

***Kyringüé mborai': os
caminhos de uma
etnografia musical entre
crianças Mbyá-Guarani na
terra indígena tekoá
Nhundy (Rio Grande do
Sul)***

Marília Raquel Albornoz Stein

*Kyringüé mborai': paths
of a musical
ethnography among
Mbyá-Guarani children in
the indigenous land
tekoá Nhundy (Rio
Grande do Sul)*

Resumo

Neste artigo, reflito sobre as implicações teóricas e metodológicas de realizar pesquisa entre crianças na etnomusicologia. Apresento alguns paradigmas históricos que nor teiam estudos voltados à etnomusicologia entre crianças para, em seguida, discutir, no contexto de uma etnografia musical que venho desenvolvendo entre crianças Mbyá-Guarani em uma terra indígena da Grande Porto Alegre, Rio Grande do Sul, a relação entre: 1) concepções sobre criança e música, 2) os caminhos metodológicos adotados no trabalho de campo e 3) a análise da dimensão sonoro-musical do grupo pesquisado. Traço limites e possibilidades de uma etnografia que busca privilegiar a interação da pesquisadora com as crianças como agentes sociais e interlocutores centrais e destaco o uso de variadas modalidades comunicativas como estratégia metodológica e o seu valor para a aproximação e o diálogo da pesquisadora com as crianças e suas práticas sonoro-musicais.

Palavras-chave: etnomusicologia; cultura musical Mbyá-Guarani; etnografia entre crianças

Abstract

In this article, I reflect on the theoretical and methodological implications of conducting research among children in ethnomusicology. I present the main historic paradigms that currently lead studies concerned with ethnomusicology among children, to discuss afterwards, within the context of a music ethnography I am undertaking among the *Mbyá-Guarani* children in an indigenous land (Grande Porto Alegre, RS), on the relationship between: (1) modes of understanding children and music; (2) methodologies employed in fieldwork; and (3) the analysis of indigenous' sonic-musical dimension. I outline the limits and possibilities of an ethnography that privileges the interaction of the researcher with children as social agents and central interlocutors, and highlights the value of using multiple communicative modalities as a methodological strategy of approach and dialogue from the researcher with the children and their sonic-musical practices.

Keywords: ethnomusicology; Mbyá-Guarani musical culture; ethnography among children

Recebido em 25/11/2007

Aprovado para publicação em 31/12/2007

A área de estudos etnomusicológicos de práticas expressivas e musicais entre crianças vem atraindo pesquisadores de forma crescente e começa a ser reconhecida internacionalmente por suas especificidades no conjunto das pesquisas em antropologia da música. Seu caráter interdisciplinar dispõe a etnomusicologia entre crianças a dialogar com epistemologias desenvolvidas pela antropologia entre crianças e por investigações psicopedagógicas, em áreas como educação musical, psicologia social e educação. Como campo emergente, vem gerando desafios metodológicos e a necessidade de se elucidarem conceitos e valores que permeiam a relação pesquisador-sujeitos da pesquisa em contextos sonoro-expressivos e/ou musicais entre crianças, relação esta compreendida na antropologia contemporânea como processo de interpretação intercultural.¹

O desejo de reforçar esta dimensão dialógica na pesquisa é o motivo pelo qual chamo o campo científico aqui em foco de etnomusicologia “entre crianças”, destacando o grupo de atores sociais entre os quais as pesquisas se desenvolvem, mesmo que sejam notáveis diferentes qualidades de interação e diferentes graus de participação das crianças nas pesquisas desta área. Tenho evitado o termo “infantil” para designar o universo das crianças pelo conceito de infância representar uma construção histórica de criança ocidental, relacionada à escolarização e ao surgimento da vida familiar privada na Europa do século XVI, dois processos que provocaram uma transformação radical na formação das crianças, de aprendiz de técnicas e saberes tradicionais, inte-

grado à comunidade, a um “adulto em gestação”, a ser formado por educadores e padres católicos e protestantes (Ariès, 1981). Na perspectiva da dialogia, as ciências humanas têm analisado as práticas sociais entre crianças a partir dos conceitos êmicos e de forma contextualizada, descrevendo compreensivamente, em vez de uma “infância” universalizada, uma diversidade de modos de ser criança (Del Priore, 2004).

Reflito no presente artigo sobre algumas implicações teóricas e metodológicas de realizar pesquisa entre crianças na antropologia da música e, para isso, recorro a duas fontes de interlocução. Em primeiro lugar, apresento alguns paradigmas históricos que norteiam a etnomusicologia das canções e de outras práticas expressivas e musicais entre crianças, a partir da revisão crítica de um artigo publicado pela etnomusicóloga Amanda Minks na revista *Ethnomusicology* (Minks, 2002), que examina a produção acadêmica norte-americana nesta área. Em segundo lugar, discuto, no contexto de uma etnografia musical que venho desenvolvendo entre crianças Mbyá-Guarani em uma comunidade indígena da Grande Porto Alegre, Rio Grande do Sul,² a relação entre concepções sobre criança e música, os caminhos metodológicos adotados no trabalho de campo e a análise da dimensão sonoro-musical do grupo pesquisado, destacando hipóteses e dúvidas de campo que motivam a continuidade da pesquisa.

Minks compõe, no artigo referido, um panorama de muitas concepções de adultos ocidentais sobre a criança, propostas no século XX como o resultado de encontros com “o outro”, tanto a criança ocidental quanto a não-ocidental, e evidencia o uso, nestes estudos, dos paradigmas clássicos do difusionismo, da enculturação, da autonomia cultural da criança e do cognitivismo cultural. A autora observa que as representações acerca de semelhanças e diferenças, estabilidade e mudança, sociedade e indivíduo nos trabalhos científicos, entre outras, determinam qual criança se torna a base de um estudo e que conclusões são expandidas para representar um grupo social particular ou a categoria universal de “criança” (Minks, 2002, p. 379). Trata-se de um texto imprescindível aos interessados no estudo etnomusicológico entre crianças, porém o mesmo não aborda longamente as decisões metodológicas que tais escolhas teóricas orientam, o que se torna um interessante foco de reflexão a partir dos paradigmas históricos analisados por Minks. Como se relacionar com as crianças, tomadas como sujeitos interlocutores de pesquisa, durante o processo de uma investigação que se pauta em um determinado enquadramento conceitual, privilegiado pelo adulto-pesquisador? Procurarei desenvolver esta discussão na segunda parte do artigo, passando agora a apresentar os paradigmas historicamente dominantes e emergentes em etnomusicologia entre crianças, a partir de Minks (2002) e de outros autores.

Dos paradigmas históricos em etnomusicologia entre crianças

As pesquisas difusionistas interessadas nos repertórios musicais cantados das crianças surgem na Inglaterra, no final do século XIX, ligadas aos estudos do folclore. Fundamentam-se no pensamento evolucionista e propõem que a criança reencena a história da civilização ocidental, ao passar por vários “estágios” de desenvolvimento de crescente complexidade, assim como os povos não-ocidentais e muitas populações rurais ocidentais viveriam um estado de “desenvolvimento interrompido” (Minks, 2002, p. 381). Relegam a criança a um lugar inferior na hierarquia de valores ocidentais e raramente vêem-na como agente da cultura. Os princípios difusionistas têm autorizado ideologias de “supremacia racial” e “adultocentrismo” (Cohn, 2005; Ferreira, 2002; Nunes, 1999), assim como a busca essencialista de “traços culturais autênticos” (conforme o ideal culturalista) em coleções de textos de canções de crianças, em detrimento da análise de trocas contemporâneas entre tradições lúdicas de crianças européias e não-européias. Ao utilizar transcrições musicais, tais estudos não questionam sua filiação única ao sistema e ao código musical ocidentais e concebem música como objeto do folclore, algo estático que ou desaparece ou é preservado, e não como um produto cultural pertencente aos constantes processos criativos da cultura. Por preterirem o trabalho de campo, estas pesquisas “de gabinete” não marcam o perfil das crianças estudadas, encobrendo a referência cultural centrada nas crianças brancas e urbanas, generalizando seus dados universalmente. Ainda assim, a abordagem compreensiva dos jogos musicais de crianças vale-se de contribuições de alguns estudos difusionistas, por exemplo, a análise de “fórmulas de chamada e zombaria” como formas de expressão situadas em uma fronteira musical entre a fala e o canto e o reconhecimento da importância do movimento corporal nos jogos cantados e do potencial metodológico da gravação audiovisual (Minks, 2002, p. 383).

Já o paradigma da enculturação significa a socialização em normas músico-culturais particulares, que envolve, por sua vez, a capacidade musical de imitar e reproduzir. Em sua origem, baseia-se em pressupostos funcionalistas e culturalistas (Minks, 2002, p. 384). Nessa orientação, os estudos etnomusicológicos entre crianças são realizados no contexto cultural, através do trabalho de campo, pois concebem a criança e seu fazer musical como pertencentes a uma cultura musical adulta particular, da qual as crianças fazem parte. A cultura musical adulta precisa, portanto, ser compreendida, para se ter condições de interpretar as práticas sonoro-expressivas das crianças. A pesquisa pioneira sobre música entre crianças interessada no processo de enculturação

(Fletcher, 1888) é produzida entre a equipe de antropólogos culturalistas orientados por Franz Boas, que estabeleceu o trabalho de campo como pré-requisito da antropologia americana.

