma vez que a terra, aliada à recriação da memória e da cultura, aparece como elemento fundamental para a explicação da identidade étnica e cultural e para a permanência das comunidades indígenas no tempo (MARTINS, 2018, p. 209-210).

No decorrer de meu campo, pude notar inúmeros movimentos de deslocamento tanto dos habitantes da *tekoa*, dentro dos espaços da aldeia, com o intuito de realizar mudanças de casas ou ampliação da aldeia para locais daquele território que necessitassem de maior atenção e manejo, como também deslocamentos entre aldeias dentro e fora do território nacional. Presenciei, por exemplo, a visita (por alguns meses) de alguns parentes do vice cacique vindos da Argentina, sendo que nesses encontros observei a presença marcante de várias línguas: português, espanhol, Mbya e dialetos específicos dos Guarani da Argentina e me impressionei com a fluidez que esses demonstraram possuir ao, em uma mesma conversa, utilizarem-se dos três idiomas. Esses relatos reforçam a noção de que esses deslocamentos favorecem a circulação de saberes que se mantém viva até hoje, assim como a circulação de sementes e artesanatos.

Durante os dois *Nhemongarai* de que participei também notei como é importante que outros *xeramoi* e *xejaryi kuery* de fora da aldeia estejam presentes e participem ativamente dessas cerimônias, realizando, com sua passagem por aquele local, caminhadas, benzimentos, rezas, espalhando a fumaça do *petyngua* por sobre o solo da *tekoa*, rezando e abençoando o local, como forma de honrar àquela pessoa e/ou família, casa e por consequência o território.



Figura 17 - *Avaxi* (milho) pendurado para secar  
Crédito: Projeto Origem

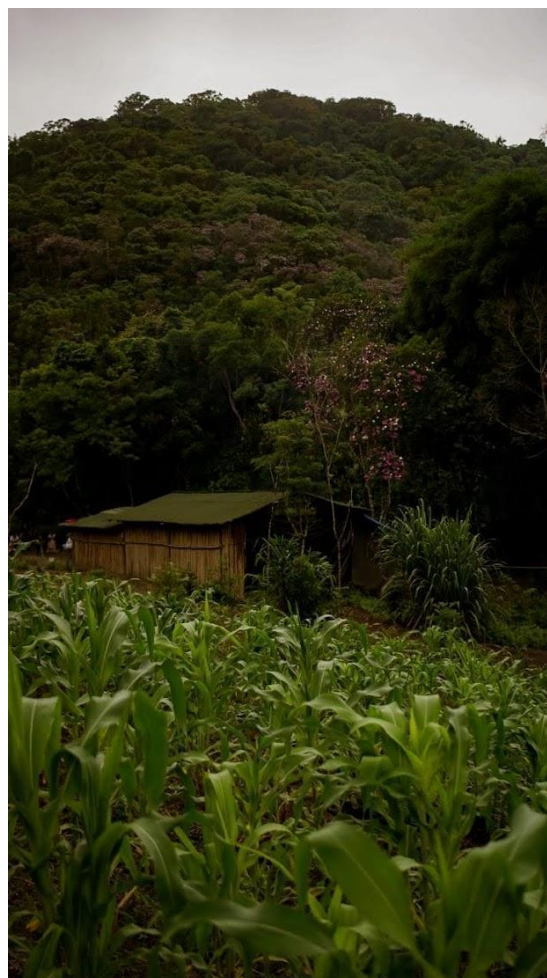


Figura 18 - Plantação de *avaxi* (milho) e casa tradicional ao fundo  
Crédito: Projeto Origem

O *Nhemongarai* consiste na cerimônia de batismo das sementes e das crianças, é o momento no qual se comemora em agradecimento pelo plantio e colheita dos alimentos, principalmente do *avaxi*. Como mencionado anteriormente, estas cerimônias semestrais marcam os ciclos que “definem o calendário guarani: *Ara Yma*, o tempo velho, antigo, primigênio, e *Ara Pyau*, o tempo novo, renovado” (RAMO Y AFFONSO, 2023, p. 409), sendo parte importante na representação

dos efeitos das proximidades realizadas – entre as diversas parentelas dos seres divinos que habitam as plataformas celestes e os humanos, entre o milho e o mel, os homens e as mulheres, os velhos e os jovens, o tabaco e os corpos, etc. Se durante todo o ano os movimentos de humanos e de deuses, de seres visíveis e invisíveis, de corpos e duplos estão em constante influência e interferência mútua, os *Nhemongarai* aparecem como a mais alta elaboração estética das políticas que tais interferências ativam (*ibidem*, p. 410).

Viver e estar no território exige um fluxo de movimento para que se mantenha a saúde

do corpo e do espírito, sendo que a desagregação do território pode acarretar um processo de doença tanto do indivíduo ou grupo, quanto do território. Advindo do fato de que todos os elementos da natureza possuem espírito, quando ocorre um desequilíbrio natural em decorrência de ações de não indígenas a comunidade ao redor sente as consequências diretamente em sua saúde, reverberando dissonante o corpo-território.

A lição que os povos indígenas nos dão é que a violência do processo de conquista não aplainou a diversidade cultural e étnica. Eles nos mostram, na sua prática social e política, que a tradição não é uma coisa fossilizada do passado que só pode persistir no isolamento. Ao contrário, tradição é o conjunto de significados – crenças, valores, saberes – que um povo construiu e vai transformando de geração a geração. É esse processo de revitalização constante da tradição que dá a cada povo indígena a força e o respaldo mental e emocional para continuar a preservar a sua especificidade étnica em meio a todas as vicissitudes que advêm do contato com a sociedade nacional que o rodeia. Essa tradição continuamente revivida é só deles e ninguém a pode tirar (RAMOS, 1988, p. 91).

Podemos pensar nesse território como um organismo vivo, localizado num espaço tempo que se encontra tanto no âmbito material quanto imaterial, no qual passado, presente e futuro se conectam, “o novo futuro que almejamos não está descolado do passado e é repensado sempre à luz de um presente [...]. O espaço não está desassociado do tempo assim como o corpo não está dissociado do território” (DA GRAÇA, 2022, p. 83). A partir da cosmovisão indígena o território “é um lugar de muita vida, repleto de luz e de energias que a mata e os seres transmitem. É vida, (...). Estes espaços de transmissão do conhecimento, possuem um elo com o território tradicional, com os lugares de memória do povo, são lugares que possuem uma energia, possui um dono” (BIAZI, 2021, p. 209).

O corpo e o espírito desses indivíduos não se dissociam entre si e estão também conectados ao território – a ligação é cultural, espiritual e corporal. Este corpo-território representa a conexão desse povo com o território, a possibilidade da existência da Terra como um corpo, ou então, por fim, a caracterização de um prolongamento inerente do corpo em relação ao território.<sup>28</sup> Se a *tekoa* é um corpo, a *opy*<sup>29</sup> é o coração, que bate no ritmo dos *takuapu* que percutem ritmados no solo por gerações de *xondarias*.

A partir destas concepções, pode-se afirmar que a terra traz educação e formas de subsistência, e é através do território que os conhecimentos são passados oralmente por gerações. Daí a importância da possibilidade de se conhecer os territórios nos quais o sangue

<sup>28</sup> Ouvi relatos extremamente fortes de *Xejaryi Kuery* que diziam ‘ser a floresta’ em aldeias onde o desmatamento era muito intenso, e que a existência dela ali fazia com que aquele local tivesse um pouco de floresta para a sua e também para as próximas gerações.

<sup>29</sup> Na *Tekoa Takuaty* existem duas *opy*’i, essa *tekoa* existe com dois corações batendo no peito.

dos ancestrais foi derramado. Quando esses indivíduos são retirados de seus territórios e têm seus direitos e modo de vida cerceados, é negado a estes sujeitos perspectivas de uma existência digna. Estas condições de vida insalubres e falta de perspectiva podem ser associadas a importantes dados que ressaltam o crescente número de jovens indígenas que cometeram suicídio nos últimos anos, como vemos no texto de Kerexu.<sup>30</sup>

Quando não tem tudo isso, como estamos passando há 521 anos, que a cada dia vemos nossos territórios sagrados sendo queimados, destruídos, nossas matas, rios e animais sendo arrancados e mortos. Isso nos mata a cada dia como povo, porque para os povos indígenas a conexão com o todo está diretamente ligada à nossa existência. (...) Tudo isso gera essas insalubridades gravíssimas como por exemplo o suicídio entre tantos jovens indígenas nos últimos anos, os abortos espontâneos porque as gestantes não têm como ter uma gravidez saudável, onde não há como plantar seu próprio alimento, famílias que estão amedrontadas por não saber até quando vão conseguir resistir na proteção de seus territórios sagrados.<sup>31</sup>

As concepções cosmológicas dos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul (TBAS) sobre a natureza e o território apresentam-se de maneira bastante complexas e difíceis de enquadrar em nossa configuração econômico-política da natureza. Com base em Descola (2000), Ladeira (2001) afirma que as sociedades dominantes estabelecem uma relação de tutela com o meio ambiente e, por isso, a reconhecem como uma “entidade autônoma que merece proteção e respeito por ter sido desrespeitada e maltratada e ser passível de continuar a ser” (*ibidem*, p. 47). Portanto, a aproximação dessa ‘entidade natureza’ se estabelece por meio de “normas que definem deveres aos homens e direitos aos ‘seres da natureza,’ (...) estendendo-lhes os direitos definidos nos princípios jurídicos que regem as pessoas”. Porém, as sociedades indígenas se relacionam com os seres da natureza como “pessoas morais e sociais” implicando “uma relação de permuta que embasa o sentimento, o significado e a finalidade de matar um animal, ou derrubar uma árvore”. Assim sendo, “o que aqui chamamos de natureza não é um objeto que deve ser socializado, mas o sujeito de uma relação” (LADEIRA, 2001, p. 48).

O *nhandereko*<sup>32</sup> Guarani prevê uma relação harmoniosa com a natureza através de princípios norteadores que embasam essa prática. Seguindo esta lógica pode-se afirmar que este povo se mantém enraizado em seu território “por meio de seus mitos no ambiente da floresta. A sobrevivência cultural e física do Povo Guarani está relacionada, tanto ao aspecto simbólico como ao material” (WILLRICH, 2020, p. 29).

<sup>30</sup> A taxa de suicídio entre as populações indígenas se manteve bem superior, em duas décadas, ao da população geral. Acesso em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/taxa-de-suicidio-entre-indigenas-supera-em-quase-tres-vezes-a-da-populacao-geral/>>

<sup>31</sup> Texto de Juliana Kerexu que consta na epígrafe deste trabalho.

<sup>32</sup> Termo que se refere ao modo de vida do povo Guarani, também denominado de bem viver.

#### 1.4 COMO NASCE UMA ALDEIA? A HISTÓRIA DO SURGIMENTO DA TEKOA TAKUATY

A identidade deste povo se baseia num modo de ser e proceder próprios, fundamentados nesse ‘guarani *reko*’. “Seu território, o solo que se pisa, é um *tekoa*, o lugar físico, o espaço geográfico onde os Guarani são o que são, onde se movem e onde existem” (MELLIÁ *et al*, 2008, p. 09). O termo *teko* refere-se ao modo de ser, aos costumes e ao sistema Guarani e *tekoa* refere-se ao local onde era possível externalizar o modo de ser Guarani<sup>33</sup> (ANDRADE, 2013).

Quando conta sobre a busca de uma nova aldeia, Juliana Kerexu relata sobre as mensagens, recebidas em sonhos, dos *Nhanderu kuery* (deuses), nos quais ela era levada a caminhar em direção ao local que enxergava em sonhos, sendo hoje a localização atual da aldeia. Antes da concepção de um espaço físico onde habitar, a *tekoa* é gestada em sonhos recebidos pelas lideranças espirituais e/ou políticas das aldeias, sendo que essa busca por um novo solo pode ser ocasionada por muitos fatores diferentes que se relacionam a conflitos, doenças que exigem a mobilidade para serem curadas, dentre outros fatores.

Os direcionamentos recebidos através de sonhos são um dos motivos pelos quais os Mbya Guarani se deslocam entre aldeias, realizando o deslocamento ritual *Oguata Porã*<sup>34</sup>. Essa ação demonstra a “concretude da sua cosmologia” capaz de mobilizar um extenso grupo familiar em direção a ocupar um local vivenciado em sonho e construído em movimento. Esse saber para qual lugar ir através dos sonhos é uma constante encontrada nos discursos imagéticos dos membros deste grupo. A percepção sobre a espacialidade do ponto de vista da *Teko* (modo de ser) Guarani e sua concretização como movimentação constante traduz, assim, na “busca por lugares, tanto geográfica quanto espiritualmente, ambos pré-concebidos. Esta busca se confirma, de maneira simultânea, pela procura de ‘novos’ solos (para que sejam sanadas as demandas socioeconômicas) e pelo manifestar-se de inspirações divinas” (MARTINS, 2019, p. 88).

A *Tekoa Takuaty* encontra-se na Terra Indígena Ilha da Cotinga, localizada a 2 km do município de Paranaguá no Estado do Paraná. Na TI Ilha da Cotinga existem duas aldeias indígenas, a *Tekoa Takuaty* e a *Tekoa Pindoty*, que fazem divisão em sua margem, no limite oeste da ilha, com o Iate Clube e com comunidade de pescadores localizadas em uma parte

<sup>33</sup> Neste trabalho utilizo também o termo *tekoa* como sinônimo de aldeia.

<sup>34</sup> Caminhada bonita; caminhada sagrada.

estreita do território. Tais comunidades, em geral, convivem de maneira tranquila e harmoniosa com os indígenas (ANDRADE, 2013). Na *Tekoa Pindoty* (terra de muitos coqueiros) encontram-se a escola e o posto de saúde que dão suporte para as duas aldeias, as crianças e os jovens, habitantes da *Tekoa Takuaty*, se locomovem diariamente por uma longa trilha para estudarem. A cacique nasceu e morou nesta aldeia por longo período e boa parte de sua família, tios, primos e alguns de seus irmãos ainda residem lá. As duas aldeias têm construído maneiras de enfrentamento coletivo às constantes tentativas de invasões e degradação do ecossistema ao entorno da comunidade.

Oficialmente homologada como demarcação administrativa em 16 de maio de 1994 pela FUNAI, o Território da Ilha da Cotinga está caracterizado como de posse imemorial indígena do povo Mbya Guarani (*ibidem*, p. 53). Deste território os Guarani retiram parte de seu alimento. Por exemplo, do manguezal retiram ostras e caranguejos na época de “caça” desses animais. Utilizam-se de plantas tradicionais dessa região para realizar seus chás, garrafadas, banhos e “medicinas”.

As espécies vegetais, animais, a hidrografia, o relevo que compõem a Mata Atlântica fazem parte do universo material e espiritual Guarani. Quando eles “partem em busca de seus verdadeiros lugares”, a orientação divina para o assentamento das famílias se dá em consonância também, embora não de forma exclusiva, com os recursos naturais existentes, e as condições para o sustento do grupo (LADEIRA, 1990, p. 79).

A *Tekoa Takuaty* ou “Aldeia das Taquaras”, foi fundada em outubro do ano de 2018 e seu surgimento tem como objetivos “a proteção do território impactado pelo complexo portuário e sua área de entorno, e o desejo de fazer parcerias para o desenvolvimento de projetos socioambientais e de etnoturismo que promovam a valorização do meio ambiente local, da cultura e do modo de vida (*Nhandereko*) dos Mbya Guarani”<sup>35</sup>. Segundo Ladeira (2001), as comunidades Guarani nomeiam suas aldeias de acordo com alguns critérios como o nome de algum elemento físico ou vegetação predominante no local, ou por suas características geográficas. O batismo dos espaços é bastante corriqueiro entre os Guarani, sendo que esse ato ocorre com o intuito de apropriar-se do espaço, auxiliando os indivíduos a se situar e/ou localizar num espaço tomando posse deste de forma simbólica ou real.

As habitações tradicionais Mbya Guarani, denominadas *o’o*, são originalmente constituídas por uma taipa de mão sobre uma estrutura de pau-a-pique, utilizando-se de materiais como taquara e barro. O pau-a-pique que estrutura as paredes das edificações é

---

<sup>35</sup> Fragmentos do texto escrito por Juliana Kexeru sobre a história da *Tekoa Takuaty*.

formado por varas amarradas a uma viga e vedadas com barro (taipa de mão) e em geral essas construções visam proporcionar privacidade, segurança e conforto térmico para seus habitantes. “Em suas habitações, os Mbya Guarani materializam seu modo de vida, demonstrando conhecimento e respeito pelo ambiente em que se inserem” (ZANIN, 2006, p. 134).

O *embarramento*<sup>36</sup> da *opy* consiste em um processo no qual cavam-se buracos no chão ao entorno da casa de reza em busca de solo argiloso, que precisa ser aguado, pisado e amaciado antes de ser espalhado com as mãos, formando uma camada de barro nas paredes feitas de treliça de bambu (também denominado de *takua'hovy* - taquara verde). O barro nas vedações da estrutura da *opy'i* é importante para inibir a circulação de vento e não prejudicar os rituais e a saúde dos indivíduos que têm seus corpos superaquecidos ao longo do ritual, devido ao grande estímulo físico em busca do expurgo daquilo que os adoecem. Sobre isso, o vice cacique Flavio Karai relata que

as construções seguem uma maneira de construção baseada nos ensinamentos dos ancestrais, para a proteção dos espaços nos momentos de reza e de cura, o corpo se superaquece no ritual e a circulação de vento, água gelada e coisas que esfriem bruscamente o corpo podem ser prejudiciais para o corpo, ocasionando câimbras, gripe, ou dor de cabeça, por isso toma-se o chimarrão, que auxilia o corpo a se esfriar aos poucos. Quando a reza é muito forte e se sua muito, tomar água gelada pode ocasionar sintomas ruins para o corpo, como pontada no estômago (KARAI, informação verbal, transcrição livre).

Assim como observado por Zanin (2006) sobre as habitações Guarani Mbya, na Tekoa Takuaty algumas casas utilizam materiais naturais encontrados no território e “materiais improvisados e não tradicionais, como tecidos, plásticos, telhas de fibrocimento e outros materiais industrializados” (*ibidem*, p. 48). Também é possível encontrar casas construídas de tábuas de madeira – nesta aldeia não há casa de alvenaria. Porém, a *opy* mantém sua construção o mais próximo possível do tradicional, com seu chão de terra batida, espaço para a fogueira, formato retangular, sem janelas, paredes em pau-a-pique embarrado e telhas de fibrocimento. Segundo Flavio Karai e Juliana Kerexu não se encontra na ilha o tipo de palha certa para garantir uma cobertura eficiente e durável, preferindo-se utilizar as telhas de fibrocimento, garantindo a proteção contra as intempéries com o material possível disponível.

Há bastante divergência quanto a posição das casas das divindades, porém é possível notar que as casas são construídas tendo em consideração a direção Leste, na qual as *opy* são construídas com a parede da porta, ou a parede contrária à porta, para o Leste, direção na qual o sol nasce. “A relação existente entre a morada dos deuses e o trajeto do sol é representativo

---

<sup>36</sup> Ato de embarrar; revestir com barro.

para os Mbya Guarani, aparecendo como fator importante na orientação de suas habitações e casas de reza” (ZANIN, 2006, p.36).

É através da porta da frente da casa, a única abertura existente, que a casa se relaciona diretamente com o sol. Essa porta deve estar posicionada para a orientação Oeste. Assim, a casa recebe o olhar de *Nhamandú* por trás, ao amanhecer (orientação Leste), iluminando a parede dos fundos, e, no final do dia, essa divindade entra na casa pela porta da frente (orientação Oeste) (PRUDENTE, 2017 apud GUERRA, 2021, p. 38).

Outro ponto interessante que vale ressaltar está relacionado à constante presença do fogo (*tata*) na vida Guarani, tanto no interior das casas, como nas áreas externas das edificações, assim como na *opy*. Segundo relatos coletados durante a pesquisa, o fogo precisa estar sempre aceso pois esta é uma forma de conectá-los a outras aldeias tanto na Terra quanto em planos celestiais dos *amba* das divindades Guarani. Além disso, a presença do fogo é uma forma de terem sempre a presença protetora de *Karai Ete*, divindade relacionada ao elemento fogo. A presença deste elemento encontra-se tanto nas atividades cerimoniais quanto nas rotineiras, como nas rodas de *ka'a* que ocorrem nos momentos de desjejum e nas conversas noturnas, nas quais os mais velhos contam histórias ao redor do fogo. Nas cerimônias dentro da *opy* o fogo é parte fundamental dos rituais, suas brasas são utilizadas para acender os *petyngua* e realizarem defumações, o fogo mantém a água do mate aquecida para que os *xondaro* e *xondaria* tomem após a reza, com o objetivo de trazer regeneração ao corpo. Ao pernoitar na *opy* tal sujeito, ou sujeitos, assume a função de manter o fogo aceso durante toda a noite, acordando de tempo em tempo para soprá-lo.

O fogo também pode ser utilizado no fabrico de peças de cerâmicas, embora a utilização de recipiente industrializados, de fácil acesso às comunidades, tenha restringido este tipo de manufatura. Hoje o fogo permite a decoração de peças artesanais, como esculturas em *kurupi* (pau-leiteiro), através da pirografia - desenho utilizando ponta metálica incandescente. Tradicionalmente este elemento colabora na limpeza das áreas de cultivo Guarani - aproveitando as cinzas de matéria orgânica como adubo para a roça (ZANIN, 2006, p. 43).

Como vimos neste capítulo, a relação deste povo com o território está intimamente ligada ao modo de existência e manutenção de seus costumes. Do território provém o alimento ao corpo e ao espírito, a partir dele se planta, colhe, celebra e ritualiza. Mais do que isso: o território soa e faz soar acompanhado pelo ritmo da natureza, pela sonoridade dos animais, da tempestade e do crepitar do fogo. Com os elementos extraídos do solo, os Guarani criam seus instrumentos, e comunicam-se cotidianamente com os seres vivos e extrahumanos que compartilham com eles a realidade circundante. Todos esses elementos elencados

anteriormente remetem à fala de Vherá Poty (2020) sobre a percepção de que

“a música tem tudo dentro dela”, no sentido de que expressa em suas letras e em seus sons instrumentais e vocais assim como em suas coreografias e em outros de seus elementos marcantes – como o uso do cachimbo ritual (petynguá) e a produção do fogo de chão no centro das atividades - diversas dimensões da vida, do mundo terreno e divino, das relações com os outros humanos e extra-humanos (VHERÁ POTY *et al.*, 2020, p. 338).

Com isto em mente, no capítulo que se segue proponho relatar as produções sonoro-musicais do povo Guarani, compreendendo todas as dimensões do fazer musical em coletividade, tendo como norteador para a estrutura do capítulo a letra de um *mborai*, que apresentarei a seguir, que se dará da seguinte forma: como os Guarani performam e para quem eles o fazem, as coreografias dos ritos e das celebrações e, por fim, como eles preparam e fortalecem o corpo para possíveis batalhas que possam vir a ocorrer. Após apresentar as possíveis relações do corpo com o sonoro, tratarei da música em si, quais instrumentos utilizados, formas que tocam, funcionalidade dos instrumentos de poder dentro do rito. E por último, dissertarei sobre a saúde e o corpo e como a música e seus múltiplos elementos auxiliam na promoção e produção da saúde.

## CAPÍTULO 2

### COSMO-SÔNICA MBYA GUARANI: MUSICALIDADE, CORPO E SAÚDE

Durante um longo período desta pesquisa, me questionei de qual maneira iria discorrer sobre a musicalidade presenciada nos ritos e no cotidiano Guarani. Se deveria transcrever em partitura a música ouvida; se deveria descrever a movimentação dos corpos dentro e fora da *opy*, nos espaços relativos à *tekoa*; ou então, com base em minha atuação e escuta enquanto musicoterapeuta, refletir sobre minhas percepções e análises a respeito das experiências corpóreo-sonoro-musicais vividas dentro e fora dos contextos ritualísticos, atendo-me aos sentimentos e sensações que me atravessavam enquanto em contato com esta sonoridade.

Por fim, em conformidade com o meu aprendizado em campo e o que me foi ensinado pelos colaboradores desta pesquisa, e de acordo com meu entendimento sobre os sujeitos em relação a performance e a produção sonoro-musical, optei por relatar e refletir sobre como percebo e sou impactada por essas sonoridades e como interpreto como os colaboradores desta pesquisa também percebem e são impactados por essas, embasando minha análise em minha prática como musicoterapeuta, ao invés de seguir o caminho das transcrições musicais, utilizado por muitos etnomusicólogos ao longo da história e desenvolvimento desta disciplina.

