

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**



**Mediações musicais e direitos autorais entre
grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul**

Mônica de Andrade Arnt

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da UFRGS como
requisito parcial à obtenção do
título de mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2010

Índice

Resumo	06
Abstract	07
Agradecimentos	08
Lista de abreviaturas	09
Lista de imagens	10
Lista de quadros	11
Introdução	12
Capítulo 1	
O contexto de pesquisa e os repertórios musicais Mbyá-Guarani	22
1.1 Procedimentos metodológicos	22
1.2 Universo de pesquisa: grupos Mbyá-Guarani no RS	25
1.3 Repertórios musicais em circulação na atualidade.....	32
Capítulo 2	
Sujeitos de direito e propriedade intelectual	43
2.1 Pessoa e indivíduo.....	43
2.1.1 A pessoa Guarani.....	49
2.2 Propriedade e dom	52
2.2.1 A circulação de objetos e a produção de relações sociais.....	57
2.3 Propriedade intelectual e conhecimentos tradicionais	60
Capítulo 3	
Mediações musicais	72
3.1 Criatividade cultural e artística: inovação e tradição na etnologia da arte indígena	72

3.2 Criatividade musical entre os Mbyá-Guarani	76
3.3 Mudanças na musicalidade mbyá.....	83
Capítulo 4: Processos de Registro e Difusão: controlando a circulação de expressões da musicalidade mbyá	93
4.1 Processos de registro, processos de fixação.....	96
4.2 Difusão.....	108
4.2.1 Processos de transmissão musical entre os Mbyá.....	109
4.2.2 Evacuação musical e o controle da circulação musical fora das <i>tekoá</i>	117
Considerações Finais.....	122
Referências Bibliográficas	127
Referências Fonográficas	136
Referências Fílmicas	136
Anexo – Léxico resumido de termos em mbyá-guarani	137

MÔNICA DE ANDRADE ARNT

**Mediações musicais e direitos autorais entre grupos Mbyá-
Guarani no Rio Grande do Sul**

**Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da UFRGS
como
requisito parcial à obtenção do
título de mestre em Antropologia
Social**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas

COMISSÃO EXAMINADORA:

**Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina**

**Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza
Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Prof. Dra. Ondina Fachel Leal
Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

Porto Alegre, agosto de 2010.

"... como se todo o contato com uma coisa sagrada,
como se todo o contato com uma divindade
não fosse igualmente um comércio com Deus"
(Mauss, 2005: 243).

**A Renato Arnt
Na memória
(15.06.1976 – 22.12.2007)**

Resumo

Esta pesquisa objetiva confrontar os fundamentos das atuais regulamentações dos direitos autorais com aspectos de processos de registro e difusão musicais entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. A emergência da música étnica no mercado musical mundial, a promoção de políticas públicas de proteção ao patrimônio cultural e a difusão de meios tecnológicos de registro musical são tomados nesta pesquisa como fatores que afetaram significativamente os processos de criação musical entre grupos indígenas nas últimas três décadas. Nesta etnografia procurei privilegiar casos em que nem mesmo a atribuição de autoria a uma coletividade é suficiente para resolver impasses surgidos em tentativas de definição autoral destas criações, o que evidencia certas limitações dos sistemas de proteção vigentes, restritos a uma perspectiva antropocêntrica e individualista. As concepções êmicas referentes a mediações por onde circulam as expressões musicais apontam, simultaneamente, para a participação de diferentes categorias de entidades que povoam o cosmos nos processos de criação musical, o que varia em relação a cada repertório, e para a relevância do controle sobre a circulação destas expressões.

Palavras-chave: Mbyá-Guarani, musicalidade, registros musicais, direitos autorais.

Abstract

This research aims to confront the foundations of current regulations of copyright issues with the processes of recording and broadcasting music between groups Mbyá-Guarani in Rio Grande do Sul. The emergence of ethnic music in the music world, promoting public policies to protect the cultural heritage and the dissemination of technological means of recording compatibility are taken in this research as factors that significantly affected the processes of musical creation, among indigenous groups in the past three decades. In this ethnography sought privilege where even the attribution of authorship to a collectivity is sufficient to resolve impasses arising in attempts to define copyright of these creations, which highlights certain limitations of existing protection systems, restricted to an individualistic and anthropocentric perspective. Emic conceptions regarding mediation by circulating the musical expressions indicate both to the participation of different categories of entities that populate the cosmos in the processes of musical creation, which varies for each repertoire, and of the importance of control over the movement of these expressions.

Keywords: Mbyá-Guarani, musicality, musical records, copyright.

Agradecimentos

Aos colegas do Laboratório de Antropologia e Arqueologia (LAE) e do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT). Da nova leva, Bruno Busnello, Bruno Huyer, Rita Lewkovicz, Vinícius Benvegno e, das antigas, J.R. Saldanha, Rita Rauber, Gustavo Pradella e Carleza de Moraes. Aos colegas do Grupo de Estudos Musicais, pelo diálogo, especialmente à afetividade de Luciana Prass e Marília Stein, que também contribuiu na seleção das imagens. Às queridas colegas de mestrado Janaína Lobo, Rojane Nunes e Denise Santos; a CAPES, pela bolsa de mestrado e à Prof. Maria Elizabeth Lucas, pela orientação.

Pelas bandas de São Miguel, agradeço a Seu Emílio e família e aos Mbyá, Cristino, Félix, Alcides Escobar, Nicanor Benitez, Osvaldo Cazador (*in memmorium*), Elza Chamorro, Patrícia *Kerechu* Ferreira, Ariel Ortega e aos *juruá*, pela atenção e apoio no trabalho de campo. Em Porto Alegre e na estrada, agradeço a José Cirilo Pires Morinico, Jorge Morinico, Alexandre Ramos. Pelo diálogo e pela recepção na *Tekoá Yryapu*, a Augustinho Benitez, Hipólito, Maria *Yvá*; na *Tekoá Jataíty*, a Adriano *Vherá Poty*; na *Tekoá Nhundy*, a Marcelo *Kuaray* e Guilherme; e em todos esses lugares, Seu Adolfo.

Amigos, parentes, colegas e instituições me apoiaram de muitas maneiras durante o curso de mestrado, a realização desta pesquisa e a escrita da presente dissertação. Agradeço à minha mãe, Sandra, sensível e altruísta, interessada em antropologia e nos indígenas e a meu pai, Niuton, que com sua filosofia objetivista nos ensina que "bicho é bicho, colchão é colchão". A José Antônio, pelas fundamentais sugestões. Ao carinho de meus irmãos, Caco, Déco e Renato (ainda muito vivo e influente), cunhadas, sobrinhas e sobrinho. Aos grandes amigos que deixaram o pago, Bruno Marques, Daniele Pires, Indira Caballero, Luciana Almeida e Magdalena Toledo.

Lista de abreviações

A.I. – Área Indígena

DA - Direitos Autorais

DPI - Direitos de Propriedade Intelectual

ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais

FUNAI - Fundação Nacional do Índio

ICTM - *International Council for Traditional Music*

IECAM - Instituto de Estudos Culturais e Ambientais

INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MARS – Museu Antropológico do Rio Grande do Sul

MinC - Ministério da Cultura

MPF - Ministério Público Federal

OMPI- Organização Mundial da Propriedade Intelectual

PNPI - Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PI - Propriedade Intelectual

RS - Rio Grande do Sul

T.I. – Terra Indígena

TRIPs - *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights/ Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual*

UNESCO - United Nations Education Scientific Culture Organization

Lista de imagens

Imagem 1 (capa) – Coral *Jerojy Guarani*, da *Tekoá Koenju*, apresenta-se no Sítio de São Miguel (2005). Foto: Daniele Pires.

Imagem 2 – Conversa em volta do fogo, na *Tekoá Anhetenguá*, com Cirilo, sua esposa, Maria, e seu filho, Jorge (2009). Foto: Carlos Eduardo de Moraes.

Imagem 3 – Dança do Tangará, realizada em frente à *Tava Miri* pelos Mbyá participantes da *II Nhemboaty*. Foto: Daniele Pires.

Imagem 4 – Dança do Tangará, realizada em frente à *Tava Miri* pelos Mbyá participantes da *II Nhemboaty*. Foto: Luís Antônio Catafesto.

Imagem 5 - *Opy* na *Tekoá Yryapu*. Foto Mônica Arnt.

Imagem 6 – Casa tradicional/ *ogá* na *Tekoá Yryapu*. Foto: Mônica Arnt.

Imagem 7 – Os *mbae'pu kuery*/ instrumentos musicais mbyá vibram durante ensaio do coral na *Tekoá Koenju*, em 2006. Foto: Mônica Arnt.

Imagem 8 – Ensaio do coral *Jerojy Guarani*, em 2006. Foto: Mônica Arnt.

Imagens 9 e 10 – Alcides e eu, junto às ruínas de São Miguel. Fotos: Daniele Pires.

Imagem 11 - *Ravé* encontrada na *Tekoá Koenju*, em 2006. Foto: Mônica Arnt.

Imagens 12 e 13 – *Ravé* encontrada na *Tekoá Koenju*, em 2006. Foto: Mônica Arnt.

Imagens 14 e 15 – Detalhes do arco da mesma *ravé*. Foto: Mônica Arnt.

Imagem 16 – Mariano Aguirre toca *mbaepu* no alpendre de sua casa. Foto: Mônica Arnt.

Imagem 17 – Detalhe do *mbaepu* de Mariano. Foto: Mônica Arnt.

Imagem 16 - Crianças do coral *Nhe'e Ambá*, de Itapuã, gravam cantos na *opy*. Foto: Janaína Lobo.

Imagem 17 – Marcelo, Guilherme e Augustinho escutam a gravação recém realizada, na *Tekoá Nhundy* (2009). Foto: Janaína Lobo.

Imagem 18 - Dona Laurinda escuta seus cantos após gravação, na *Tekoá Nhundy* (2009). Foto: Janaína Lobo.

Imagem 19 - No estúdio, *Vherá Poty* participa do trabalho de edição (2009). Foto: Ivan Fontanari.

Imagem 20 - *Coral Nhe'e Ambá* se apresenta no auditório da Assembleia Legislativa, em Porto Alegre (2009). Foto: Janaína Lobo.

Imagem 21 - Alcides Escobar toca violão na *Tava Miri* (2006). Foto: Mônica Arnt.

Lista de Quadros

Quadro 1 – Relação de CDs com músicas Mbyá-Guarani publicadas no Rio Grande do Sul.

Quadro 2 – Comparação entre publicações multimidiáticas Tukano, Kayapó e Mbyá-Guarani.

Quadro 3 – Trajetos seguidos por diferentes repertórios musicais mbyá-guarani.

Introdução

Enquanto realizava pesquisa referente ao curso de graduação em Ciências Sociais entre grupos Kaingang na Grande Porto Alegre, em 2004, visitei uma aldeia Guarani pela primeira vez. Até então, meus contatos com membros deste grupo se resumiam à participação em eventos ligados à universidade e aos movimentos indígenas. Nesta visita à aldeia de Coxilha da Cruz, no município de Barra do Ribeiro, ocorria uma reunião a respeito do material didático de escolas guarani bilíngües. Na hora do almoço, pude conversar um pouco com Seu Adolfo, um senhor de quase cem anos, que atualmente mora na aldeia da Varzinha, em Maquiné. Seu Adolfo levava consigo uma porção de colares e de chocalhos globulares - *mbaraká miri*¹, conforme soube mais tarde - para vender aos *jurúá*² que participavam da reunião. Previamente interessada em música, comprei um exemplar deste instrumento e aproveitei para puxar assunto. Seu Adolfo contou que utiliza o *mbaraká miri* para chamar "deus" na *opy*, a casa de rituais. Contou que há lugares e dias certos para dançar. Que a dança das mulheres é em fila e a dos homens em roda. Inexperientemente, eu já havia feito perguntas demais, tanto que, quando perguntei sobre o grafismo talhado no *mbaraká miri*, Adolfo sugeriu que entrasse em contato com o cacique, pois ele não poderia seguir a falar sobre os conhecimentos de seu grupo. Nesta ocasião tive a oportunidade de experimentar o resguardo dos Guarani quanto a seus conhecimentos, seu comportamento introspectivo e silencioso. Passei então a me perguntar sobre a existência de uma forma de regulação coletiva da difusão do conhecimento, especialmente fora dos domínios de interação estritamente mbyá. Assim, construí uma discreta relutância em fazer pesquisa com os mbyá.

No final do ano seguinte, ao concluir a graduação, iniciei pesquisa sobre a música do Mbyá nas Missões, através da participação na equipe contratada para realizar o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), projeto desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como parte do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). A conclusão da primeira fase de

¹ A descrição dos instrumentos musicais mais usados pelos Mbyá encontra-se no Capítulo 1.

² *Juruá* é o termo através do qual os Mbyá-Guarani referem-se aos indivíduos não-mbyá, aos "brancos".

aplicação do INRC, chamada "Levantamento Preliminar", resultou na seleção de um rol de "bens culturais" (Manual de Aplicação do INRC, 2000) que seriam estudados em maior profundidade na fase seguinte, de "Identificação". Minha tarefa era a de preencher a Ficha de Identificação que viria a compor um dos cinco livros de registro do INRC, qual seja, aquele denominado das "Formas de Expressão".

A pesquisa de campo referente ao INRC da "Comunidade Mbyá-Guarani nas Missões", apesar da nomenclatura do "sítio" (categoria constitutiva do vocabulário padronizado no Manual de Aplicação do INRC 2000) foi estendida a outras três aldeias com as quais os membros da *Tekoá Koenju* "Aldeia Alvorecer"/ R.I. Inhacapetum) mantêm alianças políticas e relações de parentesco e afinidade: a *Tekoá Porã*/ "Aldeia Bela"/ A.I. Salto do Jacuí, localizada no município de mesmo nome, *Tekoá Anhetenguá*/ "Aldeia Verdadeira", no bairro Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre e a *Tekoá Yryapu*/ "Aldeia Murmúrio do Mar"/ A.I. Capivari, em Palmares do Sul (não cheguei a visitar a *Tekoá Porã*). O período de pesquisa de campo mais intensa ocorreu entre os meses de janeiro e março de 2006, mas outras pequenas expedições seguiram ocorrendo ao longo do ano.

Íamos em equipe às localidades. Minha entrada em campo foi facilitada pelo contato prévio do coordenador do projeto, Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza, e de sua equipe com os Mbyá, pois a pesquisa de campo já estava em andamento havia alguns meses. Fui encaminhada por meus colegas e pelos primeiros interlocutores mbyá às pessoas reconhecidas pelo conhecimento acerca do assunto "música", quase todos homens, que são, afinal, os responsáveis pela mediação com os *juruá*. A participação do processo de registro musical solicitado pela instituição direcionou minha atenção a questões como a escolha de repertórios para a publicação. Com a multiplicação das indagações geradas pela combinação desta pesquisa de campo com a minha participação como bolsista de iniciação científica no Projeto Laudos Etnomusicológicos (Edital Universal/ CNPq 2005 - vigência 2005-2007), coordenado por minha orientadora no Grupo de Estudos Musicais (GEM/ UFRGS), gerei um projeto de pesquisa para o curso de mestrado em Antropologia Social³.