É na década de 1960, porém, que John Blacking desenvolve o que é considerado o principal estudo nesta abordagem (Blacking, 1990), em que analisa do ponto de vista musical e cultural uma coletânea de 56 canções de crianças da etnia Venda (grupo lingüístico Bantu, África do Sul), em busca da conexão entre a música da criança e a do adulto. Aborda a música não só como ferramenta de socialização das crianças na cultura adulta, mas também como prática estética negociada entre as crianças, distintiva deste grupo social. O autor descreve, entre outras conclusões, como certos textos verbais perdem sua inteligibilidade em função de escolhas musicais das crianças postas em primeiro plano. Blacking reconhece também que a aprendizagem musical entre este grupo nem sempre ocorre de acordo com um esquema progressivo de complexidade crescente. As aprendizagens associam-se mais a fatores culturais do que à “facilidade das estruturas musicais”. Algumas canções pentatônicas, por exemplo, são aprendidas antes das tetratônicas por causa da facilidade rítmica. Outras são aprendidas pelas crianças em primeiro lugar, apesar de mais difíceis, porque ouvidas com maior frequência. Relativiza-se, assim, o próprio conceito do que é “fácil” e do que é “difícil”. A etnomusicologia entre crianças deve a estudos como os de Blacking a despretensão à universalização das conclusões e a ênfase no estudo das práticas musicais de crianças em contextos específicos (neste caso o enfoque comparativo elabora-se na diversidade cultural), entendendo expressões estéticas como práticas sociais sujeitas a mudanças e ao mesmo tempo transformadoras. A etnografia de Blacking, portanto, apesar de se basear em vários princípios do paradigma clássico do funcionalismo, destaca também aspectos do *agenciamento* musical das crianças Venda e, nesse sentido, se aproxima a outras matrizes teóricas, tais como o cognitivismo cultural e a antropologia compreensiva.

Outra linha interpretativa em etnomusicologia entre crianças, aquela que defende a “autonomia cultural” da criança, levanta hipóteses de que exista uma “criança universal” e uma cultura musical homogênea, transcendente às diferenças de território, classe social e *background* cultural (Minks, 2002, p. 390). Esses estudos são influenciados pela teoria do “ritmo infantil como sistema músico-vocal autônomo”, proposta pelo etnomusicólogo romeno Constantin Brailoiu (1984). Os resultados desta teoria se refletem mundialmente até pelo menos os anos 1990, por exemplo, em métodos de ensino musical. Sob este olhar, as crianças têm valores musicais e sociais próprios, indepen-

dentemente do processo de enculturação, minimizando a importância epistemológica do contexto cultural e as diferenças socioculturais e musicais que se constituem a partir de realidades distintas. Se isso pode ser lido como um limite deste paradigma, por outro lado o ideal de autonomia cultural parece ter auxiliado a revalorizar a produção expressiva de crianças ao discutir processos oral-aurais de improvisação, composição e transmissão coletiva entre crianças no lugar de reduzir suas práticas expressivas de crianças a uma função estritamente imitativa, reprodutiva (Minks, 2002).

Há, finalmente, um conjunto de estudos que tendem a predominar na antropologia musical entre crianças desde o final do século XX, que se interessa pelas práticas expressivas em termos de processos cognitivos culturalmente constituídos, tratando temas como a análise lingüística e interacionista de estruturas e estilos narrativos verbais e cantados. Essas pesquisas costumam destacar a conexão estreita entre vocalização e movimento nas aprendizagens não-escolares e as habilidades sofisticadas que crianças freqüentemente manifestam nas improvisações e composições orais (como Gaunt, 2005). Desafiam afirmações educacionais convencionais, ilustrando, por exemplo, que “muitas crianças aprendem canções, cantos e jogos com palmas não os quebrando em segmentos isolados, mas olhando, ouvindo e imitando peças inteiras executadas por seus pares (freqüentemente em andamentos rápidos)” (Minks, 2002, p. 393). Considerações como essa corroboram conclusões advindas de etnografias musicais baseadas em outros aportes, como o estudo de Blacking junto às crianças Venda, havendo, no entanto, uma diferença de ênfase ora na narrativa verbal e/ou musical (nos estudos cognitivistas culturais), ora no contexto social e nas funções ou nos significados da música na comunidade pesquisada (nos estudos baseados na enculturação). Este fato, de que aproximações e dessemelhanças compõem a relação entre os paradigmas (enquanto representações teóricas de um coletivo de pesquisas), mostramos como não se pode, apesar do exercício de sistematização dos paradigmas aqui proposto, pensá-los de forma evolutiva e essencializada.

Muitos estudos baseados no cognitivismo cultural tratam, como os difusionistas, o tema da oralidade e da leitura e escrita de forma dicotômica, afirmando que um grupo social é fundado na oralidade e no movimento, enquanto o outro, na leitura e escrita e no intelecto. Minks (2002, p. 394-395) sugere que o foco da investigação poderia recair, em vez disso, sobre a variedade de modalidades comunicativas aprovadas na comunidade, as relações entre práticas orais e escritas e as maneiras pelas quais práticas orais são vitais na interpretação da escrita.

O contexto principal destas etnografias musicais tem sido o escolar, rico em ativida-

des coletivas de crianças. Atenta a outros cenários, incluindo interações na família estendida e em redes sociais em espaços de vizinhança e religiosos, a tese de doutorado de Minks investiga práticas sonoro-expressivas entre crianças indígenas Miskitu, na Nicarágua (Minks, 2006). Metodologicamente apoiado na etnomusicologia e na antropologia lingüística, este estudo etnográfico baseia-se na transcrição e análise de atividades não-escolares de grupos de crianças Miskitu ligadas por laços familiares e de vizinhança em *Corn Island*. Além de narrativas espirituosas, jogos vocais, brincadeiras cantadas e jogos de faz-de-conta, Minks também analisou os rituais e as *performances* cênicas que chama de “formais”, nos domínios institucionais de ensino das crianças, especialmente escolas, igrejas e eventos cívicos, que ajudaram a conectar as particularidades da família e dos grupos de crianças a estruturas históricas e políticas mais amplas. A autora aborda, no contexto particular de sua pesquisa, a interculturalidade nas práticas comunicativas das crianças Miskitu como um movimento social que possibilita às mesmas transformações sociais, espécie de atividade política “pós-utópica”. A *mimesis* é apresentada como uma importante técnica de interculturalidade, um processo de representação, transformação e recombinação de diferentes formas discursivas, em um contexto de heterogeneidade das práticas expressivas e de estratificação das relações sociais (Minks, 2006).

Nesta tese, Minks (2006) filia-se a uma visão contemporânea em etnomusicologia, que parte do caráter complexo das práticas musicais de crianças, as quais contemplam tanto aspectos de estabilidade quanto de transformação. Formas de jogo musical, poético e performático são fundamentalmente modalidades comunicativas que socializam crianças em normas de interação com outras crianças e com adultos. São formas de desenvolver comportamentos lingüísticos permitidos. Ao mesmo tempo, estas práticas constituem uma exploração dos limites do discurso apropriado, na medida em que, performatizados só entre crianças ou próximo a adultos, sua superfície expressiva poético-musical reduz em certa medida a responsabilidade das crianças. Servem, assim, para estender as fronteiras das normas sociais através da experimentação e transgressão, processos cruciais de mudança cultural (Minks, 2002).

Do conceito de agenciamento

Ainda são poucas as investigações etnomusicológicas entre crianças produzidas no Brasil (Dallanhol, 2002 e Santana de Oliveira, 2004, entre crianças Guarani; Hikji, 2003, entre crianças e jovens em um projeto sociomusical urbano). As mesmas tendem a

seguir as bases teórico-reflexivas da antropologia entre crianças, que vêm-se consolidando no país desde os anos 1990 (Cohn, 2000 e Nunes, 1999, 2003, etnografias entre crianças indígenas brasileiras; Lopes da Silva et al., 2002, textos reunidos; Cohn, 2005, livro sobre o estado da arte da antropologia entre crianças). Nestes dois campos, a criança é reconhecida como sujeito social ativo, interlocutora diante do mundo social e da produção acadêmica, não mais vista como um adulto em miniatura, sujeito receptáculo de transmissões culturais e reproduções sociais. A diferença entre crianças e adultos é interpretada como qualitativa e não quantitativa: a criança não sabe menos, sabe outras coisas (Cohn, 2005). Desfaz-se com isso a lógica hierárquica que subordina a condição social e cultural da criança a um ideal protagonizado pelo ser adulto. Conforme Ferreira,

[a] redescoberta da(s) criança(s) como actor(es) social(is), contribuindo para o reconhecimento do seu estatuto social como sujeitos, protagonistas que estão activa e reflexivamente envolvidos na construção e determinação das suas próprias vidas sociais, exprime a tomada de consciência do seu direito à "palavra", a sua assunção como produtora(s) de sentido, ou seja, confere-lhe(s) cidadania epistemológica. (Ferreira, 2002, p. 152)

Esta visão da criança está fundamentada na noção de *agenciamento* (*agency*), central em estudos antropológicos de cunho fenomenológico e interacionista identificados com a "teoria da prática" (Ortner, 1994). A questão central da etnomusicologia se desloca da condição cognitiva na qual a criança elabora sentidos para o sistema simbólico a partir do qual o faz e como negocia estes sentidos socialmente, na prática. A exemplo dos novos modelos de pesquisa antropológica, as etnografias musicais entre crianças investigam não só os processos de socialização e ensino e aprendizagem entre crianças, mas também o lugar que a criança ocupa na sociedade, seu papel na construção e reprodução da organização social e o espaço reservado a ela na cosmologia (Cohn, 2005).

