

> MBARAKA: A VIOLA CAIPIRA GUARANI MBYA*

JOSÉ CALIXTO KAHIL COHON
> Universidade de São Paulo

RESUMO >

Na bibliografia em torno da cultura caipira é muito comum a afirmação do parentesco entre as formas musicais do cururu, cateretê, catira e a música indígena. Tendo essa relação em vista, neste trabalho estabelecemos alguns paralelos entre a cultura caipira e a cultura indígena, especificamente a cultura Guarani *Mbya*. A relação geográfica, econômica, cultural e em específico, a relação entre o uso de instrumento cordofone, o *Mbaraka*, e a viola caipira nos permitirá vislumbrar um terreno riquíssimo e fundador de nossa cultura que segue pulsante e vivo.

PALAVRAS-CHAVE >

Guarani; Mbya; Mbaraka; Caipira; Música; Viola; Etnomusicologia.

* APRESENTAÇÃO EM VÍDEO DISPONÍVEL EM: [HTTPS://YOUTU.BE/
ZXKdMRLMo8k](https://youtu.be/ZXKdMRLMo8k)

> MBARAKA: A VIOLA CAIPIRA GUARANI MBYA

JOSÉ CALIXTO KAHIL COHON

> zecalixto@gmail.com
Mestre em Filosofia
Universidade de São Paulo

1 Introdução

Da origem da própria palavra caipira até os costumes, a relação entre as culturas indígenas e a cultura rural e caipira é um tema frequente e, num cenário geral, compõe de maneira central as bases da cultura dita brasileira e nacional. Diante disto, pretendemos observar algumas perspectivas desta relação e, por fim, estabelecer uma ligação entre a viola caipira e o *Mbaraka* dos Guarani Mbya. Partiremos de uma relação história, territorial e cultural, para na sequência apontar as especificidades musicais desta relação, especialmente em torno do cururu caipira e do violão guarani o *Mbaraka*.

2 O caipira é filho de indígena

Em muitos estudos sobre a cultura caipira nos deparamos com paralelos entre a cultura que se instalou nos caminhos das bandeiras paulistanas e os povos indígenas que ocupavam e ocupam esses territórios. Do litoral, seguindo o caminho do rio Tietê até o Rio Paraná, para desaguar nas missões jesuítas da Foz do Iguaçu, Paraguai e na Argentina, as relações entre as bandeiras, os colonos e os povos indígenas foram profundamente estudadas e registradas. Darci Ribeiro (1995), em “O povo Brasileiro”, aponta a respeito do Brasil caipira, tipicamente paulistano:

Em família e também nas relações entre paulistas, só se falava a língua geral, que era uma variante do idioma dos índios Tupi de toda a Costa. Também indígenas eram as técnicas da lavoura de coivara, bem como de caça, de pesca e de coleta de frutos silvestres de que se sustentavam. A tralha doméstica, de redes de dormir, gamelas, porongos, peneiras etc., pouco diferia da disponível numa aldeia indígena (RIBEIRO, 1995, p. 365).

A língua geral, Nheengatu, é uma convencionalização jesuíta formada por elementos de diversos dialetos do tronco Tupi. Teve seu auge no século de XVIII, quando

era a língua muito falada pela população de indígena, negra, jesuíta e colonial, especialmente na região que hoje é chamada de Sudeste. Foi proibida por volta de 1720, pois tornara-se ferramenta de articulação e resistência, sendo usada entre nações indígenas e escravos revoltosos. No entanto, as raízes dessa língua geral permanecem vivas na cultura atual e marcaram profundamente aquilo que Amadeu Amaral descreveu como Dialeto Caipira em 1920:

Esta língua, como diz o sr. Teodoro Sampaio no seu precioso livrinho 'O Tupi na Geografia Nacional', vicejou próspera e forte em quase todo o país, sobretudo em S. Paulo e algumas outras capitânicas. Aqui, segundo aquele escritor, a gente do campo falava a língua geral até fins do século XVIII. Todos a sabiam, ou para se exprimir, ou para entender. Era a língua das bandeiras; era a de muitos dos próprios portugueses aqui domiciliados. É o que explica essa absoluta predominância do tupi, entre as línguas brasílicas, na toponímia local, na nomenclatura de animais e de plantas e em geral no vocabulário de procedência indígena (AMARAL, 1976 a, p. 19).