No entanto, sem negar a relevância destes trabalhos, pretendo recorrer iterativamente a eles, buscando referenciar, dialogar e embasar as ideias que trago da pesquisa de campo. Ressalto aqui a importância destes trabalhos para o campo atual da etnomusicologia, os quais possibilitaram um leque de caminhos para outros trabalhos. Afirmo que, sem o auxílio destes, este trabalho de pesquisa careceria de referências e de paralelos para com a ciência acadêmica tradicional.

#### 2.1 OS CAMINHOS DA PESQUISA – A ETNOMUSICOLOGIA

Como mencionado na introdução deste trabalho, em busca de respostas e embasamento aos questionamentos dessa pesquisa, aprofundei meus estudos na história da etnomusicologia com o intuito de entender como essa árdua tarefa de buscar compreensão sobre as músicas de povos indígenas tem sido feita pelos estudiosos deste campo. Como colocado por Demore e Magalhães-Castro (2020) a etnomusicologia acompanhou o dinamismo e as

mudanças de base teórica oriundos principalmente do campo da antropologia e das ciências sociais e assim constitui-se hoje num campo amplo e diverso de vertentes teóricas, possibilitando caminhar por diferentes espectros e teorias de diversos campos da ciência, porém, acaba também se deparando com outros e novos dilemas, encontrando-se ainda em constante transformação.

A etnomusicologia remonta sua história principalmente a partir das pesquisas na área da musicologia comparada realizadas a partir dos métodos colocados pelo austríaco Guido Adler, que sistematizou o campo da musicologia e definiu a Musicologia Comparada como campo de estudo desta. Os principais nomes da Musicologia Comparada alemã foram Carl Stumpf (1848-1936) e Erich Von Hornbostel (1877-1935). A metodologia comparada de Adler tinha como objetivo a comparação e classificação da música dos diferentes povos e “se debruçava, basicamente, sobre a produção tonal e sobre a descoberta das relações entre os elementos das músicas folclóricas e da música europeia” (DEMORE; MAGALHÃES-CASTRO, 2020, p. 47), tendo seus alicerces em uma antropologia evolucionista e uma ciência positivista. A musicologia comparada alemã hoje pode ser entendida como uma subárea da etnomusicologia e, apesar de carregar teorias e conceitos já superados, os estudos realizados na área ainda mantêm sua relevância científica, dada a importância destes para encaminhar os estudos posteriores que surgiram.

Foi a partir de estudos realizados principalmente nos Estados Unidos com povos indígenas, que surge a etnomusicologia como campo próprio de estudo, baseada nos métodos de investigação das ciências sociais e em pesquisas etnográficas realizadas por antropólogos que se dedicaram ao estudo da música desses povos. Logo, a etnomusicologia em seu surgimento já entende a relação íntima entre os campos culturais e musicais, e aproxima-se da antropologia nas suas diferentes vertentes, sobretudo da antropologia cultural norte-americana. Demore e Magalhães-Castro (2020) enfatizam a importância dos estudos realizados por “antropólogos (‘etnomusicólogos’) como Franz Boas, George Herzog, Marcel Mauss, Alan P. Merriam, Charles Keil, Steven Feld, John Blacking, William K. Powers, dentre outros, [...] para os estudos da música junto ao ser humano e seus processos culturais” (p. 53). Outros nomes importantes para a consolidação da etnomusicologia como campo de estudo foram David McAllester (1916-2006) e Bruno Nettl (1930-2020), porém, um dos nomes mais significativos para a área é o de Alan Merriam (1923-1980), que colocou maior centralidade no lado antropológico da etnomusicologia, definindo-a como o estudo da música na cultura, ou, posteriormente, o estudo da música como cultura. Apesar da importância dos estudos de Merriam (ele mesmo um pesquisador da música de sociedades indígenas nos Estados Unidos),

estes sofrem duras críticas por trazerem menor enfoque à música e distanciar-se da musicologia (DEMORE; MAGALHÃES-CASTRO, 2020).

## 2.2 A CENTRALIDADE DA MÚSICA PARA A CONSTITUIÇÃO DA PESSOA MBYA GUARANI

A partir do caminho colocado por Merriam, entre outros, diversos estudos têm sido realizados em diversos países do mundo com diferentes povos, tendo os estudos com povos indígenas sul-americanos uma grande importância para a área. Uma metodologia que tem sido amplamente utilizada é a da transcrição musical, com enfoque “no estudo do código musical e de suas inter-relações com outras esferas da cultura para o seu entendimento” (MONTARDO, 2002, p. 26). Ao citar diferentes autores referências<sup>37</sup> para a etnomusicologia que desenvolveram trabalhos utilizando desta metodologia, Deise Montardo afirma:

O que todos estes trabalhos, entre outros, têm demonstrado é o papel destacado da música como um dos idiomas que perpassam vários âmbitos da vida nas sociedades indígenas, cujo estudo, portanto, pode ser fundamental para o entendimento das relações de comunicação, construção da pessoa e das relações de alteridade entre as distintas categorias dentro de uma sociedade indígena dada, como por exemplo, classes de idade ou papéis de gênero e entre diferentes sociedades indígenas (MONTARDO, 2002, p. 25-26).

Ainda, sobre esta centralidade da música e do sonoro nas sociedades indígenas e suas múltiplas inter-relações com os mais diferentes âmbitos da cosmovisão e da vida individual da pessoa indígena das TBAS, Marília Stein (2009), em sua tese de doutorado junto aos Mbya, evidencia estas relações citando as diversas pesquisas na área etnomusicológica sul-americana sobre o tema e que apontam para esta direção.

Pesquisas etnomusicológicas entre os diferentes subgrupos Guarani, no Brasil, no Paraguai e na Argentina (Chamorro 1995; Coelho 1999; 2004; Dallanhol 2002; Montardo 2002; 2006a; 2006b; 2008; Ruiz e Huseby 1986; Ruiz 2005; Setti 1988; 1192/93; 1994/95) reforçam esta co-relação entre corpo, ritual e construção da pessoa indígena, e destacam o que já aparece com relevância na maioria dos estudos acima referidos, mesmo entre não especializados na dimensão sônica: indicam que o campo sonoro-performático – as sonoridades e suas fontes (instrumentos, músicas, natureza) – é central na constituição da cosmologia e do modo de ser Guarani, o que pode ser pensado em dois sentidos, interligados. Por um lado, o som está estreitamente vinculado à contínua produção da pessoa Guarani, iniciado antes do nascimento e que

<sup>37</sup> Deise Lucy Montardo cita vários autores, mas dá atenção especial aos trabalhos de Timothy Cooley (1997), Desidério Aytai (1985), Anthony Seeger (1987), Rafael Menezes Bastos (1990), Domingos Silva (1997), Maria Ignês Mello (1999), Kilza Setti (1994/95) e Kátia Dallanhol (2002).

jamais se termina. Por outro lado, a música e as sonoridades expressas no cosmos – como o som dos pássaros, trovões, palavras, balbucios – são de grande relevância na comunicação entre os Mbyá, as divindades e outros humanos e extra-humanos – na perpetuação destas relações e do próprio cosmos. Assim, o corpo/a pessoa Guarani é constituído/a sonoramente para se dispor e ter habilidades de travar comunicação com os seres de outras ontologias (STEIN, 2009, p. 116-117).

Stein (2013) com base em pesquisadores<sup>38</sup> da etnomusicologia Guarani, nos chama a atenção para a “centralidade do campo sonoro-performático” na “produção da pessoa Guarani” já que o corpo Guarani se constitui sonoramente “para se dispor e ter habilidades de travar comunicação com os seres de outras ontologias”. A autora destaca, assim, a “correlação entre cosmos, modos de ser, construção da pessoa e sonoridade (*mba'epu nhendu*)” (p. 20-21).

Além da importância do campo sonoro-performático na constituição da pessoa Guarani, Stein (2009) ressalta também “a centralidade referencial do corpo como constitutivo da pessoa, objeto de pensamento e matriz de símbolos” (p. 116).

Na pretensão disposta nesta dissertação de caminhar por entre a música, o corpo e a saúde, busco embasar esta pesquisa nesses autores, que evidenciaram de forma metodológica esta inter-relação. Stein (2016) ainda reforça a importância de entender a música para além dos sons unicamente, e para além ainda do contexto do fazer musical, para entender e reconhecer o “caráter multimodal do fenômeno sonoro-performático” (p. 24), extrapolando o conceito de música e envolvendo afetos, cheiros, memórias, pessoas e intenções, passando a enxergá-la como um “sistema significante de relevância estratégica para a construção do real” (MENEZES BASTOS; LAGROU, 1995:2, apud PIEDADE, 2006, p. 67).

Ademais, tomada por inquietações sobre colonialidade, dominações, apagamento de vozes tradicionais e hierarquização de saberes, encontro na etnomusicologia participativa – uma tendência contemporânea no campo da etnomusicologia - um possível caminho para unir esses saberes acadêmicos e tradicionais, ou melhor, expandir as fronteiras do acadêmico para comportar também esses saberes tradicionais.

A ciência não é feita pelo cientista para o cientista. Ou melhor, o cientista não é só quem está com o título reconhecido pela academia. Divide-se a notoriedade e reconhece-se a expertise dos sujeitos que produzem as sonoridades e performances no mundo, que fazem soar e pulsar o mundo, que permitem haver o mundo (STEIN, 2016, p. 23).

Os trabalhos de pesquisa participativa em etnomusicologia têm explorado essas

---

<sup>38</sup> Trabalhos de Graciela Chamorro, Luis Fernando Hering Coelho, Kátia Maria Dallanhol, Deise Lucy Montardo, Irma Ruiz e Kilza Setti.

múltiplas interdisciplinaridades da música que transpassam pela cultura, cosmologia, saúde e construção da pessoa, buscando a construção do conhecimento com o Outro pesquisado. É dentro desta vertente que caminha este trabalho, utilizando-se da pesquisa ação-participativa e colaborativa, fazendo com que a metodologia da pesquisa se aproxime e dialogue com os aprendizados obtidos no processo em que estive realizando meu campo. Em outras palavras, penso que esta forma de pesquisa é a que mais se aproxima de um “jeito guarani” para realizá-la, buscando, assim, ser fiel em meus relatos, ao modo de vida e saberes Mbya Guarani aos quais venho tendo contato ao longo desses quatro anos.

Reflete-se nestes encontros científicos o esforço da sociedade, dos movimentos sociais, das instâncias públicas de formação educacional e dos pesquisadores etnomusicólogos de superar a perspectiva colonialista de pesquisar pelo Outro, com o Outro objetificado, ou de superar ainda a perspectiva que reconhece a subjetividade do Outro, mas apenas como “informante” ou “colaborador”. Em vez disso, pretende-se que os diferentes pesquisadores/nativos – da comunidade pesquisada, de fora da comunidade pesquisada – negociem seus espaços de construtores de conhecimento, tomem suas decisões metodológicas e interpretativas e conduzam os resultados da pesquisa em camadas e abrangências diversificadas de divulgação e aplicação (STEIN, 2016, p. 26).

Neste capítulo, proponho elucidar ao leitor o local ocupado pela produção sonora na vida social do grupo Mbya Guarani, tendo sempre em vista as questões de saúde, cura, território e corpo, com base em um diálogo entre os referenciais bibliográficos e observações feitas em campo, por meio da escuta e análise descritiva de alguns áudios e vídeos, contendo algumas performances sonoro-musicais, as quais me foram permitidas gravar, pois muitos dos ritos e performances sonoro-musicais deste povo são restritos aos próprios Mbya e raros convidados.

A música tem papel de centralidade na vida ritual e cotidiana dos Guarani, ocupando espaços dentro e fora das aldeias, em momentos de luta, espiritualidade, festividades e apresentações culturais, sendo possível destacar a música numa relação dialógica com as experiências comunitárias. Dentre as manifestações sonoro-musicais realizadas por este povo, encontram-se músicas e fazeres rituais específicos para cada um desses momentos, alguns destes observados em campo, e que irei elucidar de maneira mais aprofundada ao longo deste capítulo.

Deise Lucy Montardo (2002), em sua tese de doutorado estudando os Guarani Kaiová, classificou suas produções sonoro-musicais em duas características principais: de prece e de guerra, abarcando a música em sua complexa gama de possibilidades de inter-relação com os elementos naturais a partir dos aspectos que perpassam as realidades materiais e imateriais da vida Guarani, sendo que a música Guarani está contida em todos os elementos naturais da

paisagem sonora da vivência cotidiana desse povo.

Stein (2009) observa que “os Mbyá ouvem o mundo, expressam sonoramente seu mundo, negociam e partilham deste mundo cósmico com outros seres através de sons – musicais, falados, trovejados, cantados” (p.118). Segundo Montardo (2002) “nos mitos da criação do mundo *nhandeva* a origem do mundo está relacionada ao som – um grande estrondo é o começo de tudo, o *hyapu*, que é o som do *takuapu*, do bastão de ritmo, da *Ñande Sy*, nossa mãe, tocando seu instrumento” (p. 229). O termo cosmo-sônica foi formulado por Stein (2013), com base em relatos de Vherá Poty, entre outros, e propõe uma articulação entre a “constituição sônica e a concepção cósmica” estabelecendo correlações de “significados entre sociocosmologia e sonoridades na construção da pessoa Mbyá” (STEIN, 2013, p. 18). O termo cosmo-sônica foi a

forma que a pesquisadora e o seu professor Vherá Poty encontraram para sintetizar perspectivas vivenciadas do som na existência. Elas apontam para a centralidade do sonoro e cinético na produção da pessoa e do cosmos para a plenitude nos significados-sentidos-substâncias que promove e para a sua importância relacional, na medida do que representam no cotidiano e nos rituais extraordinários do calendário mbyá os processos de produzir coletivamente e de escutar os sons, as vozes e os cantos (VHERÁ POTY *et al.*, 2020, p. 335).

Com base nessas concepções cosmo-sônicas compreende-se que “a música e sonoridades expressas no cosmos” como sons da natureza, dos pássaros, de palavras, possuem extrema relevância na comunicação com as divindades, seres humanos e extrahumanos, sendo que estes sujeitos se constituem de maneira sonora dispondo-se às relações entre si e também com o cosmos (STEIN, 2013, p. 20).

Esta centralidade do elemento musical revela também uma centralidade da escuta na vida Guarani. Desta forma, pode-se afirmar que, “a audição é o sentido mais valorizado como via de acesso ao conhecimento” (MONTARDO, 2002, p. 241). A importância da escuta, do ato de ouvir, para este povo relaciona-se, entre outros, ao fato de que a partir deste sentido pode-se acessar as divindades e aprender com elas através de mensagens recebidas por meio da audição.

Os Guarani dizem que fazem o ritual para ouvir os deuses e viver conforme o que ouvem, para não esquecer (...). O “ouvir com atenção” ou “não pensar em mais nada” colocado como significados de *ojapysaka*, pelo Kaiová e pelo Mbyá, respectivamente, denotam um ouvir que é também obedecer, é um ouvir sem questionar (MONTARDO, 2002, p. 237).

No processo de formação do sujeito Guarani, compreende-se, em um primeiro momento, a escuta como principal maneira de adquirir conhecimento, estes sujeitos são

estimulados desde pequenos a ouvirem os mais velhos, aqueles que possuem a sabedoria. Aos poucos, a partir desse conhecimento absorvido, tornam-se, eles próprios, comunicadores das belas palavras<sup>39</sup>. Esse conceito das belas palavras foi utilizado por Pinheiro (2024) como proposta metodológica para novas práticas em educação, com o intuito de estimular a transmissão de conhecimento. Conforme a tradição oral, as belas palavras são entendidas como uma linguagem sagrada, e refletem uma maneira de se expressar que busca estar em equilíbrio com o todo.

As *nhe'ẽ porã* não são transmitidas apenas pelos *tudjá* e *txamoi*, mas também por meio da linguagem da natureza, pois na cosmologia Guarani todos os espaços são importantes para *nhomongueta* (dialogar), seja na casa de reza, nas reuniões da comunidade, na família, durante as atividades de plantar, caçar e pescar. Existe uma linguagem vinda diretamente da natureza, que pode ser acessada por meio de boas práticas de reciprocidade (PINHEIRO, 2024, p. 199).

O autor relata que, pelas aldeias por onde caminhou, percebeu a recorrência do uso da roda de conversa como “uma prática tradicional milenar de transmissão de conhecimento Guarani”, e que esta poderia ser encarada como um procedimento metodológico para o estabelecimento da comunicação. “Para nós Guarani, a roda de conversa é recíproca e possibilita a transmissão da nossa epistemologia. É uma metodologia de fala e de escuta, que molda caminhos, produz conhecimento, informações e troca de saberes” (PINHEIRO, 2024, p. 94); durante este procedimento “deve haver pouca interferência no processo de fala e escuta. Para os *tudjá*, existe durante a roda de conversa o momento do silêncio, que é uma forma de participação-observação. Além do silêncio, existe um vazio, onde ocorre a reflexão espiritual” (PINHEIRO, 2024, p. 94-95).

A comunicação para este povo encontra-se marcada por momentos de escuta, de fala, cantos, danças, rezas e silêncio, e, nesse local é onde os Guarani entendem que podem se expressar e principalmente colocarem-se em uma posição de receptividade aos saberes e ensinamentos advindos por parte dos mais velhos. É nesta busca pela construção de um espaço propício para o desenvolvimento completo, sem ser fragmentado como na cultura dominante, é que encontramos a potencialidade sonoro-musical.

A produção sonora por meio de sons “falados, cantados, dançados e tocados” é descrita como parte fundamental “para a comunicação dos Mbyá com as divindades” conferindo, desta forma, um “caminho de comunicação, fornecem cantos, saúde fortalecimento, sabedoria e

---

<sup>39</sup> Falarei mais sobre isso no subcapítulo 2.2

nomes-espíritos (...), ouvidos de diferentes maneiras pelos humanos” (STEIN, 2009, p. 24). Em diversos momentos, ouvi algumas falas que remetiam a essa questão da relevância da escuta entre os Guarani. Em uma conversa ao redor do fogo com Karai, ele me relata que não gostava de conversar olhando nos olhos das pessoas, que tem dificuldade em se acostumar com os *jurua* que conversam olhando nos olhos, pois quando eles estão em uma conversa e a outra pessoa está falando, eles se concentram apenas na audição, em “escutar o que o outro está dizendo”. “Não é preciso olhar para escutar”. Outra coisa que percebi é que eles só contam algo quando percebem que a pessoa está preparada para escutar; se ela se prontifica a receber, por meio da escuta, uma informação, um ensinamento ou até mesmo algo com um sentido mais premonitório, como por exemplo, a previsão de que alguma mulher está grávida.

Ouvi inúmeras vezes os colaboradores desta pesquisa dizerem que quando você está preparado para receber uma mensagem ou ensinamento, esta chegará até você de alguma forma, mesmo que seja através de uma criança. Esta percepção do todo a partir da escuta e da atenção exige do ouvinte bastante disponibilidade em perceber o momento certo das coisas, o que em muitos momentos gerou muita ansiedade em mim, já que havia uma certa urgência em receber algumas informações, devido aos prazos a serem cumpridos na entrega das tarefas durante a escrita deste trabalho, que precisavam de calma e treino para serem recebidas. Por tanto, compreende-se que o ouvinte deve estar preparado para ouvir as belas palavras.

Nos rituais noturnos Guarani realiza-se a comunicação com as divindades por meio da música, do canto e do toque dos instrumentos, assumindo assim um caráter invocatório, com a função de acessá-los em suas moradas. “A essa escuta eles respondem com o envio de seus batedores ou mensageiros (*yvyra 'ija kuéra*<sup>40</sup> ou *tembiguáis kuéra*), que vêm assistir os cantos e as danças e retornam para informá-los de quão alegres (*ovy'a*) estão os habitantes da Terra (MONTARDO, 2002, p. 32). A figura do pajé, ocupada pelos *xeramoí* e *xejaryi* na cultura Guarani, é o indivíduo responsável por escutar e transmitir o que escutou para os demais, por seu intermédio essa comunicação é facilitada. A música existe em um local reservado àqueles que conseguem escutar e obedecer às mensagens recebidas e essa escuta perpassa por outros caminhos sensoriais da percepção do mundo sutil de suas deidades. Quando cantam e tocam eles performam aos deuses com o objetivo de entreter e alegrar e os deuses interagem de maneira participativa, não apenas como ouvintes, cantando, dançando e se alegrando todos juntos.

---

<sup>40</sup> Pode ter vários significados, também pode ser entendido como mensageiro de Tupã, *yvyra 'ija kuera* e soldados de deus, eles vêm em forma de trovões e relâmpagos e “armados com revolver e flechas” (Montardo, 2002, p. 207)

Este tipo de performance que propõe criar um espaço de interação social, a partir de uma participação inclusiva na qual todos sem distinção, plateia e executantes participam ativamente, é denominada de participação ativa. Aplicada nas dinâmicas da vida, essa prática musical revela aspectos históricos e socioeconômicos e se torna indispensável no fazer musical em musicoterapia, auxiliando na promoção da reabilitação emocional e social. No contexto da casa de reza Guarani, a música se torna um dispositivo que estimula a participação coletiva, onde todos são incentivados a cantar e dançar, independente de conhecimento prévio.

Durante meu campo pude presenciar algumas manifestações sonoro-musicais realizadas dentro e fora da aldeia, dentre elas, os *mborai* e os *tarova*<sup>41</sup> acompanhados do *jerojy*, o *jeroky* e a dança marcial do *xondaro* - incluindo também o *tangara*. Sobre as sonoridades Guarani, Stein (2009) relata que,

as sonoridades Mbya são chamadas de *mba'epú nhendú* (*mba'e* se traduz por “o que”, “aquilo que”; *pú* é o som, “voz da música”; *nhendú* também se refere ao “som”). Elas se dividem entre as cantadas – *mborái* -, os cantos, e as tocadas – *xondáro* ou *tangará* ou *vy'á okáreguá* -, danças que ensinam habilidades e disposições corporais para a luta. A dança – *jerojy* – costuma ser desempenhada junto com a realização tanto de *mborai* quanto de *xondáro*. Tocar instrumentos musicais – *mba'epú* – também faz parte da performance de *mborai* pelos corais e pelas comunidades Mbya nos rituais xamanísticos nas aldeias. O contrário não acontece: nos *xondáro* não se canta, exatamente. Mas ouvem-se sons gritados, de estímulo aos aprendizes da dança, no caso das performances que observei. Conforme Vherá Poty, também se pode traduzir “*amboputa*” e *nhemboputa*” por “tocar”. Em Dooley (2006, p. 105), “música” está traduzido como “*mba'epú*”. *Mba'epú*” também pode ser entendido como instrumento musical, violão (STEIN, 2009, p. 73).

### 2.3 A MÚSICA E INSTRUMENTOS MBYA GUARANI

Na sequência, me atarei a falar brevemente sobre as produções de que participei ativamente, ou seja, nas que obtive um pouco mais de conhecimento/informações por meio dos colaboradores dessa pesquisa, sendo que ao longo deste capítulo me atarei em discorrer com mais detalhes sobre as produções corporais e sonoras destes. Após isso, apresentarei algumas informações básicas sobre os instrumentos musicais e seus usos, e nos próximos subcapítulos trarei exemplos de como eles foram tocados e em quais contextos foram utilizados.

*Mborai* significa “canção, canto, rezo” (KEREXU; TUPÃ, 2023, p. 52). Este termo consiste na formação de coral, composto por vozes femininas, masculinas e infantis, tendo

<sup>41</sup> Alguns autores, como Stein (2009), chamam esses cantos de *mborai*, porém conforme os colaboradores desta pesquisa farei essa divisão de cantos realizados dentro e fora do contexto da casa de reza.

suporte dos instrumentos musicais, com o intuito de realizar apresentações para os *jurua* dentro e fora das aldeias. Estas performances, como tantas outras presentes na cultura Guarani são “tão tradicionais quanto as realizadas em rituais” e podem mover emoções aos que cantam e tocam, “no entanto, no espaço do contato com não indígenas, o comprometimento emocional parece não ser tão autorizado” (STEIN, 2009, p. 89). Porém, nesse caso, a performance não fica restrita ao ambiente da *opy* como no caso dos *tarova*, que são as manifestações sonoro-musicais realizadas em contexto espiritual/religioso e são acompanhadas do *jerojy*, a dança ritual.