Segundo James Wertsch (1991), ao se formularem questões no âmbito dos estudos do cognitivismo cultural sobre práticas expressivas da criança, a idéia da posse de certos tipos de capacidades mentais deveria ser substituída pela metáfora de um *kit* instrumental de significados mediadores diversificados a serem acionados variavelmente conforme a quem se dirige o discurso. Se esta interpretação associa o estudo entre crianças a agenciamento, variabilidade e mudança, por outro lado baseia-se em uma autonomia cultural relativa da criança, pois os sentidos elaborados pelas crianças partem de um sistema simbólico compartilhado com os adultos. Em conformidade com a teoria da prática, a pesquisa da expressão musical, poética e performática entre

crianças deve pautar-se na discussão sobre poder e ideologias de valor (Minks, 2002), ao que muito se adequa o conceito de heteroglossia (Bakhtin, 1981), que reconhece a diversidade estratificada de linguagens, tipos de falas e estilos de comunicação em encontros sociais, avaliados e delimitados por processos de legitimação institucional e política.

Uma etnografia musical entre crianças indígenas

Estas reflexões sobre os paradigmas clássicos problematizam diferentes formas de olhar as práticas musicais de crianças e traçam um percurso do estudo de “canções infantis” para a pesquisa etnográfica de “práticas expressivas de crianças”, apontando para diferentes conceitos historicamente implicados na pesquisa sobre “música” e “criança”. Gostaria de chamar a atenção para o fato de que estes diferentes olhares estão imbricados com distintas maneiras de pesquisadores-adultos interagirem com os sujeitos pesquisados-crianças, que podem ser pensadas a partir de perguntas tais como: De que forma diálogo e participação serão equacionados no processo de realização da pesquisa? Qual o estatuto e o grau de responsabilidade sobre o trabalho entre pesquisadores e pesquisados? Em que medida se entrecruzam estes papéis? As respostas a estas questões dependem do eixo e do grau de identificação da pesquisa com paradigmas científicos dominantes e emergentes nos diferentes momentos históricos e se refletem no trabalho de campo, nas escolhas do *design* metodológico, nas formas de interação e documentação, na interpretação das práticas musicais, no estilo de escrita da experiência investigativa, enfim, nos resultados da pesquisa.

Passo a problematizar a relação entre pesquisador-adulto e sujeitos de pesquisa-crianças, a partir de minha experiência etnográfica entre crianças Mbyá-Guarani,³ em andamento, à medida que descrevo parte de meu percurso de entrada em campo e estranhamentos que continuamente me provocam em campo, decorrentes de expectativas baseadas em concepções de mundo, de música, de criança, de trabalho científico e, ao mesmo tempo, propulsores da reflexão sobre *agenciamento* e diferença cultural. Nos diários de campo, nas entrevistas abertas, nas conversas, nas brincadeiras com meus colaboradores de pesquisa – crianças e adultos ligados a elas – expectativas e estranhamentos vão dando espaço à análise dialógica das categorias Mbyá-Guarani sobre sons expressivos e música.

Minhas decisões de campo têm buscado convergir com um olhar para estas crianças Mbyá-Guarani e suas práticas sonoro-musicais como agentes e *agenciamentos* de sua realidade, circunscritas em espaço, tempo e nas relações interpessoais de seu

entorno. A literatura em etnomusicologia entre crianças e antropologia entre crianças têm-me ajudado a aguçar o olhar na interação. A bibliografia contemporânea sobre práticas expressivas entre grupos indígenas e novamente a etnomusicologia entre crianças, particularmente as bases analíticas da antropologia da *performance* presentes em estudos nestas áreas, têm colaborado no entendimento do universo sonoro-musical como uma experiência mais ampla do que apenas uma lista redutora e colecionista de repertórios musicais, integrando som, música e demais conceitos êmicos correlacionados a uma rede de sentidos culturalmente negociados e em fluxo.

Conforme a etnomusicologia, considero “música” um conceito ocidental que não corresponde a categorias de pensamento dos Mbyá-Guarani. Uso, contudo, o termo “sonoro-musical” quando me refiro a determinadas práticas, a categorias conceituais ou ainda ao universo sonoro ou à dimensão sonora da vida Mbyá-Guarani aqui etnografada em um contexto particular, visto que, em razão do contato interétnico, os Mbyá-Guarani têm-se apropriado discursivamente da categoria “música”, como forma de mediar as relações interétnicas nas quais estão implicados, facilitar a compreensão dos não índios sobre a cosmologia Guarani e também em reflexo da apropriação por este grupo indígena de práticas musicais ligadas à sociedade global. Espero na pesquisa chegar a aproximações interpretativas que colaborem na desconstrução deste e de outros marcos discursivos ocidentais (como os conceitos essencialistas “cultura”, “dança” e “natureza”). Nesse sentido, o trabalho propõe uma leitura hermenêutica e interacionista da cultura Mbyá-Guarani, em especial da sua dimensão sonoro-musical e na perspectiva das crianças Mbyá-Guarani, assim como da relação entre crianças, música e cosmologia Guarani.

Enquanto no restante do Brasil a etnomusicologia entre grupos indígenas tem produzido crescentemente pesquisas avançadas, no Rio Grande do Sul não existem neste nível estudos etnomusicológicos entre os grupos indígenas da região. Entre os Guarani, especialmente, contamos no país com os trabalhos de Dallanhol (2002), Montardo (2002), Santana de Oliveira (2004) e Setti (1988, 1994/95). Tanto esses como outros estudos etnomusicológicos entre grupos indígenas no Brasil e no exterior estão dando suporte a esta pesquisa.

O tema e o universo de pesquisa

Na investigação que venho desenvolvendo, proponho a abordagem compreensiva de conceitos êmicos sobre práticas sonoro-musicais entre *k yringüé* (crianças)⁴ indíge-

nas na terra indígena Mbyá-Guarani da Estiva, na Grande Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil),⁵ atenta à problematização do estudo da música nos moldes ocidentais e ao reconhecimento das crianças como agentes sociais co-responsáveis pela construção cultural da vida comunitária. Pela etnografia de práticas sonoras vocais e corporais entre as *kyringüé*, tenho-me aproximado de seu universo sonoro-musical como dimensão expressiva agenciadora de processos de reprodução e produção cultural. Apesar de entendê-los como imbricados, refiro-me à reprodução cultural como processo através do qual, pelos cantos, pelas brincadeiras, danças, as crianças passam a compartilhar atitudes e estéticas significativas no mundo Mbyá-Guarani já constituído, que as fazem cada vez mais identificadas com seu grupo cultural, pensando-se e expressando-se como pessoas Mbyá. Pela noção de produção cultural elaboro a idéia de que, através de sons, risos, de novas formas de brincar, da criação de cantos, da apropriação de novas mídias, nos momentos de cuidar de outras crianças, ao participar das rezas e festas da comunidade, as crianças também se tornam agentes da permanente reconstituição da cultura Mbyá-Guarani, influenciando nos processos culturais de todos, na vida de velhos, adultos, jovens e crianças. Pensando a tradição como um processo constantemente reinventado (Gell, 1998; Layton, 1991), em que permanências e mudanças se alimentam mutuamente, mas de formas variadas conforme o contexto e as pessoas que as pensam, este trabalho busca refletir sobre como as *kyringüé* e outros grupos etários percebem e avaliam o lugar das *kyringüé* na construção da tradição, na incorporação e criação do novo, na apropriação e no diálogo intercultural, particularmente quando a *performance* vocal e corporal está ser vindo como meio de comunicação, negociação e construção de sentidos.

A aldeia: pessoas, tempos e lugares

A *tekoá Nhundy* (terra indígena da Estiva) é uma das três terras indígenas Mbyá-Guarani existentes em Viamão, município da Grande Porto Alegre.⁶ *Tekoá* significa lugar bom para se construir a aldeia Guarani, para viver o *teko*, o “modo de ser Guarani”. *Nhundy* significa “campos abertos” (Bergamaschi, 2005, p. 19).

A *tekoá Nhundy* foi criada a partir de diáspora ocorrida em 1998, quando um grupo de famílias migrou da terra indígena Votouro-Guarani (município de Benjamin Constant) para Viamão. Conta atualmente com uma população de cerca de 75 pessoas, majoritariamente Mbyá-Guaranis (há uma família indígena Kaingang⁷ residente no local), entre as quais aproximadamente 25 crianças de 0 a 10 anos, 15 jovens e 35 adultos.⁸

Entrei em campo em junho-julho de 2006 e retomei-o em novembro daquele ano, mantendo visitas semanais à comunidade. A terra indígena da Estiva é de fácil acesso, a poucos metros da RS-040, onde passa mais de uma linha de ônibus intermunicipais. Desço na parada 116, “Chico Serafim”, e muitas vezes já vejo a movimentação de pessoas da *tekoá* Crianças atravessando a faixa para visitar vizinhos amigos; jovens indo para a parada de ônibus para seguir até a cidade e resolver assuntos bancários e burocráticos, entre outros, ou para visitar parentes em outras terras indígenas.