Amaral salienta ainda que a sonoridade anasalada, e uma série de vocábulos característicos da língua tupi, foram apropriados pelo dialeto caipira. Dialeto este que é capaz de apresentar um retrato complexo da formação da cultura brasileira, em vista do enorme entrecruzamento de influências que a caracteriza. Se na língua esses processos de troca cultural se deram mutuamente, e de maneira tão intensa, o mesmo pode ser dito pela aproximação das bases materiais e geográficas do caipira e do indígena.

Assim como Darcy Ribeiro, mas num dialeto muito mais sociológico, Antonio Candido em *Parceiros do Rio Bonito* (2011), e depois José de Souza Martins em *Capitalismo e Tradicionalismo* (1975), apontam que a sociedade caipira é aquela baseada na produção de mínimos vitais com uma economia de excedente, ou seja, a produção não é voltada à circulação de mercadoria, mas sim, voltada à busca da autonomia de vida pelos mínimos de subsistência. Desta forma, para Martins, o caipira vive uma exclusão integrativa, ele participa e não participa da economia geral, num intercâmbio apenas ocasional com os centros urbanos e as propriedades rurais periféricas. Como ressalta Martins, vale lembrar que foi somente essa sociedade de produção excedente, de “exclusão integrativa”, que permitiu a resistência e permanência dessa população caipira mesmo diante das transformações históricas e econômicas do país.

Esses autores – Amaral, Cândido, Martins e Ribeiro – nos apresentam um quadro cultural e econômico, do qual certamente podemos estabelecer paralelos com o modo de vida dos povos indígenas: economia de subsistência, com excedentes para trocas entre aldeias e etnias; as técnicas de coivara e os produtos do artesanato, da co-

leta e caça; ciclos econômicos e culturais marcados pelos ciclos da natureza; cultura fortemente marcada pelas crenças e aspectos religiosos; resistência e permanência de diversas etnias, mesmo com as grandes transformações que a região brasileira passou.

Por outro lado, é sempre importante lembrar que esse processo de aproximação cultural e geográfica não foi pacífico. Depois do complexo contato inicial com os povos do litoral, durante o século XVII, a sanha por trabalho indígena escravo, em função das dificuldades iniciais do fluxo de escravos da África, fez com que as bandeiras paulistas avançassem por todo o interior que afluía do estado, até as missões jesuíticas de Guaíra (oeste paranaense), Itatim (sul do Mato Grosso) e Tapes (Rio Grande do Sul). Estima-se que os paulistas tenham guerreado e saqueado as riquezas desses assentamentos, escravizado e vendido cerca de trezentos mil indígenas para o nordeste (RIBEIRO, 1995; MONTEIRO, 1998). Mas, com os paulistas deslocados do comércio central da colônia que se concentrava no nordeste, muitos desses bandeirantes acabavam por se alojar nos rincões onde guerrearam, sendo muitas vezes abandonados lá mesmo pelo poder central. Então se misturaram abertamente com as indígenas aliadas ou escravizadas, formando uma extensa população mameluca que num caldeirão, misturava crenças, costumes e genes. Estava dada a ferro e sangue a origem da brasileiríssima população caipira.

Ivan Vilela nos confirma essa percepção em que vemos o que aproxima o caipira do indígena, mas desta vez no âmbito da temática musical:

[...] o mameluco, que é o povo formado e formador desta região compreendida como o Centro-Sul do Brasil, é quem começa a assimilar e a juntar estas musicalidades. É ele quem incorpora as estruturas da música indígena de forma intuitiva, ouvindo-a soar da voz de sua mãe (VILELA, 2004, p. 175).