³ Após assistir uma reunião do MUSA/ UFSC, em 2007, o Prof. Anthony Seeger (UCLA), me perguntou qual era a situação dos direitos autorais referentes aos registros musicais que estávamos realizando para o INRC, definindo despretensiosamente o que viria a ser o tema de minha pesquisa de

Logo no início de 2008, ao ingressar no curso, voltei a frequentar a *Tekoá Anhetenguá* (Aldeia Verdadeira)/ A.I. Lomba do Pinheiro e a *Tekoá Yryapu* (Aldeia Murmúrio do Mar)/ T.I. Capivari. Primeiro, através da participação em um diagnóstico sobre o artesanato⁴, trabalho oportuno à época, por sua intersecção com meu objeto de pesquisa - uma vez que se tratava também de uma forma de expressão cultural (porém tangível) atuante nos contextos de contato interétnico. Junto a outra equipe de trabalho, fiz algumas visitas à *Tekoá Jataí'ty*/ Aldeia do Cantagalo, *Ararucúá*/ Aldeia do Cantagalo 3 e *Tekoá Anhetenguá*, participando através do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT), do Estudo Quanti-qualitativo de Coletivos Indígenas em Porto Alegre e regiões limítrofes (Silva *et alli* 2008), para a Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC) da Prefeitura de Porto Alegre.

A São Miguel, pude retornar em 2009, junto à equipe do LAE/ UFRGS, sob a coordenação do Dr. José Otávio Catafesto de Souza, para dar continuidade ao INRC, agora em sua terceira e última fase de aplicação, a "Documentação". Isto porque o pedido encaminhado pelos Mbyá-Guarani ao IPHAN reivindicando o reconhecimento da *Tava Miri*, que foi preparado durante a II *Nhemboaty*, havia sido aprovado pela instituição. Assim, a convite da organização não-governamental Instituto de Estudos Culturais e Ambientais (IECAM), sediada em Porto Alegre, que foi contratada pelo IPHAN, iniciamos o "Estudo preliminar sobre os significados mitológicos, cosmológicos e identitários atribuídos pelos *Mbyá-Guarani* ao sítio de São Miguel Arcanjo (*Tava Miri* São Miguel), Antiga Aldeia Espiritualizada de Pedra". Voltamos, então, a frequentar a *Tekoá Koenju*, para registramos narrativas sobre a *Tava Miri* em vídeo. A frequência à *Tekoá Anhetenguá* se estendeu por mais tempo, em função do trabalho de tradução de depoimentos do guarani para o português, conduzidos pelos jovens mbyá Jorge Morinico e Alexandre Ramos.

Pude aproveitar os processos de tradução para aprender sobre o idioma guarani. As

mestrado iniciada no ano seguinte.

⁴ Diagnóstico e acompanhamento de ações de inclusão produtiva com público historicamente excluído, que tenha o artesanato como principal fonte de renda - Projeto Artesanato Brasil com design. Projeto: BRA / 99 / 027 – PNUD e Caixa Econômica Federal (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) - Comunidade Mbyá-Guarani da Lomba do Pinheiro - *Tekoá Anhetenguá* (Aldeia Verdadeira). Compunham a equipe de execução os antropólogos Dr. José Otávio Catafesto de Souza (coordenador), Me. Daniele de Menezes Pires, mestrando Carlos Eduardo de Moraes e o cinegrafista

trocas lingüísticas com os jovens foram ainda facilitadas pelo interesse que manifestavam em aprender inglês. Nossos diálogos eram travados em português, mas eventualmente eu tentava construir comentários em guarani, o que via de regra lhes causava graça⁵.

Embora eu houvesse sido movida nessas expedições e visitas aos Mbyá com objetivos definidos pelos projetos dos quais participava, mantinha as motivações relacionadas à minha pesquisa de mestrado. Assim, buscava permanecer atenta a qualquer fenômeno relacionado a manifestações musicais, como por exemplo, ao que as pessoas estavam ouvindo nos rádios e aparelhos de som de suas casas. Muitas conversas eram permeadas por questões que envolviam a criação musical e a dinâmica de atuação dos grupos de canto de dança.

* * *

Através deste estudo, tenho o objetivo de contribuir à discussão sobre direitos autorais de expressões estéticas de grupos autóctone, que emergiu no Brasil junto a eventos que sucederam a promulgação da Carta Constitucional de 1988. A partir de então, este país foi declarado uma nação pluriétnica e multicultural e os indígenas, antes oficialmente tutelados, passaram a ser reconhecidos como cidadãos brasileiros em plenitude. As novas diretrizes políticas abriram a possibilidade do desenvolvimento de políticas públicas diferenciadas para populações diferenciadas, bem como à articulação de movimentos indígenas. Antes da promulgação da CF de 1988, as condições de ação indígena eram assim estabelecidas pelo Artigo 6º do Código Civil, que data de 1916:

São incapazes, relativamente a certos atos ou à maneira de os exercer:

I - Os maiores de 16 e menores de 21 anos;

II - Os pródigos;

III - Os silvícolas.

Parágrafo único - Os silvícolas ficarão sujeitos ao regime tutelar, estabelecido e leis e regulamentos especiais, o qual cessará à medida que se forem adaptando à civilização do país (Pontes Neto 1985: 137).

Jorge Morinico, filho do *mburuvixá* (líder político) da *Tekoá Anhetenguá*, José Cirilo Morinico.

⁵ Os termos em guarani mais constantes no texto estão reunidos no léxico em anexo, para consulta rápida do leitor, à parte da tradução que acompanha a palavra em sua primeira aparição.

A Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973, referente aos direitos autorais, era válida para os “silvícolas”, mas sua aplicação dependia da tutela dos órgãos de assistência responsáveis por sua tutela: a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) ou o Ministério Público Federal (MPF). Pouco antes da promulgação da CF de 1988, o jurista Pontes Neto criticava a legislação então vigente, assim afirmando:

Fica evidenciada a condição de criador artístico do índio brasileiro. [...] Somente o dono da obra, o criador, portanto, o sujeito do direito autoral, é quem decide de que maneira ela poderá ser explorada comercialmente. "Por isso mesmo, o regime tutelar não tem o condão de elidir esta manifestação, estudado no exercício da tutela. [...]"
"A hora é de ouvi-lo e saber de que forma ele pretende que seja usado o seu trabalho de criação artística. É necessário revesti-lo concretamente da proteção autoral que a Lei lhe outorga (Pontes Neto 1985: 164).

Além das transformações no cenário político brasileiro, as tensões entre os direitos autorais e a lógica diferenciada da musicalidade indígena devem-se também a fatores como a dinâmica assumida pela indústria cultural a partir da década de 1980, com a emergência da *world music* no mercado musical e a criação de novas tecnologias de registro e difusão de informação, culminando no advento da internet (Mills 1996). A reconfiguração das políticas patrimoniais, orientada por parâmetros de proteção a expressões sociais, culturais e artísticas criados pela UNESCO, foi marcada pela 25ª Reunião da Conferência Geral da UNESCO, em 1989, que formulou a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular e Tradicional e, em 2003, pela aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

O Brasil aderiu à Convenção do Patrimônio Mundial em 1977, incluindo, em sua lista patrimonial, além dos bens de interesse histórico, aqueles relacionados à diversidade cultural e natural do país. O Brasil foi o primeiro país a criar instrumentos de registro de patrimônio imaterial nacionalmente. O decreto 3.551/ 2000 define, no âmbito organizacional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a preservação do patrimônio imaterial e os instrumentos adequados à preservação de bens imateriais, sendo então criado o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)⁶. Trata-se de um instrumento técnico que tem por objetivo estabelecer uma

⁶ Outros cadastros têm sido formulados com base na experiência do INRC, como o "Cadastro de bens culturais integrantes do patrimônio indígena", cuja aplicação está a cargo do Museu do Índio e o Inventário Nacional da Diversidade Lingüística (INDL), levantamento que será feito pelo IBGE e que

política de identificação sistemática de bens culturais de natureza processual e dinâmica (Oliveira 2004: 28).

Um de seus principais objetivos é a proteção contra apropriações indevidas, não autorizadas e, ao outorgar títulos de "patrimônio cultural do Brasil" a determinados bens culturais, compromete o Estado a promover ações de salvaguarda e de manter suas condições de existência. O artigo 216 da Carta Constitucional de 1988, que define em que consiste o patrimônio cultural brasileiro, entrou em vigor apenas no ano 2000, quando da instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Eis o conteúdo deste artigo:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nas quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A Convenção da UNESCO de 2003 foi aderida e ratificada no Brasil através do Decreto nº 5.753/2006 (Gallois 2006: 83). Com este decreto, criou-se o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Nas atuais negociações em torno ao patrimônio imaterial de grupos indígenas estão implicados os direitos de propriedade intelectual (DPI), que se referem, por um lado, à proteção dos direitos do criador sobre sua obra (Baptista 2004) e, por outro lado, à questão do respeito da proteção às tradições indígenas. Os DPI são divididos em três ramos: direitos autorais (DA), cultivares e propriedade industrial. Os DA englobam duas categorias: programas de computador e obras literárias, científicas e artísticas. O autor é oficialmente definido como a pessoa física criadora de uma obra literária, artística ou científica, isto é, quem

toma o patrimônio lingüístico como referência cultural do Brasil. No ano de 2008 foi iniciada o INRC dos Mbyá no Brasil, aplicado pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e coordenado pela antropóloga Maria Inês Ladeira. O Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina (CRESPIAL), em encontro realizado em São Miguel da Missões no ano de 2007, organizado pelo Iphan, começou a analisar a possibilidade de utilizar o modelo do INRC para inventariar o patrimônio imaterial Mbyá-Guarani em todo o território ocupado por esta população, que inclui regiões dos territórios do Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai.

expressou a idéia e fixou-a em um suporte material⁷.

O fato de estes direitos estarem firmados sobre as categorias de “propriedade” e de “indivíduo” dificulta enormemente o diálogo intercultural, sobretudo ao estarem implicados grupos cujas referências cosmológicas admitem a intencionalidade de seres não-humanos e sustentam diferentes compreensões da natureza da propriedade intelectual.

* * *

Conforme já salientei, a compreensão das concepções de autoria musical e dos processos de criação pode indicar possibilidades de adequação dos interesses das comunidades às políticas públicas culturais e às formas de proteção legal de obras musicais. Esta discussão vem sendo tratada historicamente pela etnomusicologia estadunidense desde a década de 1980. Já nesta época, Anthony Seeger (1980) advertia que, para se compreender as concepções musicais indígenas, é necessário distanciar-se da compreensão ocidental de música como “arte de artista”, uma vez que naquelas sociedades, a prática musical é fundamental para a vida social e familiar, e não apenas uma atividade estética opcional. As primeiras investigações etnomusicológicas relacionadas ao tema da apropriação e dos direitos indígenas sobre suas criações musicais, como as deste autor, de Hugo Zemp e Sherylle Mills, foram compiladas pelo ICTM no *Yearbook for Traditional Music* (Christensen [org.] 1996).

No confronto entre os modelos musicais *mbyá* e *juruá*, que ganha importância na tentativa de se aplicar as regras dos direitos autorais em processos de registros de expressões musicais, é mister colocar em relevo as peculiaridades de cada um deles, assim como as respectivas noções de autoria aí envolvidas, a fim de possibilitar a compreensão do posicionamento dos Mbyá diante de formas de proteção não-indígenas e na possibilidade de atrelamento entre as dimensões humanas e extra-humanas na atribuição de autoria musical. Como, então, seria possível garantir os direitos autorais referentes à musicalidade *mbyá*? Quem seria o sujeito destes direitos?

⁷ Conforme publicação digital da Coordenação-Geral de Direito Autoral da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (sem data).

Assim, para além da posição específica tomada em relação aos direitos de propriedade intelectual, urge a criação de espaços dialógicos onde os “conhecedores tradicionais” façam parte da mesa de discussão e não sejam meros espectadores. Mas como articular as negociações com instituições respeitando-os culturalmente? Mills (1996) destaca a imprescindibilidade da negociação com os nativos, dos diálogos com os *performers* e com a comunidade para a realização de gravações e de se conferir quais usos consideram apropriados para a sua musicalidade, quais os retornos e compensações esperados para, assim, possibilitar a construção de barreiras para que os grupos tradicionais possam enfrentar os interesses do mercado. Nesse sentido, Krister Malm (2008) afirma:

Um interesse comercial ativo seria relevante onde as comunidades desejam beneficiar-se das vantagens econômicas associadas ao tratamento de suas expressões culturais tradicionais como mercadorias. As preocupações éticas surgem quando as comunidades desejam proteger suas expressões culturais tradicionais de forma que essa evolução respeite fielmente suas tradições e seus modos de vida (Malm 2008: 97).

Neste sentido, a análise dos processos de criação, registro e difusão musical objetiva compreender, por exemplo, quais são as preocupações peculiares à questão da musicalidade, em relação a outras formas de expressão e, ainda, por que os Mbyá ficam revoltados com certos tipos de uso que fazem de sua música? Considerando a questão da musicalidade como um importante ponto de contato nas negociações entre tradições culturais e musicais distintas, este estudo se dirige à compreensão dos processos de criação e de registro de expressões musicais indígenas em relação a seus direitos diferenciados, a fim de contribuir indiretamente a questões referentes a diversos temas de pesquisa antropológica, como fronteiras interétnicas, tradição, inovação e dinâmicas culturais diversas.

* * *

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais. Para dar conta da proposta desta pesquisa, recorri ao cruzamento de referências bibliográficas oriundas de três linhas temáticas: etnomusicologia,

etnologia indígena e estudos antropológicos sobre propriedade intelectual. No âmbito da etnologia, selecionei estudos cujos temas fossem relacionados à arte/ artisticidade ou música/ musicalidade (deixando de lado discussões sobre as relações entre estética, política, moral e beleza) e economia. Quanto ao campo da etnomusicologia, tomei como referência pesquisas sobre grupos autóctones das terras baixas sul-americanas, preferencialmente aqueles atinentes à questão da apropriação musical.

O capítulo 1, "Grupos Mbyá no RS e seus repertórios musicais", traz uma contextualização do percurso etnográfico, apresentando aspectos metodológicos e situando os grupos Mbyá com os quais interagi. Sigo apresentando estes grupos através de suas práticas musicais, das categorias de classificação a elas vinculadas e descrevendo os variados repertórios musicais, que se diferenciam pelos contextos dos quais fazem parte e pelos instrumentos musicais empregados, por exemplo. Identifiquei também outros fatores que distinguem cada repertório, os quais serão especificados nos capítulos 3 e 4. Noto que a comunicação com os interlocutores em campo foi facilitada por compreensões acerca de suas práticas musicais acessadas previamente nas obras etnomusicológicas de Irma Ruiz (1986; 1998, 2005), Deise Montardo (2002) e Marília Stein (2009).

O capítulo 2, "Sujeitos de direito e propriedade intelectual", possui um caráter bem mais teórico, pois aí constam as discussões conceituais acerca de categorias fundamentais à compreensão das lógicas jurídica e mbyá sobre propriedade intelectual. Destaco as categorias de pessoa e indivíduo, com base em Marcel Mauss (1971) e Dumont (1985); de dom, propriedade e dono, novamente remetendo a Mauss e ao etnólogo Carlos Fausto. Em relação ao contexto ameríndio, remeto às noções de pessoa elaboradas na etnologia contemporânea, aproximando da noção mais específica mbyá. As peculiaridades epistemológicas ameríndias surgem também em relação à questão econômico-simbólica da circulação de objetos. Este capítulo termina relacionando aspectos da discussão antropológica em torno à questão dos direitos de propriedade intelectual dos conhecimentos tradicionais com algumas categorias jurídicas referentes aos direitos autorais no Brasil e aos acordos internacionais sobre propriedade intelectual. Tais relações são complementadas por breves relatos de casos entre os Mbyá e outros grupos indígenas.