No centro da *tekoá* localiza-se a *opy* (casa de rezas), com as casas formando um semicírculo ao seu redor. Nelas moram mais de uma família nuclear, pertencentes a uma mesma família extensa.⁹ As moradias são predominantemente de madeira, com rede elétrica e sem rede de esgoto. Em 2006, em frente a cada casa foram instalados um poço d’água e torneiras, onde freqüentemente vêem-se *kyringüé* banhando-se em grandes bacias e mulheres lavando roupas, louças e alimentos. Não há mato nem rio nesta terra indígena, porém os moradores locais estabeleceram boas relações com os vizinhos não-indígenas, que os permitem circular em suas propriedades, onde buscam periodicamente madeiras, folhas, frutos e peixes. Junto às casas há roças das famílias locais. Próximo a um campo de futebol, usado diariamente pelos *kyringüé* ou jovens da Estiva, há uma horta comunitária, construída com verba da Associação de Moradores, no final de 2006. Com a mesma verba foram feitos um galpão e uma cozinha também de uso coletivo. A *tekoá Nhundy* possui pouco mais de 6 hectares de um terreno arenoso, onde porém tem sido possível plantar milho, mandioca, cana-de-açúcar, árvores frutíferas e outras para dar sombra. A horta comunitária possibilitou o aumento e a diversificação da produção dos alimentos locais, entre eles legumes, verduras, feijões. As famílias locais recebem esporadicamente cestas básicas do governo federal e doações de roupas, alimentos e outros utensílios através de entidades privadas ou de pessoas físicas, por vezes em troca de apresentações do grupo musical local e/ou palestras sobre a cultura Mbyá-Guarani. Fontes de renda são geradas pela comercialização de artesanato produzido localmente e pelo emprego de membros adultos da comunidade como professores e agentes comunitários, atuantes na própria *tekoá*. Eloir e Agostinho, professores Mbyá-Guarani da Estiva, estão fazendo formação como educadores em Santa Catarina, no curso Guarani *Kuaá Mbo’é*.¹⁰ O cacique da *tekoá Nhundy*, Zico, estuda enfermagem em uma universidade privada em Porto Alegre. Na Estiva há uma Escola Estadual de Ensino Fundamental Indígena, *Karai Nhe’é Katu*,¹¹ em que estudam as *kyringüé* e lecionam quatro adultos da aldeia, sendo um deles, Seu Agostinho, o mais antigo professor indígena do Estado. Ao lado da escola,

fica o pequeno posto de saúde da comunidade. Compreender o espaço social, a cartografia e as redes de parentesco desta comunidade constituiu uma etapa importante de pesquisa, como forma de contextualizar e criar uma base para a etnografia das práticas sonoro-musicais entre as *kyringüé* locais.

Vejo com frequência as *kyringüé* explorando e se expressando no espaço comunitário, entre adultos familiares ou entre grupos de crianças menores e maiores. Parecem desenvolver habilidades físicas e competências sociais com bastante autonomia, sobre o que reflito no diário de campo:

As *kyringüé* estão reunidas do lado de fora da casa da Genilda (irmã de Cláudia). Em torno de oito, várias delas usando facas grandes para cortar cana de açúcar, que quando “prontas”, chupam. Outras comem uma papa de milho posta sobre pedaços de jornal, arrumados como pratos. Andressa, de 7 anos, cuida do irmão Luiz Henrique, de 7 meses, entre as facas, a papa de milho, que lhe é dada também, a terra batida, a convivência dos pequenos. A literatura tende a olhar com admiração para a autonomia dada às crianças nas comunidades indígenas (por exemplo, Bergamaschi, 2005, sobre crianças Guarani, RS; e Nunes, 2003, entre crianças Xavante, MT) – aqui em especial, as Mbyá-Guarani. Esta autonomia uma vez foi relativizada pelo Vherá Poty (professor de Guarani e coordenador do grupo musical da terra indígena do Cantagalo), que explicou que os adultos entregam, por exemplo, facas às *kyringüé* que percebem ter condições de lidar com elas. E, além disso, essa autonomia no uso deste instrumento laminoso não é incólume. Não explicita o que pode acontecer, mas deixa margem no silêncio a se imaginarem os acidentes potenciais pelo uso de facas e facões. Concluo hipoteticamente que os riscos sejam minimizados pelo cuidado exercido pelos adultos e pelas *kyringüé* maiores sobre as pequenas, e que os ganhos sociais superem os riscos do uso disto que irá se tornar um instrumento de trabalho nas mãos de jovens e adultos, que com virtuosidade técnica, produzem os *vixo ra'angá*, miniaturas de animais esculpidas em madeira, uma das peças tradicionais do artesanato Mbyá, ofício que representa das principais fontes de renda da comunidade. (Diário de Campo, 01/09/2007, Estiva)

As *kyringüé* estão entre si, umas cuidando das outras, brincando entre seus pares de idade e entre diferentes idades, comendo em grupos um pouco afastados dos pais e tios. Ao mesmo tempo, participam com os adultos de variadas atividades cotidianas, olhando, explorando artefatos, interagindo junto ao grupo: da roda de artesanato, da feitura de refeições, dos bailes, das assembléias, dos rituais na *opy*.

Entrada em campo: as primeiras conversas, com os adultos

Percebi a presença social ativa das *kyringüé* na vida comunitária Mbyá-Guarani da Estiva desde as primeiras incursões em campo. Mesmo assim, minhas escolhas iniciais privilegiaram a interação com os adultos. A partir dessa estratégia, quando nesta fase de aproximação à comunidade busco saber da música local junto aos adultos que

vivem na *tekoá Nhundy*, estranho as respostas:

- Seu Agostinho sintetiza, cauteloso: “Nem sempre a gente faz música”.
- “Quando quero, em qualquer hora do dia, pego o violão e toco com a família”, diz Eloir, em um contexto discursivo em que elabora suas representações sobre diferenças culturais entre indígenas e *jurua* (pessoas não-indígenas).
- “As crianças? Elas estão sempre fazendo música junto com os adultos”, garantem vários parentes.

Consciente de que a mediação da linguagem verbal “pergunta-resposta” não poderia ser a única estratégia metodológica da qual lançar mão para interpretar o universo sonoro-musical entre crianças, com o tempo, comecei a compreender estas falas com maior densidade a partir de diferentes vivências, observações, conversas, além da gradativa aproximação às *kyringüé* da comunidade. Mesmo assim, proponho refletir sobre alguns sentidos culturais a partir destas falas.

Nem sempre a gente faz música

Esta resposta foi formulada por Seu Agostinho como parte de uma conversa que tivemos em uma de minhas primeiras incursões a campo. Contradizia minhas expectativas, constituídas à distância com base no que a literatura etnomusicológica informa, da centralidade da música como expressão da cultura Guarani. O convívio prolongado com as pessoas da comunidade Mbyá-Guarani da *tekoá Nhundy* vem possibilitando a construção permanente de sentido dessa resposta.

“Nem sempre a gente faz música”, mas ao caminhar pela aldeia ouve-se muitas vezes música brasileira – forró, sertaneja –, ou afro-americana – *hip-hop*, *funk* –, em rádios, *micro systems*, televisores ou no leitor de CD do único carro da comunidade. A paisagem sonora também ganha interferências dos sons de pássaros, vento nas árvores, os motores dos veículos na rodovia. Começo a aguçar meu ouvido nas ações das crianças: risos, chamadas, diálogos. Jogos de corpos em interação, comunicação. “Música” não se faz sempre, talvez aquela música que Seu Agostinho, antigo coordenador do grupo musical da Estiva, pensou que eu estivesse a querer conhecer, ou do âmbito mais sagrado – a música feita na *opy* –, ou da esfera mais pública das relações interétnicas, os cantos e danças do grupo musical *Nhe'é Ambá*. Mas se vêem e ouvem em variados momentos os sons expressivos das *kyringüé*, dos jovens e dos adultos, que conformam a terra indígena da Estiva. Compreender os sentidos compartilhados através desses sons é um desafio de etnografar entre suas *kyringüé*, que se relaciona a recusar o colecionismo e o essencialismo musical e olhar a experiência sonora, musi-

cal, lúdica, corporal de crianças e adultos como modalidades comunicativas constituintes do social. Trata-se do exercício de deslocar o foco das práticas sonoro-musicais mais visíveis – por serem mais freqüentemente expostas, via espetáculo, ou mencionadas, por sua centralidade na cosmologia, como o são os rituais religiosos – às outras dentre as menos espetaculares, mais cotidianas, ligadas à fala ou à expressão lúdica, de um domínio que, se não exclusivo, é predominantemente das *kyringüé*.

Quando quero, a qualquer hora do dia, pego o violão e toco com a família

“Tocar violão a qualquer hora do dia” também é uma afirmação que precisa ser entendida em contexto, na interlocução entre Eloir, que, além de professor Guarani, é presidente da Associação de Moradores, sendo, portanto, líder de seu grupo, e uma pesquisadora universitária não-indígena. A mensagem é repleta de ensinamentos: Eloir ensina-me de uma outra lógica temporal, própria da cultura Mbyá-Guarani e distintiva da que represento, a ocidental-européia, acrescentando que “a música é de Guarani, não é essa de vocês, os *jurúá*”. As concepções de temporalidade e musicalidade e suas relações com a construção de uma identidade étnica, expressas na fala de Eloir, são pistas, aqui advindas de uma liderança adulta Mbyá-Guarani, mas nem por isso menos importantes, para entender a trama de sentidos em que se conectam as práticas sonoro-musicais das *kyringüé* da *tekoá Nhundy*. A resposta sobre o fazer musical cotidiano ao violão foi parte de uma conversa em que muito mais fui questionada sobre minha relação com instrumentos musicais, pessoas e repertórios do que informada da vida musical Guarani, o que me fez refletir sobre a diferença cultural e sinalizou o caráter dialógico das interações nessa pesquisa.

Elas estão sempre fazendo música junto com os adultos

Ao perguntar para adultos sobre as músicas das crianças, a resposta mais freqüente que obtive, e continuo obtendo, é que “Elas estão sempre fazendo música junto com os adultos”. Esta interação entre pesquisadora-adulta e sujeitos da pesquisa-adultos revela concepções de ambos os lados sobre as crianças.