No decorrer da história do Brasil tivemos ascensos e descensos dessa população, acompanhando os ciclos da mineração, da cana e do café, até a industrialização no início do século XX, quando o caipira será atormentado pela grande monocultura e pela urbanização. No entanto, as características que marcam a cultura caipira permaneceram bem delimitadas até hoje: economia de subsistência com pequeno fluxo de mercadorias para os centros urbanos, a cultura ordenada nos ciclos da natureza aliada a religiosidade não centralizada pelos poderes eclesiásticos. É no interior deste cenário que surge aquilo que se convencionou chamar de música caipira de raiz: as congadas, as folias de reis, os cateretês, catiras e cururus.

2. Devoração

Atentemo-nos agora um pouco mais às populações indígenas afetadas por esse processo de formação e colonização. Com grande população que ocupava todo o litoral, os primeiros povos indígenas a entrarem em contato com os portugueses foram principalmente os Tupis, Tupiniquins, Tupinambás e os Guaranis (MONTEIRO, 1998). Mas longe de ser um cenário homogêneo, as populações e etnias indígenas eram muito diversificadas, com complexos agrupamentos e intercâmbios políticos. A história costuma ser bem conhecida: escravidão, massacres, populações inteiras dizimadas por doenças, alianças e guerras que visavam a constituição dos interesses coloniais por um lado, e por outro, a resistência dos povos indígenas. No interior deste cenário nos atentaremos à população Guarani, e em específico o subgrupo *Mbya*.

Os Guarani são uma extensa população indígena que habita o cone sul da América. Estima-se que há três mil anos pelo menos. Monteiro (1998) nos oferece amplo panorama a respeito dos fluxos populacionais e geográficos durante o primeiro período de colonização deste território. Estima-se que a população inicial poderia variar entre duzentos mil e um milhão e meio de guaranis. A história desta população é marcada por escravidão, alianças com os encomenderos e Jesuítas, grandes deslocamentos e fugas, guerras de libertação e de interesse colonial, e mais recentemente, os grandes desafios e enfrentamentos colocados pela monocultura e pelo capitalismo, especialmente no Mato Grosso do Sul, onde os conflitos territoriais seguem tão pulsantes quanto no início da colonização. Atualmente a população guarani está em ascenso, sendo a maioria localizada em aldeias no Brasil, da costa do Espírito Santo até o Rio Grande do Sul e para oeste no estado do Mato grosso do Sul.

Embora sejam um povo só, a etnia tem sub-grupos que se diferenciam por dialetos e costumes, sendo os principais grupos do Brasil os Kaiowá, Nhandeva e Mbya. Os Guaranis também são encontrados em algumas aldeias imigrantes no Pará. Estão também em grande número na Bolívia, Paraguai e norte da Argentina. Espalhados neste amplo território a cultura guarani tem características bem marcantes e sistemáticas: além da proximidade linguística, é possível notar aldeias organizadas em famílias com casas de madeira, uma casa de reza como centro cultural e religioso, cultura agricultora e coletora, artesanato de cestas, esculturas, arcos, instrumentos musicais, e por fim, a mobilidade e deslocamento por todo o território considerado guarani, a *Yvyrupá*.

A respeito da relação propriamente musical entre os colonizadores e a população indígena, as profundas misturas e os entrelaces culturais já se mostravam presentes desde o início da colonização, como nos mostra, por exemplo, a dissertação de Budasz

(1996) sobre José Anchieta. Com surpreendente eficácia no processo de catequização, a música portuguesa foi trazida em abundância para a colônia, sendo inclusive traduzida para a Língua Geral, Nhengatu. Nesse processo os próprios Jesuítas acabaram por ceder espaço para a música indígena sobre a forma da incorporação de textos cristãos nas melodias indígenas. Sobre essa mistura profunda, afirma Budasz:

A utilização de elementos da mitologia tupi para traduzir os simbolismos da Europa poderia resultar em um terceiro plano, uma espécie de meio-termo entre a religião europeia e a ameríndia. Era o que parecia temer o espantado bispo Sardinha já em 1552, ao repreender os jesuítas brasileiros pela prática de certas “gentilidades”. Entre estas estava o hábito de cantar e até dançar com os índios à moda deles. O próprio Anchieta parecer ter incluído danças indígenas em pelo menos um de seus autos. É claro que o respeito e até a incorporação de certos hábitos nativos pelos jesuítas fazia parte de uma estratégia de aparente aceitação de seus valores, a que seguiria a gradativa substituição pelos europeus (BUDASZ, 1996, p. 76).

A respeito da absorção indígena da música europeia, Paulo Castagna (1994) citando Carta de padres Jesuítas, afirma:

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

No interior deste cenário nos atentaremos à população Guarani, e em específico o subgrupo Mbya, tema de nossa pesquisa. Nas reduções jesuítas da colônia espanhola os relatos são parecidos, mas com as particularidades e organização que esses assentamentos e agrupamentos tiveram. A respeito destas reduções, cuja a etnia predominante era a guarani *mbya*, Szarán (1999) nos conta que:

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

Mesmo difusa, é melhor documentada a intensa experiência musical das reduções da região de Misiones no Paraguai, quando, no seu auge no século XVII, chegaram a ser constituídas verdadeiras orquestras guaranis, tocando música europeia barroca e clássica, voltada para as festividades da igreja católica. Harpas, teorbas, órgãos, fagotes, violinos, violas, cellos e trompetes eram alguns dos instrumentos presentes (SZARÁN, 1999, p. 74). Os guaranis além de exímios cantores e instrumentistas, também apren-

deram rapidamente as técnicas de construção de instrumentos, técnica que algumas aldeias guardam até hoje.

Esse processo de colonização musical guarani também não se deu de maneira simples e pacífica. É comum o relato de guaranis revoltosos que abandonavam as rezas católicas para voltar aos seus cantos e costumes nativos, bem como são bem registradas as grandes revoltas guaranis contra os processos coloniais (MONTEIRO, 1998).

A intensa relação desta população com o processo de colonização, suas transformações e resistências foi e é tema de inúmeros trabalhos acadêmicos e publicações. Em geral busca-se entender os processos de miscigenação e diferenciação que garantiram a perpetuação da cultura guarani nos tempos atuais. Enquanto autores como TINHORÃO (1972), SCHADEN (1969) e GALLET (1934) voltavam – a seu tempo – suas análises para os elementos exógenos à cultura indígena que em tese teriam solapado a música nativa, nós preferimos dar especial atenção aos processos de resignificação e criação antropofágica decorrente destes encontros e tensões. Acreditamos que o que estava em jogo nesses processos era uma estratégia de sobrevivência, um modo de ver o mundo e também uma partilha de perspectivas. É nesse sentido que buscamos aproximar a cultura caipira da cultura indígena: pensar a capacidade de devoração, troca, transformação e invenção de modos de expressão musical que se interpenetram.

3 Cururu

A partir da constatação histórica, geográfica e cultural da relação entre os povos indígenas e os caipiras, é muito comum encontrar aproximações entre as duas culturas musicais. Magda Pucci (2016) vai apontar as características indígenas no modo de cantar caipira, a saber: “a presença da qualidade nasal, característica das línguas indígenas, que se impregnou no português brasileiro, e conseqüentemente influenciou muitos cantares da cultura popular” (PUCCI, 2016 p. 27). Também podemos ressaltar o uso da tensão faríngea que gera o timbre estridente, as vezes falsete. O uso de glissandos e artesanias vocais na prosódia e na rítmica do canto tão característico dos cantos indígenas. Magda Pucci ainda acrescenta a forte presença do gênero da música de ninar tanto na cultura indígena quanto na cultura caipira.