O estudo da relação entre as práticas musicais de coletivos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul com os direitos autorais mostrou-se ainda mais complexa ao tomar conhecimento de que a criação musical entre os Mbyá-Guarani não é atribuída exatamente a um indivíduo, como pressupõe a legislação sobre direitos autorais (Salinas 2003; Baptista 2004), mas à sua coletividade de origem, aos seus antepassados e até mesmo aos seres originariamente “super-humanos”, ligados à vida primeva (Susnik 1989: 80). O capítulo 3, "Mediações musicais" trata das concepçõesêmicas sobre as origens das expressões musicais, ou seja, do processo de criação e/ ou mediação musical, fundamental ao entendimento de quem é o autor (se é que há um autor) dos cantos mbyá, ou quem é o dono, responsável pelo controle de sua circulação, levantando, assim, as possibilidades de definição do sujeito de direito de sua propriedade intelectual. Este capítulo aborda também a questão das mudanças e inovações nas práticas musicais, cruzando as perspectivas de diversos autores.

O capítulo 4, "Processos de registro e difusão: controlando a circulação de expressões da musicalidade mbyá-guarani", descreve alguns eventos relacionados à circulação musical. A organização deste capítulo parte dos processos de registro musical (gravações de CDs), destacando tanto a circulação interna aos membros dos coletivos mbyá, quanto os processos de difusão da produção musical para domínios externos às aldeias. Proponho breves comparações com outros grupos indígenas, com intuito de buscar, por exemplo, o que seria especificamente guarani nessas tomadas de posição, ou como variam os graus de aprovação ou desaprovação em relação à circulação de diferentes repertórios musicais.

Ao longo do texto, procuro aproximar o modo como as expressões musicais interferem na constituição de pessoas e de suas relações em diversos níveis, interpessoais, intergrupais ou interespecíficos. Mostrarei os distintos repertórios musicais e suas respectivas rotas de circulação, buscando ver em que medida varia a preocupação com a difusão musical em relação ao tipo de expressão musical envolvida, ou seja, seus sentidos, suas propriedades, seus efeitos. Em relação à propriedade intelectual, a forma legal ocidental de controle da circulação musical, pesa a dificuldade, senão a impossibilidade, de definição do sujeito de direito da propriedade musical mbyá em termos juridicamente aceitos pelo estado brasileiro.`

Capítulo 1 - O contexto de pesquisa e os repertórios musicais Mbyá-Guarani

1.1 Procedimentos metodológicos

Uma atitude de coerência ética que se pode tomar em relação aos limites colocados pelos Mbyá no acesso à sua vida social e pensamento está no planejamento metodológico e na escolha das técnicas de pesquisa. Assim, esta pesquisa foi desenvolvida com base no método etnográfico e empregou principalmente técnicas como a observação participante, conversas informais, o eventual registro sonoro em mídia digital, a decupagem e tradução dos registros produzidos, além da fixação da experiência etnográfica em diário de campo, que considero meu principal instrumento de registro. Segundo Caldeira (1988), a reelaboração da experiência na volta do campo, na escrita, transforma a experiência em descrição objetiva, inspirada em uma teoria da cultura específica. Cardoso de Oliveira (2002) insiste sobre a “capacidade de o diário de campo receber as primeiras textualizações das culturas investigadas pelo antropólogo”, pois na conversão das impressões e detalhes fixados em texto originarão “pré-elaborações narrativas que possam vir a ser abrigadas no texto final. Posteriormente, procura-se inscrever os relatos do diário na teia de significados próprios da cultura investigada” (2002: 97).

A relevância dos interesses do grupo pesquisado é lançada junto à relação entre a ética e a política, conforme observa Roberto Cardoso de Oliveira (1990), está inevitavelmente implicada, não somente em contextos de pesquisa, mas nas interações interétnicas em geral, principalmente quando se dão no interior de um Estado-Nação e, completo, em situações de aplicação de políticas públicas, das quais interessam a esta pesquisa especialmente as patrimoniais.

Pois é de se supor que este Estado – naturalmente um “Estado de Direito” – abrigando programas de transformação social elaborados sob a égide do conceito de “etnodesenvolvimento”, terá de conciliar – como diria Paul Ricoeur - duas racionalidades: o racional (*rationnel*) técnico-científico e o racional (*raisonnable*) acumulado pela história dos costumes (Cardoso de Oliveira 1990: 19).

A reserva e a introspecção dos Mbyá me levaram a optar por realizar apenas

entrevistas informais e registradas apenas posteriormente, no diário de campo. Os diálogos são abertos pelos Mbyá apenas àqueles “estrangeiros” que construíram a longo prazo uma relação de confiança, o que requer uma inserção em campo bem sucedida, sem pressa e que seja fundada sobre laços de reciprocidade, isto é, que faça com que o grupo pesquisado se sinta retribuído pelo empenho dedicado à colaboração na pesquisa. É importante salientar que a postura reticente e silenciosa do grupo pesquisado coloca como critério para o sucesso do processo dialógico, o distanciamento de uma postura inquisitiva. Desse modo, torna-se imprescindível as entrevistas não-diretivas, não obstante as críticas de Pierre Bourdieu, que podem servir como conselhos ao pesquisador em etnologia guarani, ou a qualquer pesquisa que implique o encontro entre subjetividades orientadas por estruturas cognitivas contrastantes: “Colocado assim o problema, cabe considerar que o exercício da ‘lógica do antropólogo’ deveria ser confrontado com a ‘lógica do nativo’, cuja operação se dá – e pode ser observada – durante o ‘encontro’, ou melhor, o ‘confronto etnográfico’” (Clifford 1999: 53).



Imagem 2 - Conversa em volta do fogo, na *Tekoá Anhetenguá*, com o cacique Cirilo Morinico, sua esposa, Maria, e seu filho, Jorge (2009). Foto: Carlos Eduardo de Moraes.

Houve larga negociação com mediadores políticos das comunidades, agentes acostumados com a dinâmica da comunicação interétnica e com a linguagem dos pesquisadores, que atuam como lideranças e/ ou coordenadores dos “corais”, termo utilizado pelos Mbyá para designar, nos enunciados em língua portuguesa, os grupos formados por jovens e crianças para apresentações coreográfico-musicais ao público não-índio. Afinal, trata-se de uma nova conjuntura de produção etnográfica, na qual cada vez mais os informantes lêem e escrevem no alfabeto difundido pelo Ocidente – embora todo grupo escreva, oralmente ou em rituais (Clifford 1999). Como reforça Clifford Geertz, as distâncias estruturais já não são tão grandes nas sociedades contemporâneas:

A transformação das pessoas sobre quem mais os antropólogos escrevem, em parte jurídica, em parte ideológica e em parte real, convertendo-as de súditos coloniais em cidadãos soberanos, alterou inteiramente (sejam quais forem as ironias envolvidas em Uganda, na Líbia ou em Camboja) o contexto moral em que se dá o ato etnográfico. [...] A dispersão global mais recente de povos antes encapsulados – argelinos na França, coreanos no Kuwait, paquistaneses em Londres, cubanos em Miami – só fez ampliar esse processo, reduzindo o espaço entre mentalidades diferentes... [...] O mundo ainda tem seus compartimentos, mas as passagens entre eles são muito mais numerosas muito menos protegidas (Geertz 2002: 173).

A reflexão em torno à escrita e às formas de descrição do “encontro etnográfico” ou, nas palavras de James Clifford, “a prática da representação intercultural”, está hoje mais do que nunca em cheque (1999: 18). A atual noção de etnografia apresenta-se ambivalente, por se referir tanto ao processo de pesquisa (trabalho de campo), quanto ao seu produto (texto escrito). A partir da observação de Geertz, de que “‘Estar lá’ em termos autorais, enfim, de maneira palpável na página, é um truque tão difícil de realizar quanto ‘estar lá’ em pessoa...” (2002: 38), resume um aspecto das chamadas “crise das representações” (Marcus & Fischer 1999). A etnografia está imersa na escrita, que inclui uma tradução da experiência para a forma textual, a qual constitui-se em um processo “complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor” (Clifford 1999: 21), pois “se a escrita etnográfica não pode escapar inteiramente do uso reducionista de dicotomias e essências, ela pode ao menos lutar conscientemente para evitar

representar ‘outros’ abstratos e a-históricos” (*idem* 1999: 19)⁸.

1.2 Universo de pesquisa: grupos Mbyá-Guarani no RS

O grupo indígena Mbyá-Guarani é um dos quatro grupos indígenas que falam a língua Guarani, integrante da família lingüística Tupi-Guarani, que por sua vez pertence ao tronco lingüístico proto-guarani ou Tupi (Fogel 1998: 12). Além dos Mbyá, os demais dialetos Guarani são: Nhandeva (ou Chiripá), encontrados entre os Estados do Rio de Janeiro e Santa Catarina, Kaiowá (ou Pai’í), que vivem na região que compreende os Estados brasileiros do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Paraná, avançando seu território até o Paraguai e Chiquitanos, que se encontram nas proximidades da fronteira do Mato Grosso com a Bolívia⁹. Os Mbyá-Guarani habitam as matas subtropicais, em um território que compreende a faixa do litoral brasileiro que se estende desde o Estado do Espírito Santo até o Rio Grande do Sul e o interior deste Estado, além de regiões do Uruguai, Argentina e Paraguai. Atualmente, vivem aproximadamente 2.000 pessoas deste grupo indígena no RS. No Brasil, a população guarani é estimada em torno de 34.000 pessoas, sendo 6.000 deles da parcialidade Mbyá. Porém, somando com a população mbyá de Paraguai e Argentina, estima-se que sejam 15 mil pessoas¹⁰.

Conforme já referi, o planejamento desta pesquisa tomou como referência prévia uma pesquisa de campo realizada entre os anos de 2005 e 2007, na *Tekoá Koenju* (Aldeia Alvorecer)/ T.I. Inhacapetum, localizada no município de São Miguel das Missões/RS. A literatura remonta a presença Guarani nesta região ao passado pré-colombiano

⁸ A representação da alteridade através da música relaciona-se a uma representação da alteridade indígena que remete ainda ao século XVI, e que foi reforçada no Romantismo do século XIX (Dahlhaus 1989; Menezes Bastos 1997). Ao invés de tentar fugir da representação da musicalidade indígena sustentada pelo senso comum, de ignorá-la, pode ser interessante colocá-la em questão na etnografia. A questão da idealização da música indígena, da tensão entre uma representação do índio como ser exótico, partindo da idéia romântica de pureza e de tradicionalidade merece ser repensada, em um esforço de desexotização e de desconstrução da idéia de que as representações musicais contemporâneas em que há condensação de influências oriundas de diferentes matrizes musicais são inautênticas.

⁹ É importante lembrar que o estabelecimento de parcialidades não quer dizer que as mesmas estejam isoladas e que há uma relação entre a classificação lingüística com a organização social dos grupos e sua distribuição geográfica.

¹⁰ <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-mbya> - acessado em 14 de julho de 2010.

(Fogel 1998). Em 1996, os Mbyá-Guarani em São Miguel das Missões, então acampados no Parque da Fonte Missioneira, constituiu um grupo de canto e dança para apresentações públicas, organizado pelo então *mburuvixá* (liderança política) Osvaldo Paredes. Habitada por aproximadamente 34 famílias (300 pessoas), esta aldeia foi oficialmente criada em 2001, durante a gestão do Governador do Estado Olívio Dutra. A aldeia está situada a trinta quilômetros do núcleo urbano do município, onde se encontra o Sítio Histórico-Arqueológico São Miguel Arcanjo.



Imagem 3 – Dança do Tangará, realizada em frente à *Tava Miri* pelos Mbyá participantes da *II Nhemboaty*. Foto: Daniele Pires.

O Sítio, que guarda as ruínas da igreja missioneira, foi declarado Patrimônio da Humanidade, em 1978, pela UNESCO. Há grande fluxo turístico na região, o que influencia a dinâmica do cotidiano daqueles que lá habitam¹¹. Os Mbyá nas Missões costumam se deslocar 30 quilômetros da aldeia ao Sítio para venderem artesanato - sua principal fonte de recursos para a subsistência, juntamente à agricultura familiar - e, eventualmente, para realizarem apresentações do Coral *Jerojy Guarani* (grupo de canto e dança). Grupos familiares revezam-se semanalmente nestas estadas na cidade de São Miguel, durante as quais pernoitam e preparam seus alimentos na casa de passagem, localizada em uma das extremidades da área do Sítio. Dentro da cidade, os

¹¹ No ano de 2009, a epidemia causada pelo vírus da gripe H1N1, conhecida popularmente como "gripe do porco", afetou o sustento dos moradores da *Tekoá Koenju*, que dependem da frequência turística na região, a qual teve grande baixa e, portanto, praticamente anulou a venda de artesanato na

Mbyá podem ser encontrados no Bar do Sid, lugar onde não são discriminados como em outros estabelecimentos públicos do município.



Imagem 4 – Dança do Tangará, realizada em frente à *Tava Miri* pelos Mbyá participantes da *II Nhemboaty*. Foto: Luís Antônio Catafesto.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, passei a incorporar dados referentes a outros grupos Mbyá-Guarani no RS. Privilegiei aqueles que vêm participando de processos de registros sonoros de suas produções musicais, ou que mantenham atividades com grupos de apresentação de música e dança. A direção desta extensão foi definida por oportunidades de participação em pesquisas surgidas durante o primeiro ano do curso de mestrado, conforme relatei na Introdução. Além disso, a decisão de ampliar o universo de pesquisa vincula-se à mobilidade que caracteriza o *mbyá rekó*, que pode ser traduzido por modo-de-ser mbyá (Meliá 1986) - ou, como é menos comum, modo-de-estar mbyá (Souza *et alli* 2007), na tentativa de destacar a noção do "devir" como marca cosmológica deste grupo e de diminuir o peso ontológico judaico-cristão da idéia do "ser". A migração de pessoas ou núcleos familiares acontece tanto no interior da *tekoá* (termo que designa a aldeia mbyá, ou seja, o lugar onde se vive o *mbyá rekó*) quanto entre grupos locais ligados por redes de alianças e parentesco, sem que se dê muita importância às fronteiras nacionais:

“tradicionalmente estos indígenas tienen una alta movilidad debido a migraciones laborales, a conflictos internos, a formas de sociabilidad y al

simples prazer de viajar, pero en los escenarios emergentes se exagera y limita la estabilidad de los asentamientos” (Fogel 1998: 16).