Em primeiro lugar, a resposta é inclusiva, no sentido de expressar uma percepção das *kyringüé* em um processo de fazer-se Mbyá-Guarani, estando *sempre junto com os adultos*. Seu Agostinho, Eloir, Alzira (irmã de Cláudia, mãe de Eloir, entre outros filhos) e outros adultos assim descrevem a relação dos grupos de idade adulto-criança na aldeia. Os adultos da *tekoá Nhundy* incluem as *kyringüé* em seu mundo cultural. Portanto, percebem-nas mais como membros em processo de socialização do que

agentes de transformação cultural. A partir desta primeira constatação, outros desdobramentos da relação entre adultos e *kyringüé* têm sido elaborados, como as etapas dos ciclos de vida e os rituais que as acompanham,¹² as teorias êmicas sobre a constituição da pessoa¹³ e a conseqüente atitude educacional do adulto em relação às *kyringüé* e destas nas situações de ensino e aprendizagem. Estes temas serão tratados em futuras análises.

Em segundo lugar, esta resposta de adultos sobre as *kyringüé* está relacionada a decisões sobre o *design* metodológico da pesquisa, as quais, por sua vez, se vinculam à “posicionalidade” (Abu-Lughod, 1991) da pesquisadora neste campo investigado. Por um lado, ao iniciar a pesquisa, dirigi-me primeiro aos adultos, por vários motivos, entre os quais a identificação pessoal e garantia de comunicação em Português com pessoas de mesmo grupo de idade, a necessidade de obter o consentimento dos responsáveis para pesquisar entre as *kyringüé*, a pesquisa ser condicionada também à aprovação da proposta/da pesquisadora por diferentes lideranças locais e o interesse em conhecer, através dos adultos, a estrutura social da *tekoá* e localizar-me entre as famílias, para entender a participação das *kyringüé* nesta organização comunitária.

Por outro lado, os passos iniciais da entrada em campo me mantinham ainda a certa distância cultural das *kyringüé*, pelo fato, por exemplo, de ter corpo e atitudes de uma pessoa adulta e não-indígena (além de ser estranha à comunidade), de certa maneira causando desconfiança entre as *kyringüé*, que em um primeiro momento não se aproximavam facilmente de mim.

Outro limite a meu diálogo com as *kyringüé* relaciona-se à linguagem verbal. As *kyringüé* Mbyá-Guarani, principalmente as em idade pré-escolar, tem o Guarani como língua materna e não falam nem entendem plenamente o Português. A língua se tornou uma distância entre nós, que só vem sendo resolvida à medida que adoto dois tipos de estratégias de pesquisa. Primeiro, buscando me relacionar de forma compreensiva (no sentido da ciência hermenêutica) com a dimensão não verbal, performática, sonora e lúdica, das práticas sonoro-musicais das *kyringüé* Mbyá-Guarani da Estiva. A segunda estratégia envolve o estudo da língua Guarani, para criar também laços comunicativos mediados pela linguagem verbal. Além disso, conhecer o idioma é fundamental como suporte para a sistematização de categorias êmicas sobre o universo sonoro-musical deste grupo.

O consentimento e a etnografia entre crianças indígenas

Um aspecto fundamental da metodologia em pesquisas etnográficas entre crianças relaciona-se ao consentimento da pesquisa entre este grupo. Estudos antropológicos, sociológicos e no âmbito educacional questionam solicitar só aos pais ou responsáveis este consentimento, considerando indispensável as próprias crianças aprovarem a pesquisa, visto que estão sendo pensadas como agentes ativas na sociedade, logo, interlocutoras em todas as etapas do trabalho, inclusive nesta de entrada em campo. Com isso em mente, busquei a aproximação à Estiva. Porém, antes, fui posta diante de mais um processo ético a ser contemplado, específico da relação de pesquisa em sociedades de pequena escala. Na entrada em campo tive de negociar a aprovação da pesquisa junto ao cacique da *tekoá Nhundy*, liderança máxima da terra indígena junto com o *karaí*,¹⁴ visto que este chefe local representa politicamente o coletivo de pessoas e famílias locais. A princípio, Zico manifestou-se contrário à entrada de uma pessoa desconhecida e não Mbyá ou indígena na Estiva, estratégia político-cultural que interpreto como um enfrentamento cuidadoso das relações interétnicas historicamente estabelecidas, de exploração e desrespeito aos direitos dos grupos indígenas brasileiros. Mesmo depois de já ter recebido sua autorização para freqüentar regularmente a *tekoá*, Zico ainda negociaria limites de que práticas musicais das *kyringüé* eu poderia pesquisar e quais não poderia.

Permitiu-me observar o grupo musical local, constituído majoritariamente por *kyringüé*, e suas *performances* nas apresentações públicas, mas, por motivos políticos e cosmológicos, tornava-se interdita minha participação nas rezas cotidianas na *opy*, que envolvem também as *kyringüé* e seu universo sonoro-musical. Pelas preocupações expressas no discurso de Zico, estes parecem ser os domínios sonoro-musicais que envolvem *kyringüé* predominantes na comunidade na perspectiva desta liderança Mbyá-Guarani. Ambos os contextos – grupo musical e rituais na *opy* – congregam as *kyringüé*, jovens e adultos (e na *opy*, também idosos). Aqui se repete a concepção compartilhada na comunidade de que não existiria um universo sonoro-musical “exclusivo” das *kyringüé*. Ou, se existir, talvez não seja tão visível ou influente, enquanto discurso tradicional, quanto os outros, do grupo musical e da *opy*?

Pesquisar entre as *kyringüé*

Estabelecido o consentimento da pesquisa pelas *kyringüé*, por adultos e lideranças da *tekoá Nhundy*, com o tempo, tenho procurado estar mais com as *kyringüé* para deixá-las conduzir as interações e assim aprender sobre elas, e também sobre sua língua, o Guarani. Algumas têm mostrado interesse em se comunicar comigo, através de risos, olhares, falas em Guarani (às vezes com tradução de alguma criança mais velha), demonstrando confiança pedindo colo, sentando ao meu lado ou brincando em volta e convivendo no silêncio. Solicitações de fotos ou filmagens também são frequentes, devido à prática de registro audiovisual que associam comigo, que venho fazendo com intenção de que seja mais uma ponte de diálogo intercultural.

Por outro lado, tenho buscado abandonar o desejo de “coletar músicas exclusivas das crianças” (os quatro termos passando por constante vigilância epistemológica), para entender esta afirmação dos adultos como legítima: as *kyringüé* estão com os adultos em diversas situações cotidianas, inclusive ao se fazer música.

Diferentemente de Blacking (1990), que, diante de um vasto repertório musical aparentemente compartilhado apenas entre as crianças Venda, propôs-se a encontrar nexos de sua relação com a música Venda adulta no estudo do contexto social e sonoro da comunidade, não conheço ainda muitas músicas que sejam feitas somente pelas *kyringüé* Mbyá-Guarani da Estiva. Isso reforça a suposição de que, pela grande interação entre as *kyringüé* e os adultos desta comunidade (declarada nas falas dos colaboradores e observadas nas mais variadas atividades cotidianas na *tekoá*), as práticas musicais que interseccionam o mundo sonoro-musical de *kyringüé* e adultos sejam muito valorizadas intragrupo. Na presença desse cenário, caberia perguntar: Como os diferentes grupos etários, ao realizarem música conjuntamente – como no grupo musical – ou compartilharem do espaço social em que a música é central – como nos rituais xamanísticos –, negociam a participação das *kyringüé* na *performance* coletiva e percebem a constituição das *kyringüé* a partir da prática musical?

As práticas musicais Mbyá-Guarani

As rezas na *opy*

A literatura etnomusicológica sobre os Guarani,¹⁵ assim como os estudos antropológicos dedicados à cultura Guarani,¹⁶ apontam para a centralidade do som musical e de

suas fontes (instrumentos musicais, natureza) na constituição da cosmologia dos Guarani. Descrições de *performances* coletivas orais, envolvendo narrativas míticas, *mboraí* (cantos sagrados) e *jerojy* (danças sagradas),¹⁷ o cheiro e a bruma do *pytanguá* (cachimbo tradicional Guarani), o uso seletivo do *popyguá*¹⁸ e do *takuapu*,¹⁹ em espaços familiares e sagrados, aparecem reiteradamente em etnografias entre os Guarani. Na interlocução dos colaboradores de pesquisa indígenas com os pesquisadores acadêmicos, estas cenas são interpretadas como expressão de uma lógica própria de conceber o mundo e as relações entre diferentes domínios cosmológicos, baseada na busca da Terra Sem Males e nos mitos de origem Guarani. Os *mboraí* e as *jerojy* executados neste espaço ritual dentro da *opy* mediam a comunicação com as divindades e os ancestrais e dinamizam a construção dos corpos, possibilitando a transformação das pessoas de tristes em alegres, de pesadas em leves e ágeis.