Conforme Kerexu (2024)<sup>42</sup>, *jerojy* é a movimentação corporal utilizada para as variadas performances musicais Guarani, e *jeroky* é o ato de, por exemplo, “dançar forró”. Dallanhol (2002), com base em sua pesquisa com os Mbya do Morro dos Cavalos, afirma que *jeroky* é a dança realizada fora da *opy*, e o *jerojy* é a dança cerimonial, realizada dentro da *opy*, e é sobre ela que aterei minha análise nesse trabalho (p.60). Dallanhol (2002) refere que o termo *jerojy* significa “marchar em fila” e “dobrar os joelhos na dança, fazer reverências” consecutivamente (p. 63). Para a autora “*jerojy* e *jeroky* referem-se às suas manifestações artísticas, primordialmente constituídas pela música, dança e palavra cantada ou declamada, que acontecem, respectivamente, dentro e fora da *opy*”. O *xondaro* é um tipo de arte marcial, utilizada para fortalecer e preparar o corpo para as batalhas espirituais e terrenas, sendo o *tangara* uma de suas variantes, neste caso as mulheres também participam dançando.

Nestas performances eles utilizam os instrumentos que apresentarei em seguida, levando em consideração o fato de que há bastante diferença dos tipos, usos e nomenclaturas destes entre os subgrupos (clãs, segundo Juliana Kerexu) Guarani e que este fato também se reflete consideravelmente na musicalidade deste povo. A exemplo disto temos dois significados para o termo *mbaraka*, o primeiro utilizado pelos Nhandeva e pelos Kaiova do Mato Grosso do Sul para designar o chocalho, e o segundo, *mbaraka* ou *mbaraka guaxu*, para designar o violão utilizado pelos Kaiova do MS, pelos Mbya da região Sul e Sudeste do Brasil e na região de Missiones na Argentina (STEIN, 2009, p. 122).

Stein<sup>43</sup> (2009) aponta para o fato de que, muito provavelmente, o chocalho tenha sido substituído pelo violão, porém, seu colaborador Vherá Poty relata que o uso do chocalho em rituais na *opy* é bastante novo. Neste sentido, é como se o violão assumisse o papel de um grande chocalho, cumprindo uma função rítmico percussiva, com uma tonalidade central. A autora aponta ainda para o fato de que, entre os Guarani do território brasileiro, o chocalho e o

---

<sup>42</sup> Ver corte 06 do anexo 02, referente à aula de Mbya Guarani

<sup>43</sup> Com base em Setti (1994/95).

violão são tocados tanto em celebrações ritualísticas quanto em apresentações públicas, enfatizando o papel indispensável destes no uso religioso, visto que na mitologia Kaiová (MS) o chocalho é o instrumento responsável pela criação do mundo e está relacionado à imagem do Deus Sol Guarani, Nhamandu, tendo como propósito a criação, sendo ele próprio o criador.

Em comum acordo com os colaboradores desta pesquisa opto por denominar o chocalho/maracá de *mbaraka mirim* e o violão de *mbaraka* ou *mba'epu*. O violão Guarani é constituído pelo mesmo “corpo” que o violão ocidental, “como base física para o *mba'epú*, os Mbyá-Guarani usam a estrutura de madeira e metal do violão ocidental e preferencialmente cordas de náilon” (Stein, 2013, p. 26). Porém utilizam-se cinco cordas e apenas as cordas de náilon do encordoamento completo de violão, na seguinte sequência, da nota mais grave para a mais ajuda: sol (G), sol (G), si (B), si (B), mi (E). A afinação deste instrumento costuma circundar em torno da tonalidade de “Sol Maior”, ou um tom acima ou meio tom abaixo. Não são produzidos acordes, entretanto, ocasionalmente algumas notas na primeira e segunda casa, nas cordas mais agudas, são pressionadas – isto geralmente ocorre nos toques do *xondaro* e *tangara*.

Em relação a sua denominação em Guarani, *mbaraka* e *mba'epu*, importante citar que alguns autores<sup>44</sup> diferenciam estas duas maneiras de denominar o mesmo instrumento, o *mba'epu* seria a maneira tradicional de denominarem o violão, e *mbaraka* é a forma paraguaia de denominar este instrumento (STEIN, 2009). Em meu campo, observei que eles denominavam *mbaraka* tanto o violão de 5 cordas utilizado por eles quanto o violão utilizado pelos *jurua*, enquanto *mba'epu* é a denominação do violão utilizado de maneira cerimonial dentro da *opy*. Para estes indivíduos o violão é o instrumento responsável por abrir o portal de conexões com suas divindades, endossando as produções corpóreo-sonora das rezas do *tarova'i*. Porém observo também que nas danças do *xondaro* e nas apresentações dos *mborai* a intenção também é conectar-se aos deuses. Assim, o violão cumpre o mesmo papel que o desempenhado no *jerojy* dentro da casa de reza. Toda e qualquer produção sonora dos Guarani possuem um sentido espiritual, proporcionando um momento de adoração e conexão às divindades.

O *takuapu* é um bastão sonoro feito de taquara (*takua*); é utilizado na vertical e percutido contra o chão, em geral marcando a pulsação da música, sendo utilizado apenas por mulheres e em contexto religioso/espiritual, dentro da *opy*. “O som do *takuapu* é seco, grave, abafado e provoca um leve tremor na terra, sentido por quem está próximo, e concebido como

---

<sup>44</sup> Vhera Poty *et al.* (2007); Dallanhol (2002)

comunicação com a terra” (Stein, 2009, p. 123). O *popygua* consiste em duas varetas de bambu ou madeira amarradas e percutidas, utilizado apenas por homens, e em geral durante a reza na *opy*. O *angu’apu* é um tipo de tambor de mão<sup>45</sup>, percutido com uma baqueta. E o *mbaraka mirim* consiste em um chocalho feito com cabaça ou porongo.

Segundo relato de Flávio Karai sobre os instrumentos musicais,

o *popygua* junto com a fumaça do *petyngua*, são usados no intuito de limpar a região interna e externa dos ambientes. No final da tarde, antes do sol se pôr e do rito, é usado no interno e externo da casa de ‘rezo’ com o intuito de espantar os maus espíritos/coisas ruins. O *mbaraka mirim*, *popygua* e outros objetos como arco e flecha, ou apenas a flecha, são colocados na *opy* como símbolo de força para representar a presença de alguém, com o intuito de trazer proteção. Para fortalecer os espíritos dos nomes que carregam, qualquer um relacionado com aquela pessoa, pai/mãe ou os *xeramoï* e *xejaryi kuery* podem pedir para que um objeto fique na *opy* representando alguma pessoa, e recebendo, enquanto isso, a fumaça e os ‘rezos’ que serão emanados. Esses objetos podem ser utilizados dentro e também no entorno da *opy* (transcrição verbal livre<sup>46</sup>).

Serão nessas manifestações sonoro-musicais, apresentadas anteriormente, que mantereï o foco de minha análise. Esta se aterá em traduzir e interpretar da maneira mais condizente com o que foi apreendido durante meu campo, focando nas relações entre a música, o corpo e a saúde sob o ponto de vista Guarani. Embora eu siga uma separação em subcapítulos para analisar estes pontos (corpo, música e saúde), o *nhandereko* nos ensina que essas separações não representam a realidade vivida por esse povo, então o leitor deve ter em mente que os temas estarão constantemente dialogando entre si e se inter-relacionando. Escolhi nomear os tópicos abaixo com as partes traduzidas<sup>47</sup> de um *mborai* (canto), que servirão de guia para o meu desenvolvimento de ideias ao longo do capítulo.

---

<sup>45</sup> Em Dallanhol (2002) é relatado um tambor do tipo atabaque (tambores cônicos abertos, muito utilizado em religiões de matriz africana). O instrumento aos qual tive contato era similar a um tambor Lakota (formato circular em moldura de madeira).

<sup>46</sup> Fala de Karai, em conversa informal sobre os instrumentos musicais, realizada no dia 12/09/2023.

<sup>47</sup> Esta é apenas uma das possíveis traduções para este *mborai*, tradução realizada nas aulas de Mbya Guarani ministradas virtualmente por Juliana Kerexu *Jaguata (jaje’oi) tape rupi, Mborai revê (2x), Javy’a aguã (2x)*.



Figura 19 - *Mbaraka*  
Crédito: Autora



Figura 20 - *Takuapu*  
Crédito: Autora



Figura 21 - Altar (*amba*) com os *mbaraka mirim*, *petyngua* e *popygua* pendurado no tijolo da vela, todos esses instrumentos costumam ser usados durante as cerimônias na *Opy*

Crédito: Autora

## 2.4 JAGUATA TAPE RUPI: CAMINHAR POR ESSE CAMINHO

“Ekyje eme remboypy aguã tanhimbu gui”<sup>48</sup>

O caminhar dentro da *opy*, percorrendo o *tape porã* em direção a “Terra sem Males” me faz lembrar que o caminho é longo, pode fazer os pés amortecerem em contato constante com o solo duro de terra batida. A marcha insistente em frente ao *amba*<sup>49</sup> é conduzida pelo pajé<sup>50</sup> que se utiliza de vários elementos para realizar sua reza e cura. Sua percepção do mundo sensível é facilitada por meio do auxílio das ervas, do tabaco e do mate, da fumaça do fogo e do *petyngua*, dentre outros elementos utilizados para guiar seu povo incansavelmente ao encontro dos ancestrais e seres extra-humanos. Por meio do uso do *mbaraka* abre-se um portal de comunicação com as divindades em seus *amba*, ao som das cinco cordas, cada uma representando uma deidade do panteão Guarani<sup>51</sup>, que ressoam com as vozes dos habitantes do mundo dos vivos e dos mortos.

Localizados após o pajé, encontram-se os *avakue* (homens), enfileirados lado a lado e portando seus *mbaraka mirim* em mãos, movendo os pés em um bailado “dois pra lá, dois pra cá” enquanto cantam a melodia na mesma altura entoada pelo rezador. Seguidos pelas *kunhangue* (mulheres) que percutem seus *takuapu* no solo mantendo a pulsação da música, arqueando os joelhos e a coluna como em um movimento de reverência. “Exigir que as pessoas se coloquem em fila e tratar-se de uma dança acompanhada de canto e instrumentos, mas que supõe atitudes de concentração e respeito, é uma reverência que só é feita dentro da *opy*” (Dallanhol, 2002, p. 64). Assim, este fazer musical/corporal reserva-se a um local de sacralidade dentro dos ritos Guarani.

As mobilidades exercidas dentro da casa de reza ocorrem em fileiras e círculos (em sentido anti-horário) que se movem para a esquerda e direita, para cima e para baixo em pulos e movimentos de dobrar constantemente os joelhos em reverência, enquanto as mulheres batem continuamente os *takuapu* contra o solo. Neste ponto, vale relatar a experiência física que

<sup>48</sup> Não tenha medo de recomeçar das cinzas. Fala e tradução por Juliana Kerexu.

<sup>49</sup> Pode significar: morada/casa dos deuses, ou também local físico onde se colocam as ferramentas utilizadas para cura e reza – altar.

<sup>50</sup> Ver figura 22 abaixo.

<sup>51</sup> Da corda mais aguda para a mais grave: Jakaira (corda E), Nhamandu (corda B), Karai (cordaB), Nhanderu Tenonde (corda G) e Tupã/Nhanderu Tupã (corda G).

experimento: os dedos das mãos em formigamento ao percutir repetidamente o *takuapu* neste mesmo solo abençoado e por muitos, em tantas gerações, rezado. Na base da coluna uma dor que irradia até as escápulas e a sensação física de que não será mais possível manter-me em pé, arqueando constantemente os joelhos no ritmo do *mbaraka*, enquanto bato o *takuapu* no chão e canto com o máximo de fôlego que me é possível naquele momento. Ao mesmo tempo, busco atingir um tom extremamente agudo, que parecia ser produzido em minhas entranhas, fortalecido por meu ventre e reproduzido com toda a intensidade necessária, que me foi possível realizar em minha garganta, para conseguir acompanhar o canto das vozes femininas, que pretendem acessar tons de extrema intensidade e de altura bastante aguda, aparentando que quanto mais intenso o canto for mais energizado seus participantes estarão.

Parece que vou desabar no chão e que não será possível continuar se o *mba'epuja* acelerar o andamento do *mbaraka/mba'epu* (violão), sendo que com essa aceleração os corpos também vão acelerando sua movimentação até que os passos ritmados se tornem pulos constantes de um lado para outro da *opy*, ou então, em círculos remetendo a uma dança circular na qual todos estão conectados, mulheres e homens de braços e mãos dadas, consecutivamente, segurando uns aos outros como uma forma de se fortalecerem e se ampararem em coletivo. O corpo parece beirar uma exaustão e ao mesmo tempo vislumbro um estado de êxtase e por alguns momentos uma sensação de leveza que me faz sentir flutuar enquanto salto levemente no ar. Em outros momentos a dor irradia para locais diversos em meu corpo, se apresentando como uma pontada aguda que surge na sola dos pés e sobe até a coluna se espalhando para a região dos ombros, pescoço e braços.

O ato de participar de uma reza na *opy* me faz sentir sensações opostas e também complementares: enquanto sinto o corpo extremamente cansado e exausto, também acesso um lugar de êxtase e leveza, sublimando, por breves momentos, todo o incômodo físico que me tomava anteriormente. Abaixo apresento um croqui sobre a organização dos corpos no espaço.

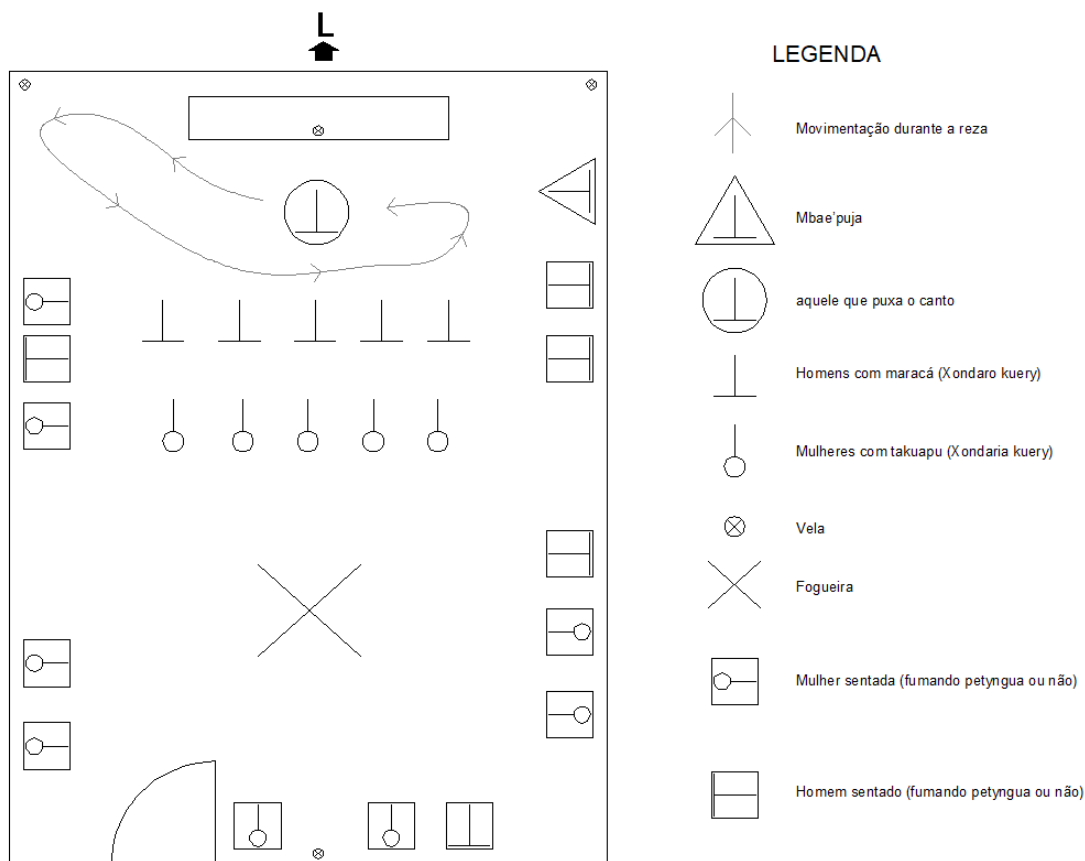


Figura 22 - Croqui da *Opy* durante as cerimônias

Fonte: Autora

A participação dos indivíduos nos ritos realizados na *opy* não são impositivos à comunidade, sendo algo visto com liberdade de escolha dos indivíduos em exercerem sua espiritualidade em rito coletivo. Quando o sol começa a se pôr, no final da tarde, os indivíduos começam a se organizar para irem à *opy*, e muitas vezes, quando uma pessoa começa sua movimentação em direção a casa de reza, outras acabam por segui-la. Nos relatos coletados em campo por Dallanhol (2002), um de seus colaboradores comenta sobre como eles compreendem essa participação dos sujeitos na *opy*. “Eu rezo e aí vem o resultado pra mim e aí que eles vão ver, eles vão perceber (...). E aí que começa todo mundo. Porque obrigar não obriga ninguém. Ele tem que sentir no coração e dizer eu vou lá na *opy* sim, eu vou lá” (DALLANHOL, 2002, p. 52).

Outra questão importante, levantada pelo mesmo colaborador, sobre a participação nos ritos dentro da *opy*, se relaciona com a permissão da entrada de não indígenas neste local, “quando eu comecei a aprender isso com os meus avós, eu vi, tinha *opy*, tinha aldeia, os meus avós rezavam, mas não permitiam o branco chegar perto, não tinha ordem” (DALLANHOL, 2002, p. 45). A própria autora relata que não pôde presenciar e nem gravar, em primeiro momento, nenhuma das “suas ‘rezas’ noturnas”, e que eles faziam uma apresentação/reza com

algumas “crianças da sua família para [a autora] gravar” (ibidem).

Esse impedimento é bastante comum entre os Mbya. Sei disto pois ouvi muitos relatos de que em muitas aldeias a entrada de não indígenas nas casas de reza não era permitida e/ou permitida em apenas alguns momentos específicos. Cito meu próprio exemplo, uma vez que, na *Tekoa Takuaty* havia uma segunda *opy*, pertencente a um outro núcleo familiar, na qual era proibido a entrada de *juruas*. Desde minha primeira imersão em campo, Kerexu e sua família permitiram que eu entrasse na casa de reza construída por eles, e participasse de seus ritos, entretanto nunca foi permitido que eu gravasse nenhum áudio ou vídeo da performance noturna que realizávamos. Este fato causou-me dificuldades em realizar registros audiovisuais para futuro estudos e possíveis transcrições.

Partindo do pressuposto de que “a música é uma chave para a performance nesse grupo”, Montardo (2002) identificou nos repertórios Guarani estudados, duas categorias da performance, “um com característica de prece, e outro de guerra” (MONTARDO, 2002, p. 203). As performances de prece são caracterizadas por canções de andamento lento que consistem em estabelecer diálogos com os deuses, com o intuito de adquirir conhecimento; possuem caráter mítico e ritual. As rezas Guarani são marcadas por sonoridades que remetem ao choro e ao lamento, trazendo um tom melancólico à produção sonora Guarani. As performances de guerra são representadas pelas coreografias de luta, o *Xondaro* e/ou o *Tangara*, que tem como objetivo lutar contra os seres perigosos que os cercam. Os *yvyra'ija*, os ajudantes do xamã, possuem a função de realizar os treinamentos de dança e luta com as crianças e os jovens da comunidade, e também, designam os cantos que possuem o objetivo de fortalecer o corpo e de lutar contra causas de doenças.

Estes dois gêneros presentes no repertório Guarani são marcados pela dialogia encontrada em ambos, como nas múltiplas vozes dos deuses, as quais os participantes são encorajados a ouvirem, ou então, nas batalhas travadas com outros seres e obstáculos encontrados ao longo do caminho da vida. A dialogia “está presente em outros aspectos, pois a complementaridade das execuções ocorre em várias instâncias, entre os instrumentos, as vozes masculinas e femininas, os astros, e entre os homens e a Terra” (MONTARDO, 2002, p. 194). Uma das características do xamanismo Guarani é a necessidade de auxiliares na efetivação do ritual, cujos encadeamentos refletem no uso eficaz dos instrumentos, das vozes e dos movimentos corporais, como exemplo disto, tem-se a frase “quando as mulheres cantam mais forte ou com mais volume, o xamã fica mais forte” (ibidem, p. 195).

Montardo (2010) considera como performance, com base em pesquisa com o povo Guarani Kaiova, o que este grupo faz enquanto cantam e dançam, tendo em vista que eles o

fazem com o objetivo de “agradarem e entreterem os deuses” (p. 136) e essas divindades, por sua vez, respondem de maneira participativa. A autora aproxima esta realidade a uma encenação teatral em que eles “estão cantando para chamar os deuses para dançarem junto com eles” (ibidem, p. 136).

Ao serem convidadas a participarem da performance, as divindades se fazem presentes por meio de inúmeras possibilidades sonoras. A autora afirma que “há várias vozes na performance. Os relâmpagos são a manifestação da aprovação da audiência” (ibidem, p. 137).

Refletir sobre a cena dos rituais guaranis sob o ponto de vista das abordagens de performance pressupõe levar em consideração a audiência dos heróis ancestrais e de seus ajudantes, cujas manifestações de aprovação ou desaprovação surgem através dos relâmpagos (*overa*), trovões (*hyapu*) e ventos (*ivitu*). Dona Odúlia me falou também da presença deles nas danças/lutas e nos cantos, o que os faz partícipes também da performance, indo bem além do papel de plateia (MONTARDO, 2010, p. 137).

Thomas Turino (2008) conceitua a música de maneira a relacionar o fazer musical ao campo social, endossado pela teoria de Bourdieu (1980). Ele denomina essa prática artística, na qual os sujeitos da performance ocupam dois papéis apenas - “o de participantes e o de participantes em potencial” - de performance participativa (BERTHO, 2019, p. 86), assim sendo, a diferenciação entre artista e público não ocorre, todos performam juntos. A característica desse tipo de performance é acolher a produção sonoro-musical do participante, “visando a constituição do som e do movimento. Esse tipo de evento musical destaca as interações sociais que acontecem no decorrer da prática que visa mais a participação, o envolvimento na ação do que o resultado final” (CUNHA, 2016, p. 98).

Cunha (2016) complementa ao relatar que Turino (2008), “ao estudar processos de prática musical coletiva escreveu que essa prática, por ser uma atividade humana e estar imbricada nas dinâmicas da vida, revela aspectos da situação histórica e socioeconômica, simbolizando pensamentos sobre os fatos do mundo” (CUNHA, 2016, p. 98). Por tanto, no contexto da musicoterapia fundamentada na performance participativa, a utilização da música e seus elementos favorece a promoção e reabilitação, tanto no âmbito emocional quanto social dos sujeitos. A partir de uma perspectiva social e comunitária a musicoterapia “preconiza fortalecer e apoiar os participantes no desenvolvimento de estratégias de ação, resistência e sobrevivência frente os eventos da vida cotidiana” (CUNHA, 2016, p. 98). Nota-se que esse fazer musical de forma compartilhada ocorre tanto no âmbito musicoterapêutico, quanto na casa de reza e ambos preconizam um entendimento de que a performance necessita ser compreendida como algo que abarca uma relação dialógica, estabelecida entre os executantes-

participantes ativos nas produções sonoras, os deuses e outros seres mencionados nos cantos, no caso dos Guarani. A produção sonora é compartilhada entre todos e todos são estimulados a participarem cantando e dançando, mesmo sem domínio ou conhecimento prévio sobre música.

Dentre as manifestações corporais presenciadas entre os Guarani pude perceber a incidência de comportamentos que buscassem a leveza do corpo com o uso de técnicas que prevêm realizar alguma forma de expurgo, como a produção de lágrimas, suor, vômito, e/ou sensações físicas como tremores e formigamento em várias partes do corpo. Há assim uma ética corporal preocupada em limpar e fortalecer o corpo com treinamentos físicos e também experimentar momentos de alegria e gozo, nos quais se alcança um estado de plenitude e vive-se um sentimento de pertencimento e identificação com o(s) outro(s), através da coletividade da reza realizada na *opy*.

Assim como ouvi algumas vezes a cacique dizer que “corpo e espírito são uma coisa só”, o que nos dá um panorama para compreendermos que para cuidar de um é preciso cuidar do outro, ou que quando você cuida de um, você também cuida do outro (ambos são moradas terrenas e espirituais). O caminho percorrido em direção aos deuses exige esforço físico que permite o aperfeiçoamento dos corpos, é o corpo que realiza essa caminhada e é por meio dele que os *xeramoi* e as *xejaryi kuery* recebem as mensagens divinas, intermediadas pela escuta, visão e/ou percepção extracorpórea, para guiarem o grupo com o objetivo de estimular “transformações do corpo pesado em leve, do agressivo em alegre, belo e saudável” (MONTARDO, 2002, p. 32).

