



## **Desafios na troca de informações sonoras e formação musical entre as comunidades Guaranis no sudoeste brasileiro e a sociedade envolvente**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Klaus Wernet*

*Universidade de São Paulo - klauswernet@gmail.com*

**Resumo:** Atualmente, no mundo inteiro, comunidades tradicionais travam contato com músicas de distintos locais. Esse trânsito entre repertórios e práticas musicais desperta um grande interesse nos estudos em etnomusicologia (Reily, 2002 / Blacking, 1985 / Rice, 2001). Nas comunidades indígenas Guaranis Mbya do sudoeste brasileiro, fica evidente o desejo dos músicos indígenas em estreitarem a troca de conhecimento musical com o mundo não indígena. Entretanto, até o momento, os meios de comunicação em massa são os maiores mediadores desta troca, assim, contribuindo para um desconhecimento da pluralidade dos repertórios dos não indígenas.

**Palavras-chave:** etnomusicologia, educação musical, música Guarani

**Title of the Paper in English:** Guarani indigenous communities located in the Brazilian southeast, their music in the interaction they have with the surrounding society.

**Abstract:** Today we see traditional communities all over the world dealing with music from different places, adopting or recreating them in their own musical repertoire. This transit between repertoires and musical practices are of great interest in the studies of humans and their sound production (Reily, 2002 / Blacking, 1985 / Rice, 2001). In this work we face precisely this sound stream that generates the creation and incorporation of new musical genres by Guarani indigenous communities located in the Brazilian southeast, which can be thought from the interaction they have with the surrounding society.

**Keywords:** etnomusicology, music education, Guarani music

*“Nossa mas Juruá<sup>1</sup> tem tanto tipo de música assim?!”. Esse foi o comentário de um jovem músico Guarani, que ao passar duas noites na minha casa ficou encantado com um vasto repertório musical que apresentei a ele. Repertório que passava por Hermeto Pascoal, Camargo Guarnieri, Candeia, Nelson Cavaquinho, Miles Davis, Cantigas de Capoeira Angola, Agepê, Stockhausen, e outras tantas músicas que gosto de ouvir quando estou em casa com os meus amigos. Foi evidenciado o quanto ele se surpreendeu com um universo sonoro tão amplo praticado pelos não indígenas. Com muito espanto me confessou que ele é músico e pesquisa música, toca em um coral guarani e também em uma banda de forró guarani, e acreditava que conhecia bem a música produzida pelos não indígenas. Ele conhece muitas bandas de rock, forró, rap, sertanejo, pop... mas não sabia da existência de tantos outros repertórios que, assumidamente, gostaria de conhecer melhor.*

Hoje vivemos um momento que, junto com a entrada cada vez maior de novas tecnologias nas comunidades indígenas, surge um rico espaço para a criação musical de novos

repertórios musicais dentro destas comunidades, fato que amplia o cenário musical dentro e fora das aldeias, e não abala a forte tradição musical destas comunidades. A atualidade é um espaço propício para a troca dos conhecimentos musicais, momento em que vemos florescer diversos grupos de forró guarani, rap guarani, músicas românticas guaranis, entre outros repertórios. Cada vez mais, também, a presença da música indígena em diversas criações de grupos musicais constituídos por não indígenas se faz presente, mostrando interesses de ambas culturas conhecerem mais, musicalmente, uma à outra. Vivemos um momento conveniente para a etnomusicologia trabalhar junto com a educação musical, fato que favorece criativamente à todos os músicos que estiverem dispostos a participarem desta jornada.

Como afirma Tiago de Oliveira Pinto, na apresentação da revistausp de 2008, cuja edição é dedicada à etnomusicologia (Oliveira, 2008, p. 7); *os estudos etnomusicológicos atualmente podem ser entendidos como os estudos do ser humano e de sua produção sonora*. Este é o principal fator que a distingue da musicologia histórica, mais dedicada a fontes escritas. Ao dar atenção ao estudo dos distintos modos do homem fazer e significar os sons por ele produzidos damos ênfase ao estudo do fazer musical e da criação que daí surge. Assim temos uma afinidade enorme com a antropologia social, pois o olhar se desloca dos cânones ocidentais sobre a música, e se insere em reflexões ligadas à redes de relações sociais ou culturais mais amplas e não necessariamente vinculadas com a tradição do universo letrado. Buscar entender essas relações entre o homem e o som em outras culturas exige um conhecimento mais aprofundado da sociedade em foco e uma emancipação dos nossos próprios conceitos musicais, assim aprendendo a ouvir o outro e seus sons, e também a ouvir nossa própria cultura com uma outra escuta.