Na *tekoá Nhundy*, quando há as rezas na *opy*, diariamente ou algumas vezes por semana (conforme a época do ano, a presença de *karaís* na terra indígena e outros acontecimentos sociais), todos os moradores locais são bem-vindos, mas não obrigados a comparecer, e a presença das *kyringüé* é valorizada enquanto participantes rituais que estão sendo educadas pela estética e pela ética Mbyá-Guarani. Conforme me relataram alguns adultos da Estiva, as *kyringüé*, neste espaço, recebem a fumaça densa do *pytanguá* no rosto e no corpo, como forma de evitar os maus espíritos e dormir melhor. Pouco se conhece sobre as formas de interação das *kyringüé* no contexto ritual na *opy*, já que esta é a dimensão sonoro-musical Mbyá-Guarani mais mantida em segredo em relação à sociedade não-indígena. Isso acontece talvez como forma de proteger e fazer valorizar aspectos de sua cultura nas trocas interculturais constantes das quais ativamente participam, pelas quais promovem movimentos recíprocos simbólicos e materiais e apropriam-se seletiva e criticamente do mundo dos *jurua*. Outras vezes, quando ao pesquisador é concedido acesso aos rituais xamanísticos na *opy*, as práticas e interações envolvendo as *kyringüé* não são o foco da observação.²⁰ Apesar da música sagrada Mbyá-Guarani ser uma dimensão protegida, ela é mais freqüentemente mencionada nas conversas do que outras músicas ou práticas expressivas das *kyringüé* (exceto os grupos musicais, que são intencionalmente divulgados), talvez por sua importância, intragrupo e diante das relações interétnicas, na continuidade do modo de vida e da cosmologia Mbyá-Guarani.

Do grupo musical

O grupo musical *Nhe'é Ambá* (Altar dos Anjos) é formado por *kyringüé* e jovens de 5

a 18 anos e coordenado por Marcelo, jovem músico Mbyá-Guarani, todos membros de 6 das 18 famílias da *tekoá Nhundy*. Eles representam uma prática musical incorporada modernamente à cultura Mbyá-Guarani, que tomou nos últimos anos relevo importante na esfera política local e de contato, acredito que desde as primeiras gravações de CD²¹ dos “corais”.²² O grupo reúne-se cotidianamente para ensaiar e realizar apresentações em diferentes espaços educacionais e culturais em cidades do Rio Grande do Sul. O repertório musical é constituído pelos *mboraí* (cantos tradicionais), que remetem a temas da cosmologia Guarani (a comunicação com as divindades, a busca da Terra Sem Males, a preparação de guerreiros e guerreiras para as lutas diárias, etc.), porém não é o mesmo realizado nos rituais na *opy*. A *performance* dos *mboraí*, como na *opy*, inclui *jerojy* e é acompanhada por instrumentos musicais – o *mbaraká mirí* (chocalho), o *mbaraká* (violão de cinco cordas), a *ravé* (espécie de violino de três cordas) e o *angu’a’pu* (tambor). Porém os instrumentos não são os mesmos exemplares usados na *opy*, e nas apresentações públicas não se toca o *takuapu*. A prática musical do grupo é uma forma de reafirmar conhecimentos tradicionais, assim como incorporar na tradição elementos novos (composições, instrumentos musicais, coreografias, recursos de amplificação e registro sonoro), advindos das relações interpessoais nas terras indígenas e das interações entre diferentes comunidades indígenas e resultantes do contato intercultural. A atuação pública freqüente do grupo musical *Nhe´é Ambá* faz com que se torne uma prática cuja observação é facilitada em diferentes tempos e lugares, oportunizando conhecer algumas *kyringüé*, alguns jovens, a liderança do coordenador do grupo, os repertórios musicais através de sua *performance*, filmar, gravar, conversar sobre conceitos musicais êmicos e sobre a cosmologia Guarani. Os eventos de que fazem parte, na aldeia ou em cidades próximas, são chances de convívio e aproximação entre a pesquisadora e o grupo.

A partir de sua dinâmica e de conversas com Marcelo e Vherá sobre os princípios de criação das *mboraí* para os grupos musicais, entendo que as *kyringüé* ocupam um lugar de destaque na organização social e cosmológica Mbyá-Guarani. Além de cantarem, dançarem e tocarem os instrumentos do grupo (função dividida com músicos mais velhos), a existência de *kyringüé* na família, isto é, “já ter filhos”, legitima a potencialidade de compor músicas. Ou as próprias *kyringüé* podem receber os *mboraí* em sonho (Dallanhol, 2002; e conforme Seu Agostinho, entrevista em 23/08/2007), processo tradicional de criação de novos *mboraí* entre os Guarani.²³ As *kyringüé* aparecem como tema recorrente nas mensagens contidas nos textos das canções, compondo com outros coletivos – outros parentes, divindades, elementos da natureza –

valores da cosmologia Mbyá-Guarani. Como já mencionado anteriormente, o tema das imbricações entre *kyingüé*, música e cosmologia será aprofundado na continuação da pesquisa.

Outras práticas sonoro-musicais

Na Estiva há grupos sociais com diferentes posicionalidades em relação à sociedade envolvente. Os homens adultos encontram-se em geral na esfera mais pública e assumem a maioria das funções de liderança (cacique, professores, *karaí*, agentes comunitários, coordenador do grupo musical, presidente da Associação de Moradores), enquanto mulheres, crianças e velhos ocupam um espaço mais privado, familiar.²⁴ Suas atitudes comunicativas e o domínio do Português habilitam-nos mais do que os outros para as relações interétnicas. Porém há também mulheres que falam fluentemente o Português e assumem posturas de liderança, como é o caso de Cláudia, Dona Talcira (irmã de Cláudia, viúva do antigo cacique, mãe do atual cacique e sogra de Marcelo), Ivanilde (filha de Dona Talcira, esposa de Marcelo e professora da escola local) e Dona Laurinda (mãe de Cláudia, Dona Talcira, Alzira e Genilda, além de outros filhos), *karaí* da Estiva e de Itapuã, onde reside com o marido e também *karaí*, Seu Turíbio.

Apesar de ter percebido este predomínio masculino nas relações de contato quando me aproximei da *tekoá Nhundy*, acredito que o fato de ser pesquisadora mulher esteja facilitando minha interação com as mulheres da comunidade da Estiva. Com elas tenho aprendido muito sobre as dimensões, ações e os conceitos da vida Mbyá-Guarani, assim como estou tendo acesso a contextos cotidianos de relacionamento com as *kyingüé*, que ficam com maior frequência entre os grupos de mulheres do que de homens.

Foi em um espaço “feminino”, em meio à confecção de colares e cuidados a um bebê, enquanto o almoço era preparado no fogo de chão, que vivi a experiência lúdico-sonora que segue, marcada pela necessidade do abandono de pré-concepções essencialistas sobre música e pelo exercício de tentar compreender dialogicamente aquela cena.

O brinco

Estamos no galpão de cozinhar da Alzira, onde às vezes compartilho a refeição com o coletivo, constituído talvez por metade das pessoas da aldeia. Eu e Janaína observamos Alzira e Genilda fazendo colares de sementes variadas. No fogo de chão, a panela prepara o almoço comum – arroz com galinha. Acima das nossas cabeças, milhos pendurados na viga de ma-

deira decoram o ar. Uma jovem Mbyá embala o Luiz Henrique (filho mais novo de Genilda, agora com cerca de 6 meses). Genilda pára um pouco a atividade artesanal e pega o filho no colo, que continua sendo embalado para frente e para trás. Alzira conta que, quando lhe canta uma certa música, Luiz Henrique costuma dançar. A meu pedido, Alzira a canta. Espero uma canção dentro de um enquadramento do que seria para mim “música”, música para se relacionar com crianças nos moldes ocidentais europeus, fortemente marcados pelas dimensões melódica e harmônica... Alzira canta um tipo de canção falada, em que se repete um fragmento de sons muitas vezes. A palavra “*tanta*” – uma expressão onomatopéica – é entoada em uma breve melodia silábica, que varia em registro de altura na medida em que Alzira tenta e consegue captar a atenção de Luiz Henrique. Esta “música” me parece com um “brinco”, forma poético-musical da tradição ocidental européia.²⁵ Enquanto canta, olha Luiz Henrique fixamente, e este, depois de alguns segundos de iniciado o “brinco”, retorna o olhar. Apesar de não responder com a “dança” de que a tia falara, por estar muito interessado em mexer com sementes e outras peças de artesanato que estão organizadas sobre um grande tecido no chão, Alzira conquista o interesse de Luiz Henrique. Sua voz é quente e me transmite uma força emocional que imagino Luiz Henrique também receber, com seus significados próprios da relação que os dois compartilham em tantos outros momentos em que não estou neste convívio. Lembrei da antropologia da arte de Gell (1998), para quem o fazer artístico é o virtuosismo e o encantamento da técnica, o *encantamento*, que sugere uma interação que leve a um estado de magia – que é alquimia, química, é transformação; e ao mesmo tempo é emoção, engajamento, deixar-se levar, embalar, intenção, tensão e novamente movimento. (Diário de Campo, 23/08/2007, Estiva)

Chamo a esta “música” de “brinco” porque até o momento desconheço o conceito êmico desta expressão sonoro-performática Guarani, o que pretendo explorar no desdobramento da pesquisa: como se relaciona com o *mboraí*, a *ñe’ë* (palavra constituinte da pessoa), a *ayvu* (palavra que reúne os indivíduos na comunidade)? Assim como estes sons expressivos que mediam a interação entre um bebê e mulheres familiares que o cuidam, outra prática sonoro-expressiva que parece representar esta mediação é a dos *mitã mongueá* (acalantos). Além de localizá-los em um CD de cantos e música instrumental Guarani,²⁶ encontrei referência a um *mitã mongueá* em Dallanhol (2002) (com melodia aproximada e texto transcrito), que lhe foi cantado por uma mulher Mbyá-Guarani moradora da terra indígena de Morro dos Cavalos (Santa Catarina). Ouvi várias *kyringüé* da Estiva cantarem este mesmo *mitã mongueá* em uma tarde em que as visitei. Pedindo que eu as filmasse, levaram-me à *opy* e falaram seus nomes, idades, manipularam a câmera de vídeo, rindo e dialogando em Guarani. Em Português, contaram um pouco de seu dia a dia e, a meu pedido, cantaram diversos *mboraí*, alguns que já ouvira executados por grupos musicais Guarani em performances ao vivo ou em CD. Neste contexto, cantaram este *mitã mongueá*. As seis *kyringüé* (Iara, 11 anos; Igor, 10 anos; Fabiana, 9 anos; Bruna, 6 anos; Jaqueline, 5 anos; Mateus, 2 anos)²⁷ e Marciana (jovem mãe de Mateus) movimentavam-se ao cantar, descrevendo

um suave balanço pendular com o corpo. Umas *kyringüé* envolviam outras menores com seus braços, oferecendo aconchego, como se fosse uma atitude adequada ao cantar o *mitã mongueá*.