Os esforços empreendidos nas rezas podem fazer acessar memórias, locais e vislumbrar elementos extra-humanos possíveis de serem percebidos apenas com olhos e ouvidos sensíveis e atentos. Me lembro que, em um determinado momento durante a cerimônia do *Nhemongarai*, pude vislumbrar uma intensa luz dourada, semelhante ao sol, que tomava todo o interior da *opy* e banhava todos os presentes em luz, e que ao bater o *takuapu* ritmadamente no solo, realizando a dança cerimonial, me sentia caminhando com todos os presentes em direção ao leste<sup>52</sup>. Essas percepções extracorporais me remeteram a vivências de expansão da consciência das quais experienciei por muitos anos consagrando a bebida *ayahuasca*, em que o indivíduo que ingere a bebida pode sentir, perceber e ver/mirar coisas do mundo espiritual, trazendo outros estados para a consciência. Sobre esse fato Montardo (2002) afirma que “só a palavra sem a música e a dança, não faria este efeito. Entre os Mbya os xamãs

---

<sup>52</sup> Direção na qual se encontra o *amba* (altar) da *opy*.

perdem os sentidos devido ao uso do tabaco e a dança” (ibidem, p. 32). Eu complementararia essa fala dizendo que os xamãs acessam outros estados de consciência<sup>53</sup>.

Para nós Mbya-Guarani, o canto e a palavra são desdobramentos da essência divina de *Nhanderú*, Nosso Primeiro Pai, criador de tudo que existe. Através do canto e da palavra nos comunicamos com nossas divindades. O canto é uma inspiração divina, enviada para nós Mbya-Guarani através dos sonhos. O canto tem o poder de curar as pessoas e fortalecer a vida comunitária (VHERÁ POTY apud STEIN, 2013, p. 21).

Acredito que neste momento seria interessante descrever a organização e maneira como as pessoas se localizam no ambiente em que mais presenciei as manifestações sonoro-musicais produzidas pelos Guarani, a *opy*. Nesse ambiente localizam-se os instrumentos musicais e ferramentas de rezo (*petyngua*, velas, defumador, fogo, instrumentos musicais, erva mate, sementes, ervas e por fim o corpo). Essas ferramentas se tornam cruciais no rito sonoro-musical Guarani.

Se fôssemos escrever uma partitura sobre a música Guarani precisaríamos incluir os sons naturais, como sons de pássaros, o coaxar dos sapos e rãs, o canto dos grilos, o barulho dos ventos nas folhas, o som da chuva e dos trovões, representando as divindades e seres extra-humanos, da cosmo-sônica Guarani. Além de representarem os sinais de aprovação das divindades em resposta aos ritos musicais Guarani, estes sons da natureza demonstram como esses indivíduos se comunicam com eles, compondo o mundo mágico no qual vivem os Guarani.

Da mesma forma que “não há possibilidade de vida na Terra se os guaranis não estiverem cantando” (MONTARDO, 2002, p. 11) também se percebe, a partir de relatos colhidos durante toda a pesquisa, que não há condições de se realizar os ritos - cantos, danças, rezos - sem que haja território, um espaço propício a essas práticas. A meu ver, sentir e escutar a música dentro desse contexto comunica, como tantas outras práticas realizadas por eles, com o mais sagrado e etéreo da existência Guarani.

A correlação, recorrente neste texto, entre corpo, música e saúde, que orienta os aspectos performáticos e simbólicos presentes no ritual, também é central quando se pensa na dança do *Xondaro*<sup>54</sup>. Em vários momentos na *tekoa* presenciei algumas apresentações/treinamentos do *Xondaro*, técnica corporal que une dança e luta, considerada

<sup>53</sup> Falaremos mais sobre isso no capítulo 3.

<sup>54</sup> [Arquivos públicos mestrado\Áudio xondaro corte.wav](#); [Arquivos públicos mestrado\VÍDEO XONDARO 1 - CRÉDITO AUTORA.mp4](#); [Arquivos públicos mestrado\VÍDEO XONDARO 2 - CRÉDITO AUTORA.mp4](#); [Arquivos públicos mestrado\VÍDEO XONDARO 3 - CRÉDITO PROJ ORIGEM.mp4](#); [Arquivos públicos mestrado\VÍDEO XONDARO 4 - CRÉDITO PROJ ORIGEM.mp4](#)

uma espécie de arte marcial Guarani, e que ao mesmo tempo que encanta e diverte a quem assiste, traz resistência e fortalecimento aos corpos e espíritos dos *xondaro* e *xondaria* que dele participam. Essas apresentações ocorreram em momentos nos quais tinha-se o intuito de mostrar alguns aspectos de sua cultura para os não indígenas, como foi o caso do curso de sanitário ecológico do qual participei em 2019, como dito anteriormente nesta pesquisa. O *Xondaro* é praticado também em momentos de descontração dentro da *opy*, anterior ou posteriormente à realização dos rituais.

Desde muito pequenos até a idade adulta, os indivíduos, principalmente os homens, participam deste treinamento, com o objetivo de fortalecer o corpo e o espírito para as batalhas do dia a dia nos mundos materiais e espirituais. A palavra *Xondaro* serve tanto para designar uma “dança” quanto para denominar os guerreiros da aldeia, que dançam para fortalecer seu corpo, mente e espírito e que para isso, muitas vezes levam seus corpos a exaustão.



Figura 23 - *Xondaro*  
Crédito: Projeto Origem

Em todas as apresentações que presenciei houve uma predominância total da figura masculina, porém Kerexu conta que sempre subverteu esse fato enquanto jovem e que fazia questão de participar também. Podemos dizer que, em sua configuração, existem duas figuras

principais na condução da dança, aquele que toca o violão (*mbae'puja*), condução sonora, e o que conduz corporalmente. O *Xondaro ruvixa* é o responsável pela condução dos movimentos que serão realizados e de interpor desafios durante todo o processo, portando um *mbaraka mirim*, um *popygua*, ou outro tipo de vareta, este indivíduo realiza movimentos que demandam atenção do participante, desafiando os sujeitos a pularem e rolarem, desviando-se do objetivo investido contra seus corpos. E o *mba'epuja* que tem como função principal a de manter a harmonia musical, acelerando e ralentando o andamento, e realizando intervenções em acordo com o *Xondaro ruvixa*. Entre esses dois sujeitos nucleares na prática do *Xondaro* é possível notar uma simbiose remetendo aos conceitos de terapeuta e co-terapeuta utilizados em algumas abordagens musicoterapêuticas<sup>55</sup> nos quais dois musicoterapeutas dividem a condução das sessões terapêuticas, um se mantém focado na condução musical enquanto o outro interage de maneira mais aproximada dos participantes, utilizando-se da corporeidade para isso.

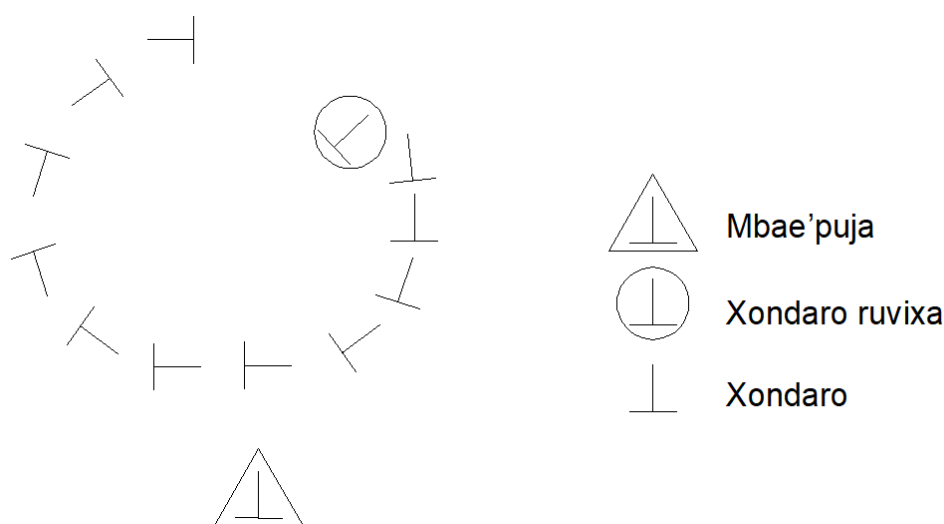


Figura 24 - Representação do *Xondaro*  
Fonte: Própria

Com esta prática, é possível perceber que as crianças são estimuladas a conhecerem e desafiarem seus corpos de maneira lúdica e divertida sem serem tolhidas de experimentarem os limites e potencialidades de seus corpos. É nesse contexto lúdico, experimentado pelas crianças, que os corpos se constituem enquanto pessoas, se moldam e fortalecem. Em meio a risadas, melodias, movimentos que desafiam a verticalidade dos corpos. Em relação às brincadeiras sonoras dos Guarani, (*Nheovanga*), “parece seguro ofender um ser propenso à ira (...) desequilibrar-se com alegria, cair para depois se reerguer” (STEIN, 2013, p. 33).

<sup>55</sup> Conceito que abordarei de maneira mais aprofundada no capítulo 3.

O centramento moral, o equilíbrio físico e mental, a percepção dos estados existenciais regidos pelo bem ou pelo mal, sob influências sociocosmológicas dos coletivos humanos e extra-humanos estão nestas *nheovangá*. Nelas, palavras, sonoridades, risos, gritos e movimentos traduzem a cosmo-sônica Guarani, atualizando-a nas novas relações intra e (na minha presença) extra-aldeãs (*ibidem*, p. 33).

Por meio da participação dos indivíduos Guarani no ritual, estes prevêm percorrer o caminho em direção ao embelezamento e fortalecimento dos corpos “dotando-os de força e de alegria, combatendo a tristeza. É de sua responsabilidade essa espécie de treinamento e preparação para a vida, o que garante a sobrevivência do grupo e a manutenção da própria Terra, numa ação análoga à desenvolvida pelos deuses” (MONTARDO, 2002, p. 12).

A doença pode ser compreendida tanto como uma experiência individual quanto social<sup>56</sup>, portanto torna-se difícil discernir se saúde e doença pertencem à esfera privada ou pública. Não obstante, pode-se afirmar que o corpo pertence mais ao domínio privado que público, mesmo que em muitos momentos da existência humana algumas tradições religiosas hegemônicas tentaram exercer e ainda exercem controle sobre os corpos tornando as sensações advindas dele um tabu.

Durante muito tempo a compreensão da saúde e da doença esteve ligada à esfera pública na qual o pensamento vigente manteve-se focado na compreensão da evolução das epidemias, na constituição de instituições assistenciais e nas políticas de saúde com base nas principais fases da “saúde coletiva”. Em consequência disto, as experiências privadas e pessoais de saúde e doença foram sendo colocadas em segundo plano, entretanto os pacientes têm utilizado suas experiências pessoais como auxílio para a elaboração de políticas de saúde (HERZLICH, 2004).

Dentro desse pensamento biomédico percebe-se que a medicina atua não só como um conjunto de técnicas específicas de atuação em saúde, mas também como uma forma de controle e regulação social, na qual o processo saúde-doença é estabelecido a partir de fenômenos definidos por profissionais sob a responsabilidade da medicina e dos médicos e os pacientes assumem o papel de consumidores desses cuidados de saúde seguindo as prescrições médicas. Por trás da medicina está o Estado que impõe metas normativas à saúde dos sujeitos e possui grande interesse no controle dos corpos que a medicina exerce (HERZLICH, 2004).

Segundo Herzlich (2004), nos anos 1970 as pesquisas e estudos sobre esta temática demonstravam a mobilização dos pacientes perante a recorrente medicalização dos corpos e

---

<sup>56</sup> Segundo o antropólogo francês Marc Augé (1984) citado por Claudine Herzlich (2004)

reivindicação para que suas vozes fossem ouvidas e consideradas como importância na sociedade. Por consequência, notou-se um crescente interesse em tópicos como gênero, corpo e emoções atraindo, desta forma, mais atenção para experiência da doença no âmbito privado e individual.

Neste sentido é importante abordarmos a experiência da doença e a maneira como os sujeitos a vivenciam no cotidiano. No caso de pacientes com doenças crônicas ocorre uma mudança na autoestima devido ao “estigma” sofrido pelos pacientes no sentido de não se reconhecerem mais em seus corpos, ocasionado pela sensação de “perda do self”. Quando o sujeito vivencia uma doença duradoura isto incide em uma importante reconsideração em sua biografia e seu conceito de si enfatizando a importância do bem-estar corporal (HERZLICH, 2004).

Le Breton (2011) afirma que na ausência de um corpo é impossível que o indivíduo exista. Sendo este indivíduo identificado a partir de seu corpo, apresentando características que elucidam qual a comunidade e os aspectos sociais no qual ele está inserido, reforçando-se desta maneira, a noção de construção simbólica do corpo, como efeito de uma construção social e cultural.

Esse simbolismo social é o resultado do efeito de uma construção social e cultural e chama a atenção para o fato de que cada sociedade constitui sua forma distinta de compreender o corpo e que lugar este “ocupa” dentro de determinado grupo. Em resumo, são atribuídas ao corpo posições determinadas específicas de cada cultura e para se compreender essas posições sociais é preciso conhecer a cultura da qual esse “corpo” faz parte e vice-versa.

O cuidado exacerbado com o corpo evidencia como o “sujeito” moderno tem frequentemente vivenciado a individualidade, percebendo-se como possuidor de um corpo e desta forma, tornando-se “refém” deste corpo. “A noção moderna de corpo é um efeito da estrutura individualista do campo social, uma consequência da ruptura da solidariedade que mescla a pessoa a um coletivo e ao cosmos por meio de um tecido de correspondências no qual tudo se entrelaça”. Resultando assim na noção moderna que temos sobre o corpo, desta forma, “(...) ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (...), em relação ao cosmo (...) e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo)” (LE BRETON, 2011, p. 21).

Isto implica na importância de se compreender o quão prejudicial pode ser este afastamento do sujeito do social, afinal este é reflexo das relações sociais. Como afirma Le Breton (2011), “durante sua vida, cada sujeito só existe em suas relações com os outros. O homem é apenas um reflexo” (p. 24). A partir disto, Le Breton (2011) nos apresenta como em

outras sociedades o modo de existir e ser um corpo é muito diferenciado da forma com a qual o sujeito ocidental tem vivido atualmente, elucidando maneiras nas quais o corpo se dissolve no mundo simbólico em que vivem, o corpo não é visto como algo individual, o sujeito, muitas vezes não se vê como possuidor de um rosto e características físicas específicas que o diferenciam dos outros integrantes de seu grupo social, e, “se a existência se reduz a possuir um corpo à maneira de um atributo, então, com efeito, a própria morte não tem mais sentido: ela não é senão o desaparecimento de um ter, isto é, pouca coisa” (LE BRETON, 2011, p. 30).

## 2.5 MBORAI REVE: PORTANDO O CANTO

O canto, rezos, som, são vozes dos ancestrais.... Para a CURA, curar o mundo, curar o espírito que viveu, vive e viverá aqui!<sup>57</sup>

Os integrantes do coro *nhe'e porã*<sup>58</sup> encontram-se enfileirados em um semicírculo em frente à *opy*, organizados de maneira que homens fiquem próximos em uma extremidade e mulheres juntas em outra extremidade do semicírculo, localizados de costas para a porta de entrada da casa de reza. O *mba'epuja* senta-se próximo aos homens e inicia o *mborai* conferindo a sonoridade do violão, dedilhando-se as cordas uma por uma, e em outros momentos tocando várias cordas ao mesmo tempo em uma batida, escutando a afinação enquanto busca a harmonia perfeita entre elas. Quando esta é encontrada, inicia-se a batida na pulsação de quatro por quatro, tocando-se colcheias com acentuação predominante nas cabeças dos tempos 2 e 4 do compasso, o dedão faz uma batida nas cordas do baixo no primeiro tempo do compasso enquanto os outros dedos tocam todas as cordas fazendo uma batida tipo rasqueado (DALLANHOL, 2002).

Além do *mbaraka*, outros instrumentos vão sendo adicionados ao longo da batida do violão, como o *mbaraka mirim* e o *angu'apu*, que tocam uma semínima a cada dois tempos na cabeça dos tempos 2 e 4, mesmo local de acentuação realizado no *mbaraka*. Todos os instrumentos tocam em um andamento médio de 130 bpm<sup>59</sup> e o violão mantém esse ritmo por quase todo o canto, realizando um *ralletando* apenas no final quando vai preparando o coral e

<sup>57</sup> Transcrição de um trecho de uma conversa realizada na data de 29/08/2022, com a cacique Kerexu por meio de aplicativo de mensagens de áudio e textos, palavras dela.

<sup>58</sup> [Arquivos públicos mestrado\Jaguata tape rupi \(corte\).wav](#). Esse áudio e a descrição que o acompanha, são apenas uma pequena amostra, inclusive uma das poucas, que consegui gravar.

<sup>59</sup> Batida por minuto.

os instrumentistas para encerrarem a música, a um andamento aproximado de 80 bpm. As vozes, primeiro o *mba'e'puja*, em seguida as vozes masculinas e por último as vozes femininas, são as últimas a se somarem a harmonia.

Os corpos femininos entrelaçam suas mãos e movem seus pés, em colcheias, como se estivessem marchando sem levantar as pernas, mantendo os corpos e os passos juntinhos, encostados<sup>60</sup>. Os homens, de braços dados e com o *mbaraka mirim* em mãos, alguns deles, movem alternadamente os pés, para a frente e para o meio novamente no mesmo ritmo que o *mbaraka mirim*. Os instrumentos descritos, na maioria das vezes que presenciei, foram tocados por homens, porém as mulheres não eram impedidas de tocarem, em alguns momentos elas fizeram uso deles assim como os homens, apenas o *popygua* e o *takuapu* são totalmente restritos aos homens e às mulheres consecutivamente.

O canto é iniciado pelo *mba'e'puja*, cantando sozinho as palavras “*Jaguata tape rupi*” e, “*Mborai reve*” até o final da estrofe, foi seguido na continuidade do canto pelas vozes masculinas. As vozes femininas não entram logo no início da canção, sendo cantada a frase inicial apenas pelos homens, iniciando seu canto, somente na repetição da estrofe completa na palavra “*tape*”, cantando a mesma melodia das vozes masculinas em uma oitava acima. Em geral, as mulheres iniciam seus cantos após o canto dos homens, mas cantam a mesma frase com afinações distintas, sendo que elas mantêm seu canto uma oitava acima. Esse canto extremamente agudo e intenso das mulheres é entoado por vozes anasaladas e faz ressoar a região da garganta e no céu da boca. Como colocado por Vherá Poty ao ser questionado sobre quais partes do corpo sente vibrar com a emissão do som, ele esclarece que o mais importante é “soltar a voz”, mas que é preciso sustentar a potência da voz na barriga, pro canto sair bonito. “O principal é a barriga, a boca não é tão importante”. (STEIN, 2009, p. 89).

A letra da música é cantada duas vezes, repetida sempre em pares, realizando um complemento harmônico das vozes femininas (das crianças também) e masculinas. Na sequência, os instrumentos tocam sozinhos por quatro compassos, depois volta-se a letra cantada em pares, repetindo os movimentos anteriores por três ciclos completos. Ao final o *mbaraka* inicia o ralentando e é acompanhado pelos demais até a finalização da música com chacoalhadas rápidas e batidas aceleradas do tambor até o silêncio de todos os instrumentos. Após isso, levantam os braços com as palmas das mãos voltadas para a frente e dizem palavras de agradecimento iniciadas pelo coordenador do coral “*Xondaro kuery, xondaria kuery, iporã*

---

<sup>60</sup> Esse foi apenas um dos passos que vi elas fazerem, vi pelo menos dois passos diferentes, principalmente quando indivíduos de outras aldeias estavam presentes e dançando, porém, irei descrever apenas esse que aprendi a reproduzir quando participei de cantos e danças com eles.

*ete aguyjevete!*” e repetidas pelo coro em um vigoroso uníssono “*Iporã ete aguyjevete*”. Essa saudação está sempre presente nas finalizações de cada *mborai* apresentado.

Alguns detalhes da performance podem mudar de acordo com a região de localização do grupo em questão, homens se apresentam de braços dados ou apenas enfileirados ao lado de outros homens e as mulheres podem mover os pés de maneira diferente do que foi descrito aqui. As coreografias realizadas pelos Guarani perpassam a sensibilidade e emoções por meio da escuta que são refletidas no corpo.

A letra desse *mborai*, convida todos a seguirem o caminho sagrados de inúmeras belezas, carregando consigo o canto, a música, o rezo, que os fortalecem e os fazem felizes.

As letras das *mborai* sugerem mensagens que são aprendizagens de relações sociais, emoções e valores. Estas *nhe'e porã* (belas palavras<sup>61</sup>), entre diferentes tipos de performances orais cultivadas pelo Mbyá-Guarani, são associadas à sabedoria dos mais velhos e colaboram na transmissão oral da sociocosmologia Guarani para as novas gerações. Na vivência ritual entre os *karaí* ou entre as crianças do coral, a força simbólica das palavras que ensinam – a língua e a sociocosmologia Mbyá-Guarani – é potencializada pela indicialidade das sonoridades rítmico-melódicas persistentes que de certa forma adornam as palavras, entre sonoridades repetidas e outras improvisadas, remetendo a outros contextos onde sonoridades semelhantes são expressas e o modo de ser Mbyá também se afirma (STEIN, 2009, p. 184).

Ainda nessa linha de raciocínio, o coordenador pode tocar o *mbaraka*, o *popygua*, (ou outro) ou apenas cantar. O local deste tipo de apresentação pode variar bastante, sendo realizadas apresentações fora da aldeia, em teatros e/ou escolas, por exemplo, ou então nos pátios da aldeia ou dentro da casa de reza enquanto o sol se retira. Abaixo apresento um esquema de como transcorre uma apresentação de um *mborai* na aldeia em questão.

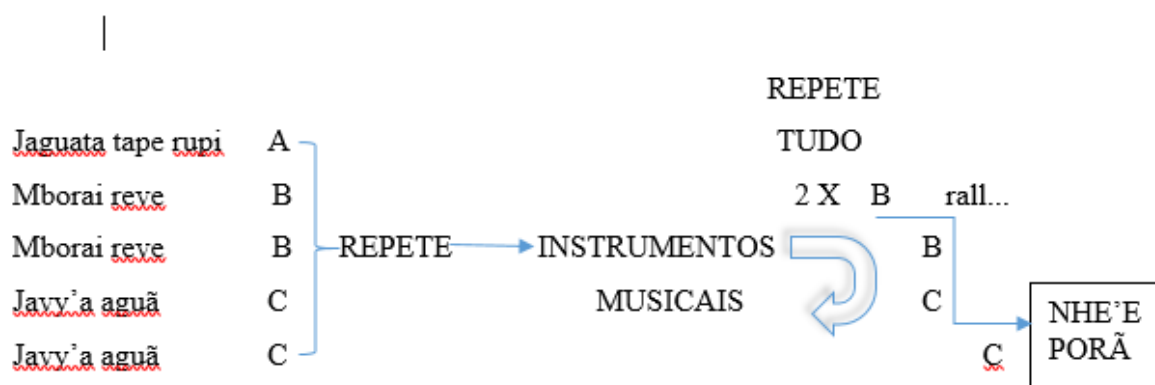


Figura 25 - Organograma *mborai*  
Fonte: Autora

<sup>61</sup> No caso do Mbya Guarani, *ayvu porã*.

Com base em Montardo (2002) os termos *nhe'e* e *ayvu*, conforme o grupo, significam alma, voz, vida, palavra. E a partir das sonoridades encontradas na natureza os Guarani desenvolvem o canto e a fala, “para os Guarani, linguagem poética é linguagem dos deuses, dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do Sol. Linguagem poética e musical. *Ñe'e porã*, as famosas belas palavras, então, são poesia e música” (MONTARDO, 2002, p. 152). Ou seja, a poesia e a música vêm por meio da escuta dos sons naturais. “Tudo que está vivo tem *ñe'e*, que os humanos podem ouvir se estiverem atentos” (*ibidem*, p. 152).

O pesquisador indígena Isael Pinheiro (2024), afirma que “a música e o canto são de suma importância para nós Guarani, pois através da sua prática aprendemos as concepções da natureza e do espiritual. Trata-se de uma linguagem própria que representa os nossos modos de ser, sentir e estar no mundo físico e espiritual” (PINHEIRO, 2024, p. 25).

## 2.6 JAVY'A AGUÃ: PARA SERMOS FELIZES

Nosso percurso até aqui nos mostrou que a promoção de saúde e o bem-viver no *nhandereko* Guarani dialoga diretamente com as questões relacionadas ao território, ao fortalecimento e a constante busca pela leveza do corpo, como também, por meio da pronúncia e escuta das belas palavras e, por fim, da demonstração de alegria. Todos estes elementos podem auxiliar na promoção de saúde ou provocar adoecimento, e são permeados pela musicalidade Guarani, expressos por meio dos cantos, das danças ou até mesmo através de atos políticos.