Tomando a mudança musical, e os contatos entre diferentes músicas, como algo inerente a qualquer tempo da humanidade, e livre de qualquer forma de julgamento, o que atrai os estudos sobre os trânsitos sonoros são as gradientes desta mudança e a força entre os vetores deste fluxo. Atualmente, vemos no mundo inteiro, comunidades tradicionais travando um contato mais constante, e em uma escala de distância mais ampliada, com músicas de distintos locais do globo terrestre. Deste fluxo, que influência e se deixa influenciar, surge uma intensificação na transfiguração dos repertórios musicais. Alguns gêneros aparentemente mudam menos e outros mudam mais, novos gêneros musicais são englobados, e outros recriados na prática musical de diversas comunidades. Esse transito entre repertórios e

---

<sup>1</sup> Termo utilizado pelos Guaranis para chamar os não indígenas.

práticas musicais desperta um grande interesse nos estudos sobre o homem e sua produção sonora. Nos deparamos justamente com este fluxo sonoro pluridirecional nas comunidades indígenas Guaranis do sudoeste brasileiro, que pode ser pensado a partir da interação dessas comunidades com a sociedade não indígena.<sup>2</sup> Aqui procuro evidenciar como apenas uma parte muito pequena do nosso conhecimento musical chega até eles, desta forma trazendo a luz uma grande deficiência na capacidade de comunicação sobre o fazer musical entre os músicos e pesquisadores não indígenas e os músicos e pesquisadores indígenas.

Apesar dos Guaranis serem amplamente estudados, não seria exagero afirmar que a sua produção musical é um dos recortes menos presentes nas pesquisas. Alguns estudiosos renomados como Curt Unkel Nimuandaju (Nimuandaju, 1987) e Egon Schaden (Schaden, 1974) chegaram a elaborar escritos sobre a música Guarani, mas não de forma sistemática. Duas autoras, bem mais recentes que os referidos autores, podem ser consideradas pioneiras nos estudos da música Guarani, elas são: Kilza Setti (Setti, 1997) e Deise Lucy Montardo (Montardo, 2009). Entretanto, estes estudos abordaram apenas as músicas presentes no *purehei*, termo traduzido, pelos próprios guaranis que trabalho, como: canções. Entretanto o cenário musical guarani é mais amplo, ele não se restringe à música presente nos *purehei*, alguns gêneros musicais, sobre os quais não se tem estudos são praticados com constância. O forró guarani, o rap guarani e a música romântica guarani são alguns dos novos gêneros musicais que vem criando fôlego ao longo dos últimos anos, e são apenas o início de uma grande expansão musical que pode vir a ocorrer.

Podemos notar um diálogo constante entre os distintos grupos de prática musical nas comunidades guaranis. Alguns músicos tocam em mais de um grupo, e executam gêneros diferentes de música. No estudo da dinâmica do fazer musical nestes coletivos, fato que envolve as interações sociais presentes nesta produção musical e os seus intuitos (Reily, 2002 / Rice, 2001 / Blacking, 1985 ), nos deparamos com a vontade dos guaranis Mbya em conhecer melhor o nosso repertório e com as grandes defasagem que ainda existem para que os mesmos desenvolvam sua empreitada. Empreitada esta, que , aparentemente, é carregada de intuitos de ampliações de seus espaços sonoros. A produção musical guarani, em suas distintas vertentes, teve sua capacidade de divulgação intensificada nos últimos quatro anos, principalmente pela facilidade de acesso à internet, que possibilitou a postagem desta em sites como o youtube e facebook. Novos espaços de prática musical para os grupos guaranis

---

<sup>2</sup> Mantenho contato desde 2010, com os grupos musicais da Aldeia Tekoa Araponga, Aldeia Rio Silveiras, Aldeia Tenonde Porã, Aldeia Krukutu e Aldeia Tekoa Pyau, locais que são os principais espaços para o trabalho de campo.

também vem lentamente sendo conquistados. Espaços que são praticamente os mesmos frequentados por grupos que trabalham com a cultura popular na cidade de São Paulo. Grupos que tocam distintos gêneros como: coco, baião, forró, jongo, afoxé, capoeira, samba, samba de roda, maracatu, maracatu rural, batuque de tiete, samba rural, samba de lenço, frevo... Estes espaços também acolhem as produções de cultura periférica como apresentações dos sarais das periferias de São Paulo, grupos de Hip Hop, Reage, Samba Reage, rap, funk, e também bandas que visam criar uma linguagem mais própria. Nestes espaços os coletivos de teatro e dança da cidade também se fazem presentes. Os grupos musicais guaranis conseguem se apresentar em instituições como a Sala Olido, nos CEU's da prefeitura de São Paulo, na Sala Funarte, no o auditório do Itaú Cultural, nos SESC's, no centro cultural vergueiro, na Casa das Rosas, nos diversos museus da cidade, e em outros espaços independentes que acolhem distintas produções artísticas da cidade de São Paulo.