Mas os gêneros da música caipira que mais recebem menções quanto a sua relação com a música indígena são certamente a catira, o Cateretê e mais especificamente o Cururu. O cururu é uma dança e música de desafio, que se apresenta com grande

variedade de maneiras, presente em todo o interior paulista e centro-oeste. Sobre este gênero Mário de Andrade (1942) na esteira das pesquisas de Couto Magalhães afirma:

Entre as nossas formas coreográficas, uma das mais espalhadas é o Cateretê ou a Catira, dança de nome tupi. Anchieta para catequizar os selvagens já se aproveitara dela, parece, deformando-lhe os textos no sentido da Religião Católica. Caso mais indiscutível ainda dessa fusão ameríndio-jesuítica é o do Cururu. Em certas festas populares, religioso-coreográficas, tais como a dança de São Gonçalo e a dança de Santa Cruz, pelo menos nos arredores de São Paulo, após cada número do cerimonial, dança-se um Cururu. Ora, os processos coreográficos desta dança tem um tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de danças brasílicas com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o Cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas, fora (e talvez dentro) do templo. E esse costume e dança permaneceram até agora (ANDRADE, 1942, p. 146).

Por sua vez, Antônio Cândido leva o problema a fundo elaborando um longo estudo intitulado “Possíveis raízes indígenas de uma dança Popular” (CÂNDIDO, 1956). Focado principalmente nos elementos da dança, Cândido busca aprofundar a tese de que o cururu seria um gênero híbrido resultante da mescla de danças portuguesas e danças indígenas. Estabelecendo paralelos entre mitologias, danças e rituais do sapo (cururu é nome tupi genérico para sapo) em diversas etnias Tupis de um lado, e por outro lado, a presença do cururu nos caminhos das bandeiras paulistas, Cândido conclui que:

Tudo leva a crer que seja uma dança formada pela convergência dos principais elementos das danças tupi, apresentando deste modo um significado saliente para as populações neo-brasileiras do Planalto. A hipótese da convergência, combinada à da intervenção jesuítica e do acentuado sincretismo luso-ameríndio da cultura caipira, sugere uma explicação possível para o fato de só se haver desenvolvido em São Paulo (CÂNDIDO, 1956, p. 48)

Mas o interesse central da perspectiva de nossa pesquisa só se revelou abertamente quando pudemos ouvir manifestações de cururus do Mato Grosso executado na viola de cocho. No cururu pantaneiro a viola de cocho é empunhada com o tocador de pé. O toque rasqueado (golpeando-se as cordas simultaneamente com os dedos da mão direita) é feito com sobre um acorde razoavelmente estável e com poucos ponteados (melodias e dedilhados). A rítmica é essa que segue:

TOQUE DO CURURU



Figura 1 - Toque do Cururu no Ganzá

Foi imediata a nossa percepção a semelhança com o modo de tanger o violão dos Guaranis *Mbya*. O Cururu pantaneiro tinha exatamente o mesmo toque usado em diversas canções *Mbya*, os chamados *Mborai*. O modo de empunhar a viola de cocho e de rasquear também era muito semelhante ao que ouvimos e observamos na música Guarani *Mbya*. O paralelo entre a música caipira e a música indígena Guarani mais uma vez se apresentava explícito, mas agora vivo nessas manifestações atuais.

A vivacidade desse modo de tocar comum mostra uma enorme força de resistência, que tanto a cultura caipira quanto a indígena não cansam de demonstrar e nos ensinar. Mesmo que hipoteticamente a reconstrução histórica desta relação seja fortuita, para nós não se trata de dar centralidade aos processos de constituição do “culturação” do cururu não indígena e da “aculturação” da própria música guarani. Nos interessa muito mais a coexistência dessas duas manifestações semelhantes e suas inter-relações. Diante disso algumas questões ainda ficam em aberto: por que essa forma mais parecida com a música indígena dos guaranis do sul se perpetuou no Pantanal? Qual relação entre a viola de cocho, a viola caipira e o *Mbaraka Mbya*? Há relação também nas estruturas musicais melódicas e harmônicas? Por hora deixemos essas questões para o futuro, para poder apresentar as particularidades do *Mbaraka*, o violão, ou a viola *Mbya*.