Esta ligação apresenta-se mais estreita entre grupos ligados pelo *tape* (Souza *et al*, 2007), o “caminho” que une os grupos mbyá que mantêm vínculos através de alianças políticas e relações de parentesco. Em relação à *Tekoá Koenju*, estes vínculos foram expressos em relação à *Tekoá Porã* (Aldeia Bela)/ T.I. Salto do Jacuí¹², localizada no município de mesmo nome, *Tekoá Anhetenguá* (Aldeia Verdadeira)/ A.I. Lomba do Pinheiro, localizada no bairro de mesmo nome, em Porto Alegre e a *Tekoá Yryapu* (Aldeia Murmúrio do Mar)/ T.I. Capivari, na localidade chamada Granja Vargas, município de Palmares do Sul. Os Mbyá-Guarani que lá residem fazem parte de famílias que possuem tradição histórica de circulação pelo Sul do Brasil e pelo norte da Argentina (Misiones). Além destes núcleos, foram incorporados ao universo desta pesquisa a *Tekoá Nhundy* (Aldeia dos Campos Abertos)/ T.I. Estiva, a *Tekoá Jataity* (Aldeia do Butiazeiro)/ A.I. Cantagalo e *Tekoá Pindó Miri* (Aldeia da Pequena Palmeira)/ A.I. Itapuã, todas situadas no município de Viamão/ RS, que participaram da produção do CD¹³ *Yvy'y Yva'a: flores e frutos da terra*" (Lucas; Stein 2009).



Imagem 5 - *Opy* na *Tekoá Yryapu* (2009). Foto Mônica Arnt.

¹² Nunca cheguei a visitar a *Tekoá Porã*, que se localiza em um ponto central (ou melhor, um pouco mais ao norte) do *tapé* que liga a região das Missões e a faixa litorânea, perto de onde está a capital do RS.

¹³ Este CD foi produzido com recursos do IPHAN, através da seleção do projeto "Salvaguarda do patrimônio musical indígena: registro etnográfico multimídia da cultura musical em comunidades Mbyá-Guarani da Grande Porto Alegre, RS", desenvolvido no GEM/ UFRGS.

A família extensa (grupo doméstico) consiste na unidade mínima da organização social Mbyá-Guarani, que está articulada ao parentesco. Cada unidade geográfica onde reside uma coletividade Mbyá-Guarani é denominada *tekoá*. Irma Ruiz (2008) descreve *tekoá* como o complexo "aldeia-chacra-monte" (aldeia-roça-mato), mas seu significado transcende a idéia de aldeia apenas enquanto espaço físico, pois a noção de *tekoá* se refere a um grupo local unido por relações de parentesco e relações de reciprocidade/ *mborayu* (Fogel 1998: 13). Os Mbyá costumam criar galinhas, pescam (naquelas aldeias em que há lagoa, açude ou rio) e cultivam pequenas roças, onde plantam preferencialmente milho, mandioca, batata-doce, melancia, entre outros vegetais. A quantidade de mato em todas estas aldeias limita bastante as atividades de caça e coleta. Mesmo os coletivos que vivem próximos à cidade obtêm a maior parte dos recursos materiais para a sobrevivência a partir das atividades supracitadas e da comercialização do artesanato produzido na aldeia.

Apesar das diferenças geográficas e sociais observadas entre as aldeias que visitei, há algumas semelhanças em seus componentes espaciais. A maior parte de suas moradias consiste em casas de madeira equipadas com energia elétrica, que foram construídas pelo governo estadual no início desta década. Algumas casas são equipadas com aparelhos de som e de televisão (o que potencializa o consumo de produtos musicais *jurua*). No interior das aldeias há também posto de saúde e escola (de ensino bilíngüe). Ao lado de algumas daquelas casas, encontram-se casas menores que funcionam como cozinha, que são construídas pelos Mbyá a partir de técnicas antigas, com taquara, barro e com folhas da palmeira *pindó* (içara). Feitas do mesmo material, a *opy* (casa de reza) geralmente ocupa uma posição distante da entrada da aldeia, ou reservada da visão dos visitantes.

Em 2008, a comunidade da *Tekoá Yryapu* construiu uma casa em forma de tartaruga, ou *oga carumbé* (casa-tartaruga), feita de pau-a-pique, amarrada por cipós e coberta com capim. Esta *oga carumbé* serve como centro cultural e local para reuniões. A nova *opy* é uma construção semi-subterrânea, feita de barro preto, palha, madeira e taquara. Estive nesta *tekoá* duas vezes: a primeira foi durante a realização do *Nhemongarai* (ritual de nomeação), em janeiro de 2006. Na segunda e última vez que

estive lá, por um período de três dias e pernoitamos na *oga carumbé* conheci Maria *Ywa*, a filha mais velha de Augustinho, que administrou nossa recepção, elaborou as refeições e foi a única mulher que interagiu conosco.



Imagem 6 – Casa construída ao modo dos antigos/ *ogá* na *Tekoá Yryapu*. Foto: Mônica Arnt.

Nos municípios de Porto Alegre e Viamão há quatro aldeias, dentre as quais três localizam-se em suas áreas limítrofes. A Terra Indígena Lomba do Pinheiro é uma área de 10 hectares localizada no bairro Lomba do Pinheiro. A *Tekoá Anhetenguá* é liderada pelo cacique José Cirilo Pires Morinico (*Karai Tataendy* é o seu nome Mbyá). Esta *tekoá* é habitada por 81 pessoas distribuídas em 15 famílias – o que equivale a 13,3% da população indígena residente em Porto Alegre. A aldeia, que foi inicialmente criada em área rural e hoje está cercada por vilas, fica próxima à Reserva Indígena Kaingang da Lomba do Pinheiro. O horizonte revela o relevo acidentado da região, onde se preservam ainda algumas porções de mato, em meio à expansão urbana. Os Mbyá da Lomba do Pinheiro também circulam por áreas de mato em bairros próximos, obtendo dos proprietários licenças informais para coletarem recursos vegetais utilizados na produção de artesanato e em tratamentos de saúde. Seu

Caetano, o *karai* (xamã Mbyá-Guarani) que reside atualmente nesta aldeia, tem oferecido atendimentos, duas vezes por semana, ao público *juruá* (“branco”), para tratamentos de saúde (física e espiritual) (Gehlen *et alli* 2008).

Na aldeia do Cantagalo, realizei apenas algumas visitas, no âmbito do diagnóstico quanti-qualitativo da Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC) sobre coletivos indígenas em Porto Alegre e regiões limítrofes (Silva *et alli* 2008). A *Tekoá Jataí'ty* (Aldeia do Butiazal)/ A.I. do Cantagalo, que foi reconhecida como área indígena em 1998 e ampliada em 2005, estende-se por 246 hectares. Estive também em contato com membros do grupo do Cantagalo na aldeia Estiva e em outros eventos relacionados à produção do CD *Yvy'y, Yva'á. Vherá Poty*/ Adriano é o líder político desta *tekoá* e ainda é o "maestro" do grupo de canto e dança. A área denominada Cantagalo 3 consiste em um núcleo residencial provisório (acampamento) que fica junto à T.I. Cantagalo. Seu posicionamento espacial é periférico em relação ao principal núcleo residencial da aldeia ("Cantagalo 1"). As cinco casas deste acampamento possuíam, então, estruturas de taquara, cobertas com lona, teto coberto com *pindó*. Ao lado da porta de uma destas casas, localizada no centro do acampamento, está pendurado um *mbaraká mirim* (chocalho globular), para trazer sorte à aldeia em construção.

Dos mesmos encontros que tinha com o coletivo do Cantagalo na aldeia da Estiva, propiciados pela produção do CD, participava o grupo de Itapuã, com quem encontrei apenas fora dos domínios da *tekoá*, nas *Nhemboaty Mbyá* (reuniões) em São Miguel e nas apresentações eventualmente realizadas na Rua da Praia, aos transeuntes do centro da cidade de Porto Alegre. A *Tekoá Pindó Miri* (Aldeia da Pequena Palmeira)/ T.I. Itapuã situa-se nas cercanias do Parque Estadual de Itapuã, que quando foi criado implicou a proibição do acesso à área em que circulavam tradicional e historicamente os Mbyá. A área de 24 hectares foi cedida pelo Estado por intermédio do Conselho Estadual dos Povos Indígenas (CEPI), em meados da década de 2000 e está localizada em uma região limítrofe entre Viamão e Porto Alegre.

1.3 Repertórios musicais em circulação na atualidade

O termo *jerojy* engloba o complexo de expressões musicais e coreográficas dos Mbyá-Guarani, especialmente aquelas relacionadas ao xamanismo. Esta categoria nomeia, ainda, aos rituais¹⁴ realizados na *opy* e conduzidos pelo *karái*, que é acompanhado pelos membros da *tekoá*. Estes rituais podem ser mais especificamente classificados como *jerojy nhembo'e*, conforme fui informada na *Tekoá Koenju: nhembo'e* = orar; *nhe'e/* palavra, voz, eloquência (e, ainda, alma, resultando na idéia de alma-palavra); *mbo/* fazer, levar a efeito. Como explica Graciela Chamorro, a partir de sua pesquisa entre os Kaiowá, "*Ñembo'e* é pronunciar palavras sagradas, é tornar-se parecido com elas. Comumente este termo é traduzido por 'reza'" (2008: 243).

Na aldeia, a *jerojy* vibra também quando são preparadas as apresentações do coral. Ao chegar a noite, parte dos membros da aldeia, entre adultos e crianças, não apenas os integrantes do coral, dirigem-se ao pátio da casa do cacique Floriano, o responsável pelo coral. Dirigindo os ensaios, informa sobre as apresentações futuras, fora da aldeia, em São Miguel das Missões nas cidades do entorno. É interessante notar que esta reunião transcende um simples ensaio, constituindo-se em um contexto de sociabilidade, no qual os parentes se reúnem e as crianças menores brincam pela volta, ora experimentando os passos de dança da *jerojy*.

Na *Tekoá Anhetenguá* e na *Tekoá Koenju*, as práticas coreográfico-musicais interpretadas pelos grupos de apresentação pública são também incluídas nesta categoria. Os versos aí cantados fazem referência à cosmologia e acredita-se que, assim como a música xamânica, propiciam a comunicação com as divindades, porém em menor intensidade e não tão grande poder de eficácia. Através dos diferentes coletivos Mbyá encontram-se variações desta categoria. Em outras *tekoá*, como a *Jataity*, Estiva e Itapuã, são cunhadas *jeroky*, assim como os são entre os Nhandeva conforme registro de Montardo¹⁵ (2002). Contudo, entre os Mbyá, *jeroky* designa a

¹⁴ A ocorrência, não tão incomum, de uma mesma categoria designar a um só tempo as práticas musicais e o complexo ritual como um todo, foi registrada por Regina Muller (1990) entre os Assurini do Xingu, para os quais o mesmo nome do ritual, *maraká*, refere-se ao canto e a dança realizados em sua performance, e é executado pelo pajé, que entra em contato com os seres sobrenaturais.

¹⁵ Para Montardo (2002) realizou uma extensa revisão da questão da musicalidade na literatura

música *jurua*, "de baile". Entre os Kaiowá o termo é registrado também como *jerosy* (Chamorro 2008).

Na cidade de São Miguel das Missões, o coral se apresenta com frequência no Sítio Arqueológico São Miguel Arcaño, em frente as ruínas, na sacristia da antiga igreja, ou no alpendre do Museu das Missões, na Escola Estadual Antônio Sepp, na Câmara de Vereadores do município, nos hotéis, na Associação dos Funcionários de São Miguel (AFUSAM), entre outros locais. O coral também transita por diversos municípios do Rio Grande do Sul, tanto na região das Missões quanto nos principais centros urbanos do Estado, como Santa Rosa, Cruz Alta e Porto Alegre, convidados por instituições para participação em eventos diversos.

Variações terminológicas entre grupos mbyá ocorrem também em relação aos cantos dos corais, *porai* ou *mborai*. Já cheguei a escutar que há uma diferenciação contextual, sendo *porai* a forma como os "antigos" falavam e que referem-se aos cantos rituais. O canto do *karai* é a principal expressão musical destes rituais, na qual ele atua como solista, acompanhado pelo coro dos homens e depois pelo das mulheres.

[o canto é] a atividade religiosa por excelência, através da qual os grupos guarani entram em comunicação com as divindades. Estas, são sobretudo, seres de fala; melhor dizendo, sua fala é sempre cantada. Inspirados nessa forma de ser das divindades, o canto - a palavra ritualizada - sintetiza para os indígenas, os fundamentos da vida (Chamorro 2008: 235).

Segundo Susnik, o *karai*, xamã Mbyá-Guarani, realiza a comunicação com os demiurgos através de sonhos-visões (1989: 122): "*los instrumentos shamánicos son el reflejo del simbolismo mítico, y sus cantos – el lenguagen shamánico -, indican con frecuencia invenciones inspiradas*". Ele é conduzido ao transe durante a participação em rezas-cantos coletivos (1989: 156) e o uso do *petynguá* (cachimbo para tabaco):

Talvez o uso do tabaco como substância para a mediação seja a mais comum, mais que as plantas psicoativas. Mas também sonhos, dança, cantos e outras técnicas podem ser empregadas em conjunto ou em separado para atingir a mediação xamânica (Langdon 1996).

Durante os rituais, o *karai* é auxiliado pelo *yvyraídjá*, cuja tradução literal, segundo Schaden (1962), é “espírito das árvores” (*yvyrá*: vara ou bastão de madeira, instrumento manipulado por este ajudante nos rituais; *djá*: espírito protetor). O *karai* distingue-se como portador de mais rezas e cantos que os outros membros da comunidade (1962: 128). O *yvyraídjá* é, como o *karai*, um dos especialistas na condução da musicalidade ritual.

As práticas musicais mbyá são estreitamente vinculadas à existência das *nhe'e porã tenondé*, as belas palavras originárias, ou *ayvu porã*, bela linguagem, que só os profetas sabem proferir - a linguagem comum a homens e deuses (Clastres 1978). Ambas as expressões correspondem a linguagens que possibilitam a comunicação entre homens e divindades, orientando a postura e a ação dos Mbyá frente ao mundo. *Ayvu porã* é o modo como os Mbyá designam o conjunto de suas tradições sagradas. As atividades religiosas da *opy*, ou seja, os cantos, danças, relatos e comentários das tradições sagradas, constituem meio através do qual os Mbyá promovem a elevação do corpo e buscam alcançar a imortalidade e a plenitude, *aguyye*. O poder evocativo das palavras entoadas não se deve exatamente ao seu sentido, mas à experiência de êxtase, à vivência afetiva (Susnik 1989: 122). A prática musical e coreográfica ritual propicia o aperfeiçoamento das qualidades corporais que consideram importantes: através dos gêneros musicais, de invocação e prece (*jerojy*) e de combate (*tangará*), os Mbyá conseguem embelezar corpo, trazer saúde e se encontrar com os deuses (Montardo 2002). As expressões musicais atuam, assim, na fabricação do corpo e da sociedade; esta fabricação remete ao desenvolvimento de processos simbólicos, à transformação de corpos e à construção de pessoas.