Atualmente as comunidades dos Guarani Mbya do sudoeste brasileiro começam cada vez mais a compreender como funcionam os diversos editais de incentivo à cultura, como por exemplo: o “RUMOS – ITAU”, ou, como se faz para tocar nos SESC's. Questões como: o que é um “ponto de cultura”, como se inscrever no “VAI – da prefeitura de São Paulo”, no “prêmio de culturas indígenas”, no “PAC – Programa de ação cultural”, no “PROAC – para gravação de Cd's ou circulação de espetáculos” atualmente são questões relativamente mais esclarecidas entre eles. Esse fato gera a capacidade de ampliação dos espaços de sua prática musical, e assim contribui para um contato cada vez maior com inúmeros artistas, que sobreviverem profissionalmente com a arte.

O diálogo e as relações entre os diversos grupos de prática musical dos guaranis apontam para uma capacidade de transito entre universos sonoros distintos, e, independente do gênero musical, indicam uma disputa pelo espaço sônico. Neste espaço projeções de self e de culturas se fazem presentes (Turino, 2008, p. 31 - 60). Os grupos que conseguem se apresentar nos espaços culturais acima mencionados, ou tem sua música transmitida por radio, TV, ou ainda, tem um número significativo de acessos na internet são compostos por músicos que relatam com grande orgulho a façanha. A busca da ampliação dos espaços onde circulam as músicas produzidas pelos guaranis é facilmente notada em campo.

Tia DeNora (Denora, 2000) cria o conceito de *affordance* para olhar à música como uma manifestação que tende a propiciar algo. Este algo há ser propiciado acaba se relacionando aos estilos e locais onde a música é praticada. É interessante reparar que os guaranis usam e produzem os universos sonoros sabendo da capacidade de uma possível ação e transformação decorrente da utilização destes espaços sonoros. Buscam pela música

estabelecer e propiciar a capacidade de concretizar uma série de interesses almejados. A música como ferramenta em pró de desejos, e a consciência da possibilidade de mediação com o mundo não indígena através som, é, em parte, marca presente nos grupos de música guarani.

Assim, entre os grupos de forró guarani - onde normalmente existe uma prática de conduta diretamente oposta à pronunciada dentro da casa de reza, principalmente pelo consumo do álcool – e os corais guaranis, - grupos que, segundo os guaranis, são um emblema de “tradição” e “cultura guarani” – se faz presente a inexistência de um confronto. Eles surgem como realidades distintas em protocooperação. Ao acompanhar os fluxos dos grupos de música guaranis desembocamos numa ampla e complexa rede de sociabilidade que busca fortalecer e auxiliar a manutenção das práticas culturais em suas mais distintas vertentes, promover melhorias em sua condição de vida, ampliação da sua capacidade de remuneração e consumo de bens materiais, assim como, uma divulgação significativa da existência da comunidade guarani no território nacional.

A ausência de uma música instrumental, ou de uma produção musical mais livre dos moldes da música vinculada como produto cultural é evidente, obviamente com exceção de sua prática musical “tradicional”. Em campo notei que o conhecimento dos guaranis sobre a nossa pluralidade musical é praticamente inexistente. Fato que provavelmente reflete em seu repertório mais recente, restrito ao rap guarani, forró guarani e a música romântica guarani.

Com a Lei 11.769/2008 – que instituiu a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas regulares – e, a Lei 11.645/2008 – relativa à obrigatoriedade do ensino de culturas afrodescendentes e indígenas nas escolas de ensino médio e fundamental, e a busca de um alinhamento entre ambas as Leis, lentamente trilhamos um rumo que permite pensar e vivenciar de forma mais aprofundada a multiplicidade de produções sonoras e capacidades de escutas presentes no território nacional. Alguns passos já foram dados em direção à este aprofundamento de vivências musicais, tentando quebrar a genérica e superficial idéia de uma “música indígena”, de uma “música dos afrodescendentes”, ou de uma “musica tradicional brasileira”. Entretanto notamos que, embora tenhamos visto o afloramento de diversos estudos sobre diferentes culturas musicais existentes no Brasil, ainda hoje, em sua maioria, os cursos de música, seja bacharelado ou licenciatura, tem concentrado o estudo de culturas musicais de comunidades ribeirinhas, afrodescendentes, quilombolas, urbanas periféricas e indígenas às raras disciplinas de etnomusicologia e folclore musical, muitas vezes não obrigatórias em seus currículos. Permanecendo ainda a monocultura musical que historicamente caracterizou os currículos de música no Brasil, considerando “Música” apenas os repertórios oriundos da

tradição europeia de música de concerto, relegando os repertórios e práticas musicais que constituem as diversas culturas musicais vivas no país à meros objetos secundários do conhecimento musical.