4. A viola *Mbya*

Nosso trabalho de campo tem sido desenvolvido nos últimos dois anos especificamente nas aldeias dos arredores de São Paulo, nas Terras Indígenas *Tenondé Porã*, *Jaraguá* e *Rio Silveiras*. Nesses territórios visitamos algumas aldeias, as Tekoa: *Ytu*, *Silveiras*, *Yyrexakã* e *Kuaray Rexakã*. Lá temos desenvolvido parcerias cotidianas e militantes com os *Mbya*, bem como partilhado interesses comuns que orientam nossa pesquisa a respeito da musicalidade deste povo.

Uma das diferenciações mais marcantes dos *Mbya* está na sua peculiar e impressionante musicalidade. Todo dia, ao fim da tarde, se reúnem para tocar, cantar,

fumar, rezar, benzer e dançar na Opy, a Casa de Reza. Durante o ano se reúnem mais demoradamente em ocasiões especiais em festas de batismo de crianças, benzimento de alimentos e eventos de divulgação e fortalecimento de sua cultura, sempre com a presença de eventos musicais.

No entanto, é sabido que até hoje em algumas aldeias, os não indígenas, *Juruás*, não podem participar das atividades da casa de reza, o que é certamente uma estratégia de defesa e resistência dos costumes dessa população frente o preconceito e a discriminação religiosa. Mas nas aldeias que frequentamos tais tensões já haviam sido superadas e o convite para a casa de reza veio de nossos amigos guaranis. Valéria Macedo (2012) contextualiza essa abertura da música guarani em meados da década de oitenta, quando dá-se início a divulgação da música Guarani *Mbya* através de uma grande quantidade de gravações e grupos corais que se abriam para realizar apresentações para os *Juruás*. Um movimento que busca visibilidade, reconhecimento, diminuição de preconceitos e fortalecimento da própria cultura *Mbya*. A partir desse movimento de abertura tem se tornado cada vez mais possível conhecer e apreciar a arte musical *Mbya* como um todo, e talvez, academicamente estejamos próximos de uma elaboração sistemática da musicalidade desse povo. Por hora, nos interessa particularmente o que pudemos aprender sobre o *Mbaraka*, o violão guarani-mbya.

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

Mas em nossa pesquisa, outros elementos peculiares nos atraíram à investigação e nos pareciam mais relevantes do que essa discussão historicista. Não há, até onde pudemos conhecer, nenhum tipo de afinação da viola caipira, ou de outro instrumento cordofone com a mesma organização do *Mbaraka*. A afinação do *Mbaraka* é feita por uma tríade maior aberta: quinto grau grave na quinta ordem e oitavado na terceira ordem; fundamental dobrada em uníssono na segunda e quarta ordem; e por fim a terça

na primeira ordem. A fundamental costuma variar de Fá (349 hz) até Lá (440 hz). Entre os *Mbya* essa variação costuma ser chamada de Afinação Baixa ou Alta, e serve para se adequar ao cantor principal, para que consiga atingir as agudas notas das canções *Mborai*. O *Mbaraka* costuma ser afinado de ouvido, sem diapasão, e na aprendizagem, memorizar a sonoridade e afinação das cordas é passo básico.

Interrogando um de meus interlocutores guarani, fui informado que a afinação guarani entre as cordas decorria de uma melodia do canto mais sagrado dos *Mbya*, os *Tarová*. As notas de apoio dessa melodia cantada exibiam as mesmas notas da afinação do *Mbaraka*. Sobre esses cantos sagrados, *Tarová*, fui informado serem eles os mais antigos e os que os rezadores usam para falar diretamente com suas entidades divinas. Desta forma é possível encontrar o vetor inverso do movimento colonial: a viola sendo transformada e moldada pelos modos de cantar indígenas já existentes. É certamente uma hipótese que buscaremos comprovar e melhor fundamentar, mas acreditamos que, ao levar a sério essas afirmações, presenciamos mais uma das perspectivas de resistência *Mbya*.