Entre os Mbyá-Guarani, as práticas musicais se apresentam, paradoxalmente, como um âmbito misterioso da vida da comunidade e, ao mesmo tempo, um forte instrumento de visibilidade étnica (cf. Caiuby Novaes 1993; Menezes Bastos 1997; Barth 1998; Nascimento 2000). Através da sonoridade de seus cantos e instrumentos musicais, os Mbyá chamam a atenção dos deuses. As expressões musicais dirigidas a esta comunicação somente podem ser executadas na *opy* (edificação onde se realizam os rituais, freqüentemente traduzida na literatura etnológica como "casa de reza"), pelos membros da comunidade, pois são tratadas como objetos de reserva. Este resguardo visa à preservação, por extensão, de suas relações com os deuses, pois os

riscos de apropriação podem alterar o sentido destes cantos-prece (Montardo 2002) e comprometer sua eficácia, conforme registrado anteriormente. Esta postura assumida diante de diferentes manifestações musicais com as quais se identificam, aponta para os conceitos de *jeroky* e *jerojy*, que podem ser respectivamente associadas à música performatizável diante do público não Mbyá e à música xamânica, restrita à *opy*.

Etnólogos clássicos, especialistas em grupos Guarani, em meados do século XX, reconheciam o caráter introspectivo e discreto dos Mbyá. O etnólogo Egon Schaden, em meados do século XX, definiu os Mbyá como o mais retraído grupo Guarani, principalmente em relação ao xamanismo ou à feitiçaria, conferindo o misticismo como uma peculiaridade desta parcialidade (1962: 128), pois jamais permitem que um visitante assista às suas cerimônias. Fogel concorda com tal definição quando afirma que *“de hecho son muy desconfiados y reservados hasta el punto que el ñe’ẽ ayvu porã tenonde de las primeras palabras hermosas solo se transmite a miembros de la etnia”* (1998: 14). Assim, os rituais acabaram sendo pouco estudados, pois *“la ocultación férrea que hicieran de sus rituales, justifican en parte esta falencia. Aunque ha comenzado a revertirse, en muchas aldeas persiste la prohibición de la presencia de 'blancos' en los mismos”* (Ruiz 2008: 60).

A “dimensão do mistério” (Souza *et alli* 2007) em que está envolvida a musicalidade mbyá é objeto de cautela quanto à postura do antropólogo ou do etnomusicólogo em campo no que se refere à ética diante do direito autoral coletivo e do respeito à autodeterminação da comunidade. Esta atitude do grupo não ignora as vantagens que os registros sonoros, visuais e escritos podem dar à preservação da memória, de modo que demonstram interesse em sua realização, para que no futuro os seus descendentes possam conhecer a tradição de seus antepassados. Entretanto, reservados e desconfiados dos brancos, os Mbyá estabelecem critérios para a produção de documentação, demarcando limites no acesso a tais expressões, os quais podem ser representados pelas paredes de barro e taquara da *opy*. Segundo Ruiz,

a pesar de que es mayor el número de las aldeas desconocidas que el de las estudiadas, cada una que se agrega, especialmente meced a la prolífica antropología de Brasil, no hace sino confirmar la vigencia, y por supuesto ampliar los conocimientos, de sus inefables rituales (Ruiz 2008: 80).

Há alguns instrumentos musicais que dificilmente são acionados fora de contextos rituais, ou diante dos *jurua*. Em contextos rituais, os instrumentos musicais, de uma forma genérica, são chamados *mbaepu*, ou objetos sonoros, literalmente (*mba'e* = coisa, objeto; *pu* = sonoridade), tal como são chamados em contextos rituais. Destes objetos, um é propriamente feminino (Ruiz 2005), o bastão de ritmo *takuapu* (*takua* quer dizer taquara e o posfixo *pu*, som, sonoridade). Sua sonoridade é imprescindível aos rituais: "*Los takuapu aportan una base rítmica regular, estructuradora y conductora de los cantos y las danzas*" (*idem*: 3). Tecnicamente, trata-se de uma percussão idiofônica, construída com uma taquara, da qual mantém-se o nó inferior, perfura-se o intermediário e tira-se o superior. Sua sonoridade é obtida a partir do golpe direto contra o chão de terra, que marca a base rítmica do canto. Há outro instrumento cuja execução é atribuída às mulheres, o *mimbyretá* (flauta-de-pã), cuja prática é cada vez mais escassa, sendo raro a audição de uma melodia saída de seus tubos. O *mimbyretá* difere do *takuapu* não apenas por ser um instrumento melódico, mas por seu contexto de atuação, que é doméstico¹⁶.

O *popyguá* consiste no instrumento idiofônico próprio dos homens. Pierre Clastres afirmou que "este instrumento, brandido pelos homens no decorrer das danças rituais, é um sinal da masculinidade" (1990: 112). Também chamado *yvyra'í*, ou *popygua'í*, é feito de duas hastes feitas do cerne da guajuvira unidas por um fio de algodão. A palavra *popyguá* significa pegar (*popy* = palma da mão, aperto de mão etc.; *gua* = remete a guardar, portar algo). Serve para espantar e manter os espíritos maus na mata, guardados longe do espaço da aldeia – pois com o seu som, o espírito é afastado, não enxerga, esconde-se no mato. O sentido deste instrumento não se restringe à atuação musical: as claves rituais "protegem e afastam inimigos sobrenaturais que podem ameaçar o espaço sagrado e as pessoas em seu interior" (Assis 2006: 156). Os responsáveis pela sua operacionalização são os *yvyraí'já*, que atuam como assistentes do *karaí*, além de serem os preparadores das crianças para o canto e a dança-luta *tangará*. Literalmente, *yvyraí'já* significa "dono da vara insígnia", onde *yvyra* é relativo a madeira; o fragmento "í" é um diminutivo (não apenas isso, pois também confere um sentido de sacralidade, de importância religiosa) e, *já*, dono/

¹⁶ Comentarei sobre meu primeiro e único encontro com este instrumento musical no capítulo 4.

especialista¹⁷ (Montardo 2002: 206-207).

É também atribuição dos homens a execução do *mbaepu* ou *mbaraká*, que protagoniza tanto os rituais quanto as performances dos corais. Geralmente, eu escutava o termo *mbaepu* nas Missões, na Lomba e na Granja Vargas e, o termo *mbaraká*, entre os grupos do Cantagalo, Estiva e Itapuã. Este instrumento compartilha parcialmente sua nomenclatura com o chocalho globular, conhecido como *mbaraka miri*, ou *mbaepu mirim*, variação dependente do contexto (doméstico ou ritual). Assis (2006) afirma que o termo *mbaraká* seria usado fora de contextos rituais, *mba'e pu miri* correspondendo ao vocabulário religioso para denominar o *mbaraka*. Segundo Ruiz, o "*mbaraka mencionado, reemplazado por una antiga guitarra pentacórdica que heredó su nombre y condujo a llamar al primero mbaraka miri o mbaraka'í - mbaraka pequeño*" (2005: 2).

O *ravé*¹⁸ é um cordofone tangido com arco por homens, cujas melodias acompanhadas pelo *mbaepu* movimentam a dança *tangará*¹⁹ e a dança das crianças dos corais. Este instrumento apresenta semelhanças com a rabeca ou o violino, instrumentos com os quais é comumente comparado, contudo possui muitas peculiaridades em relação à afinação das cordas, a técnica de execução, a performance corporal e o formato de algumas peças. Antes que os meninos estejam capacitados para tocar *ravé*, já participam das performances do coral, tocando *angu apu* (tambor que imita o som do pilão/ *angu*) e *mbaepu ouá* (tambor menor, cuja sonoridade é mais aguda que a do primeiro).

¹⁷ A respeito deste termo, vide capítulo 2.

¹⁸ A descrição deste instrumento musical encontra-se no capítulo 3.

¹⁹ *Tangará*: dança circular que imita movimentos do pássaro de mesmo nome. É corriqueiramente comparada, pelos próprios Mbyá, com a capoeira ou a artes marciais, por destinar-se à preparação das habilidades do guerreiro/ *xondaro* - termo também bastante utilizado na referência a esta dança. Montardo (2002) a designa também como *yvyraí'já*, enquanto sinônimo de *xondaro*,



Imagem 7 – Ensaio do coral *Jerojy Guarani*, na *Tekoá Koenju* (2006). Foto: Mônica Arnt.



Imagem 8 – Os *mbae'pu kuery'*/ instrumentos musicais mbyá vibram durante ensaio do coral na *Tekoá Koenju* (2006). Foto: Mônica Arnt.

Até a intensificação do contato com o *juruá*, a musicalidade mbyá fazia parte exclusivamente do universo ritual, tendo sido mantida longe dos olhos e ouvidos do branco. A reprodução dos cantos e rezas guarani acontecia somente nos espaços sagrados da *opy* e na *tekoá*, nunca fora dela. A criação de versões musicais destinadas a grupos de canto e dança para apresentações públicas e a produção musical com fins econômicos e políticos – às quais é atribuído teor de sacralidade reduzido, mas não

extinto – pode ser apontada como uma das principais transformações da *jerojy* desde o final do século XX.

Segundo Jonathan Hill, os Wakuenái, que passaram por um processo homólogo ao dos Mbyá, junto a missionários jesuítas, no século XVIII, na Venezuela (e cujo pseudônimo escolhido para a Reducción em pauta é, coincidentemente, San Miguel), empreendem a musicalização de relações sócio-políticas a fim de transformá-las. Diz o autor: “musicalizar o outro é, assim, uma maneira de lidar com as contradições que derivam do processo simultâneo de ganhar e perder poder” (2002: 348). O processo de “musicalização do outro” (Hill 2005) ocorre em vários níveis (nas relações com afins, mortos etc).

As família wakuenái de San Miguel, ao 'musicalizar' sua mobilização social, transformaram-se, assim, de vítimas passivas da exploração dos brancos, em agentes capazes de redefinir o contexto político interétnico, por meio das relações de exclusão e inclusão inerentes ao *pudáli* [cerimônias de troca] e dos poderes que lhes são associados, poderes estes que permitem aos xamãs e donos de cânticos abrir musicalmente a sociedade e o cosmo (Hill 2002: 360).

Desde o final da década passada, grupos Mbyá vêm gravando CDs que reúnem registros musicais de performances dos corais. Geralmente, estes álbuns são financiados por instituições diversas e não se destinam formalmente à comercialização, embora acabem sendo vendidos pelas famílias guarani e gerando renda. O primeiro álbum gravado por um coral guarani, "*Nhande Rekó Arandu*", foi feito em São Paulo, no ano de 1998. Em 2002, foi criado o primeiro coral da *Tekoá Koenju*, o Coral *Jerojy Guarani*, constituído por meninos e meninas da aldeia, que cantam e dançam e rapazes jovens que executam instrumentos musicais. Já no ano seguinte, o coral gravou um CD, com o apoio do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). O responsável pela organização e gestão do coral é chamado *kyryngué ruvixá*, de acordo com informação de *Vherá Poty*, que cumpre este papel na *Jataity* e que sugeriu o termo "maestro" como tradução apropriada.

O quadro sinóptico abaixo apresenta o mapeamento cronológico da produção de CDs de músicas mbyá-guarani no RS²⁰:

Quadro 1

Título do Álbum	Nome do grupo	Coordenação do coral	Tekoá	Ano	Realização/ apoio institucional
Grupo <i>Tekó Guarani</i>	<i>Mbaepu Nhendu'i</i>	José Cirilo Morinico/ <i>Kuaray Tataendy</i>	<i>Tekoá Anhetenguá</i>	2001	EMATER/ RS
<i>Yvy Ju – Caminho da Terra Sem Males - Musicologia Guarani no RS</i>	Grupo de Canto e Dança <i>Nhamandu Mirim</i>	?	<i>Tekoá Nhundy</i>	2002	MARS, UNISINOS
<i>Nhanderu Jepoverá - cantos guarani (Raio Sagrado de Nhanderu)</i>	<i>Nhanderu Jepoverá</i>	Adriano/ <i>Vherá Poty</i>	<i>Tekoá Jataí'ty</i>	2004	Fundo de Microprojetos da Região Sul (FMP)
Viver Guarani	<i>Jerojy Guarani</i>	Florianio Romeu	<i>Tekoá Koenju</i>	2005	SEBRAE/ RS
<i>Tava Miri São Miguel Arcanjo, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões</i>	<i>Jerojy Guarani</i>	Florianio Romeu	<i>Tekoá Koenju</i>	2007	INRC/ IPHAN
<i>Yvy Poty Yva'á: Flores e frutos da Terra</i>	<i>Nhe'e ambá, Nhãmândú Nhemõpu'ã e Nhãnderú Pápá Tenõndé</i>	Marcelo Werá Benites, Guilherme Verá e Adriano Werá	<i>Tekoá Nhundy, Tekoá Pindó Miri e Tekoá Jataí'ty</i>	2009	GEM/ UFRGS – Edital PI/ IPHAN

²⁰ Para mapeamento referente aos CDs publicados por grupos Guarani nas regiões Sul e Sudeste do território brasileiro desde a década de 1990, vide Stein 2009.

Ao falar do contexto musical que faz parte da vida dos Mbyá, não poderia excluir a circulação da *jeroky juruá*, ou seja, das músicas (agora sim, "músicas") cujos padrões são originários do universo cultural euro-americano. Durante minha pesquisa de campo, muito escutei os Mbyá reproduzindo temas em suas gaitas e violões ou escutando-os em seus equipamentos de som. Com relação à região das Missões, é importante citar a música missioneira, uma categoria que engloba diversos estilos regionais da região da Bacia do Rio da Prata, como chamamé, chamarra, vanera e milonga. Durante a pesquisa de campo referente ao estudo sobre a *Tava Miri*, "Sagrada Aldeia de Pedra", que é o modo como as ruínas da antiga Igreja de São Miguel Arcanjo são designadas pelos Mbyá, realizamos entrevistas com moradores de São Miguel sobre a presença Guarani nesta cidade. Os entrevistados regularmente comentavam eventos ligados aos artistas missioneiros ligados ao movimento nativista nas décadas de 1970-80. Tiveram destaque no discurso dos entrevistados a valorização da cultura guarani, a afirmação dos costumes daí herdados e a reivindicação comum da ascendência guarani.

Os depoimentos mais marcantes acerca do assunto versam sobre o "rancho guarani", tema que já havia sido mencionado por Seu Mariano Aguirre, em uma conversa na aldeia. Durante uma entrevista realizada em São Miguel das Missões, Vitão Maicá, irmão do falecido músico nativista missioneiro, Cenair Maicá, contou que este construiu um galpão para usufruto dos Guarani em um terreno que ficava atrás do restaurante de sua família (a benfeitoria onde funcionava o estabelecimento atualmente sedia o escritório do IPHAN). Segundo Vitão, o galpão deixou de existir porque foi incendiado criminosamente por um grupo de brancos, o que atesta o preconceito sofrido pelos Mbyá na região. No "rancho guarani", ora também chamado de "galpão crioulo", ou de "galpão dos bugres", Cenair Maicá "pesquisava" sobre os Guarani observando seus hábitos enquanto conviviam dentro do galpão, "onde se juntavam os índios que andavam perdidos por aí", como o modo como dormiam, juntos, com os pés voltados para a fogueira que ficava no centro do galpão, sem forro sob os corpos. O interesse de Cenair pelos costumes indígenas teria sido despertado por conta de sua ascendência indígena, misturada com a francesa. Ele os deixava coletar taquara em suas terras, as quais eram trançadas e transformadas em cestos no interior do galpão e depois eram vendidos aos turistas em visita ao Sítio. Os Mbyá comiam, bebiam e cantavam junto aos artistas missioneiros, Jaime Caetano Braun,

Noel Guarany, Cenair Maicá e o então jovem Pedro Ortaça, que lá "filosofavam" e compunham suas canções. Disse Vitão: "os Guarani nunca abandonaram as ruínas, sempre estiveram aí". Vitão contou que o coral Mbyá se apresentou junto a Pedro Ortaça numa ocasião em que este foi reconhecido como cidadão do município de São Miguel das Missões. Diversas vezes o grupo voltou a acompanhar este músico em apresentações e videoclipes, ao que faço referência no capítulo 4.