Conforme Stein (2009), o coletivo, assim como a Terra, precisa constantemente ser curado pela profilaxia musical, através dos rituais nos quais a sonoridade é o ponto central. Em um apanhado etnográfico com enfoque na territorialidade, saúde, gênero e construção da pessoa, xamanismo, economia da reciprocidade e organização social, realizado pela autora, foi possível identificar a aparição constante de temas como: as descrições das performances coletivas orais com narrativas míticas, *mborai* e *jerojy*, a fumaça e odor do *petyngua*, “o uso seletivo do *popygua* e do *takuapu*, em espaços familiares e sagrados” (STEIN, 2009, p. 124); todos esses elementos são formadores do xamanismo Guarani.

Em relação ao corpo, além do fortalecimento e purificação através das danças, os Guarani utilizam-se de dietas para demarcar momentos importantes, ritos de passagens, nascimentos e falecimentos. Como exemplo disto, quando menstruada a mulher deve seguir uma dieta rigorosa, a qual ajuda a não sentir cólicas e incômodos decorrentes dessa. Essa dieta

inclui restrições alimentares e proibição de tocar e/ou compartilhar utensílios. Nesse período a mulher deve ficar mais retirada do convívio, passando momentos de maior reflexão e percepções sobre si mesma.

Sobre este tema, com base em Garlet (1997), Montardo (2002) nos alerta para o papel da dieta na cultura Guarani, como um complemento aos cantos, rezas, danças que buscam tornar o corpo ágil e leve, facilitando assim o acesso à “Terra sem Males”. Esses ritos associados a dietas atuam na transformação do quente em frio, que na cultura Guarani representam consecutivamente a raiva e a alegria, e para serem saudáveis os Guarani buscam a alegria.

A música na cultura guarani é a linguagem privilegiada nas transformações afetivas e viram os lados da moeda da raiva e do amor, do quente e do frio e da tristeza e da alegria. Ao cantar e “dançar a guerra” nestes rituais os Guarani estão aperfeiçoando seus corpos em agilidade e defesa, embelezando-se, alegrando-se e, conseqüentemente, fortalecendo-se, ao mesmo tempo em que agradam aos demiurgos objetivando a continuidade da manutenção das condições de vida saudável na Terra. A música, tanto no mito quanto no ritual, proporciona transformações, ativação dos atributos de resplandecência e radiância, deslocamentos e comunicação com divindades e seres espirituais. Os cantos e as danças nos rituais diários atuam justamente neste sentido, trazem a presença e a interação aos corpos e, com isto, a alegria, a saúde e a beleza (MONTARDO, 2002, p. 261).

Durante os rituais, os Guarani limpam seus corpos, e como consequência disto, adquirem atributos divinos que o embelezam, como o “brilho do relâmpago, ou overa, a radiância e a chama do Sol, ou henydy” (ibidem, p. 264). A música e os aspectos sonoros na cultura Guarani, sempre estiveram relacionados aos conceitos de saúde, cosmologia, à educação e à política (STEIN, 2009, p. 25). A busca por sentir e expressar alegria pode ser compreendida como uma forma de buscar e manter a saúde integral do corpo, da mente e do espírito, dimensões indissociáveis para os sujeitos Guarani. Porém, essa lógica de viver com alegria é abafada por questões que marginalizam e colocam este povo em situações de extrema fragilidade. Como por exemplo, as invasões de terras por grileiros e mineradores, o descaso do Estado com as invasões em territórios indígenas, a não demarcação de terras, são fatores cruciais para gerar desarmonia e adoecer o corpo.

Em relatório realizado no ano de 2022 pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), foram retratadas intensificações das violências contra os povos indígenas, marcadas pela gestão do governo Bolsonaro.

Como nos três anos anteriores, os conflitos e a grande quantidade de invasões e danos aos territórios indígenas avançaram lado a lado com o desmonte das políticas públicas voltadas aos povos originários, como a assistência em saúde e educação, e

com o desmantelamento dos órgãos responsáveis pela fiscalização e pela proteção destes territórios (CIMI, 2023, p. 08).

Nesse relatório foram apresentadas inúmeras maneiras de violências realizadas contra os povos indígenas, violências estas referentes ao patrimônio: “omissão e morosidade na regularização de terras, conflitos relativos a direitos territoriais, e invasões possessórias, exploração ilegal de recursos naturais e danos diversos ao patrimônio”; a violência contra a pessoa: referente ao “abuso de poder, ameaça de morte, ameaças várias, assassinatos, homicídio culposo, lesões corporais dolosas, racismo e discriminação étnico-cultural, tentativa de assassinato e violência sexual” e por fim, a violência por omissão do poder público (*ibidem*).

No período relatado, “estruturou-se uma espécie de ‘ecossistema’ ligando as violações ao direito territorial e à saúde, que une, por um lado, falta de demarcação e de assistência e, por outro, as invasões e danos causados por diferentes práticas” (p. 20). Escancarou-se, assim, um profundo descaso com as vidas indígenas e interesse econômico pelos territórios, de maneira que “a reconstrução das políticas de saúde, educação e assistência aos povos originários e, especialmente, a retomada das demarcações e da proteção aos territórios indígenas, com a superação da tese do marco temporal”, que ainda assombra as comunidades indígenas e impele esses sujeitos a se organizarem e mobilizarem politicamente, se apresentam enquanto fatores cruciais para a manutenção da saúde desses sujeitos (*ibidem*, p. 21).

Paranhos Martins (2021) compara a realidade dos indígenas de Dourados, no Mato Grosso do Sul, com a dos sujeitos habitantes da faixa de Gaza. Dourados possui uma das maiores populações indígenas do Brasil, em torno de 16 mil indígenas das etnias Kaiowá, Guarani e Terena. “Os indígenas fazem parte do cotidiano da cidade, sendo impossível não enxergar as frequentes violações de direitos e o genocídio que marcaram as últimas décadas” (p. 193). A autora chama a atenção para o fato alarmante de que este “panorama tem proporções de guerra, embora as baixas sejam somente de um lado” (PARANHOS MARTINS, 2021, p. 193).

Em consequência a esses fatores o número de suicídios vem crescendo de maneira exponencial, os registros apontam para o fato de que no ano de 2022 ocorreram 115 suicídios de indígenas no Brasil, e três estados que registraram altos números foram o “Amazonas (44), Mato Grosso do Sul (28) e Roraima (15). Mais de um terço das mortes – 39, o que equivale a 35,1% – ocorreram entre indígenas com até 19 anos de idade”. A percepção sobre a fragilidade das questões de saúde psicossocial envolvendo os indígenas no Brasil foi um movimento crescente que permeou nossas interações. Em relação a isso, o que me chocou de imediato foram os dados estupefacentes de recorrência de casos entre os jovens, do sexo masculino, com

idade entre 10 e 24 anos, superando em quase três vezes a de populações não indígenas, denunciando assim, a extrema vulnerabilidade ao suicídio desta população (ARAÚJO *et al.*, 2023).

Em uma pesquisa conjunta entre pesquisadores de Harvard e a Fiocruz, os dados apontam para o fato de que as taxas de suicídio entre populações indígenas é significativamente maior, podendo ser considerada uma epidemia e um problema de saúde pública de grandes proporções, podendo ser “influenciado por uma gama de peculiaridades contextuais e culturais, como conflitos territoriais, crises sanitárias, racismo estrutural, bem como questões de ordem econômica, política e psicológica” (Pedrosa, 2023, s/n). Este fato chamou-me a atenção, pois, enquanto profissional da saúde, não possuía esse conhecimento. O que me leva a crer que muitos de meus colegas de profissão e de outras áreas da saúde também desconhecem esse fato.

Em abril de 2024, durante os dias 22 a 26, participei do vigésimo Acampamento Terra Livre (ATL), neste evento nacional ocorrido em Brasília e organizado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) com o objetivo de lutar pelos direitos e pela vida dos povos indígenas. Tive a oportunidade de participar como ouvinte de algumas rodas de conversa entre os Guarani, e também em algumas plenárias ao longo da semana, que abordaram a temática da saúde indígena, saúde mental e o bem viver.

Nestes encontros, algumas lideranças indígenas abordaram temas relevantes como o “cuidado com a saúde mental das comunidades indígenas”, destacando a importância de políticas específicas que promovam o bem-viver destes povos (ATL, 2024, p. 56). Os principais pontos levantados como possíveis causadores de desordens na saúde desses sujeitos, principalmente dos jovens indígenas, foram, ansiedade e depressão, uso excessivo de celular, luta por condições mínimas de existência e o suicídio. “Quando a gente fala de juventude, dentro do território indígena, é um desafio maior ainda, porque é ali dentro que está acontecendo o suicídio, a depressão, a ansiedade” (ATL, 2024, p. 56).

Desta maneira, podemos considerar que a luta pelo território seja um elemento central na busca pela saúde e bem estar dos indígenas, que representa um ato de justiça e uma prática de saúde coletiva. Assim sendo, necessita-se integrar essa visão de importância sobre o território às práticas de políticas públicas em saúde de maneira urgente, a fim de possibilitar transformações no sentido de preservar a sobrevivência digna desses sujeitos.

### CAPÍTULO 3

## MUSICOTERAPIA E XAMANISMO: CONVERGÊNCIAS E DIÁLOGOS

Assim como esboçado inicialmente, meu interesse por este tema (musicoterapia e xamanismo) surgiu enquanto ainda cursava o bacharelado de musicoterapia da UNESPAR (FAP). Me recordo que em determinada disciplina uma professora apresentou-nos um texto<sup>62</sup>, traduzido por ela, que fomentou em mim reflexões sobre as possíveis relações entre musicoterapia e xamanismo e como a aproximação entre a musicoterapia e a etnomusicologia poderia levar a uma ampliação da visão e entendimento do musicoterapeuta sobre o Outro, e, a partir disso, também ampliar as possibilidades de atuação do musicoterapeuta. Quase dez anos após minha formatura, retorno ao bacharelado, agora ocupando o cargo de professora, e pude ver que o ensino e a propagação de que o xamanismo é uma das vertentes de surgimento da musicoterapia ainda está presente na realidade dos estudantes de musicoterapia. Porém, questiono-me sempre, se compreendemos de fato esta questão, e o quanto este fato pode realmente impactar na atuação do musicoterapeuta.

Levando em conta estes questionamentos, neste capítulo proponho fomentar uma discussão inicial, principalmente no âmbito nacional da prática da musicoterapia, sobre essas correlações entre musicoterapia e xamanismo, tendo alguns direcionamentos e entendimentos sobre a pesquisa de campo conduzidos pela etnomusicologia participativa e pela vertente de pensamento da musicoterapia social e comunitária. O caminho que iremos seguir a partir daqui será em direção a articular ideias, com base em uma concepção do processo saúde-doença, sob a perspectiva do modelo biopsicossocial, alternativo ao modelo biomédico, que compreende o sujeito como um complexo sistema “biológico, psicológico e social, ou seja, recebe informações, organiza, armazena, gera, atribui significados e os transmite” (...) e que compreenda a saúde e a doença como “condições que estão em equilíbrio dinâmico (...) codeterminadas por variáveis biológicas, psicológicas e sociais, todas em constante interação” (PEREIRA *et al.*, 2011, p. 526).

---

<sup>62</sup> “*The music therapist: creative arts therapist and contemporary shaman*”.

### 3.1 PROCESSO SAÚDE-DOENÇA

Assim sendo, entende-se que “o equilíbrio biopsicossocial e espiritual é um fenômeno multifacetado, uma dimensão existencial complexa cujos aspectos, em muitas circunstâncias, escapam ao controle das pessoas” (ROSEMIRIAM, 2017, p. 73). Sob a perspectiva psicossocial, a saúde e a doença são percebidas de forma subjetiva, variando conforme os parâmetros pessoais de cada indivíduo. Nesse contexto, a adoção de uma medida universal se torna inviável, pois desconsideraria as diferentes realidades e interpretações individuais sobre o que significa estar doente ou saudável.

Nesse sentido, a compreensão do equilíbrio biopsicossocial e espiritual como uma dimensão complexa e subjetiva encontra ressonância na reflexão proposta por Cunha e Volpi (2008) sobre a práxis da musicoterapia. Ao considerar que a atuação do musicoterapeuta transcende o espaço físico e se insere em um ambiente social, político, cultural, humano e relacional, amplia-se a visão sobre o cuidado, alinhando-o às diversas interpretações individuais de saúde e doença. Essa perspectiva reforça a importância de práticas terapêuticas que respeitem a singularidade de cada contexto e indivíduo, superando abordagens universais. Para as autoras

a musicoterapia é uma disciplina profissional, baseada em métodos e técnicas específicos, que possibilitam compreender as manifestações sonoras do ser humano e os fenômenos que decorrem da interação entre os indivíduos e a música. A partir da relação participante, música e musicoterapeuta (tripé que embasa esta prática), procura-se trabalhar os potenciais dos participantes a fim de que estes possam ser ampliados, estabelecendo-se, ao longo do processo terapêutico, uma comunicação através dos elementos musicais como o ritmo, a melodia, a harmonia, a intensidade, a altura e também a voz e a expressão corporal (GUIESI, 2021, p. 231 *apud* CUNHA e VOLPI, 2008).

Além dos elementos citados, inclui também o silêncio enquanto um dos elementos da música, com base no que foi observado em minha prática de atendimento de sujeitos não-verbais<sup>63</sup>. Compreendi que no silêncio os sujeitos também expressam seus desejos e anseios inconscientes. Gabriela Wagner (1998) entende o musicoterapeuta “como o profissional especialista no uso da música, do som, do silêncio e do movimento para fins terapêuticos” (WAGNER, 1998, p. 204, tradução própria).

O silêncio quando gera um desconforto, representa aquilo que não pôde ser dito, gerando um temor de que o que não foi dito seja denunciado, em contrapartida o silêncio pode

---

<sup>63</sup> Sujeitos que não se expressam através da linguagem verbal.

sinalizar um momento de reflexão daquilo que acabou de ser escutado ou vivenciado, dentre outros sentidos e significados possíveis. Em uma reflexão sobre a importância do silêncio, Benenzon (2011) relata que,

Sem dúvida, a invasão de estímulos perturba a capacidade de percepção e expressão. É por isso que recomendo o silêncio, o vazio e a quietude como uma unidade de percepção fundamental de referência. Porque o silêncio me permite ouvir, o vazio me permite preenchê-lo e a quietude me permite observar o movimento (BENZON, 2011, p. 42, tradução própria)

Em musicoterapia o silêncio ocorre como um norteador para as decisões do musicoterapeuta em relação ao participante, “as escolhas musicais, quando começar, quando parar, que resposta dar, qual suporte necessário para aquele momento e, muito importante, quando ficar em silêncio” (VOLPI, 2018, p. 33). E este pode ser entendido de maneira tipificada, classificando-os em tipos diferentes de silêncio, manifestados de forma verbal, corporal e sonoromusical. O ato de escutar consiste em estar consciente, concentrado, tendo como foco entender e decifrar aquilo que se ouve, discriminando-se a fonte sonora, “origem, significados e implicações no contexto em que se insere” (CUNHA, 2001, p. 45). A escuta musicoterapêutica ocorre para além da percepção do estímulo sonoro, a pessoa que se manifesta em um *setting* musicoterapêutico é ouvida com todos os sentidos e também com a sensibilidade do musicoterapeuta.

O sentido da visão escuta a postura corporal, tons de palidez ou rubor, contato de olhar, direcionamento e intenção corporal e todas as modificações físicas e concretas que se processam na sessão. O sentido do tato escuta o tônus muscular, temperatura, a textura da pele, sudorese e secura, as resistências e as permissões musculares, tensões e relaxamentos. O sentido do olfato escuta condições de autocuidado e de reações fisiológicas reveladoras de controle muscular e emocional. O sentido da audição capta e interpreta manifestações sonoras verbais e pré verbais na amplitude de suas propriedades (CUNHA, 2001, p. 45).

Ao falar sobre xamanismo Guarani, Montardo (2002) compreende o sentido da escuta como sendo o mais valorizado para a aquisição de conhecimento. Em seus rituais cotidianos, o xamã (*xeramoï* ou *xejaryi*) convida todos a escutarem. A autora relata que “a escuta é feita com o corpo, e isto é manifestado no texto dos cantos e na dança que acompanha o escutar. O sentir é consequência imediata do escutar. Quando as mensagens recebidas na escuta evocam tristeza (*mboaxy*), este sentimento deve ser afastado, pois o que se está buscando, (...), é a alegria (*mbovy'a*).”

Para os Mbya, o momento do ritual consiste em um momento de concentração

extrema, utilizando este momento “para escutar e pensar só em Tupã,” alcançando “um entendimento não verbal do mundo” (MONTARDO, 2002, p. 243). “O corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve, o leve é alegre e o alegre é saudável. Este estado de leveza é o que os Mbya denominam de *aguyje*, um estado que permite ir à morada dos deuses e que está relacionado ao estado do sonho e do amor total” (*ibidem*).

### 3.2 O XAMANISMO COMO UMA DAS BASES DA MUSICOTERAPIA

Ao pensar numa aproximação entre o xamanismo Guarani e a musicoterapia, recorro ao clássico texto “*The music therapist: creative arts therapist and contemporary shaman*” de Joseph Moreno (1988), o qual compreende a musicoterapia como uma prática com raízes antigas, ligada às tradições xamânicas de cura, e, embora especializada e profissionalizada, esta profissão remonta a mais de 30 mil anos de práticas de cura a partir do uso de música. Realizando um apanhado sobre a música de cura nos trabalhos etnomusicológicos, o autor encontrou aspectos culturais semelhantes entre grupos culturais de variados continentes, notando que em várias culturas a música é utilizada para promover a cura, ajudando as pessoas a alcançarem outros estados de consciência, muitas das vezes induzidos por cânticos e ritmos repetitivos. “As culturas africanas, o índio norte-americano, esquimós do Alasca, a música indígena sul-americana, e aspectos de outras culturas são esmagadoramente orientados para o papel da música e da cura na tradição xamânica” (MORENO, 1988, p. 271, tradução própria).

A musicoterapia comunitária também acompanha a diversidade cultural como central à sua prática. Brynjulf Stige (2004) enfatiza que “toda prática de musicoterapia é inerentemente moldada por seu contexto cultural” (STIGE, 2004, p. 107). Isso significa que o terapeuta deve ser não apenas um facilitador musical, mas também um “etnógrafo musical”, sensível às expressões culturais únicas de seus clientes e às dinâmicas sociais do ambiente onde atua.

Diversos autores da área da musicoterapia apoiam as ideias de Moreno sobre as relações entre a musicoterapia e o xamanismo. Zanini (2004) inicialmente abordou a relação ancestral entre música e saúde, e, em seguida, explora como essa ligação é aplicada na prática contemporânea pelo musicoterapeuta, que utiliza a música como ferramenta “para tratar, avaliar e prevenir doenças que afetam os seres humanos” (ZANINI, 2004, p. 01). Para a autora, a musicoterapia é fundamentada principalmente na educação musical, na recreação musical e nas tradições do xamanismo.

Em seu clássico manual de definição da musicoterapia, Bruscia (2000) reserva um

capítulo para desenvolver ideias sobre as práticas de cura e relacioná-las ao uso da música e do som, propriamente ditos, nestes contextos. Seguindo a linha de pensamento de que “toda criação é organizada e dirigida pelo som ou formas vibratórias, e que, tal qual a música, todas as coisas do universo estão continuamente em um estado de movimento ou fluxo e em permanente processo para adquirirem sua própria forma” (BRUSCIA, 2000, p. 209), o autor afirma que, assim sendo, o uso da música pode restaurar a harmonia dos sujeitos, e, entre o universo e os sujeitos. “Um pressuposto básico é que assim como o corpo entra em harmonia com o universo, a psique e o espírito o acompanham e os três estão inteiramente relacionados entre si energeticamente” (ibidem).

Bruscia (2000), compreende que a cura pelo som e a cura pela música são maneiras distintas dessas práticas serem realizadas, ele elucida que na cura pela música “as propriedades estéticas da música são tão importantes quanto da experiência das formas de energia universal da música” (p. 215) e que esta prática não precisa, necessariamente, ocorrer dentro de um setting musicoterapêutico e em uma relação cliente-terapeuta para surtir efeito, mas, quando atrelada a um *setting* e à relação cliente-terapeuta, estes devem orientar a cura pela música. “A música pode ser utilizada como cura ou na cura: música como cura: quando aplicadas no cliente como principal agente de cura”, e, música na cura é quando “a música ajuda o terapeuta e o cliente a ativar a energia universal que se encontra fora ou além da música,” (p. 216). Como exemplo o autor cita a música no xamanismo,

Uma antiga tradição de cura em que o xamã utiliza a música para auxiliar o processo de sua própria cura ou de outros. Mais especificamente, os ritmos percussivos, cantos e canções repetidos são utilizados para auxiliar o xamã a entrar e a sustentar um estado alterado de consciência. Esse estado o capacita a contatar e a utilizar o mundo dos espíritos e, portanto, a adquirir o conhecimento e o poder necessário para ajudar ou curar a pessoa (BRUSCIA, 2000, p. 217).

No xamanismo Guarani a cura ocorre nestes dois âmbitos, o xamã se cura e cura o grupo, enquanto é, simultaneamente, curado pelo grupo também. Em meu campo, durante a cerimônia do *nhemongarai*, pude observar esses momentos de cura coletiva, nos quais, uma imagem muito forte me retorna a mente, o *xamoi* que conduzia a reza, após realizar alguns batismos e rezas de cura, apresentou-se bastante abatido, chorando após o término de seus trabalhos. Então, o grupo de *xondaros* e *xondarias* que estavam a realizar o *jerojy* enquanto entoavam os cantos do *tarova'i* fecharam um círculo em torno dele e continuaram pulando e cantando com uma intensidade crescente, fortalecendo diretamente o *xamoi*, que aos poucos foi retornando a um estado de calma e tranquilidade e pode encerrar sua reza e se retirar do

círculo.

Outro ponto interessante apresentado por Moreno (1988) é o importante papel do ritmo e da repetição presentes tanto em algumas tradições xamânicas quanto na musicoterapia. Ele referencia pesquisas que demonstraram como o som e o ritmo podem afetar o cérebro humano, induzindo os participantes a estados de relaxamento e/ou outros estados de consciência, algo considerado por ele como crucial para os processos xamânicos, sugerindo, assim, que essas práticas poderiam enriquecer as técnicas da musicoterapia moderna. O autor reflete sobre como as práticas de cura tradicionais realizadas em vários grupos étnicos pelo mundo podem ter influenciado o que conhecemos enquanto profissão, com técnicas e métodos específicos e que, de certa maneira, encontra-se bastante distanciada das práticas xamânicas, enquanto pauta sua atuação no modelo biomédico.

É notável o fato de que desde o início do desenvolvimento da musicoterapia “há uma marcante influência de um modelo biomédico atrelado à utilização da música para o alívio de sintomas, quando utilizada no tratamento de alguma patologia. Ou seja, sua construção epistemológica esteve moldada por um tipo de prática inspirada no modelo biomédico, em contexto hospitalar” (ARNDT, 2019, p. 57). Como exemplo disto, está o fato de que Benenson (1998) coloca a música como um campo da medicina, atrelando mais ainda este campo de trabalho ao modelo biomédico.

Moreno (1988) compreende a aproximação deste profissional da etnomusicologia e de uma educação musical diversificada, abrangendo múltiplos estilos culturais, como algo que pode permitir uma maior aproximação deste profissional com sujeitos de diferentes culturas. Ele defende, ainda, a criação de uma teoria independente da musicoterapia, baseada nas práticas tradicionais e experiências xamânicas, ao invés de se apoiar unicamente em teorias psicológicas ocidentais.

Desta forma, o autor sugere que a musicoterapia ocidental se beneficiaria ao reintroduzir práticas e conceitos xamânicos, valorizando, assim, uma prática mais intuitiva com base em uma visão holística dos sujeitos, considerando-se as dimensões emocionais, espirituais e físicas de seus pacientes. Ele entende que o modelo xamânico pode servir como inspiração para a prática contemporânea da musicoterapia, encorajando os musicoterapeutas a adquirirem uma abordagem mais criativa, resgatando a profundidade emocional e arquetípica que a música pode oferecer no contexto terapêutico. Essa perspectiva não amplia somente as possibilidades terapêuticas, como também valoriza o potencial ancestral da música como uma ferramenta de cura.

A partir disto, proponho refletirmos sobre a qual xamanismo o autor está se referindo,

compreendendo se existe ou não apenas uma maneira de fazer xamanismo, ou se existem vários xamanismos possíveis. Essa reflexão se faz necessária para iniciarmos os debates desse capítulo. Afinal o que é xamanismo? De qual xamanismo o autor trata? Seria possível falarmos sobre um xamanismo apenas?