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

É comum se falar em tonalismo decorrente do uso do *Mbaraka*. Embora hoje em dia tenhamos notados práticas de harmonização com o uso da mão esquerda nos trastes do *Mbaraka*, a esfera musical em questão nos parece distante da esfera tonal. Acreditamos que o melhor seria falar em modalismo. A música *Mbya* apresenta pequenas direcionalidades harmônicas. Suas tensões são resultantes da sobreposição do grande acorde pedal gerado pelo *Mbaraka*, as mudanças de notas no dedilhado do braço do instrumento, e as diferentes notas da melodia do canto, que em um sensível trabalho intervalar, geram aparentes movimentos harmônicos para ao fim retornar à estabilidade do centro modal. A tensão harmônica principal não se apresenta na região do quinto grau dominante - como é comum do sistema tonal - mas sim pela sobreposição da fundamental com o segundo grau maior, gerando uma espécie de apogiatura sobre a fundamental. Há inúmeros exemplos dessa reafirmação da tensão de segundo grau sobre o primeiro, e o colorido harmônico resultante nos soa como uma das características mais marcantes da música *Mbya*.

Atuando como preenchimento constante do ambiente musical através de suas notas pedal, o toque do *Mbaraka*, permite ouvir os harmônicos parciais espectrais que ressoam ao seu toque e abafar de cordas. Essa esfera de preenchimento harmônico lembra diretamente outras manifestações modais na história e no mundo, como por exemplo, a Tanpura na música Indiana, o Didjeridu na Austrália e o órgão como acompanhamento de cantochão na música medieval. Uma de nossas hipóteses aposta nessa proximidade entre a naturalidade da série harmônica e a música *Mbya*, que é feita majoritariamente da escala mixolídia e do acorde maior com sétima e nona, ambos feitos dos primeiros intervalos que surgem no interior da série harmônica.

Por fim, durante nossas experiências de campo pudemos notar que os modos de tocar o *Mbaraka* caracterizam certos gêneros da prática musical dos *Mbya*. Identificamos diferentes toques de *Mbaraka*: *Xondaro* de 3; *Xondaro* de 2 ou *Tangará*, com a variação do *Xoxó'i*; o toque de reza *Tarová*; e por fim o toque que se assemelha ao cururu pantaneiro chamado de *Tupã*. Cada modo de rasquear, de bater as cordas do *Mbaraka*, com diferenças de ritmo, intensidade e andamento, caracterizam um gênero particular de canto e dança *Mbya* e têm um lugar especial durante os rituais e rezas. Novamente vemos o vetor de devoração indígena construindo gêneros musicais totalmente autênticos e particulares a partir de um elemento marcado pelo intercâmbio fronteiriço.

No instrumentário musical *Mbya*, a presença do *Mbaraka*, entendido como Violão, sempre propiciou debates a respeito de aculturação, da herança jesuítica, e toda uma série de preconceitos que estas questões trazem em si. Nosso objetivo aqui, cabe ressaltar novamente, é outro. Se reconstruímos a histórica e atual relação entre a viola da cultura caipira e a viola da cultura indígena, foi para oferecer campos de sobreposição, transformação, e não para encontrar e reafirmar vetores coloniais. Desta forma nosso interesse é apresentar como a cultura *Mbya* foi e é capaz de desviar-se nesses encontros, se apropriando e reconfigurando seus próprios elementos. Se a viola europeia foi ou não incorporado há mais de 400 anos pela cultura guarani, para nós, esse é, na verdade, um dilema sem grande consequência. Nos interessa muito mais reconhecer que este instrumento não é mais uma viola europeia, mas sim um novo instrumento, uma viola caipira indígena, *Mbaraka*, nascida das misturas de nosso território e de nossa história. O *Mbaraka* pode ser caracterizado como um instrumento singular e novo, a viola *Mbya*, e esse novo e original instrumento adquiriu lugar central numa cultura viva e pulsante.