A apresentação do contexto de pesquisa contida neste capítulo abriu com os preceitos metodológicos deste estudo, para então trazer características do *mbyá rekó*, pois o desenho do método de trabalho, esboçado antes do campo e definido durante a interlocução com os Mbyá, foi planejado levando em consideração o seu modo de estar e as especificidades de sua relação com pesquisadores e com os juruá em geral. São relevantes à contextualização desta pesquisa, sobretudo, as peculiaridades das relações dos Mbyá com a música, ou melhor, com os diferentes repertórios musicais referidos acima, cada qual próprio a determinadas situações, ambientes instrumentos musicais. Para tratar destes conjuntos de manifestações musicais, optei por estabilizá-los em três categorias operacionais, que apesar de êmicas, sofrem aqui a interferência da pesquisadora na classificação, em uma redução arbitrária: *jerojy nhembo'e*, *jerojy* e *jeroky*. Destas frações do universo musical mbyá participam certas entidades, humanas e não-humanas, e estão implicadas formas de dádiva, posse e propriedade, cuja compreensão é extremamente importante ao estudo dos direitos autorais sobre tais manifestações estéticas. No capítulo seguinte, estas categorias indígenas serão analisadas comparativamente em relação às categorias euro-referenciadas que fundamentam a legislação que rege estes direitos, dentro da proposta de contribuir às reflexões atualmente em voga sobre a aplicação de direitos de propriedade intelectual a criações de grupos autóctones.

Capítulo 2 - Sujeitos de direito e propriedade intelectual

Neste capítulo, apresento as categorias de indivíduo e propriedade, enquanto formadoras da base conceitual das legislações e acordos que regulamentam a propriedade intelectual (PI), contrapondo-as às noções de pessoa e de dom. Os dois primeiros itens são respectivamente dedicados ao exame dos pares pessoa/ indivíduo e dom/ propriedade e, o terceiro, trata da PI de conhecimentos tradicionais. Meu objetivo aqui é de aproximar a discussão sobre esta temática ao contexto da produção musical mbyá, levando em consideração suas próprias noções de pessoa e da posse de expressões musicais.

2.1 Pessoa e Indivíduo

O impasse motriz desta reflexão refere-se a que a legislação considera unicamente o indivíduo (como entidade universal) como sujeito de direito de propriedade intelectual. Esta entidade mostra-se contrastante e incompatível com a maneira como os Mbyá concebem a existência de uma pessoa. É alto o risco de se cometer uma redução quanto à definição do sujeito de direito de uma expressão musical relacionada a este grupo, como será demonstrado ao longo do texto, dificilmente é considerada propriedade de um indivíduo, originando-se de uma relação entre diferentes subjetividades, humanas e extra-humanas. Dificilmente a origem primeira de uma composição musical mbyá residiria em um indivíduo. Aquele que traz um canto ao conhecimento da coletividade, estaria mais próximo de um mediador que um autor, pois recebe-o, geralmente, de uma entidade demiúrgica e somente então, reconhecendo esta origem extra-humana, passa a ser o "dono" da música. Dependendo do repertório musical, sua origem pode estar situada em tempos imemoriais e, a propriedade, ser reconhecida como coletiva. Seeger (2007) demonstra que, para os Suyá, a idéia de mediador é mais adequada que a de compositor, assim como a de controlador para a de proprietário.

Proponho a comparação entre as noções de pessoa e de indivíduo como etapa de investigação com o objetivo de buscar alternativas à identificação do sujeito de direito

da propriedade intelectual referente a criações musicais mbyá. Início apresentando a noção de pessoa a partir do trabalho de Marcel Mauss. O conceito de indivíduo, tal como é analisado na antropologia, é correlacionado a dicotomias outras estreitamente vinculadas à distinção entre indivíduo/ sociedade, natureza/ cultura e "*the west and the rest*" (Sahlins 2004). Em seguida, remeto a alguns aspectos²¹ da noção de pessoa entre os ameríndios, que desde a década de 1970 enfatiza a questão da corporalidade e dos processos de fabricação, modificação e destruição dos corpos/ das pessoas e, nos últimos anos, passa a ser analisada a partir de novas categorias analíticas, como as de pessoa composta, fractalidade e dividualidade. Para finalizar, discorro sobre a noção de pessoa entre os Guarani.

Ao apresentar um catálogo das formas como se evidencia a idéia de "eu" em diversas sociedades, privilegiando o aspecto do direito e à moral, Marcel Mauss (1971) demonstra como esta categoria chega à forma "*clara y neta*" em vigor nas civilizações que lhes são contemporâneas. Ao examinar a história das categorias do espírito humano, Mauss situa a pessoa moral como sendo uma entidade metafísica criada pelo cristianismo e questiona a idéia da força moral como caráter sagrado da pessoa humana. A *persona*, diz Mauss, constitui-se em um fato de direito, noção estabilizada pelo direito romano. Na Roma antiga,

la 'persona' es algo más que el nombre o el derecho de un personaje o de una máscara ritual, es fundamentalmente un hecho de derecho. Para el derecho, dicen los juristas, sólo existen: las *personas*, las *res* y las *acciones*, principio que todavía hoy rige la división de nuestros códigos. Este principio es resultado de una evolución especial del derecho romano (Mauss 1971: 323).

Embora os latinos não tenham sido os criadores de tal palavra (e sim os etruscos), foram eles quem lhe conferiu o sentido primitivo do que se tornou a concepção mais atual. A noção de pessoa contemporânea, deriva do cristianismo, que transformaram a pessoa moral em entidade metafísica: "*Son pocas las [naciones] que han hecho de la persona una entidad completa, independiente de cualquier otra, excepto de Dios. Entre estas, la más importante es la romana. Según nuestra opinión, es en Roma donde se crea esta noción*" (Mauss 1971: 322).

²¹ Não examino a variedade de teorias antropológicas sobre a noção de pessoa, como teorias da concepção, por exemplo. Detenho-me em aspectos selecionados conforme sua pertinência às questões propostas neste estudo.

Desde Malinowski, a antropologia se dedicou a analisar a "personalidade social", isto é "pessoa como agregado de papéis sociais, estruturalmente prescritos (e os papéis sendo constituídos como feixes de direitos e deveres)" (Dumont 1985: 05). Na maioria das sociedades, a "personagem" tem seu papel definido pelo nome e pelo clã (a exemplo dos Zuñi, que confundiriam a pessoa/ indivíduo com o próprio clã): "... *un inmenso grupo de sociedades ha considerado la noción de personaje, como la de el papel que el individuo juega en los dramas sagrados, del mismo modo que juega un papel en la vida familiar*" (Mauss 1971: 319).

No clássico artigo sobre a noção de pessoa entre os ameríndios das terras baixas, escrito em resposta às questões lançadas no Congresso Internacional dos Americanistas de 1976, organizado por Joana Kaplan, Seeger *et alli* (1979) criticam a redução da pessoa ameríndia a seus papéis sociais destacam a "referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal":

Na concepção de pessoas como agregado de papéis assume-se, na verdade, um nódulo fixo, por baixo da variação infinita de papéis que os indivíduos, de sociedade para sociedade, puderam assumir. Este nódulo, é o Indivíduo, em sua concepção ocidental moderna. Já a própria perspectiva 'juralista', de Radcliffe-Brown e seus seguidores supunha uma concepção de 'direitos e deveres', que seriam assumidos por indivíduos dotados dos mesmos atributos que o pensamento do Ocidente atribui ao indivíduo. Por isso, a dicotomia Indivíduo/ Sociedade vai ser recorrente nas discussões teóricas da Antropologia Social, aparecendo sob vários disfarces (Seeger *et alli* 1979: 05).

Instigado pelo trabalho de Mauss, Louis Dumont (1985) pesquisou a noção de indivíduo enquanto fundamento do sistema de valores e representações constitutivos da ideologia moderna, cujas raízes cosmológicas encontram-se nos primórdios do mundo judaico-cristão. Dumont chama de "Gênese I" o processo marcado pela reforma protestante que desencadeou a emergência do individualismo moderno e a deslegitimação de hierarquias anteriores. O movimento Iluminista e a expansão do racionalismo independente de forças religiosas marcam a "Gênese II", o nascimento do ser moral. Ontologicamente, Dumont localiza a transição da posição do indivíduo como a passagem do indivíduo-fora-do-mundo para o indivíduo-no-mundo, ou seja, a "mundanização do indivíduo". Seu mapeamento histórico abarca desde o nascimento

da igreja católica (primeiras etapas do cristianismo) à Reforma protestante, centrada na atuação de Calvino, no desaparecimento da igreja como instituição holista e, finalmente, à estabilização do indivíduo-no-mundo, sua "conversão à intramundaneidade", que progride com o Iluminismo e culmina no surgimento da instituição do Estado laico, no século XVII.

A identificação da dicotomia individualismo/ holismo é relativizada, no entanto, pelo próprio Dumont, que reconhece a constância do princípio de hierarquia mesmo nas sociedades individualistas, ainda que inconscientemente (ou seja, a "mundanização do indivíduo" não o teria removido totalmente de "fora do mundo"). Por outro lado, as "idéias e os valores individualistas das culturas dominantes, à medida que se propagam através do mundo, sofrem localmente modificações que dão origem a novas formas" (1985: 30). Em relação ao contexto amazônico, Aparecida Vilaça (2007) descreve o modo peculiar como os Wari' incorporaram a versão do individualismo pregada pelos missionários cristãos sob "novas formas", em um caso no qual se pode demonstrar que as "idéias ou categorias de pensamento especificamente modernas aplicavam-se mal às outras sociedades" (Dumont 1985: 23). Depois de expor as diferenças entre a noção de pessoa Wari' e a de indivíduo, Vilaça demonstra o processo de ressemantização relacional desta categoria no âmbito do esquema cultural de que passou a fazer parte. As características de esquemas cosmológicos ameríndios não excluem a existência de um lugar para o indivíduo, porém o grau de valorização desta categoria ontológica pode variar. Neste sentido, Vilaça afirma que não é em qualquer sociedade que o cristianismo se propague que ele vai construir o individualismo.

Nota-se, então, que o indivíduo é um fenômeno único de determinado contexto sócio-histórico, operante necessariamente em relação ao conceito de sociedade.

A construção da pessoa é coextensiva à construção da socialidade; ambas se baseiam no mesmo dualismo em desequilíbrio perpétuo entre os pólos da identidade consangüínea e da alteridade afim. As relações intra- e interpessoais são, além disso, 'co-intensivas', vista que a pessoa não pode ser tomada como parte de uma totalidade social, mas como versão singular de um coletivo - o qual, por sua vez, é uma amplificação da pessoa. É neste sentido que a estrutura acima é 'fractal': a distinção entre parte e todo não é pertinente. Eis então que a distância entre as sociedades individualistas (ou particularistas) da Guiana e as sociedades coletivistas (ou totalistas) do Brasil

Central pode ser bem mais curta do que imaginávamos (Viveiros de Castro 2002: 439-440).

Em seu texto "O conceito de sociedade é teoricamente obsoleto", Tim Ingold (1989) questiona a pertinência do conceito conservador de sociedade, que a pressupõe como autônoma diante dos fatos. Para este autor, a herança nominalista e reificadora durkheimiana, que conceitualiza a sociedade como uma unidade homogênea, um objeto externo, tal qual os fatos sociais, limita seu entendimento. A constituição da dicotomia indivíduo-sociedade relaciona-se, por sua vez, ao par natureza-cultura, que fundamenta a epistemologia naturalista moderna, em contraposição a epistemologias que têm sido descritas recentemente como "multinaturalistas" (Viveiros de Castro 2002)²². Bruno Latour, observou que o pensamento moderno pressupõe a existência de uma natureza universal. O que ele chama de "Grande Divisão interior", ou seja, uma separação interna ao domínio da humanidade, distingue entre "Nós" (ocidentais) e "Eles" (os outros, não-ocidentais). Latour ressalta que a compreensão da profundidade desta Grande Divisão, entre Eles e Nós, depende de retornarmos à "Grande Divisão exterior", aquela que separa os humanos dos não-humanos (Latour 1994: 96). A materialidade da natureza e a absoluta ausência de subjetividade que lhe é atribuída pelos ocidentais seriam próprias de sua cosmologia, que postula a possibilidade de conhecer a natureza apenas através de mediações sensoriais tidas como objetivas, no sentido de uma filosofia positiva do empirismo que distingue estímulos sensoriais de significados.

Marshall Sahlins (2004) identifica os contrapontos indígenas ao que seria o "natural" ocidental. Sua análise da cosmologia ocidental salienta que a origem da sociedade reside nos interesses individuais, nas necessidades corporais - e no prazer decorrente da experimentação da natureza, relacionado a uma visão do cosmos como ordem capitalista. A apreensão fatalista dos fenômenos cujo homem não possui total controle, classificados como pertencentes à ordem da natureza, anterior à cultura, remetem à teoria nativa racionalista da origem da sociedade, isto é, do contrato social. Em convergência com Sahlins, Latour reduz a pretensa universalidade do pensamento

²² Viveiros de Castro sugere o termo "multinaturalismo" ameríndio e opõe ao multiculturalismo ocidental. O primeiro designaria uma diversidade de naturezas ao invés da diversidade cultural proposta pelo segundo: "A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma universal; a natureza ou o objeto, a forma particular" (2002: 349). As categorias de natureza e cultura não assinalam, no pensamento ameríndio, senão, pontos de vista.

dualista à cosmologia ocidental, ressaltando que este dualismo seria intolerável aos não-modernos: "a antropologia contorna a questão e transforma as duas Grandes Divisões não mais em algo que descreve a realidade - tanto a nossa quanto a dos outros -, mas em algo que define a forma particular que os ocidentais têm de estabelecer suas relações com os outros" (Latour 1994).

O reconhecimento destas "Grandes Divisões" contribui para o entendimento de perspectivas cosmológicas ameríndias, que atribuem a existência de subjetividade a diversas entidades que povoam o cosmos, tais como vegetais, animais e minerais²³ - entre as quais muitas delas a razão ocidental classifica como "natureza" - além de entidades demiúrgicas - como uma forma de identificação animista da natureza compartilhada e unificada dos humanos e dos não-humanos (Descola 2006).

A fim de dar conta das especificidades da condição de indivíduo/ pessoa em contextos não-europeus, alguns etnólogos construíram uma série de conceitos alternativos, que ajudam a driblar a falácia na qual se cai ao aplicar uma categoria histórico-cosmológica ocidental específica como se fosse universal. A reelaboração da compreensão da pessoa ameríndia como continuidade de seu coletivo (Seeger *et alli*, 1979) culminou na noção de pessoa fractal. Partindo do cruzamento da teoria da troca-dom melanésia em que surge a pessoa dividua com a relacionalidade perspectivista, José Kelly (2001): "A fractalidade da pessoa revela-se através do desembrulho das relações que a constituem. Esse processo revela uma similaridade auto-escalar. O englobamento do Outro pelo Eu é a conclusão dessa trajetória: inimigos tornam-se Nós, viventes tornam-se os mortos" (2001: 125). Viveiros de Castro sugere a adesão da categoria que vem sendo aplicada pelos especialistas em povos melanésios:

Uma pessoa viva não é uma individua, mas uma singularidade *dividual* de corpo e alma, um 'dividuo' internamente constituído pela polaridade eu/outro, consangüíneo/afim (Kelly 2001; Taylor 2000). Essa singularidade compósita do vivente é decomposta pela morte, que separa um princípio de alteridade afim, a alma, de um princípio de identidade consangüínea, o corpo (Viveiros de Castro 2002: 444-445).