Com base em Langdon (1996), o xamanismo é um sistema cultural complexo que possui relevante papel social dentro das comunidades indígenas, das Terras Baixas da América do Sul e de outros continentes. A autora define o xamanismo como um sistema sociocultural e cosmológico, no qual o xamã ocupa um papel de centralidade, e que “são personalidades inovadoras (...) e também fornecem modelos de liderança para movimentos messiânicos. (...) é impossível determinar se todos os xamãs possuem um tipo determinado de personalidade” (p. 14).

Langdon (1996) propõe uma abordagem simbólica e dinâmica, inspirada pela antropologia simbólica, para interpretar o xamanismo como um sistema de representações que integra elementos religiosos, sociais e ecológicos, constituindo uma cosmologia em que o xamã é o principal mediador entre o visível e o invisível. A autora sugere que o xamanismo deve ser entendido como um sistema cosmológico de múltiplos níveis e princípios transformadores, no qual o xamã possui poder para transitar entre realidades, promovendo a harmonia entre o universo humano e extra-humano. Entende-se que o xamanismo pode ser compreendido como uma instituição fundamental para as sociedades indígenas da América do Sul. Langdon reforça a ideia de que o xamanismo se baseia em um conceito coletivo de poder, focado no bem-estar social e na manutenção da ordem cósmica.

Ao longo do tempo, o xamanismo foi associado à prática de êxtase e cura, compreendendo o xamã como alguém capaz de mediar os mundos daqui e de lá (físico e espiritual). Durkheim<sup>64</sup> e Mauss<sup>65</sup> compreendem o papel do xamã na coesão social, associando-o aos rituais e às estruturas simbólicas coletivas de sociedades étnicas. Langdon (1996) coloca que atualmente o xamanismo é compreendido como um sistema cultural abrangente e um fenômeno global, que se adapta e se manifesta de maneiras distintas em várias culturas, inclusive no neoxamanismo ocidental. É possível perceber grande influência de movimentos sociais e culturais que popularizaram as noções sobre outros estados de consciência e as práticas espirituais de cura na cultura ocidental. Ao olhar para essas manifestações, me

---

<sup>64</sup> Émile Durkheim (1858-1917) foi um sociólogo, psicólogo e antropólogo francês, considerado o pai da sociologia.

<sup>65</sup> Marcel Mauss (1872-1950) foi um sociólogo e antropólogo francês conhecido como o "pai da etnologia francesa"

pergunto: seria o musicoterapeuta um *neoxamã*, no sentido de que, este pode exercer uma prática que articule os saberes ancestrais às práticas modernas?

As ideias de Joseph Moreno (1988) sobre o papel do musicoterapeuta como uma espécie de xamã contemporâneo podem ser articuladas com a visão de xamanismo de Jean Langdon (1996), que vê o xamanismo como um complexo sociocultural e cosmológico, mais que apenas uma prática religiosa ou mágica. Moreno (1988) descreve o musicoterapeuta como alguém que, ao usar música e outras formas de arte criativa, pode ajudar o paciente a entrar em um estado alterado de consciência, onde ocorre a cura. Moreno defende que o terapeuta contemporâneo poderia usar essas técnicas ancestrais de maneira adaptada, ajudando o paciente a acessar e resolver conflitos internos, similar ao modo como o xamã media as energias e tensões em sua comunidade.

Moreno (1998) explora a música na musicoterapia como uma ferramenta de cura com raízes xamânicas, onde o terapeuta moderno pode ser visto como um mediador entre o indivíduo e dimensões espirituais e emocionais. Para Moreno, o terapeuta deve integrar várias formas de arte e ver o paciente de forma completa, em vez de fragmentá-lo em aspectos mentais, físicos ou emocionais. Moreno propõe que a musicoterapia deve fazer um retorno a práticas holísticas e espirituais que preservam a essência cultural (que mantém as tradições do povo) enquanto se integram à contemporaneidade.

Essa ideia de Moreno me faz recordar uma fala de Juliana Kerexu<sup>66</sup>, onde ela explica sobre como a música tem um papel importante para permitir esta conexão com o sagrado e possibilitar este espaço de cura. Que é através da música que esse espaço é possibilitado. No subcapítulo a seguir volto a trabalhar estas ideias. Sobre esse transe de conexão com o sagrado, os autores focam em aspectos diversos, mas que não necessariamente divergem. Enquanto Moreno (1988) fala da música como um caminho para o êxtase e a conexão entre terapeuta e paciente, Langdon (1996) destaca o êxtase como um elemento crucial para o poder do xamã, que atravessa realidades e atua como mediador entre o domínio humano e extra-humano. Essa visão ressoa com a análise de Montardo (2002) sobre o papel da música nas culturas indígenas, onde ela funciona como uma prática que conecta o indivíduo ao coletivo e preserva saberes.

Langdon (1996) observa que o xamanismo é um sistema que conecta cosmologia e cultura, enfatizando sua função social e simbólica. Observa, ainda, que o xamã não atua isoladamente, mas dentro de um sistema cosmológico que une o visível ao invisível e o sagrado ao cotidiano. Ainda, critica a visão que fragmenta o xamanismo em componentes religiosos

---

<sup>66</sup> Ver aula transcrita no Anexo B

ou mágicos, enfatizando que ele é um sistema que conecta a cosmologia e a sociedade, atuando na cura, na harmonia social e na organização cultural.

O que vivenciei convivendo com os Guarani Mbya, foi uma centralidade da figura do xamã nos *xeramoi* e *xejaryi*, porém, percebe-se um compartilhamento na ocupação desta posição, principalmente na casa de reza, onde podemos pensar nesse xamã não como uma figura única, que faz sozinho todo o processo de cura: música, cantos, rezas, fumaça, danças, toques e tudo o mais que compõe o rezo Guarani. O que vemos no caso desse processo realizado pelos Guarani é um processo coletivo, onde aquele que conduz a música não é o mesmo que executa a cura, apesar de ambos participarem ativamente do processo. E onde existe sempre um processo coletivo, onde o xamã não trabalha sozinho, pois há uma comunidade de pessoas e seres não-visíveis o ajudando e o sustentando, durante os rezos, e também em seu cotidiano. Montardo (2002) também observa em seu trabalho sobre como o potencial ritual de cura do grupo Guarani está baseado na coletividade e na música. Montardo ainda coloca a música como um veículo de resistência e adaptação cultural.

Tanto Langdon (1996) quanto Montardo (2002) falam sobre o papel do xamanismo e das práticas culturais, como a música, na afirmação e manutenção da identidade. Ambas destacam a música como um meio para acessar estados de consciência que ajudam na cura e no fortalecimento da identidade. Juliana Kerexu sempre afirma como é importante o autoconhecimento nos momentos quando estamos na casa de reza e atingimos esses estados alterados de consciência. Pois somente quando nos conhecemos verdadeiramente e temos a coragem de olhar para quem somos, é que podemos alcançar uma cura verdadeira e profunda. “Porque você precisa curar a ferida, você precisa curar essa dor que está dentro. E como que eu faço isso? [...] O autoconhecimento é muito importante porque ajuda você a mexer lá dentro.”<sup>67</sup>

Pode-se ver que o xamanismo e as práticas de cura cultural são formas poderosas de resiliência, preservação cultural e transformação pessoal e coletiva. Langdon (1996) nos chama a atenção para o fato de que, quando o xamanismo é reduzido apenas a estudar as diferenças entre magia e religião, perde-se a essência em compreendê-lo enquanto “complexo cultural, que expressa as representações centrais de um povo.” (p. 22). Para a autora, Mauss ficou limitado ao classificar a magia e seus ritos como secretos. O xamanismo é público e é princípio organizador dessas sociedades, assim como expressa os seus valores centrais (LANGDON, 1996).

---

<sup>67</sup> Frase de Kerexu - ver transcrições no Anexo B, corte 04

### 3.3 NHEMBOJEROVIA E O PROCESSO DE CURA

Então esse é o ponto do *nhembojerovia*: eu preciso acreditar, eu preciso crer, eu preciso ter vontade naquilo que eu estou fazendo (KEREXU, 2024, transcrição de vídeo-aula<sup>68</sup>).

Durante uma das aulas de Mbya Guarani ministrada pela cacique Juliana Kerexu que participei, buscamos compreender o conceito de *nhembojerovia* e entender como este se relaciona com a música e com o processo de cura. O termo *nhembojerovia* é um termo de difícil tradução do Mbya Guarani para o Português, pois não há uma palavra de tradução direta que exprima o conceito em sua totalidade. Uma tradução comum é traduzir como “acreditar” ou “ter fé”.

Para Kerexu, esta tradução não está errada, porém enfatiza que o termo tem uma profundidade e amplitude muito maior de significados. *Nhembojerovia*, significa acreditar, crer em algo. Ela dá o exemplo de “vamos acreditar na fala de Nhanderu” (*nhembojerovia nhanderu ayvu*), uma fala muito dita pelos mais velhos na casa de reza. Outro exemplo utilizado por ela é a frase, título de um *mborai*, “*nhembojerovia kyringue nhē’e*”, que, numa tradução livre, significa “acreditar no espírito das crianças”. Segundo a cacique, esse acreditar “deve vir de dentro da pessoa”, ou seja, deve emergir de uma convicção interna genuína. Acreditar de maneira superficial ou apenas externamente não é suficiente para promover uma transformação significativa, se houver dúvidas internas, mesmo uma crença intensa manifestada externamente não será capaz de gerar mudanças profundas. Então, esse termo carrega esse conceito de acreditar profundamente, sem sombras de dúvidas e para além de um acreditar intelectual, estando atrelado a um conceito de sustentação da pessoa em si mesmo, de sua caminhada e de suas crenças. Juliana Kerexu fala que não é possível viver se você não acreditar na existência.

Quando conversamos sobre cura em aula de Mbya<sup>69</sup>, foi abordada a ideia de que a verdadeira cura vai além do alívio imediato da dor e envolve um processo profundo de fé e autoconhecimento. Falou-se que, para que as ferramentas de cura, como remédios naturais, banhos de ervas, músicas e rezos, realmente tenham efeito, é essencial que a pessoa tenha fé no processo (*nhembojerovia*). Sem essa crença, essas práticas não teriam efeito, pois, segundo ela, o processo de cura depende essencialmente de *nhembojerovia* (*acreditar/ter fé*). Juliana

---

<sup>68</sup> Fala de Juliana Kerexu, durante aula de Mbya Guarani realizada no dia 17/02/2024 – ver anexo B, corte 04.

<sup>69</sup> Transcrita no anexo B.

Kerexu complementa essa ideia ao refletir sobre a facilidade de recorrer aos remédios convencionais, como os vendidos em farmácias, que, embora aliviem a dor de forma rápida, não promovem uma cura verdadeira, pois não exigem o envolvimento profundo do indivíduo consigo mesmo. Ela explica que os remédios podem ser uma solução imediata, mas não envolvem o autoconhecimento e nem a conexão com o próprio espírito, elementos essenciais para uma cura profunda.

A fé (*nhembojerovia*), nesse contexto, não é apenas uma crença abstrata, mas a base fundamental que dá sentido a todas as ferramentas utilizadas no processo de cura. Sem essa crença, esses instrumentos não têm o mesmo impacto, e a cura não se concretiza de maneira profunda. Isso reflete uma visão holística do processo de cura, pois entende a multifatorialidade do processo e de como os elementos são indissociáveis. Não se trata apenas de aliviar sintomas, mas de promover uma transformação interna mais significativa.

Kerexu argumenta que o corpo físico é apenas uma extensão do espírito, e que a verdadeira cura exige que se cuide dessa conexão espiritual. Segundo ela, o uso de medicamentos ocidentais é, muitas vezes, uma "válvula de escape", porque permite que a pessoa se distancie de suas dores e frustrações internas, sem enfrentar o que está realmente ferido ou necessitando de atenção. Esse comportamento de buscar soluções rápidas e superficiais, como os medicamentos farmacêuticos, impede a pessoa de se aprofundar nas questões emocionais e espirituais que precisam ser trabalhadas para que a cura aconteça de forma completa.

Ela também observa que trabalhar nas questões emocionais e espirituais é um processo mais trabalhoso e que exige um esforço maior, mas que é fundamental para alcançar uma cura que não seja apenas superficial. A pessoa precisa se entregar ao processo, acreditar nele e ter a disposição de enfrentar suas próprias vulnerabilidades. O "fácil" — como o uso de medicamentos que são tomados em intervalos regulares — não exige essa entrega profunda, e, por isso, não proporciona a cura verdadeira. Podemos dizer que a cura não pode ser apenas física e limitada no conceito biomédico, ela deve envolver uma transformação interior, que só é possível quando a pessoa se permite entrar em contato com sua própria dor e buscar sua reconciliação consigo mesmo e com seu espírito.

Para Kerexu, a cura real envolve, entre outras coisas, rituais e práticas espirituais, como o canto e a música, que ajudam a equilibrar as energias e permitem que a pessoa entre em um estado de transe necessário para o processo de cura. Nas palavras de Juliana Kerexu:

Então, assim, é muito mais fácil esse caminho, porque você vai lá comprar um

remédio da farmácia, vai tomar de tal hora em tal hora, que daí eu não preciso me aprofundar em mim mesmo no autoconhecimento, então ali já é algo diferente. Então, por isso, eles falam que esses remédios são *calmadores*, que acalma, mas não faz [...] essa cura que precisa. Porque você precisa curar a ferida, você precisa curar essa dor que está dentro. E como que eu faço isso? Nunca esquecendo que junto desse saber vem a questão dos rezos, dos cantos, que são importantes, da música que é muito importante porque eles equilibram essa energia para que acesse esse lugar, como se a gente precisasse entrar nesse transe e o canto, a continuidade ali da batida, ali do Takuapu, do Mbaraka mirim, ali junto, possibilita [este transe]. E como que eu trabalho isso? O autoconhecimento é muito importante porque ajuda você a mexer lá dentro. E esses remédios que hoje estão ali disponíveis não te faz esse aprofundamento, porque você pode tomar de seis em seis horas, de oito em oito horas, de 12 em 12 horas, porque é isso... não vai te proporcionar esse lugar de entrega, de *Nhembojerovia* mesmo, porque não tem esse processo (*ibidem*).

Vale destacar, como visto também nesta aula, como a falta do território impacta também nesta questão de saúde do corpo e busca de cura e obtenção de alívio dos sintomas, pois, sem o território, sem acesso às suas medicinas tradicionais da floresta e sem acesso ao conhecimento ancestral que se perdeu ao longo dos séculos e últimas décadas, perdendo acesso ao conhecimento das plantas que poderiam ser utilizadas para esse uso medicinal. Há alguns trabalhos no campo acadêmico que abordam essa questão, assim como há trabalhos que buscam resgatar e registrar esses conhecimentos, como visto no livro *Pohã Ñana*, organizado por Paulo Basta *et al.* (2020) em colaboração com a Fiocruz e jovens indígenas das comunidades Guarani Kaiowá do Mato Grosso do Sul.

Ao ouvir a fala de Kerexu sobre esse processo de cura e o *nhembojerovia*, passo a me questionar como seria isso na visão do *Xamoi* ou *Xejaryi*, logo a questiono sobre como é isso na visão dela, pois não me parece ser um papel muito fácil de ocupar, pois essa *Xejaryi* que está à frente do processo de cura me parece que deve ser capaz de sustentar essa fé, esse *nhembojerovia*. Ju, em sua resposta, ressalta a sensação de estar exposta, tanto ao mundo visível quanto ao espiritual, percebendo que sua posição a coloca em um espaço onde tudo a atravessa, tudo que acontece ali no ambiente e também com a pessoa que está recebendo a cura. Essa exposição traz um senso de vulnerabilidade, mas também de conexão com algo maior, evidenciando a complexidade de estar em um papel onde as expectativas e as demandas nem sempre dependem diretamente dela.

Em sua fala, Kerexu reforça que o verdadeiro agente de transformação não é ela enquanto pessoa, mas sim a fé e a crença daqueles que buscam a cura. Para ela, é fundamental que as pessoas não personalizem sua fé em sua figura, mas sim direcionem-na ao sagrado e ao coletivo que essas práticas representam. Essa visão sublinha a humildade e a interdependência que permeiam o papel do cacique, destacando a sabedoria ancestral que guia a liderança Guarani Mbya.

Eu só estou aqui como interlocutor ou algo que faz esse lugar é como se fosse uma ferramenta de expansão dessa cura. Então, assim, não venha acreditando em mim, mas venha acreditando nessa cura, que está em você, acreditando em *Nhanderu Ete*, nos espíritos que ficam ali junto para curar, para fazer o que tem que fazer, mas não em mim. Então, isso é muito interessante, se você acreditar em mim, não sei se algo vai ser mudado, mas tem que acreditar naquilo que precisa ser, que é a cura, que é você acreditar em *Nhanderu*, no Criador, em *Nhandexy Ete*, nossa mãe, e os espíritos que estão aí, como se a gente fosse só esse instrumento, esse interlocutor. Então, isso faz a diferença também. E acreditar e estar ali firme no canto, no rezo, no *mbaepu*, no *mbaraka mirim*, no *takuapu*. Que tudo é algo muito coletivo (*ibidem*).

O que eu como pesquisadora percebo é que, além de ser coletivo, não é um elemento só que permite essa conexão. Não é só a figura do *Xeramoi* (pajé homem) ou da *Xejaryi* (pajé mulher), não é só a música, não é só o *petyngua* (cachimbo), não é só o fogo, não é só o *ka'a* (chimarrão), não é só a presença do Guaraní, não é só o solo que é pisado e rezado, mas são todos esses elementos. A espiritualidade Guaraní Mbya é profundamente enraizada em práticas coletivas, que se manifestam por meio de cânticos, rezos e instrumentos sagrados como o *mbaepu* (violão de rezo), o *mbaraka mirim* (chocalho) e o *takuapu* (bastão percussivo). Esses elementos não apenas criam um transe e uma conexão com o sagrado, mas também reforçam o vínculo comunitário, promovendo um senso de unidade e propósito coletivo.

Durante esta aula com Kerexu, aproveitei este momento de estudo para apresentar uma visão pessoal de minhas percepções ao tocar *takuapu*, relato que é como se o *takuapu* fosse a baqueta e o solo no qual estou batendo fosse a pele do tambor, que é a terra. Então, é como se eu estivesse tocando esse tambor da existência, da terra, fazendo essa música que está conectada com tudo. Em outras palavras, comparo o *takuapu* a uma baqueta que reverbera na terra, como se esta fosse a pele de um tambor, conectando tudo ao redor em uma música universal. Essa metáfora destaca a integração entre o solo, o som e a existência, onde cada batida se torna um elo de ligação com o sagrado.

Juliana Kerexu aprofunda essa percepção, explicando que os mais velhos associam o *takuapu* às energias femininas e uterinas. Ela menciona práticas tradicionais em que mulheres recém-saídas do resguardo utilizam o instrumento para facilitar a recuperação do útero após o parto.

Uma das coisas que eles faziam era colocar essas mulheres em fileiras com o *Takuapu*. Eles falavam muito que o batimento, o que faz o batimento no chão, [...] faz essa interlocução com o batimento do fechar e abrir do útero, então isso fazia descer tudo que tinha que descer e, assim, essa expansão, que quando está nesse processo de diminuição para o útero voltar a ficar no tamanho natural dela. Esse rezo na Opy, esse momento ajuda, porque ela entra em conexão com o batimento ali do *Takuapu* para se conectar ao batimento do útero ou da terra (*ibidem*).

Kerexu ainda diz que é por este motivo que somente as *kunhangue* (mulheres) podem tocar o *takuapu* dentro da casa de reza, pois o som do *takuapu*, segundo sua explicação, cria uma conexão entre o batimento da terra e o ritmo do corpo feminino, especialmente do útero, funcionando como um elo espiritual e fisiológico. Isso evidencia a força simbólica e curativa do instrumento, que se relaciona diretamente com a energia do feminino e com a terra como matriz de acolhimento e regeneração. Para Kerexu, “por isso que a cura é tão profunda, por isso que a cura traz muito para esse lugar também de lágrimas, de chorar muito. Porque te conecta a esse algo muito ancestral”.

Outro ponto interessante trazido neste diálogo, foi em relação à altura do agudo atingido pelas mulheres quando estão cantando na casa de rezo. Relato para Kerexu que ao alcançar esses agudos pela primeira vez durante os rezos, percebo a sensação de que este som surge do ventre, uma energia que se inicia no baixo ventre, transita pelo corpo e se transforma em voz. Sinto que, para alcançar esses agudos, precisa a voz vir de nossas entranhas, ou mais especificamente, do útero.

Juliana complementa, afirmando que esse processo reflete o poder do útero e a importância do canto para a cura e a vibração espiritual. Para as mulheres, dentro do conhecimento Guarani Mbya, liberar a voz no canto é um caminho de autoconhecimento e controle emocional, um meio de acessar a força ancestral que reside no âmago de sua feminilidade. Juliana incentiva as mulheres a superar a vergonha e a participar plenamente dos rezos, destacando que a potência da voz feminina é essencial para o equilíbrio e a harmonia do ritual.

Muitas das vezes, muitas *Kunhangue'i* (mulheres mais jovens, neste contexto da frase) tendem a ter essa dificuldade de soltar a voz, de fazer mesmo [com] que essa voz venha com a força que precisa. Então, uma das coisas que é feito na *Opy* é estimular essas mulheres, de estar ali. Pode soltar a voz, se não for no tom, vai aprendendo a tocar com o *Takuapu* ali, fazendo *jerojy* (dança/movimento de rezo), arqueadinha, sentindo esse útero, expandir, fechar, expandir, e assim vai, ele traz muito para esse autoconhecimento, autocontrole das suas emoções mesmo ali que trazem. Então assim uma das coisas que eu acho tão fabulosa, tão incrível é esse processo de cura interna nossa do ser mulher ali, da potência da voz que é necessária para que esse processo de cura e expansão estar ali também. Então, se não tiver essa voz da mulher ali, não entra em uma vibração necessária. Então, imagine a força e a importância da voz da mulher (*ibidem*).

Outro aluno participante da aula (Ricardo), compartilha sua experiência como homem ao cantar junto aos rezos Guarani Mbya, descrevendo que, quando alcança a harmonia com o canto coletivo, sente que a voz emerge de uma profundidade existencial. Ele associa o canto a

uma recordação de sua essência mais verdadeira, algo que transcende a superficialidade das aparências cotidianas. Para Ricardo, o canto ancestral conecta-o com a alma, oferecendo uma sensação de potência e autenticidade que revela sua identidade mais profunda.

Juliana Kerexu complementa a percepção de Ricardo com suas observações sobre o papel do corpo e suas energias nos rezos. Ela descreve como o canto e a vibração dos instrumentos afetam de maneira diferenciada homens e mulheres. Segundo sua percepção, as mulheres se conectam com a energia uterina, que representa o ponto inicial da existência e da vida, enquanto os homens, especialmente os Xondaro Kuery, se vinculam à energia do coração. Durante os rezos, Kerexu observa que os homens experimentam uma aceleração do pulso, o que ativa a circulação sanguínea, promovendo uma purificação e movimentação interna essencial. Essa interação entre coração e útero, entre masculino e feminino, reflete a complementaridade e o equilíbrio nas práticas espirituais Guarani Mbya.

As falas de Ricardo e Juliana ilustram como os rezos são mais do que práticas espirituais; eles são experiências corporais e emocionais profundas, que ressoam em diferentes dimensões do ser. Essa conexão entre som, corpo e essência ancestral permite um encontro consigo mesmo, promovendo tanto cura quanto autodescoberta.

Ainda, na continuação do diálogo, exploramos o papel do *xeramoi* e da *xejaryi* como guias no processo de cura, traçando paralelos com práticas terapêuticas ocidentais. Reflito sobre como os xamãs atuam como facilitadores, semelhante a terapeutas humanistas, que iluminam caminhos sem impor direções, deixando a responsabilidade pelo processo de transformação com o indivíduo. Observo que o xamã, ao orientar e auxiliar, compartilha com o terapeuta a função de guiar sem controlar, mostrando possibilidades para que a pessoa encontre sua própria cura.

Juliana Kerexu reforça essa visão, descrevendo os *Xeramoi Kuery* como figuras multifuncionais: terapeutas, psicólogos, médicos e até mesmo funções de familiares. Eles não apenas ajudam os indivíduos a enxergar suas próprias possibilidades de cura, mas também desempenham um papel integrador, unindo diferentes dimensões do cuidado em sua atuação. Assim, ela colabora com esta comparação, reconhecendo a semelhança no princípio central: a autonomia do indivíduo no processo de transformação.