Se muitos estudos nos últimos anos vieram a luz, é inegável que o nosso conhecimento sobre os complexos sistemas musicais, sistemas de transmissão de conhecimento musical e práticas musicais de enorme complexidade, das mais de 300 etnias indígenas presentes no território brasileiro, por exemplo, ainda são reduzidos. Como relata Rosangela Pereira de Tugny ( Tugny, 2012) a tentativa de inserção de mestres da cultura tradicional nas academias se apresenta como uma boa trilha à ser ampliada para a intensificação do conhecimento da multiplicidade musical no território nacional.

Entretanto, independente do nosso conhecimento musical sobre as diversas músicas das distintas comunidades indígenas apresentar defasagens, nós ainda temos mais conhecimento da música, e da pluralidade musical produzida por eles, do que ele tem da nossa. Desta constatação surge a questão central a ser aqui compartilhada. No cenário musical atual vemos os guaranis ansiosos por se aprofundar em suas pesquisas sobre a nossa música. Ao acompanhar os músicos guaranis que tem o intuito de conhecer melhor a música não indígena, notei a imensa dificuldade em ampliarem seus conhecimentos sobre as diversas faces do saber musical não indígena. Nos últimos anos a etnomusicologia abriu seus olhos para o conhecimento musical das distintas comunidades tradicionais, mas por não dialogar com a educação musical, pouco fez na tentativa de sanar o anseio das mesmas em conhecer melhor como as outras culturas praticam e compreendem a música. Elemento reivindicado por eles, que tem apenas como recursos de suas pesquisas informações que chegam via rádios, TV, e chip de celulares.

Após uma coleta de músicas não indígenas escutadas pelos Guaranis, assim como após uma série de entrevistas com músicos da comunidade Guaranis, fomos apresentados à uma realidade em que os mesmos, cheios de desejos de conhecer a música produzida por nós, pouco avançaram em suas pesquisas. O “mundo musical não indígena”, para eles, se restringe apenas ao forró, rap, reagge, sertanejo e rock. Não é o caso de menosprezar estas produções de nossa cultura, mais sim o de alertar para como se faz de forma injusta a troca de informações entre estas comunidades e o mundo industrializado contemporâneo. Aqui aparece um novo espaço de campo de pesquisa que deve alinhar a etnomusicologia à educação musical nas comunidades tradicionais. Essa mediação deve ser feita com cautela, sem cometer os mesmos preconceitos do passado. Não é a tentativa de levar uma música que nós julgamos “boa” para as comunidades, muito menos eliminar a produção musical já existente entre eles.



Simplesmente ao levar mais informações sobre nossa produção musical, eles poderão, ou não, apropriar, recriar, e reutilizar, destas informações. Para o etnomusicólogo / educador também será de grande valia pois constantemente em campo ele poderá ampliar seus conhecimentos sobre a prática musical das comunidades. Sanada está questão entraremos em uma realidade que pode propiciar o surgimento de frutíferas práticas musicais indígenas e não indígenas, fertilizando criativamente o consagrado cenário musical do território brasileiro.

### **Referências:**

- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1985.
- DENORA, Tia. *The music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MONTARDO, Deise Lucy. *Através do Mbaraká – música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.
- NIMUENDAJÚ, Curt Unkel. *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva – Guarani*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987.
- PINTO, Thiago de Oliveira. “Apresentação”. In: Revista USP – Etnomusicologia. São Paulo: Edusp, 2008.
- REILY, Suzel Ana. “Rehearsal” In: *Voices of the magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- RICE, Timothy. “Reflection on Music and Meaning: metaphor, signification and control in Bulgarian case”. In: *British Journal of Ethnomusicology*, vol.10/1, pp. 19-38, 2001.
- SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Edusp, 1974.
- SETTI, Kilza. “Os índios guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical”. In: *Musices Aptatio*. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1997.
- TUGNY, Rosangela Pereira de. *A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas*. In: *Música e Cultura – revista da associação brasileira de etnomusicologia*, vol.9, pp 15 – 25, 2014.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.