²³ Os corpos destes entes seriam como envoltórios de uma forma interna humana (o espírito), descartáveis e variáveis. Esta másc ara animal esconderia um esquema corporal humano, uma "intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana" (Viveiros de Castro 2002: 351).

Lagrou descarta, ainda a idéia de *divíduo*, defendendo que no contexto amazônico a ênfase na construção da pessoa ameríndia está na incorporação do outro, na lógica do acúmulo em vez da divisão. No contexto amazônico, a noção de pessoa compósita possibilitou o abarcamento do processo cumulativo implicado na construção da pessoa. A ênfase, aí, está na lógica da predação, "onde relações geram acumulação corporal e subjetiva das pessoas que vão incorporando partes de outras pessoas e outros seres no processo da vida" (Lagrou 2007: 26). Entre os Guarani, de acordo com Assis (2006), a produção da pessoa resulta de relações entre vários agentes, principalmente buscados de fora do núcleo social, assemelhando-se ao contexto etnológico amazônico. A aplicabilidade destes novos recursos à compreensão da noção de pessoa, suas amplitudes, níveis, dimensões, a contextos guarani, merece ser experimentada e foi recentemente endossada por Pradella (2009: 70).

2.1.1 A pessoa Guarani

A etnóloga Elizabeth Pissolato (2007) atualiza as discussões acerca da pessoa entre os Mbyá, enfatizando as relações com a transitoriedade, a onomástica²⁴ e a mobilidade na vida de cada indivíduo (*sic*). Falar de pessoa entre os Mbyá implicaria em falar dos seus movimentos através do *tape* (caminho) e, ainda, sugere a menção a um traço chave das cosmologias amazônicas, a antifixidez. Pissolato evidencia a expressão nativa de "não se deter" como um marco na trajetória dos indivíduos, que envolve tanto a dimensão do parentesco como a "alegria" e a "saúde". A partir daí, Pissolato saca o conceito *etic* de "duração" da pessoa (2007: 158). Os deslocamentos têm sua prática "fundada numa percepção da experiência humana como experiência da busca, incessante, por melhores condições de vida" (*op. cit.*: 160).

A autora apresenta um exame dos estudos da constituição da pessoa na literatura etnológica sobre os Guarani. A pessoa é animada por um princípio vital e a sua agência está determinada pela noção de entendimento: a produção da pessoa é

²⁴ A nomenclatura indicada pelo *karaí* remete à divindade que enviou cada pessoa e define sua tendência à produção e manipulação de determinados tipos de objetos (Assis, 2006). *Verá*, por exemplo, é o nome do homem enviado pela deidade Tupã e desempenha o papel de conduzir cantos rituais.

equiparada à produção de entendimento. Com relação à noção de alma, a pessoa se divide, em resumo, em dois aspectos, quais sejam, o ativo-consciente-moral e o passivo-inconsciente-corruptível.

Em contraste com diversas cosmologias amazônicas, parece que os Mbya não privilegiam, na atividade da alma, a via do deslocamento, mas antes a da 'concentração', conforme uma tradução de uso comum nas aldeias. Isto é, a via da *escuta* dos saberes originados das divindades. [...] é interessante notar que se aqui o deslocamento não é o meio privilegiado do conhecimento, por outro lado, a atividade de *nhe'ë* [alma-palavra] não deixa de se desdobrar constantemente, ela mesma, em deslocamentos efetivos da pessoa (Pissolato 2007: 260).

Embora haja variações, dependendo da parcialidade, há, pelo menos, dois espíritos constitutivos da pessoa guarani: *nhe'e*, alma-palavra segundo Cadogan, e *ãng*, alma telúrica. Durante uma conversa, Cirilo as denominou *nhe'e tenondé* e *nhe'e mbité*. *Monguá* é a dimensão terrestre, não divina, da pessoa. A tradução de *nhe'e* como alma-palavra, segundo Montardo (2002), seria inadequada, tratando-se de uma perspectiva logocêntrica herdada do pensamento jesuítico, já que a maioria dos etnólogos clássicos de grupos guarani eram jesuítas. Na indicação de Menezes Bastos, sobre o conceito correlato entre os Kamayurá, também do tronco Tupi, *nhe'eng* incluiria em seu significado, além da linguagem falada, o canto e a dança²⁵.

Os dois aspectos da alma guarani foram registrados inicialmente por Nimuendaju (1987) e, esta "fórmula", é ainda recorrente, guardadas suas variações nas etnografias, em consonância com a variação das versões expostas por informantes guarani ao longo do tempo e pelas regiões que ocupam. O *nhe'e* é transmitido por uma deidade com o nome da pessoa, à qual está associado um conjunto de predisposições e habilidades e possui origem em um dos quatro pontos cardeais ou no zênite, cada direção referente à morada de uma das principais deidades. O conhecimento de onde vem a alma-palavra é acessado e comunicado pelo xamã no ritual de nomeação, o *Nhemongarai*.

encontramos uma dicotomia entre dois princípios anímicos que, simplificando, podem ser caracterizados como uma alma 'divina' e outra, 'animal'. A primeira é normalmente chamada de Ayvu ou Ñe'ë e traduzida por alma-palavra. Sua origem é divina e cabe ao xamã determinar sua fonte

²⁵ Especulo uma correlação os termos kamayurá *ihu* e o termo guarani *ipu*, ou *'pu*, que designam som.

durante a cerimônia de nomeação. Por meio do canto, ele indaga das várias divindades a procedência da alma e o seu nome (Pissolato 2007: 396).

A alma é compreendida como um princípio de consciência-entendimento, aspecto este que, segundo Pissolato, sobrepõe-se à transformabilidade da pessoa. Este último aspecto é estendido tanto à questão da metamorfose transespecífica quanto aos processos de iniciação de passagem entre as fases do ciclo vital. Assim, chama-se a atenção

para a particularidade que o modo de reprodução social mbya assume com relação a outros sistemas centrífugos, e especialmente observar o lugar que a noção de transformação ocupa nesta cosmologia.

'Não há entre os Mbya o investimento sobre a circulação interna de bens simbólicos e a marcação de identidades presente nas sociocosmologias jê nem a produção de transformações ontológicas nas pessoas com a predação familiarizante que opera nos sistemas centrífugos sul-americanos²⁶.

'É a produção repetida de saberes-poderes para a existência, dependente sempre do exterior, mas unicamente do domínio celeste divino, que pode garantir o que os Mbya parecem pensar também como a soma renovada de forças e, assim, nos dias que se juntam na trajetória de quem se mantém vivo. É preciso que haja a conquista renovada de subjetividades externas (originadas na divindade), o que se traduz na aquisição de novas almas-nomes e também novos entendimentos, saberes ou cantos frutos da atualização da própria subjetividade (via atividade do *nhe'ë*) (Pissolato 2007: 313).

O xamanismo mbyá produz renovação de saberes ao invés da transformação dos seres identificada entre diversos outros ameríndios, um "processo onipresente no 'mundo altamente transformacional' proposto pelas culturas amazônicas" (Viveiros de Castro 2002: 351).

"O princípio da comunicabilidade entre os seres deve direcionar esta capacidade exclusivamente para o domínio das relações entre homens e deuses, abolindo toda a possibilidade outra de comunicação que só produziria como resultado a transformação como afastamento da condição humana.

'[...] o fluxo de saberes e poderes enviados pelas divindades aos seus 'filhos' e 'filhas' eleitos na Terra não produz transformações ao longo da vida destes últimos. Capacidades xamânicas adquiridas no sonho, na reza ou em momentos outros vivenciados pelos Mbya não os transformam, dotando-os de

²⁶ Fausto descreve os regimes sócio-cosmológicos indígenas através de dois tipos ideais: os sistemas centrífugos e os centrípetos. Segundo o autor, nenhuma formação social é correspondente totalmente a apenas um desses dois modos de reprodução social. "No primeiro predominaria o esquema da predação familiarizante; no segundo, esse lugar seria ocupado pela transmissão vertical e/ ou horizontal de bens e atributos." (Fausto 2001: 533-534).

poderes extraordinários, nem apontam uma conquista futura de sobre-humanidade da pessoa transformada em deus" (2007: 315).

Os Mbyá cantam e dançam com o propósito de atingir o *aguyje*/ perfeição. Este hábito é parte de uma vida regrada espelhada na tradição, como caminho para viver de acordo com *tekó porã*, o modo-de-ser mais belo e transcendental, "o único a permitir a superação da morte e da existência imperfeita" (Pradella 2009: 74). Assim, buscam ser como as deidades, os primeiros seres a caminharem pela primeira terra, quando não havia distinção entre homens e divindades:

"Estando a pessoa neste interstício ou conjunção entre diferentes perspectivas que geralmente colocam-se em contraposição uma à outra, suas atitudes e comportamentos são, na maior parte das vezes, lidos, através do prisma de influências destas alteridades presentes e constituintes do cosmos; são elas que moldam seu entre/ser. A dinâmica da pessoa *dividua* é pautada precisamente pelas relações nos âmbitos humanos e extra-humanos que a influenciam e a conformam. O belo modo de ser (*teko porã*), portanto, se contrapõe aos outros tantos nos quais não identificam, os Guarani, os princípios herdados de seus deuses" (Pradella 2009: 76).

Em tempos míticos, houve um estado originário de indiferenciação entre os seres. Há, entre os Mbyá, diversas classes de entidades, que não se reduzem apenas aos extremos humano e divino, mas sobre as quais não tratarei aqui. As divindades se apresentam, entretanto, como a principal alteridade figurante no pensamento mbyá, especialmente com relação à musicalidade, conforme expressa a importância que lhes é atribuída na origem das manifestações musicais conhecidas pelos Mbyá e o conteúdo verbal dos cantos interpretados pelos corais.

2.2 Propriedade e dom

Esta seção aborda a noção de propriedade relacionada ao individualismo possessivo e os sistemas econômicos e de circulação de bens entre populações autóctones, onde prevalece a economia do dom. Neste tipo de sistema econômico, a produção de objetos está extremamente vinculada à produção de pessoas, pois, "se, numa economia mercantil, as pessoas e as coisas assumem a forma social de coisas, numa economia de dádivas elas assumem a forma social de pessoas" (Strathern 2006: 208). Segundo Marilyn Strathern, "algumas dependências são concebidas como prévias às

transações, enquanto outras são construídas no curso da própria transação" (2006: 225-226). Assim, em uma "economia de dádivas", a circulação de coisas e pessoas cria relações entre as mesmas, ao contrário da alienação das relações característica da troca mercantil. Conforme explica Gregory

“Things, land and labour assume the commodity form in class-based societies [...] things land and labour assume the gift form in clan based societies [...] commodity exchange is an exchange of alienable objects between people who are in a state of reciprocal independence that establishes a quantitative relation between the objects exchanged [...] Gift exchange is an exchange of inalienable objects between people who are in a state of reciprocal dependence that establishes a qualitative relationship between the transactors” (1982: 100).

Através de Mauss (1971), percebemos a existência de variados tratamentos dispensados em diferentes regiões do planeta à circulação de objetos, aos quais estão relacionadas diferentes (ou nem tanto) noções de propriedade. No entanto, toma-se como universal tal noção conforme a configuração dominante assumida no Ocidente moderno, que tem raízes no direito romano, tal como a noção de indivíduo, referindo-se ao "poder direto que tem uma pessoa física ou jurídica sobre alguma coisa: de poder fazer com ela o que quiser (*'jus utendi et abutendi'*)" (Bruxel 1975: 89). O direito natural moderno é apontado como importante aspecto da constituição da idéia moderna de homem e de sociedade: "No nosso período, a teoria do direito natural domina o campo da teoria política e, podemos acrescentar, do pensamento social". A diferença desta teoria com a do direito natural antiga ou clássica, é descrita como "da espécie que aprendemos a reconhecer quando se opõem representações tradicionais e modernas" (Dumont 1985: 86-87). O direito moderno, influenciado pelo individualismo cristão e estóico, substitui seres sociais por indivíduos, "homens que se bastam a si mesmos enquanto feitos à imagem de Deus e enquanto depositários da razão" (*idem*: 87).

Em uma concepção lockiana, a propriedade surge como implicação lógica da noção de indivíduo auto-suficiente" (Dumont 1985: 96). A propriedade se funda na "relação originária da pessoa consigo mesma: cada ser humano tem a propriedade exclusiva sobre si mesmo, à exclusão de qualquer outro direito. Essa propriedade de si funda, ao mesmo tempo, a liberdade [...] e a propriedade" (Fausto 2008: 05).

Os homens são livres porque são proprietários de si mesmos e esta propriedade de si estende-se para as coisas. Segundo Marilyn Strathern,

A metáfora usual sobre a propriedade, de que há uma identidade entre a pessoa como agente e os seus atos/produtos, implica que estes lhe pertençam antes de serem apropriados por outrem. Especificamente, trata-se da identidade entre um ato ou produto e a fonte desse ato ou produto, situada num agente. Pois o postulado de que as pessoas possuem a si próprias está ligado ao suposto de que elas são os autores de suas próprias ações, Autoria, nessa constelação de idéias, combina mais elementos - a conceitualização (derivada da noção de propriedade) de propriedade legítima e a crítica baseada numa definição metafísica do agente individual consciente como fonte singular de seus atos. As pessoas 'são' o que elas 'tem' ou 'fazem'. Qualquer interferência na relação de um-para-um é vista como a intrusão de um 'outro'. Esse outro pode suplantar e de fato ter a re-autoria da atividade, senda a fonte de um valor diferente para ela (Strathern 2006: 243).

As relações de propriedade entre os grupos indígenas são marcadas pela categoria de dono-mestre. Os donos potenciais são seres com capacidade criativa e transformativa, que engendram-fabricam o mundo pós-mítico. As relações de maestria e domínio apresentam-se como "um traço característico da sócio-cosmologia amazônica, configurando um mundo de donos e inimigos, mas não necessariamente de dominação e domínio privado" (Fausto 2008: 16). Entre os traços gerais da categoria de dono-mestre, Carlos Fausto constrói um esquema relacional que pode ser aplicado a inúmeros contextos. O exemplo de relação de maestria e domínio apontado na etnografia de Fausto que parece mais relevante ao interesse desta pesquisa é o da relação entre oficiante ritual e objetos cerimoniais, que no contexto mbyá poderia ser associada à relação entre o *karai* e os seus cantos xamânicos.