### **3.4 MUSICOTERAPIA SOCIAL E COMUNITÁRIA: UMA PROPOSTA DE ATUAÇÃO**

No Brasil, entende-se que o musicoterapeuta de abordagem social e comunitária trabalha “buscando reconhecer quais pontos apresentam risco e, em contrapartida, investir nas potencialidades”. Ele também pode contribuir externamente com seu saber técnico, desenvolvendo, junto à comunidade, estratégias que ampliem as ações transformativas do contexto. Pode também atuar inserindo-se e fazendo parte da comunidade, que, por sua vez, assume concomitantemente o lugar de sujeito e objeto da ação. (ARNDT, 2019).

Não encontrei trabalhos realizados no Brasil que associem a musicoterapia comunitária com povos indígenas, porém, ampliando a busca a nível das TBAS encontrei dois trabalhos que foram importantes para essa articulação de ideias: "Musicoterapia Transcultural y Comunitaria con Pueblos Originarios" de Olmedo (2016) e "El Trabajo Comunitario desde las Experiencias Sonoro-Musicales para Abordar los Procesos de Memoria y de Subjetividad en Comunidades Indígenas" de Olmedo e Pettit (2019).

A musicoterapeuta Clara Olmedo (2016) explora a implementação de um espaço de ensino de canções na língua Qom, em parceria entre a autora e uma representante comunitária, Ana Medrano. Esse trabalho buscou promover o empoderamento comunitário, não apenas por meio do resgate da língua originária, mas também fortalecendo o papel de liderança interna. Foi observado que as canções podem oferecer um forte marco referencial e sentido de identidade para os povos originários, reforçando o pertencimento e a conexão cultural. Complementarmente, o segundo texto aborda o impacto das experiências sonoro-musicais na memória social e na subjetividade indígena. Destaca-se como o uso da música e do canto pode reconectar comunidades aos seus saberes ancestrais, promovendo o reconhecimento identitário e o enfrentamento das consequências históricas de exclusão e colocação (OLMEDO; PETTIT, 2019).

Esses trabalhos demonstram que a musicoterapia comunitária pode ser considerada uma opção para o fortalecimento das identidades indígenas e para a manutenção de suas memórias ancestrais, contribuindo para a transformação social e a saúde comunitária. Em ambos os trabalhos observa-se a relevância das práticas musicoterapêuticas comunitárias como ferramenta de fortalecimento identitário e ressignificação da memória coletiva. Ainda, ambos os estudos sublinham a importância de um posicionamento decolonial por parte dos profissionais externos, respeitando e integrando os saberes locais. A partilha compartilhada entre os membros da comunidade e os especialistas evidencia a valorização do conhecimento indígena como motor transformador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs reflexões sobre o entendimento de que o xamanismo é uma das vertentes de surgimento da musicoterapia, um pensamento amplamente difundido na área, e de que maneira isso pode influenciar diretamente a prática e atuação do musicoterapeuta, principalmente no âmbito nacional. Ademais, buscou-se compreender o papel das produções sonoras na vida cotidiana dos Mbya Guarani e como esses elementos são utilizados para a cura, com o objetivo de analisar de que forma essas reflexões podem auxiliar a prática moderna da musicoterapia.

Para tanto, utilizei como fonte os trabalhos nas áreas de etnomusicologia, antropologia, música, musicoterapia, psicologia e outras áreas correlatas da saúde. Meu campo de pesquisa foi uma aldeia Mbya Guarani localizada na Ilha da Cotíngia, no município de Paranaguá e a dissertação foi estruturada com base nas ponderações realizadas ao longo da pesquisa de campo.

Inicialmente, foram discutidas questões relacionadas ao território, sua relação com os sujeitos que o habitam e sua importância nos processos de saúde e doença. Para este povo, o território está intimamente ligado às práticas culturais, econômicas, políticas, musicais, espirituais e de saúde. Essa perspectiva está ancorada no *nhandereko*, um conjunto de princípios que guiam a relação harmoniosa dos Guarani com a natureza. A manutenção do *nhandereko* depende de um espaço propício para a preservação de sua cultura, saberes e práticas, reforçando seu modo de ser. Seguindo esta lógica pode-se afirmar que este povo se mantém enraizado em seu território e o *nhandereko* só é manifestado se tiver um local propício para que esse povo possa realizar a manutenção de sua cultura, saberes e práticas, reforçando assim, o jeito de ser Guarani.

A continuidade dessas práticas culturais é vista como essencial para a manutenção da vida na Terra. O solo representa uma fonte vital para a existência Guarani, fornecendo os recursos necessários para expurgar as doenças que impedem o corpo de acessar a “Terra sem Males”. Em seguida, o trabalho discute as produções sonoras e sua relação com o corpo, entendido como outro território habitado pelo sujeito Guarani. Com base na etnomusicologia participativa, foram descritas e analisadas as dimensões simbólica, ritual e performativa da música. Os rituais noturnos na *opy* e as apresentações dos *mborai* pelo coral são destacados, mostrando como esses elementos são acionados para expressar aspectos culturais e espirituais, tanto dentro quanto fora de seus contextos tradicionais.

Por fim, promovi reflexões sobre as relações entre a musicoterapia e o xamanismo, com base na perspectiva da musicoterapia comunitária e social, orientada para uma abordagem biopsicossocial. Isso permitiu compreender a saúde como um processo complexo e coletivo, onde o cuidado com o corpo inclui dimensões físicas, mentais, espirituais e naturais. Nesse contexto, o corpo é visto como um organismo vivo, profundamente conectado ao corpo-território.

Pretendi também aprofundar a compreensão de que música, saúde e espiritualidade, no contexto dos cantos de cura dos Guarani Mbya da Tekoa Takuaty, se interrelacionam. A pesquisa revelou-se uma jornada de aprendizado êmica com os saberes ancestrais, enraizada na cosmologia e tradições culturais desse povo, cujo modo de ser reafirma a interconexão entre território, práticas culturais e espiritualidade. A valorização dos saberes indígenas emergiu como essencial para compreender novas formas de cura, musicalidade e convivência harmônica com a natureza e quem sabe, desta forma, possa também influenciar a atuação do musicoterapeuta.

Assim sendo, esse trabalho propôs estabelecer um diálogo entre a musicoterapia e as práticas de cura Guarani para fomentar futuras reflexões sobre uma possível atuação do musicoterapeuta na saúde indígena, visto a relevância do uso da música na promoção da saúde presente tanto no grupo Guarani nesta pesquisa descrito, quanto para os musicoterapeutas. Sem pretender, portanto, ditar regras sobre como esse processo ocorreria, penso que o caminho ideal para essa construção é política e coletiva. Podemos utilizar o método de roda de conversa trazido por Pinheiro (2024) como um referencial possível para pensarmos em como construir com as comunidades indígenas e a comunidade de musicoterapeutas, interessados em atuar nessa área, as necessidades e desejos das comunidades perante este fato.

O diálogo entre a musicoterapia e o xamanismo mostrou-se um campo frutífero para ampliar as abordagens terapêuticas e reflexões sobre saúde, reforçando a importância de uma visão holística que considere dimensões materiais e imateriais da existência humana. As reflexões realizadas nesta pesquisa também apontaram para a necessidade de políticas públicas que garantam a preservação dos territórios, direitos e modos de vida dos Mbya Guarani. Pois a realidade sanitária dos povos indígenas no Brasil é chocante e precisa ser vista e escutada.

Os cantos de cura Guarani reafirmam a interconexão entre corpo, território e espiritualidade, apresentando-se como um convite à reflexão sobre formas mais humanas e sustentáveis de habitar o mundo e trazer saúde. Nos cantos dos Guarani Mbya, encontramos um norteador para o que a musicoterapia pode aspirar: ser um espaço de escuta, acolhimento e transformação. A interdependência entre os cantos de cura, o território e o corpo nos lembra

que a saúde não é apenas a ausência de doença, mas a harmonia entre todos esses elementos.

Nos rituais deste grupo, os cantos não são apenas sons, são corpos em movimento, espíritos em diálogo, territórios em luta, eles curam porque ressoam na totalidade do ser, nos conectando ao que somos e ao que está ao nosso redor. Essa visão desafia paradigmas ocidentais de saúde e bem-estar, ampliando os horizontes da musicoterapia e convidando-nos a repensar nossas práticas, destacando a relevância de uma abordagem interdisciplinar e decolonial, que privilegie o protagonismo dos saberes indígenas.

Desta forma, ao longo deste trabalho, buscou-se ampliar os horizontes da prática Musicoterapêutica e também reforçar a importância de uma ciência que se abra à diversidade de perspectivas. Que esta pesquisa inspire outras iniciativas que valorizem as culturas indígenas como patrimônios vivos, capazes de oferecer lições valiosas para enfrentarmos os desafios contemporâneos de maneira mais integrada e respeitosa.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA FILHO, Naomar. BARRETO, Maurício L. **Epidemiologia e saúde**: fundamento, métodos, aplicações. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2019.
- ANDRADE, Sabrina de Assis. **Etnoarqueologia mbya guarani no tekoa Pindoty (Ilha da Cotinga), litoral do estado do Paraná**. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Antropologia Social. UFPR, Curitiba, 2013.
- ARNDT, Andressa Dias; MAHEIRIE, Kátia. Musicoterapia: dos fazeres biomédicos aos saberes sociocomunitários. **Revista Polis Psique** [online], v. 9, n. 1, p. 24-71, 2019.
- ATL. Nosso marco é ancestral: sempre estamos aqui. **Revista Acampamento Terra Livre 2024**. APIB, 2024. Disponível em <[https://apiboficial.org/files/2024/08/ATL2024\\_Revista\\_APIBoficial.pdf](https://apiboficial.org/files/2024/08/ATL2024_Revista_APIBoficial.pdf)>. Acesso em 29 set. 2024
- AUSTIN, Diane. **The Theory and Practice of Vocal Psychotherapy**: songs of the Self. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2008.
- AYTAI, Desidério. **O mundo sonoro Xavante**. São Paulo: USP, 1985.
- BARROS, José Augusto C. Pensando o processo saúde doença: a que responde o modelo biomédico? **Saúde e Sociedade**, v. 1, n. 11, p. 67-84, 2002.
- BARCELLOS, Lia Rejane. **Música como metáfora em musicoterapia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.
- \_\_\_\_\_. Novos rumos da formação do musicoterapeuta. In: **Anais do 16º Simpósio Brasileiro de Musicoterapia e 18º Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia**: ampliando fronteiras, unindo possibilidades em musicoterapia, 2018, Terezina. Rio de Janeiro: Musicoterapia Brasil Editora, 2022. 321-330.
- BENENZON, Rolando. **Teoria da Musicoterapia**: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal. São Paulo: Summus, 1988.
- BIAZI, Adriana A. B. Padilha de; PADILHA, Jandaíra Belino. Corpo território: O conhecimento ancestral resistindo ao tempo, a história e a memória da mulher Kaingang. **Cadernos Naui**, Florianópolis, v. 10, n. 19, p. 199-221, jul-dez 2021.
- BOLTANSKI, Luc. **As Classes Sociais e o Corpo**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Graal. 1979.
- BRAND Antonio; COLMAN, Rosa Sebastiana. Os Guarani na fronteira do Brasil, Paraguay e Argentina: uma viagem de intercâmbio Guarani. In: **Anais da 27ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Belém, 2010.
- BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo musicoterapia**. Trad.: Mariza Velloso Fernandez Conde. 2. ed. Enelivros, Rio de Janeiro, 2000. p. 332.

CGY, Comissão Guarani Yvyrupa. Sobre a CGY. **CGY**. São Paulo. Disponível em <<https://www.yvyrupa.org.br/sobre-a-cgy/>>. Acesso em: 21 fev. 2024.

CIMI (CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO). **Relatório – Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil – Dados de 2022**. CIMI, 2023.

COOLEY, Timothy. Casting shadows in the field: an introduction. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy (Org.). **Shadows in the field** – new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. Oxford University Press, 1997.

CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. Música e Estados de Consciência. In: **Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM**, 2007. Disponível em: <[https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicoterapia/musicoterapia\\_LCSa.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicoterapia/musicoterapia_LCSa.pdf)>. Acesso em 15 maio 2023.

CUNHA, Rosemyriam. Escuta terapêutica: sons, silêncio e palavras. **Anais do III Fórum Paranaense de Musicoterapia**, 2001.

\_\_\_\_\_. Musicoterapia: Música e saúde em prática. **Percepta**, v. 4, n. 2, p. 71–78, 2017.

\_\_\_\_\_; VOLPI, Sheila. A prática da musicoterapia em diferentes áreas de atuação. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 3, p. 85–97, 2008.

DA CRUZ, Marly Marques. Concepção de saúde-doença e o cuidado em saúde. **Gestores do SUS**, p. 21-33, 2011. Disponível em: <[https://moodle.ead.fiocruz.br/modulos\\_saude\\_publica/sus/files/media/saude\\_doenca.pdf](https://moodle.ead.fiocruz.br/modulos_saude_publica/sus/files/media/saude_doenca.pdf)>.

DA GRAÇA, Tatiana Jardim Merino. “**Nós Mulheres Somos Um Corpo Só**”: a relação corpo-território a partir das narrativas e trajetórias de mulheres Guarani Nhandewa no Brasil. Trabalho de Projeto de Mestrado. Antropologia – Culturas Visuais. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2022.

DALLANHOL, Kátia Maria. **Jeroky, jerojy**: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos. 2002. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.

DEMORE, Givas; MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Musicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia. **ICTUS Music Journal**, v. 14, n. 2, p. 43-64, 2020.

DESCOLA, Philippe. Ecologia e cosmologia. In: DIEGUES, A. Carlos (Org.). **Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos**. São Paulo: HUCITEC– NUPAUB: USP, 2000.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Música, metáforas e lugar: os sons do Rio da Prata. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 130 - 145, set./dez. 2017.

DOOLEY, Robert A. **Vocabulário do Guarani**. Brasília: Summer Institute of Linguistics,

1982.

EMGC, Equipe Mapa Guarani Continental. **Caderno Mapa Guarani Continental: povos Guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai**. Campo Grande: Cimi, 2016.

GIOVANNI, G. **A questão dos remédios no Brasil** - produção e consumo. São Paulo: Polis, 1980.

GÓES, Paulo Roberto Homem de. Parentesco cosmológico e morfológica Mbya Guarani. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 90–115, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/70621>.

GUAZINA, Laíze. Etnomusicologia brasileira, participação e educação: reverberações a partir do Sul. **Revista Brasileira De Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 103-123, jul./dez. 2018.

GUERRA, Daniela Susin. **O Tekoa sonhado**. Dissertação de Mestrado em Estudos Latino-Americanos. ILAACH, Foz do Iguaçu, 2021.

GUIESI, Camila Mascaró. Musicoterapia e práticas indígenas: o processo de cura a partir do estudo da sonoridade na aldeia Tekoa Takuaty do município de Paranaguá – PR. **Anais do X ENABET**, 2021, p. 530-539.

HERZLICH, Claudine. Saúde e doença no início do século XXI: entre a experiência privada e a esfera pública. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, n. 14, v. 2, p. 383-394, 2004.

ILICH, I. **A expropriação da saúde: nêmesis da medicina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

KEREXU, Juliana; TUPÃ, Vera. **Ayvu é fala e é amor também**. Porto Alegre: Sem Início Sem Fim, 2023.

LACERDA, Régio. **A sonoridade do mundo como lugar da constituição da Identidade**. PUC: São Paulo, 2009.

LADEIRA, Maria Inês Martins. **YY PAU ou YVA PAU espaço mbya entre as águas ou o caminho aos céus: os Índios Guarani e as Ilhas do Paraná**. Curitiba: Centro de Trabalho Indigenista (CTI), 1990.

\_\_\_\_\_. **Espaço geográfico Guarani–Mbya: Significado, constituição e uso**, 2001. Tese de Doutorado em Geografia Humana. FFLCH/ Universidade de São Paulo – USP. Versão Online. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista – CTI, 2015.

\_\_\_\_\_. Guarani Mbya. **Povos Indígenas no Brasil**. 2023. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_Mbya](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya). Acesso em 20 jan 2024.

LANGDON, E. Jean Matteson. **Xamanismo no Brasil: Novas perspectivas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad: Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1949. p. 215-236.

LUHNING, Angela. Etnomusicologia Brasileira como Etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: **Músicas Africanas e indígenas no Brasil**. TUGNY, Rosangela P. de /QUEIROZ, Ruben C. de (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 37-55.

MARTINS, Fábio. Mobilidade *Mbyá* Guarani: cosmologia e política como categorias de concepção para a autodemarcação da terra indígena *Tekoá Mirim*. **Ambivalências**, Sergipe, v. 6, n. 12, p. 207-234, jul.-dez. 2018.

\_\_\_\_\_. os avós até os netos: a autodemarcação da terra indígena *mbyá* guarani *tekoá mirim*. **Faces Da História**, Assis-SP, v. 6, n. 1, p. 86-101, jan.-jun., 2019.

MELIÁ, Bartolomeu (Ed.). **Guarani Retã 2008**: Povos Guarani na Fronteira Argentina, Brasil e Paraguai. [S.I.]: Editoras Unam; CTI; Cimi; Instituto Socioambiental; CEPAG; SPSAJ, 2008. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/acervo/publicacoes-isa/guarani-reta-2008-povos-guarani-na-fronteira-argentina-brasil-e-paraguai>>.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado. 1999. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 1999.

MENEZES, Ana Luiza T. **A alegria do corpo-espírito saudável**: ritos de aprendizagem Guarani. 2006. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. UFRGS, Porto Alegre, 2006.

MENEZES, Ana Luisa Teixeira de; PINHO, Ana Maria Melo. Educação guarani: vivência e espiritualidade uma contribuição para uma formação humana cidadã e planetária. In: **Anais da Conferência Internacional Saberes para uma Cidadania Planetária**, 2016, Fortaleza. Disponível em: [https://uece.br/eventos/spcp/anais/trabalhos\\_completos/247-1746-29032016-103416.pdf](https://uece.br/eventos/spcp/anais/trabalhos_completos/247-1746-29032016-103416.pdf)

MENEZES BASTOS, Rafael José. **A Festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. 1990. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. USP, São Paulo, 1990.

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do Mbaraka**: música e xamanismo Guarani. 2002. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Antropologia Social. USP, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Caminhando, cantando e dançando com os pais criadores: o *jeroky* guarani visto como performance. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 11, n. 1-2, 131-144, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2009v11n1-2p131>.

\_\_\_\_\_. Sons e Espacialidade, os Caminhos nos Cantos e Danças Guarani. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 145–162, 2018. DOI: 10.5007/2175-8034.2018v20n1p145. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p145>.

MORENO, Joseph. The music therapist: creative arts therapist and contemporary shaman. **The Arts in Psychotherapy**, New York, v. 15, n. 4, p. 271-280, Winter 1988.

NATALINO, Luiza. **Implantação de tecnologia descentralizada de tratamento de efluentes para comunidade tradicional do município de Paranaguá-PR**. 2021. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Engenharia Ambiental. Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2021.

NAVARRO, V. **La industrialización del fetichismo o el fetichismo de la industrialización** – a propósito de nemesi médica. Barcelona: Anagrama, 1975.

OLMEDO, Maria Clara, Musicoterapia-Transcultural y Comunitaria con pueblos originarios “Qomi-Qompi” Taller de canciones en lengua Qom. Número 1, ano 2016. Florianópolis, Brasil. **Anais do VI Congresso Latino Americano de Musicoterapia**. UBAM: Florianópolis,. 2016. ISSN 2525-3239, p. 336-340.

Olmedo, Maria Clara y Petit, Lucrecia (2019). El trabajo comunitario desde las experiencias sonoro-musicales para abordar los procesos de memoria y de subjetividad en comunidades indígenas. **Anais do XI Congresso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología**. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

ORTIZ, Rosalvo Ivarra; MACHADO, Almiros Martins; Mbyá Guarani em busca do yvy *marãe* “y: múltiplos lugares e tempos, diferentes contextos e espaços, trilhando sonhos e esperanças. In **Revista Transversos**. "Dossiê: Religião E Mudança Social". n. 17, dezembro, 2019, pp. 84-114 Disponível em <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/transversos/index>>.

PAVLICEVIC, Mercedes. Group rituals. In: KINSLEY, J. **Groups in music: strategies from music therapy**. London: Copyrighted Material, 2006. p. 138-145.

PEDROSA, Júlio. Estudo aponta aumento de suicídio entre jovens indígenas no AM e no MS. **FIOCRUZ**, 2023. Disponível em: < <https://portal.fiocruz.br/noticia/estudo-aponta-aumento-de-suicidio-entre-jovens-indigenas-no-am-e-no-ms> >. Acesso em: 29 set 2024.

PEREIRA, André; ORLANDO, Geraldo. **Musicoterapia na Saúde**, São Paulo, p. 01 – 05, 2007.

PEREIRA, Thais Thome; BARROS, Monalisa Nascimento; AUGUSTO, Maria Cecilia. **O cuidado em saúde: o paradigma biopsicossocial e a subjetividade em foco**. Revista Mental, v. 9, n. 17, Barbacena, p. 523 – 536. dez. 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. “Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz”. **Revista Nupeart**, v. 4, n. 4, p. 59-88, set. 2006.

PINHEIRO, Isael da Silva. **Arandu: a pedagogia Guarani das belas palavras**. Tese de doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2024. p. 239.

PRUDENTE, L. T. Arquitetura Mbyá-Guarani em Área de Mata Atlântica: Tipologia

Arquitetônica da Casa de Xaxim do Tekoá Nhüu Porã -Maquiné/ RS. **Revista Iuminuras**, Porto Alegre, v. 18, p. 280-326, jan/jul. 2017.

RAMO Y AFFONSO, Ana Maria. *Nhemongarai*: ritual, gênero e outros encaixes entre os Guarani. **Etnográfica**, v. 27, n. 2, p. 407-428, jun 2023.

RAMOS, Alcida Rita. **Sociedades Indígenas**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTOS, Lucas Keese dos. **A esquiva do xondaro**: movimento e ação política entre os Guarani Mbya. Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia, USP, São Paulo, 2017.

SCHAFER, Muray. **A afinação do mundo**. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2011. P. 01 – 382.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SETTI, Kilza. **Os índios guarani-mbyá do Brasil**: Notas sobre sua história, cultura e sistema musical. Musices Aptatio, Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994/95.

SILVA, Domingos. **Música e personalidade**: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purus. 1997. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 1997.

STEIN, Marília. **Kyringüé mborái** – os cantos das crianças e a cosmo-sônica *Mbyá-Guarani*. 2009. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. UFRGS, Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbya-Guarani. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavísal, 2013. P. 17-44.

\_\_\_\_\_. Etnomusicologia na contemporaneidade. In: II Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2016, Belém / PA. **Anais [do] II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia [e] II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia / Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Belém/PA: LABETNO: GEMAM, 2016. p. 19-50.

STIGE, Brynjulf. **Community Music Therapy**: Culture, Care and Welfare. In: PAVLICEVIC, Mercédès. *Community music therapy*. 1. ed. Jessica Kingsley Publishers London and Philadelphia. American, 2004. p. 322.

THIOLLENT, Michel; OLIVEIRA, Lídia. Participação, cooperação, colaboração na relação dos dispositivos de investigação com a esfera da ação sob a perspectivas da pesquisa-ação. In: Atas CIAIQ 2016. **Investigação Qualitativa em Ciências Sociais**, v. 3, 2016.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. **Etnomusicologia participativa**: conceitos e abordagens em dois estudos de caso. 2009. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música.

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VHERA POTY, Benites da Silva; KUBO, Rumi Regina; STEIN, Marília Raquel Albornoz; TETTAMANZY, Ana Lucia Liberato. *Nhembo'é Mborái: os ensinamentos cosmo-sônicos guarani na interdisciplina Encontro de Saberes*. **Movimento-Revista de Educação**, Niterói, ano 7, n. 13, p. 323-351, maio/ago. 2020.

WAGNER, Gabriela. In: BENENZON, Rolando. **La nueva musicoterapia**. Buenos Aires: Lumen, 1998.

WILLRICH, Caroline. **Presença Guarani do litoral do Paraná: aprendendo com o nhanderekó**. 2020. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial Sustentável. UFPR, Matinhos, 2020.

ZANIN, Nauíra Zanardo. **Abrigo da natureza: construção Mbyá-guarani, sustentabilidade e intervenções externas**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil. UFRGS, Porto Alegre, 2006.

ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. Musicoterapia e Saúde Mental: um longo percurso. In: VALLADARES, Ana Cláudia Afonso (org.). **Arteterapia no novo paradigma de atenção em saúde mental**. São Paulo: Vetor, 2004. p. 181-203.