Embora mães e pais tenham sido muitas vezes reticentes quanto à atualidade da prática de cantar para bebês dormirem, dando a entender que antigamente se fazia isso, porém hoje em dia não mais, as *kyringüé* parecem ter muita familiaridade com a prática deste *mitã mongueá*. Igor, que está residindo na Estiva na casa de sua tia Genilda para estudar, diz que cantava esta música para seu irmão menor, que mora com a mãe em Itapuã. Seu Agostinho lembra com emoção que seu pai cantava para ele dormir quando era pequeno, mas se desculpa de não poder me mostrar a música, porque está meio gripado e por isso a voz não sai. Talvez outras restrições interacionais – como, por exemplo, o constrangimento pela falta de sentido de cantar um *mitã mongueá* sem o motivo afetivo que o leva a ser produzido tradicionalmente – estejam na base do processo de pesquisar estes *mboraí*, no momento e do modo como foi feito até agora, fora de um contexto de fazer de fato um bebê dormir. Portanto, trata-se de uma prática musical sobre cujos contextos, sentidos e atualizações continuarei pesquisando, mas dentro de aproximações que sejam consideradas adequadas no diálogo com meus interlocutores da Estiva.

Finalizando

Neste artigo busquei chamar a atenção para os diferentes paradigmas históricos que orientam os estudos etnomusicológicos entre crianças e principalmente para dois vetores determinantes nestas diferentes leituras, a construção do conceito de criança e do conceito de música, ambos marcados por escolhas epistemológicas situadas em pontos específicos de um *continuum* entre o universal e o particular, o estático e o dinâmico e o essencializado e o performático-interacionista. Ao mesmo tempo, deste aporte teórico, realizei um exercício reflexivo acerca do processo de uma etnografia musical que venho desenvolvendo entre crianças Mbyá-Guarani. Parti da perspectiva de que as crianças são agentes sociais e interlocutores centrais deste estudo. Tenho observado que a música das *kyringüé* Mbyá-Guarani não é só “delas”, porque de forma variada se interliga à música dos adultos, nem é prática identificada com os moldes ocidentais europeus, em que melodia e harmonia ocupam o primeiro plano, e sim, prática performática que envolve *mboraí*, *jerojy*, *ñe’ë* e *ayvu*. Busquei elaborar limites e caminhos que se descortinam no trabalho de campo, apontando principalmente para a

necessidade de não privilegiar a linguagem verbal na pesquisa e sim buscar a aproximação e o diálogo com as *kyringüé* através de variadas modalidades comunicativas alternativas à verbalização, a fim de compreender os significados culturais negociados através das práticas sonoro-musicais entre as *kyringüé* Mbyá-Guarani da *tekoá Nhundy*.

Notas

¹ Refiro-me aqui às etnografias que, filiadas à perspectiva hermenêutica proposta por Clifford Geertz (1989 [1973]), baseiam-se no processo de "interpretação da interpretação" da cultura; e também a trabalhos antropológicos e etnomusicológicos mais recentes, que buscam a realização de etnografias colaborativas (como Feld, 1987; Gallois; Carelli, 1995; e Lassiter, 2005), as quais vêm experimentando variados designs de pesquisa com crescente espaço ao diálogo e/ou a co-autoria etnográfica.

² Trata-se de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento desde 2005 no Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS) sob orientação da professora Maria Elizabeth Lucas, com financiamento do CNPq (2007/2008), provisoriamente intitulada "Kyringüé mborá: um estudo etnomusicológico entre crianças indígenas Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul".

³ Os Mbyá-Guarani são um subgrupo indígena de fala Guarani, junto com os Kaiová, os Nhandeva e os Chiriguano. Os Guarani pertencem à família lingüística Tupi-Guarani, do tronco Tupi. Hoje se estima os Guarani no Brasil em torno de 34.000 indivíduos, uma das maiores populações indígenas neste país. Há representantes de três subgrupos Guarani no Brasil: Kaiová, Mbyá e Nhandeva, nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul.

⁴ Kyringüé é a denominação do coletivo de crianças desde o nascimento até a passagem para a vida adulta, associada na cultura Mbyá-Guarani a certas mudanças físicas que implicam novas maneiras de se comportar e vivenciar a vida comunitária. Os significados dos diferentes grupos de idade serão explorados na continuidade desta pesquisa.

⁵ Nas 25 terras indígenas Guarani existentes no Rio Grande do Sul, vivem aproximadamente 350 famílias Guarani (Mbyá e Nhandeva), totalizando cerca de 1.900 indivíduos.

⁶ As outras terras indígenas localizadas no município de Viamão chamam-se tekoá Jatity, terra indígena do Cantagalo, e tekoá Pindó Mirí, terra indígena de Itapuã.

⁷ Segunda maior população indígena brasileira, do tronco lingüístico Jê, com terras indígenas distribuídas entre São Paulo (SP), Paraná (PR), Santa Catarina (SC) e Rio Grande do Sul (RS).

⁸ Conforme depoimentos de Cláudia, agente comunitária e moradora local Mbyá-Guarani (23/06/2006), e de diversos moradores (16/08/2007). Para os limites deste artigo, usarei somente os primeiros nomes dos colaboradores da pesquisa.

⁹ A família extensa tradicionalmente entre os Guarani inclui pais, sogros, filhos solteiros, filhas casadas, genros e netos.

¹⁰ Trata-se de um curso de formação inicial de educadores Guarani com períodos intercalados de aulas presenciais e trabalhos na aldeia (todos participantes já são professores). Este empreendimento é compartilhado pelas Secretarias de Estado da Educação do RS, SC, PR, RJ e ES, com participação do MEC e algumas instituições que apóiam as causas indígenas (Bergamaschi, 2005, p. 58).

¹¹ Segundo Bergamaschi (2005, p. 43), esta escola funciona formalmente desde 1999, sendo a mais antiga das aldeias Guarani das regiões central e litorânea do RS. É a única escola Guarani do RS com Ensino Fundamental completo e, desde meados de 2007, a escola está oferecendo também ensino médio para os Guarani interessados residentes na aldeia e em outras localidades próximas.

¹² E nestes rituais, como no de recebimento do nome da criança, o ñemongarai, por volta dos 10 meses de vida, a música é um dos elementos expressivos presentes.

¹³ Aqui também a música desempenha um papel importante na conformação dos corpos, como nos xondaro, que são danças performatizadas pelas kyingüé, sob liderança de um adulto, com a finalidade de treinarem movimentos de luta e defesa a fim de se constituírem como guerreiros e guerreiras, com lugar destacado tanto na cosmologia quanto na vida social Guarani.

¹⁴ Liderança Guarani responsável pelos rituais de cura espiritual, o xamã ou pajé.

¹⁵ Esta literatura reúne, entre outros autores, Chamorro (1995), Coelho (1999), Dallanhol (2002), Montardo (2002), Ruiz (1984, 1986), Santana de Oliveira (2004) e Setti (1988, 1994/95).

¹⁶ Alguns estudiosos deste tema são Cadogan (1992 [1959]), H. Clastres (1978 [1975]), P. Clastres (1990 [1974]), Garlet (1997), Ladeira (2001), Lagrou (1998), Litaiff (1999), Meliá (1989), Mello (2006), Nimuendaju (1987 [1914]) e Schaden (1974[1954]).

¹⁷ As categorias sonoro-musicais êmicas estão sendo sistematizadas conforme os interlocutores Mbyá das terras indígenas da Estiva e do Cantagalo. Na continuidade da pesquisa, além de lidar com os desdobramentos das categorias locais, pretendo lançar mão de análise comparativa dos termos etnomusicais.

¹⁸ Termo Guarani traduzido por Dallanhol (2002) e Montardo (2002) como "vara insígnia" e por Setti (1994/95) como "clava", representa um instrumento musical e de cura sagrado, que apenas alguns Guaranis de prestígio possuem. Trata-se de dois pedaços de madeira, cilíndricos e finos, que são executados percutindo-se um no outro.

¹⁹ Bastão de ritmo, instrumento musical feito de taquara e executado pelas mulheres Guarani nos rituais sagrados dentro da opy.

²⁰ À exceção da dissertação de Melissa Santana de Oliveira (2004), que focaliza justamente a presença de crianças e o sentido das interações musicais envolvendo crianças nos rituais religiosos e nas performances do grupo musical entre a comunidade Guarani do Morro dos Cavalos, SC.

²¹ O primeiro CD de cantos tradicionais Guarani foi gravado por comunidades Guarani de São Paulo. Chama-se “Ñande Rekó Arandu – Memória Viva Guarani” (Fonseca de Oliveira, 1998). Sobre ele foram feitas resenha e análise sociomusical respectivamente por Montardo (1999) e Coelho (2004). Em 2002 o grupo musical da Estiva, à época coordenado por Seu Agostinho, gravou o CD “Yvy Ju: Caminho da Terra Sem Males”, com cantos da tradição Guarani (Caleffi; Pereira, 2002).