Acreditamos que ao fim deste percurso, tenhamos conseguido apontar importantes relações destas populações caipiras e indígenas que ainda sobrevivem com seus costumes nas periferias da sociedade capitalista. Ao apontar suas qualidades e diver-

sidade de manifestações culturais almejamos valorizar e fortalecer estes conhecimentos, combatendo preconceitos que atingem ambas as populações caipiras e indígenas. Sempre vale lembrar e agradecer novamente nossos amigos e informantes *Mbya* pelo grande aprendizado que nos transmitiram e pela parceria nessa pesquisa ainda em andamento. Nas lutas cotidianas por território, pela afirmação cultural e pela espiritualidade de um bem viver nesta terra, esperamos que o delineamento destas comparações entre o caipira e o indígena sirvam para fortalecê-los e dar ainda mais reconhecimento à sua cultura, para além da oportunidade de partilhar esses aprendizados e conhecimentos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario. **Pequena História da Música**, 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
- AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1976.
- BUDASZ, Rogério. **O cancioneiro ibérico em José de Anchieta: Um enfoque musicológico**. São Paulo: ECA-USP, 1996.
- CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma Dança Popular. **Revista de Antropologia**. n. 1, v. 4. 1956.
- _____. **Os parceiros do Rio Bonito**. Ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.
- CUNHA, Manuela C. **Cultura com Aspas e outros Ensaio**s. LOCAL: UBU editora, 2017.
- CASTAGNA, Paulo. A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII. **D.O. Leitura**, São Paulo, ano 12, n. 143, p. 6-9, abr. 1994
- GALLET, Luciano. **O índio na música Brasileira**. in **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Editores WC, 1934.
- MACEDO, Valéria. Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da “cultura” e o se fazer ouvir nos corais guarani. **Revista de Antropologia de São Paulo**, USP, vol. 55, nº 1, 2012.
- MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MONTARDO, Deise Lucy O. **Através do mbaraka. Música, dança e xamanismo guarani**. São Paulo: Edusp, 2009.
- MONTEIRO, John Manuel. O Guarani e a História do Brasil Meridional. In: **História dos Índios no Brasil**. Org. CUNHA, Manuela Carneiro da. LOCAL: Editora Schwarz, 1998.
- PUCCI, M. **Influência da voz indígena na música brasileira**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5-30, jan./jun. 2016.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- SCHADEN, Egon. **Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani**. São Paulo: Edusp, 1974[54].
_____. **Aculturação Indígena**. São Paulo: Ed Pioneira, 1969.
- SZARÁN, Luiz & THÜMEN, Gisela von. **Musica en las reducciones Jesuíticas del América del Sur**. 2a ed. Asunción: Fundacion Paracua, Mission Prokur J. S. Nurnberg, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. A deculturação da música indígena brasileira. **Revista brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, n. 13, jul./set. 1972, p. 9-25.
- VILELA, Ivan. “O caipira e a Viola brasileira”. In: PAIS, José Machado. (org.). **Sonoridades Lusoafro-brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2004.
- VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História. Música Caipira e Enraizamento**. Edusp. 2013

Mbaraka: Guarani Mbya guitar

Abstract: In the bibliography around the caipira culture, it is very common to affirm the relationship between the musical forms of cururu, cateretê, catira and indigenous music. Bearing this relationship in mind, in this work we established some parallels between country culture and indigenous culture, specifically the Guarani Mbya culture. The geographical, economic, cultural and, in particular, the relationship between the use of a cordophone instrument, the Mbaraka, will allow us to glimpse a very rich and foundational terrain of our culture that continues to pulsate lively.

Keywords: Guarani; Mbya; Music; Mbaraka; Ethnomusicology.

Recebido em 29 de março de 2020

Aprovado em 06 de fevereiro de 2020