## ANEXO A – TRADUÇÃO DE PALAVRAS MBYA-GUARANI PARA PORTUGUÊS

Ara Pyau: Ano Novo

Ara Yma: ano velho

Avaxi: milho

Jurua: não indígenas

ka'a: erva mate

Komanda: feijão preto

Kuery: coletivo; traz sentido de plural para as palavras

Mbaraete: empoderamento/firmeza espiritual

Mbaraka: violão

Mbojape: comida típica feita com farinha de trigo ou milho, assado.

Nde'e: você

Nhe'e: alma/espírito

Nhembojerovia: acreditar, ter fé;

Nhemongarai: ritual de batismo

opy'i: casa de reza

Petyngua: cachimbo

Popygua: duas varas batendo

Reviro: comida típica, um tipo de farofa feita com farinha de trigo.

Rora: comida típica, um tipo de farofa feita com fubá e trigo.

Takuapu: som das taquaras

Tekoa: aldeia

Xejaryi: minha avó

Xeramoi: meu avô; também falam-xamoi

Xipa: comida típica feita com farinha de trigo, frito.

Xondaria: guerreira

Xondaro: guerreiro; dança/luta

Yvyrupa: território, Mundo, Plataforma terrestre



## ANEXO B – TRANSCRIÇÕES DA AULA DE MBYA GUARANI OCORRIDA NO DIA 17/02/2024 VIA ONLINE

Esta gravação ocorreu durante uma aula de Mbya Guarani ministrada por Juliana Kerexu no dia 17 de fevereiro de 2024, de forma online, síncrona, via plataforma Teams.

As gravações divididas em cortes podem ser encontrada no link: <  
[https://drive.google.com/open?id=1SZAw32y0Nmqw5IluFQLBNtfkSoEM5jnn&usp=drive\\_fs](https://drive.google.com/open?id=1SZAw32y0Nmqw5IluFQLBNtfkSoEM5jnn&usp=drive_fs)>.

### INÍCIO CORTE 01

[00:00:00] **Camila** [*Nhembojerovia*]. Você pode falar um pouquinho sobre o significado?

[00:00:05] **Juliana Kerexu** *Nhembojerovia* é como se a gente estivesse falando acreditar, crer em algo. Vamos acreditar na fala de *Nhanderu*. Vai significar: vamos acreditar na fala de *Nhanderu*.

### FINAL CORTE 01

---

### INÍCIO CORTE 02

[00:00:00] **Camila** Só mais uma questão relacionada a esse acreditar. Esse acreditar está em tudo, tanto na parte espiritual da vivência Guarani, mas como em tudo, né?!

[00:00:28] **Juliana Kerexu** Sim. Por exemplo, se você não acreditar na existência, não tem como você viver se você não acredita. Ele [essa palavra] traz muito para esse lugar, *Nhembojerovia*, *Nhembojerovia Nhanderu Ayvu* (acreditar na palavra de *Nhanderu*), tem um *mborai* que chama *Nhembojerovia Kyringue Nhe'e* (*kyringue* é crianças / *nhe'e* é espírito). Então, assim, é literalmente crer, ter fé, acreditar no espírito das crianças, que faz tudo ter um propósito. Uma das coisas que mais me marcou muito foi o dia, acho que pouco antes da minha avó falecer, que ela falava muito de que quando a gente observar o movimento, o ciclo da vida e a gente perceber que as crianças não estão mais nascendo, está diminuindo essa vinda desses espíritos, é sinal de que a humanidade ela está em processo mesmo de autodestruição, isso tem me feito pensar bastante, então assim é quando *Nhanderu* mostra que

a humanidade está em processo ou ela entende ou ela mesmo se destrói, então ela me falou uma vez isso e assim com essa percepção de mundo a gente já está nesse processo, né? Ela falava, os mais velhos, dentro do *Nhandereko*, ensinam muito esse lugar de que as crianças são o que purificam esse mundo, os espíritos delas fazem esse mundo continuar, porque *Nhamandu* continua vindo por causa que tem as crianças, os filhos precisam dessa energia do sol, dessas luzes para existir, então ele traz muito para esse lugar, *Nhembojerovia Kyringue nhe'e*, ele traz para esse lugar.

[00:02:57] **Camila** Então tem essa relação bem direta das crianças com o sol, então, *Nhamandu*.

[00:03:01] **Juliana Kerexu** Sim, sim.

[00:03:03] **Camila** É como se um precisasse do outro para existir?

[00:03:08] **Juliana Kerexu** Sim, até o movimento também traz muito isso. Nesse processo de crescimento, a partir do nascimento até os quatro, cinco anos, que é esse processo muito importante que a gente acredita muito, de que eles estão conectados diretamente com os *Amba* (casa dos deuses). eles estão ligados, conectados a *Nhamandu*, porque a questão ali do cronograma fisiológico deles está conectado com o dia. Então, eles acordam muito cedo, eles dormem muito cedo, assim que o sol se põe já começa o processo de sono dele, então é muito importante essa fase. Quando o *Werá* era criança ele acordava todo mundo com a irmã, eles acordavam 5h30 da manhã, saíam de casa, iam para todas as outras casas, os avós acordavam e ainda falavam assim acordem todo mundo que *Nhamandu* está vindo, assim, *Nhamandu* vai ver todo mundo dormindo, ele vai achar que está todo mundo morto, isso aí eu falo.

FINAL CORTE 02

---

INÍCIO CORTE 03

[00:00:00] **Camila** *Nhe'e* neste *mborai* vai ter o significado de alma, de espírito?

[00:00:08] **Juliana Kerexu** É espírito, né?

[00:00:10] **Camila** É porque tem mais de um significado, mais de uma possibilidade de significado, é som também, não é?! Espírito, tem mais alguma outra palavra?

[00:00:23] **Ricardo** Palavra, alma.

[00:00:24] **Juliana Kerexu** Em *Mbya*, ele está muito ligado à questão do espírito, da alma e tal, em *Mbya*. Mas não sei se é em *Nhandeva* ou *Ava Guarani*, que é a fala também, quando

fala *nhe'e* significa para falar, você fala, ele vai dar para esse sentido, mas no Mbya ele está ligado com a questão do espírito da alma, não é?

FINAL CORTE 03

---

#### **CORTE 04 – PROCESSO DE CURA**

[00:00:01] **Camila** Então, porque a gente falou que a cura acaba acontecendo a partir desse acreditar, desse ter fé. Só que no processo de cura tem várias coisas que se fazem para se curar. Toma remédio, banho de ervas, os próprios rezos, o uso do *petynguá*, tudo isso são ferramentas, não sei se pode chamar de ferramentas, mas coisas que auxiliariam nesse processo de cura.

[00:00:44] **Juliana Kerexu Sim.**

[00:00:45] **Camila** Mas isso tudo, veja se faz sentido o meu raciocínio, isso tudo não faz sentido se a pessoa não acredita, não tem fé.

[00:00:55] **Juliana Kerexu Sim** É bem isso, assim, pegou um ponto bem interessante. Por que é que hoje é tão fácil a gente correr para meios que não precisem desse lugar (que é de você acreditar)? Hoje a gente, por falta de muitas coisas das matas não estarem mais como era antigamente, falta muitas coisas, já foram distribuídas muitas sabedorias, então assim, hoje a gente depende do remédio que é feito em grande escala, que é vendido nas farmácias, que você não sabe como que foi feito, que você não sabe como mais você pode tomar e já sabe que vai tirar a dor, então assim, eles falam muito, isso é mais fácil porque you não precisa passar por esse processo aprofundado de você acreditar naquilo, que daí é um processo ritualístico também, que é essa conexão do autoconhecimento. Então, assim, é muito mais fácil esse caminho, porque você vai lá comprar um remédio da farmácia, vai tomar de tal hora em tal hora, que daí eu não preciso me aprofundar em mim mesmo no autoconhecimento, então ali já é algo diferente. Então, por isso, mas eles falam que esses remédios são calmadores, que acalma, mas não faz [...] essa cura que precisa. Porque você precisa curar a ferida, você precisa curar essa dor que está dentro. E como que eu faço isso? Nunca esquecendo que junto desse saber vem a questão dos rezos, dos cantos, que são importantes, da música que é muito importante porque eles equilibram essa energia para que acesse esse lugar, como se a gente precisasse entrar nesse transe e o canto, a continuidade ali da batida, ali do *Takuapu*, do *Mbaraka mirim*, ali junto, possibilita. E como que eu trabalho isso? O autoconhecimento é muito importante porque ajuda você a mexer lá dentro. E esses remédios que hoje estão ali

disponíveis não te faz esse aprofundamento, porque você pode tomar de seis em seis horas, de oito em oito horas, de 12 em 12 horas, porque é isso... não vai te proporcionar esse lugar de entrega, de *Nhembojerovia* mesmo, porque não tem esse processo. Então, acho que traz para esse lugar também, em vez de ajudar e entender que o corpo físico é só uma extensão do espiritual. Se eu não cuido do meu espírito, se eu não cuido dessa conexão e desse equilíbrio saudável, eu não tenho como curar profundamente aquilo que precisa ser curado, então traz muito para essas reflexões, e também uma das coisas que os mais velhos falam é como se a gente estivesse usando uma válvula de escape, porque daí eu não preciso lidar com aquilo que me dói, naquilo que está sangrando, porque tem esse meio de acalmar, como se eu me anesthesiasse e não precisasse eu fuçar nesse lugar, que daí eu não preciso lidar comigo mesmo, com as minhas frustrações, não quero sentir a minha dor, não quero ver tudo isso.

**[00:05:35] Juliana Kerexu** Então, a música, o canto... é muito mais trabalhoso tudo isso, então eu prefiro algo rápido que eu não precise: não preciso me cansar, eu não preciso estar ali suando, não preciso fazer limpeza, não preciso disso, disso e aquilo, então é muito mais fácil, mas esse mais fácil será que cura? Eu não preciso estar ali sempre, sempre tomando, então eu entro nesse ciclo que eu não consigo sair, porque eu não quero lidar comigo mesmo. Então esse é o ponto do *Nhembojerovia*, eu preciso acreditar, eu preciso crer, eu preciso ter vontade naquilo que eu estou fazendo.

**[00:06:31] Camila** E até me parece que o próprio *Xeramoi*, quando vai fazer o rezo de cura, também tem total fé que isso vai dar certo, porque ele não tem nem como fazer isso sem acreditar, a fé é o que vai movê-lo a estar ali. Até no próprio papel de *Xeramoi*, ele tem que ter muita fé para assumir esse papel. Não é papel fácil, não é?

**[00:07:01] Juliana Kerexu** Sim. Não, não é não, porque é uma responsabilidade imensa, é uma responsabilidade imensa e a gente está muito exposto, o que eu sinto bastante é o que eu parece que eu estou exposta, eu estou ali nesse lugar, eu sinto que todo mundo me vê daquela forma que eu sou e uma das coisas que eu falo assim para minha mãe, talvez isso também dê uma bloqueada em mim porque parece que a gente está ali, mas que tudo passa e interpassa da mesma forma, mas quando passa pela gente ela tem uma forma diferente, eu não consigo explicar, mas eu sinto que a gente fica muito exposto, que a gente fica no lugar assim que Todo mundo, todo mundo mesmo, quem é encarnado, quem é desencarnado, todos conseguem chegar e isso para mim é um tanto assustador, porque esse processo é muito complicado, é muito difícil entender também que muita coisa depende de você, Mas muita coisa também não depende de você, então parece que são coisas que a gente precisa também falar. *Xamoi kuery* falam muito nesse sentido. Não é eu que estou fazendo, é a sua fé, é o que

você acredita. É isso que vai mudar, se vai ser curado ou não, se vai ser encaminhado ou não, é a tua fé. Eu só estou aqui como interlocutor ou algo que faz esse lugar é como se fosse uma ferramenta de expansão dessa cura. Então, assim, não venha acreditando em mim, mas venha acreditando nessa cura, que está em você, acreditando em *Nhanderu Ete*, nos espíritos que ficam ali junto para curar, para fazer o que tem que fazer, mas não em mim. Então, isso é muito interessante, se você acreditar em mim, não sei se algo vai ser mudado, mas tem que acreditar naquilo que precisa ser, que é a cura, que é você acreditar em *Nhanderu*, no Criador, em *Nhndexy Ete*, nossa mãe, e os espíritos que estão aí, como se a gente fosse só esse instrumento, esse interlocutor. Então, isso faz a diferença também. E acreditar e estar ali firme no canto, no rezo, no *mbaepu*, no *mbaraka mirim*, no *takuapu*. Que tudo é algo muito coletivo.

**[00:11:01] Camila** E o que eu percebo é que, além de ser coletivo, não é um elemento só que permite essa conexão. Não é só a figura do *Xeramoí* ou da *Xejaryi*, dos dois, não é só a música, não é só o *petyngué*, não é só o fogo, não é só o *kaá*, não é só a presença do Guaraní, mas são todos esses elementos. E o solo que é pisado, o solo que está ali fazendo parte. Eu posso fazer uma fala assim, tentando traduzir um pouco do que eu sinto quando eu estou tocando o *takuapu*, não sei se faz sentido, mas é como se o *takuapu* fosse a baqueta e o solo que eu estou batendo fosse a pele do tambor, que é a terra. Então, é como se eu estivesse tocando esse tambor da existência, da terra, fazendo essa música que está conectada com tudo, não só tocar um instrumento, mas não sei se faz sentido. Eu até estou tentando falar mais, mas ainda não tenho muitas palavras para explicar, mas eu sinto muito essa sensação, sabe? Tipo, está com a pura baqueta e esse solo que a gente está ali é o tambor, que reverbera em tudo, né?

**[00:12:43] Juliana Kerexu** Tem uma conexão bem interessante aí nessa sua percepção. Os mais antigos, claro, hoje, infelizmente, já têm uma realidade diferente também com tantas coisas, mas uma das coisas que eu aprendi com a minha avó, por ela ser parteira, Benzedeira e tal, o marido dela, né, conhecido também, que eu considerava como um avô, ele era pajé e uma das coisas que eu via é que as mulheres recém, tipo, quando saí do resguardo, Uma das coisas que eles faziam era colocar essas mulheres em fileiras com o *Takuapu*, porque eles falavam muito que o batimento, o que faz o batimento no chão desse ponto assim faz essa interlocução com o batimento do fechar e abrir do útero, então isso fazia descer tudo que tinha que descer e, assim, essa expansão, que quando está nesse processo de diminuição para o útero voltar a ficar no tamanho natural dela, esse rezo na *Opy*, esse momento ajudava, porque ela entrava em conexão com o batimento ali do *Takuapu* para se conectar ao batimento do útero ou da terra. Então isso é muito bonito porque entra nesse lugar também, por isso que só as *Kunhangue* bate ali, porque traz para essa conexão uterina mesmo, de fato, daquilo que essa

energia tem, que é com o feminino lá debaixo da terra, o que acolhe. Então, isso é uma percepção muito interessante que tu traz.

**[00:15:12] Camila** Eu relacionava muito com o coração, mas se a gente fosse pensar a batida dele está sempre no ritmo constante, como se fosse o coração, o pulso, mas o útero também, que eu não tinha pensado. Do útero, ele está sempre também em movimento.

**[00:15:30] Juliana Kerexu** Parece que é uma energia que vem, não é tão aqui, mas aqui, do umbigo para baixo, que faz com que você fique um pouquinho mais arqueada. Você nunca vai conseguir ficar reto batendo o *Takuapu*, porque ele traz para essa pressão mais uterina do útero, então a tendência é você ficar um pouquinho mais arqueada, porque essa energia puxa muito para esse lugar. Por isso que a cura é tão profunda, por isso que a cura traz muito para esse lugar também de lágrimas, de chorar muito. Porque te conecta a esse algo muito ancestral.

**[00:16:18] Camila** Nossa, você começou a falar que vem do útero e eu comecei a associar uma sensação que eu tive de quando eu consegui alcançar o agudo pela primeira vez. Porque eu sempre tentava cantar junto, acompanhar, e não conseguia alcançar os agudos, porque não é fácil. Aí, a vez que eu senti, realmente parecia das entranhas, assim, e é isso, essa região aqui do ventre, baixo ventre, essa região. Eu sentia que o som iniciava aqui, sabe? E aí eu senti um calor vindo desde essa região até aqui [a região da garganta], e aí se transformou em voz. E aí você fala isso, faz muito sentido com isso que eu tinha sentido também, sabe? Então, acho que tanto tocar o *Takuapu* quanto o canto passam por esse processo. Não sei se para os homens, não sei como é a sensação, mas eu sinto que para alcançar passar esses agudos, parece que precisa passar por esse lugar mais das entranhas, assim, não é a garganta, não é, vem lá de algo mais do âmago, assim.

**[00:17:28] Juliana Kerexu** É literalmente do útero. Uma das coisas assim tão fortes, né, nesse sentido também para as *Kunhangue* que precisam tanto desse lugar assim. Muitas das vezes, muitas *Kunhangue'i* (mulheres mais jovens, neste contexto da frase) tendem a ter essa dificuldade de soltar a voz, de fazer mesmo [com] que essa voz venha com a força que precisa. Então, uma das coisas que é feito na *Opy* é estimular essas mulheres, de estar ali. Pode soltar a voz, se não for no tom, vai aprendendo a tocar com o *Takuapu* ali, fazendo *jerojy* (dança/movimento de rezo), arqueadinha, sentindo esse útero, expandir, fechar, expandir, e assim vai, ele traz muito para esse autoconhecimento, autocontrole das suas emoções mesmo ali que trazem. Então assim uma das coisas que eu acho tão fabulosa, tão incrível é esse processo de cura interna nossa do ser mulher ali, da potência da voz que é necessária para que esse processo de cura e expansão estar ali também. Então, se não tiver essa voz da mulher ali, não entra em uma vibração necessária. Então, imagine a força e a importância da voz da

mulher. Então, eu sempre falo para as meninas soltem essa voz, não tenho vergonha porque se a gente vem na *Opy*, não é lugar de ter vergonha, de algo que eu errei e vou aprender a melhorar, então ninguém vai rir das pessoas ali, ninguém vai estar incomodado com algo, então ali todo mundo vai aprender junto.

**[00:19:49] Camila** E não é só isso, também a gente reparou o Juliano, aquele dia, aprendendo a tocar *rabé*. Então é algo que as crianças também, quando estão aprendendo a cantar alguma música, a gente observou, ou fazer algum movimento, até o próprio Tangará, a gente via quem estava aprendendo, vocês iam ensinando ali, fazendo junto e ensinando, não tem essa pressão estética, de ah tem que sair perfeito, porque a intenção não é uma apresentação, a intenção é que seu espírito se mova, que seu corpo se entregue a essa vivência e não que você faça um negócio bonito, olha isso aqui é estético.

**[00:20:39] Juliana Kerexu** Entra de novo essa palavrinha que tu trouxe, *Nhembojerovia*, que é acreditar, crer em você, nesse processo, e entra mais uma vez essa palavrinha tão difícil de a gente fazer uma tradução literal dela, que é *Nhemboaxy*. Ele traz para esse lugar de entrega, de estar ali disposto, disponível de acesso. Então, como eu possibilito isso? De entender que aqui, eu tenho que estar comigo mesmo, sem as minhas cascas, sem as minhas escutas, porque eu estou ali e eu sei que o *Nhanderu* está ali vendo e escutando tudo, então eu não preciso estar nesse lugar. Então, junto com o *Nhembojerovia* tem que estar o *Nhemboaxy* porque esse processo junto para entender de fato quem somos, quem sou eu, quem somos e para onde vamos, no sentido coletivo mesmo.

FINAL CORTE 04

---

**INÍCIO CORTE 05**

**[00:00:00] Camila** Então, porque isso é o que a gente, óbvio, eu sempre vou conseguir perceber essas coisas pelo meu ponto de vista, dessa questão do útero e tal, aí o processo de aprendizagem dos meninos, dos homens deve ser um processo diferente, mas que é parecido. vão trazer elementos parecidos, mas não é o útero, mas percepção de outras coisas.

**[00:00:25] Juliana Kerexu** Ricardo, qual é a tua percepção agora?

**[00:00:43] Ricardo** Ai, meu Deus do céu, sobrou pra mim agora. Eu sinto muito parecido, eu sinto que a voz, para cantar junto, quando eu sinto que eu alcanço, que eu estou junto ali cantando, que meio que alcancei, que eu estou junto ali mesmo, eu sinto que essa voz vem de

dentro a si mesmo, é uma voz que ela surge assim da minha alma, da minha existência, da minha profundidade assim mesmo. E é isso, e é potente, porque é uma recordação de quem nós somos, é isso que eu sinto. Para além de toda essa casca que nós representamos e somos no dia a dia, assim, eu sinto que esse canto ancestral que vem do fundo, assim, é uma recordação de que nós somos, assim, verdadeiramente, assim.

**[00:01:45] Juliana Kerexu Sim**, uma das coisas que eu percebo muito é que como eu estou nesse meio ali que que passa com a fileira ali das *Kunhangue* (mulheres) e dos *Avague* (homens), uma das coisas que eu sinto bastante é que a mulher está muito ligada ao termo que é o ponto inicial de todo um processo de existência da vida e quando passa ali perto, quando está pulsando tudo, eu sinto bastante dos *Avague* que acelera muito o coração, então eu sinto que das mulheres vem a parte do útero e dos homens a parte do coração, então parece que acelera tudo, assim uma das coisas que tece a minha percepção dentro desses rezos fortes mesmo. Por isso que quando sente, vai lá, faz com que o coração puxe mais rápido também esse sangue no corpo que daí purifica, limpa, tudo que precisa ser movimentado. Então, eu sinto que o dos *Avague*, *Xondaro Kuery*, é o coração, que tem que pulsar mais, tem que estar ali acelerado.

FINAL CORTE 05

---

## CORTE 06

**[00:00:00] Camila** Você falou, quando você estava falando das kunhangue tocando o takuapu, você falou assim, quando as kunhangue estão tocando o takuapu e fazendo o jerojy, foi isso que você falou?

**[00:00:13] Juliana Kerexu Jerojy.**

**[00:00:15] Camila** *Jerojy* é a movimentação corporal, é tipo a dança, que não é dança, né?

**[00:00:19] Juliana Kerexu** É, não vai chegar como uma dança, que dança fala *jeroky*. *Jeroky* com K. Então, daí é dança mesmo, tipo vai dançar um forró, *jeroky* que muitos falam *jerokyjere*, para esse tipo, que a tradução dela é dançar, dançar os outros tipos de música. *Jerojy* é esse processo mais, acho que traz para esse processo ritualístico.

**[00:01:07] Camila** Vamos chamar de toda a movimentação corporal dentro da *Opy*, ou também quando vocês fazem apresentações do *mborai* também. Mas é mais essa movimentação que não é uma dança. O *Tangará* é um *jeroky* ou um *jerojy*?

[00:01:27] **Juliana Kerexu Jerojy**

FINAL CORTE 06

---

### CORTE 07

[00:00:00] **Camila** Quando a gente estava falando aqui dos *Xeramoy e Xejuryi Kuery*, você falou sobre como eles também entendem que o processo de cura depende muito da outra pessoa, e aí ficou me vindo uma coisa na minha cabeça.

[00:00:18] **Juliana Kerexu** A outra pessoa é você mesma?

[00:00:21] **Camila** Sim, sim, sim, mas...

[00:00:25] **Juliana Kerexu** Sim.

[00:00:26] **Camila** De quem está recebendo a cura. Aí eu fiquei pensando enquanto você falava, me veio na minha mente de terapeuta, me veio muito parecido com o processo, óbvio, não querendo comparar, porque a posição é diferente, mas o processo terapêutico também entra nesse lugar. O xamã, ele também é um terapeuta de alguma forma, porque ele vai guiando, mas a responsabilidade é sempre do paciente, da pessoa que está ali.

[00:01:06] **Juliana Kerexu** O *xamoy kuery* acho que são terapeutas, psicólogos, e também acho que estão nesse processo de orientar, de estar ali em função para que algo que muitas vezes a pessoa não consegue enxergar, então ele tem esse trabalho para que ele se enxergue do mesmo jeito que ele enxerga. Então assim, é o terapeuta, é o psicólogo, é o médico, é o pai, é a mãe, é o irmão, é tudo nesse sentido.

[00:01:52] **Camila** Sim, porque me veio muito isso, que tem algumas abordagens, principalmente humanistas, que falam muito sobre isso. O terapeuta está lá só para iluminar o caminho, ele não vai dizer que você tem que fazer isso, isso e outra. Eu estou te mostrando o caminho, mas quem vai seguir o caminho é a pessoa que está recebendo a cura ou que está ali como paciente.

[00:02:19] **Juliana Kerexu:** É bem isso mesmo.

FINAL CORTE 07