²² Não há consenso entre os colaboradores Guarani desta pesquisa sobre como chamar os grupos musicais/corais Guarani. Ambas as formas têm sido adotadas nas conversas, entrevistas, discursos e aulas sobre a cultura Guarani, acompanhadas eventualmente de reflexões críticas sobre as possibilidades e restrições da tradução deste coletivo musical Guarani para a língua Portuguesa, sobre o que discutirei na continuidade desta etnografia.

²³ O sonho tem sido referido pelos colaboradores Guarani desta pesquisa como uma ocasião propícia de comunicação com as divindades, que ensinam novos mborai ao “artista”. O conceito de “artista” precisa ser compreendido dentro do contexto da Estiva, provavelmente seguindo a lógica cultural dominante entre grupos indígenas brasileiros, que, apesar de terem “especialistas” em determinadas áreas do saber humano, não concebem a especialização e a habilidade técnica para um ofício como a concebemos no mundo ocidental, como profissionalização, e sim como uma capacidade de um coletivo, que pode ser expressa e avaliada por vários membros da comunidade, ao mesmo tempo respeitando normas sociais e cosmológicas do grupo cultural. O agenciamento do artista não é auto-suficiente e a criação artística não é simplesmente produto da ação, mas mais precisamente a “extensão distribuída” de um agente. O artista também é veículo do agenciamento de outros (Gell, 1998; Layton, 1991).

²⁴ As nuances e transformações dessas posicionalidades sociais estão sendo construídas em campo e serão tratadas na continuidade da pesquisa na medida em que o tema tiver relevância para a análise dos dados de campo.

²⁵ O “brinco” é um tipo de brincadeira cantada com que adultos entretêm crianças, que utiliza uma breve seqüência de alturas de som, repetida muitas vezes, e movimento corporal, como o balanço.

²⁶ Trata-se do CD de música Guarani produzido por várias comunidades Guarani de São Paulo e do Rio de Janeiro, chamado “Ñande Arandu Pyguá– Memória Viva Guarani” (Fonseca de Oliveira, 2004).

²⁷ Optei momentaneamente por determinar as idades das kyingüé e omitir as dos adultos, por ser o grupo de idade sobre o qual pretendo dar mais atenção neste trabalho. Apesar do censo feito localmente por Cláudia em 2006 referir-se às kyingüé somente até os 10 anos, estou incluindo lara (11 anos) neste grupo, por entendê-la em uma fase de transição. Objetivo aprofundar a definição dos grupos de idade e os significados dos ciclos de vida dialogicamente, com os membros da comunidade, na continuidade da pesquisa.

Referências

- ABU-LUGHOD, L. Writing against culture. In: FOX, R. (Org.). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1991.
- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981 [1973].
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BERGAMASCHI, M. A. *Nhembo'e i Enquanto o encanto permanece! Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guarani*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BLACKING, J. *Venda's children songs*. Chicago: University of Chicago Press, 1990 [1967].
- BRAILOIU, C. *Problems in Ethnomusicology* (ed. A. L. Lloyd). Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 206-38. [1954].
- CADOGAN, L. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guarani Del Guairá*. Asunción: CEPAG, 1992 [1959].
- CHAMORRO, G. *Kurusu ñe'engatu – palavras que la historia no podría olvidar*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/Comin, 1995.
- CLASTRES, H. *Terra sem mal*. São Paulo: Brasiliense, 1978 [1975].
- CLASTRES, P. *A fala sagrada – mitos e cantos dos índios Guarani*. Campinas: Papirus, 1990 [1974].
- COELHO, L. F. H. *Canções guarani entre os nhandeva da aldeia de Biguaçu – SC*. TCC, Florianópolis: UDESC, 1999.
- _____. *Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical*. Campos, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 151-166, 2004.
- COHN, C. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizada*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Ciências Sociais – Passo-a-Passo, 57.
- DALLANHOL, K. M. *Jeroky, jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos*. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- DEL PRIORE, M. (Org.). *História das crianças no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- FELD, S. Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment. *Cultural Anthropology*, Berkeley, v. 2, n. 2, p. 190-210, 1987.
- FERREIRA, M. Os estranhos “sabores” da perplexidade numa etnografia com crianças em Jardim de Infância. In: CARIA, T. H. (Org.). *Experiência etnográfica em Ciências Sociais* Porto: Edições Afrontamento, 2002. p. 148-166.
- FLETCHER, Alice. Glimpses of Child-Life Among the Omaha Indians. *Journal of American Folklore*, Champaign, v.1, p. 115-123, 1888.
- GALLOIS, D. T.; CARELLI, V. Vídeo e diálogo cultural – Experiências do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 49-57, 1995.
- GARLET, I. J. *Mobilidade Mbyá: história e significação*. 1997. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

- GAUNT, K. *The games black girls play: learning the ropes from Double-dutch to Hip-hop*. New York: University Press, 2005.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989 [1973].
- GELL, A. *Art and agency: an anthropologic theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- HIKIJ, R. S. G. *A música e o risco: uma etnografia da performance musical entre crianças e jovens de baixa renda em São Paulo*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- LADEIRA, M. I. *Espaço geográfico guarani-mbyá: significado, constituição e uso*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- LAGROU, E. M. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- LASSITER, L. E. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- LAYTON, Robert. Creativity of the artist. In: _____. *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 193-239.
- LITAIFF, A. *Les fils du soleil: mythes et pratiques des indiens mbya-guarani du littoral du Brésil*. Montreal, 1999. Thèse (Ph.D. en Anthropologie) – Université de Montreal.
- LOPES DA SILVA et al. (Orgs.). *Crianças indígenas: ensaios antropológicos*. São Paulo: Global, 2002. (Coleção antropologia e educação).
- MELIÁ, V. A experiência religiosa guarani. In: MARZAL, M. (Coord.). *O rosto índio de Deus*. São Paulo: Vozes, 1989. p. 293-348.
- MELLO, F. De. *Aetchá Nhandruquery karai Retará: Entre deuses e animais: xamanismo, parentesco e transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- MINKS, A. From children's song to expressive practices: old and new directions in the ethnomusicological study of children. *Ethnomusicology*, Champaign, v. 46, n. 3, p. 379-408, 2002.
- _____. *Interculturality in play and performance: Miskitu children's expressive practices on the Caribbean Coast of Nicaragua*. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2006.
- MONTARDO, D. L. O. *Ñande Reko Arandu – Memória Viva Guarani*. Resenha de CD. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n. 11. p. 203-205, 1999.
- _____. *A través do 'Mbaraka': música e xamanismo Guarani*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- NIMUENDAJU, C. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987 [1914].
- NUNES, Â. *A sociedade das crianças A'uwê-Xavante: por uma antropologia da criança*. Ministério da Educação, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1999.
- _____. *Brincando de ser criança: contribuições da etnologia indígena brasileira à antropologia da infância*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, ISCTE, Lisboa, 2003.
- ORTNER, S. Theory in anthropology since the sixties. In: DIRKS, N. et al. (Orgs.). *Culture / power / history: a reader in contemporary social theory*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

RUIZ, I. La ceremonia ñemongaraí de los Mbiá de la provincia de Misiones. *Temas de Etnomusicología*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n. 1, 1984.

RUIZ, I. ; HUSEBY, G. V. Pervivencia del rabel europeo entre los Mbiá de Misiones (Argentina). *Temas de Etnomusicología*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n. 2, 1986.

SANTANA DE OLIVEIRA, M. *Kýringue y kuery Guarani – infância, educação e religião entre os Guarani de M'Biguaçu, SC*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SCHADEN, E. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: EDUSP, 1974 [1954].

SETTI, K. O sistema musical dos índios Guarani de São Paulo. *Leitura*, São Paulo, v. 7, n. 79, p. 8-9, dez. 1988.

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

WERTSCH, J. *Voice of the mind: a sociocultural approach to mediated action*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Referências fonográficas

YVY JU – Caminho da Terra Sem Males (Grupo de Canto e Dança Nhamandu Mirim - Musicologia Guarani no Rio Grande do Sul). Direção artística: Agostinho Verá Moreira. Direção musical: Arnildo Verá Moreira. Técnico de gravação: Cristiano Scherer. Direção geral: Paula Caleffi e Walmir Pereira. Porto Alegre/São Leopoldo: Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, FAPERGS, UNISINOS, 2002. 1 CD. (40:17min)

ÑANDE REKO ARANDU – Memória Viva Guarani. Direção geral: Antônio Maurício Fonseca. Direção de gravação: José Henrique Mano Pena. São Paulo: Projeto Memória Viva Guarani - Associação Indígena Tembiguaí, Associação Indígena da Aldeia Morro da Saudade, Associação Indígena da Aldeia Rio Silveira, Associação Comunitária Indígena do Bracuí-Acibra, Comunidade Solidária/Interlocação São Paulo, 1998. 1 CD. (73:39min)

ÑANDE ARANDU PYGUÁ – Memória Viva Guarani. Coordenação indígena: Marcos dos Santos Tupã, Timóteo Verá Popyguá, Valdelino Karai Veríssimo, Manoel Lima Karai Poty, Olívio Jekupé. Coordenação geral: Antônio Maurício Fonseca. Direção de gravação: José Henrique Mano Pena. São Paulo: Instituto Tekó Arandu/Projeto Memória Viva Guarani, 2004. 2 CDs. (CD1 - 123:28min; CD2 – 127:58min)