A aplicação da lógica ocidental aos contextos ameríndios não esbarra na sua falta de compreensão da idéia de propriedade - já que "tudo tem ou pode ter um dono" (Fausto 2008: 07) - mas por diferenças fundadas na cosmologia: "as ontologias ameríndias acionam pressupostos cosmológicos bastante diferentes, mas não por estarem desprovidas de uma concepção de domínio, ou de um mecanismo de apropriação, mas porque estes se erguem sobre princípios diversos" (*idem*: 06). Um bom exemplo da manifestação deste tipo de incongruência na relação entre indígenas e não indígenas, é o da resposta dos Kisêdje (Suyá) à proibição da caça em reservas ambientais legais localizadas dentro de propriedades vizinhas à aldeia. Os Kisêdje considerou inconcebível tal proibição porque, afinal, os animais da mata não foram criados pelos

fazendeiros e, portanto, não são suas propriedades²⁷.

No mesmo sentido, as noções de "natureza livre" e de "trânsito livre" (Souza *et alli* 2007), reivindicações dos Mbyá para que possam circular nas matas encontradas no entorno das aldeias, apóiam-se no fundamento de que a proibição de caça e da coleta em propriedades privadas vizinhas é contestável pelo fato dos animais e plantas terem sido criados pelos *Nhanderu kuéry*, que os doaram aos Mbyá. Marcelo Bitu, que reside na *Tekoá Koenju*, contou durante uma conversa que este tipo de ocorrência que não é rara. Quando saiu, junto a seu filho e seu cachorro, para coletar madeira *kurupi* (pau-leiteiro), utilizada na produção de artesanato para comercialização, na propriedade vizinha à reserva indígena, foi alvo de tiros de espingarda disparados pelo capataz da fazenda²⁸, mas que não os atingiram. Do direito de livre acesso à matéria-prima depende também a manutenção de práticas musicais tradicionais, principalmente as rituais, pois somente existem com a participação de instrumentos feitos pelos Mbyá, com madeiras às quais são atribuídas um valor cosmológico distinto, como o cedro/ *yvyra pytá*, que é utilizado para a fabricação dos cordofones.

Na língua Tupi-Guarani, o termo vernacular para a categoria "dono" são cognatos de **jar*, que apresentam variações como a de *-jara*, entre os Parakanã (Fausto 2008). Entre os Chiriguano, a palavra *iya* apresentaria o duplo significado de mestre e proprietário (*master/ owner*), traduzido como *dueño* ao espanhol. Os Kaiowá-Guarani concebem os domínios nos quais o cosmos está dividido, como diferentes espaços de domesticidade "pertencentes a humanos e não-humanos, cada qual com os seus donos-mestres" (Fausto 2008: 11). Já entre os Mbyá, o sufixo *'já* denota os guardiões ou donos das criações divinas. No domínio da musicalidade, este sufixo aplica-se aos especialistas na execução dos instrumentos musicais, aqueles que seriam os responsáveis por cada instrumento, seus "donos": *ravé'já* é aquele que toca *ravé*; *mbaepu'já*, o que toca *mbaepu*; *porai'já*, o cantor, e assim por diante.

²⁷ Informação comunicada por Marcela Coelho de Souza no Curso Dimensões das Culturas Indígenas: Propriedade Intelectual, Direitos Autorais e Conhecimentos Tradicionais dos Povos Indígenas no Brasil (Museu do Índio/ FUNAI, Rio de Janeiro/ RJ, julho-agosto de 2009).

²⁸ A aproximação dos interesses estatais de proteção da biodiversidade existentes no território brasileiro com os contextos culturais aos quais está integrada surge quando é apontada a relação entre patrimônio genético e criações intelectuais protegidas por direitos autorais, como tradições culturais ou artísticas (artigo 41). Cabe ao Ministério Público Federal promover medidas de proteção ao patrimônio genético e defender os direitos e interesses das comunidades tradicionais, através de contratos cujos termos são subsidiados por laudos antropológicos.

Pradella (2009) define os "*djá*" como entidades condividuais (sic) que agrupam seres do mesmo tipo. O termo "condivíduo" daria conta do caráter contentor de uma coletividade. Este autor discorda que entre os Guarani o termo remeta à idéia de dominação ou propriedade - enfatizando o aspecto apontado por Fausto (2008) de que donos representam e contém uma espécie - mas à "síntese de uma coletividade formada por uma origem comum da qual se desdobra e pela qual é amparada - 'controlada' - no sentido de protegida" (Pradella 2009).

O historiador Arnaldo Bruxel (1975) discute, dentro de um viés marxista, a natureza da propriedade de certos tipos de bens nas reduções jesuíticas, com a finalidade de averiguar se seria coletiva ou individual. Já no primeiro caso analisado, porém, encontra um meio termo, qual seja, bens cuja propriedade pertence a um dos 30 Povos das Missões²⁹. Ao analisar as construções encontradas dentro dos Povos, afirma que

a Igreja encontrava-se em terreno comum, e havia sido feita com matéria-prima e mão-de-obra comum. Tudo que nela havia fora comprado com recursos do comum. Era pois propriedade comunal. [...] Os Jesuítas, quando expulsos em 1768, não perderam igrejas e casa de moradia, porque nada disto lhes pertencia: era do comum. As oficinas - uma 30 ou 40 em cada Povo - estavam em terreno comum, e haviam sido feitas com matéria-prima e mão-de-obra coletiva. Todas as instalações e ferramentas internas, toda a matéria-prima (ouro, ferro, cobre, madeira que nelas se trabalhava: tudo vinha do comum e para o comum tornava. Portanto, propriedade coletiva (Bruxel 1975: 91).

O autor registra os termos êmicos que classificam as propriedades no campo da agricultura: "nos Povos Guarani havia duas espécies de roça: as comuns, que se chamam *Tupambaé*, e as "particulares", que se chama *abambaé*"³⁰. Segundo o texto de Bruxel, mesmo sobre a *abambaé* a família não teria plena liberdade de usufruto, não sendo, portanto, um roça estritamente particular no sentido moderno. Ervais, tabacais e canaviais eram sempre comuns e a propriedade comunal era bem maior que o

²⁹ Bruxel (1975) traz um exemplo histórico que se adequaria às atuais reivindicações, referentes à propriedade intelectual, de indicação geográfica: gente do Peru solicitando por carta aos Ofícios das Missões (espécies de centros de comércio, agências/ armazéns - último reduto possível de se encontrar propriedade particular nas Missões, mas onde ainda assim não encontra) erva-mate oriunda de determinado povo.

³⁰ *Tupambaé* - de *Tupã*, termo ("redução") jesuíta utilizado para denominar o deus cristão para os Guarani. Este termo designa o bem coletivo, de todos, porque é de deus. *Abambaé* refere-se ao que é particular, que é do homem, *avá*, o chefe da família.

conjunto das propriedades particulares. Em sua conclusão, Bruxel focaliza a obra "A República Comunista Cristã dos Guarani" (1968), de Lugon, apresentando este autor como um defensor do comunismo pelo sucesso que este regime teria tido entre os Guarani cristãos. Contudo, desconstrói a associação direta entre comunismo e a economia guarani. De fato, a ênfase no coletivo não se reduz à categoria de comunismo, simplesmente pela lógica de oposição ao capitalismo.

2.2.1 A circulação de objetos e a produção de relações sociais

Segundo César Gordon (2006), os Kayapó-Xikrin manifestam uma lógica específica na apropriação e gestão de recursos oriundos dos brancos. A partir desta constatação, o autor pergunta o que os objetos vindos de fora significam, o que é feito com eles pelos Xikrin e o que esses objetos fazem quando entram no seu sistema sociopolítico. Analisando a incorporação dos objetos em diferentes níveis, em diálogo com a perspectiva de Alfred Gell (1998), Gordon destaca sua capacidade de expressar determinadas relações sociais e atenta ao papel dos objetos na constituição dos próprios sujeitos:

A questão é que boa parte desses objetos serve a um propósito que, à primeira vista, nos escapa totalmente. Eles são incorporados na dinâmica social como parte de um processo geral de fabricação de pessoas ou, ainda, de produção de 'corpos-afetos' individuais e coletivo (Gordon 2006: 305).

Os objetos aos quais se refere Gordon são emicamente denominados *nêkrêjx*, isto é, bens e prerrogativas tradicionais de grande importância no contexto cerimonial. Mitos sobre a origem e a aquisição de *nêkrêjx* enfatizam a "idéia de que as inovações na cultura mebêngôkre são vistas como apropriações de fora" (2006: 352), ou seja, apropriações de objetos pertencentes originalmente a outros tipos de seres, como animais, outros coletivos humanos ou entidades míticas. Quanto a esta origem externa, as mercadorias oriundas do mundo dos brancos assemelham-se aos *nêkrêjx*. Contudo, Gordon não prioriza tal associação na comparação entre *nêkrêjx* e mercadorias, pois afirma que "há uma conformidade estrutural entre a aquisição de mercadorias e a aquisição passada de *nêkrêjx*, que justifica sua associação. Por outro lado, no que respeita ao modo como as mercadorias e os *nêkrêjx* são consumidos, as

diferenças aparecem à primeira vista" (2006: 354).

A associação da definição dos grupos Tupi como "sistemas canibais", pelo seu hábito de adotarem nomes que vêm de fora, com os processos de apropriação de instrumentos musicais pelos Mbyá e de incorporação de mercadorias pelos Xikrin, manifesta-se, por exemplo, na origem da *ravé*. De instrumento incorporado dos *jurua* (a então chamada rabel), foi inicialmente tratado como objeto cerimonial. Uma vez "convencionalizado" (Wagner 1981), ou seja, sofrer uma "*guaranización*" (Ruiz 1986), ou nos termos de Gordon (2006), "comunizado" - foi praticamente exorbitado de sua função ritual. Depois de ser exposto como objeto ritual guarani através dos corais, é produzido em série e vendido aos *jurua*, como se estivesse sendo devolvido depois de elaborado ao modo guarani, ou seja, depois de sofrer uma transformação funcional musical e organológica.

Valéria Assis (2006) afirma que, assim como entre outros grupos Tupi, a circulação de objetos entre os Mbyá-Guarani caracteriza-se pela apropriação de objetos que vêm de fora. Produção e a reprodução de sociabilidade são obtidas da combinação entre relações de reciprocidade, via de regra entre parentes e com as deidades, e comerciais, entre os Mbyá e os *jurua*. A autora ressalta que a *po'u/* visitação   o momento privilegiado de trocas entre as pessoas, orientado pelo princípio do *mborayu/* reciprocidade. O princípio do dom, entendido como "fenômeno social total", condiciona a circula o de riquezas em sociedades como as guarani. Tal princípio   próprio da economia política em sistemas onde vigoram a reciprocidade e a redistribui o. Distinta de uma categoria exclusivamente econ mica, o dom refere-se ao vínculo simbólico-religioso entre coisas e homens;   rela o de dependência espiritual entre receptor e doador. As trocas e dons ligam e comprometem o doador e o donatário envolvidos na circula o de objetos. Como uma rela o assimétrica, maior poder   conferido ao doador (Mauss 1971: 365).

José Otávio Catafesto de Souza (1989) descreveu o sistema econ mico guarani como um sistema doméstico de produ o e consumo, conforme os termos de Marshall Sahlins. O sentido da troca seria antes religioso³¹ que mercantil, na forma de uma

³¹ Souza (1989) destaca a interdependência entre os domínios político e religioso para os Guarani.

assimetria policêntrica, ou seja, pela descentralização político-econômica, formada por grupos familiares (*teýy* - família extensa), os quais são tomados como as unidades de produção e consumo entre os Guarani. O autor evoca Godelier, quando este afirma que a economia das sociedades primitivas não pode ser desvinculada do parentesco:

É um equívoco partir da distinção entre economia e parentesco nas sociedades primitivas, como se fossem duas estruturas uma exterior a outra, como se fossem infra-estrutura e superestrutura respectivamente. Nestas sociedades, as relações de parentesco funcionam como relações de produção, relações políticas e esquema ideológico; esta é a 'plurifuncionalidade del parentesco', que surge, ao mesmo tempo, como infra-estrutura e superestrutura (1989: 397).

Estas "modalidades domésticas de produção" conduzem a administração econômica da produção musical, isto é, a comercialização de produtos musicais, como CDs e apresentações, uma vez que não é necessariamente por *tekoá* que se dividem os lucros ou direitos, mas entre as famílias dos jovens e crianças envolvidos em cada coral. Os corais são geralmente formados por linhagens ou grupos familiares. No caso de em uma *tekoá* haver mais de um destes grupos, observei que aquele formado por membros do grupo familiar da liderança formalmente vigente é mais freqüentemente contratado para apresentações e gravações, uma vez que quando um agente *jurua* acessa a aldeia a fim de propor contratações ou oferecer recursos de projetos culturais, é dirigido à liderança, que acaba canalizando os recursos que chegam junto do *jurua*³².

2.3 Propriedade intelectual e conhecimentos tradicionais

O trecho seguinte aproxima-se das tensões oriundas do choque entre lógicas distintas na arena das negociações em torno da circulação de conhecimentos tradicionais (CT) e da questão da propriedade intelectual, na qual estão envolvidos desde o mercado internacional, acordos e legislações sobre propriedade intelectual, políticas de proteção ao patrimônio imaterial e populações tradicionais. Partimos da identificação da inadequação entre os padrões de registro de PI e os CT tal como existem nas práticas coletivas (Boatema 2005; Brown 2003; Leach 2005; Riley 2004, Strathern

³² Optei por descrever este evento de forma genérica, sem descrever as personagens concretas, por tratarem-se de relações conflituosas.

2005).

A origem dos direitos de PI remonta ao histórico da indústria cultural, cuja emergência é marcada pela invenção da imprensa por Guttenberg (Burke 2003) e pela conseqüente possibilidade de ampla reprodução e difusão de criações intelectuais culturais. Este conjunto de fenômenos se insere no contexto de ascensão do pensamento iluminista, no qual firma-se a produção individualista de bens e a idéia de um direito do indivíduo sobre suas criações (Salinas 2006). Formalmente, a emergência das políticas de regulação da PI são marcadas pela Convenção de Berna, em 1886.

A influência do mercado nas políticas estatais e acordos internacionais pode ser constatada na atuação da Organização Mundial do Comércio (OMC) na criação do Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual³³ (TRIPs). É possível destacar um conjunto de sub-temas nos quais se aprofundam a discussão sobre PI: software livre, acesso a medicamentos, patentes industriais, referências geográficas, patrimônio genético e conhecimentos tradicionais. Os requisitos para o reconhecimento dos direitos de propriedade intelectual, tais como novidade não difundida, atividade inventiva (inovação) e aplicação industrial, não se adéquam aos conhecimentos tradicionais, pois não consideram as realidades distintas nas quais são produzidos e transmitidos. O texto no qual se baseia o TRIPs não apresenta seção alguma sobre a questão dos conhecimentos tradicionais. Das categorias classificatórias deste Acordo, aquela que mais se aproxima dos contextos de produção intelectual de grupos tradicionais é a de "referências geográficas", porém, mesmo neste item a possibilidade de negociação em torno a um direito coletivo de PI é ignorada ou omitida.

Bastante acionada na Itália e na França, a noção de "referências geográficas", acima citada, identifica e valoriza produtos associados a territórios delimitados, geralmente associados a produtores, e concebidos em sua dimensão cultural e natural. Trata-se de um direito de PI coletivo, que se divide em dois tipos: "indicações de procedência", que destaca a relação com determinada região, e "denominação de origem",

³³ *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights.*

necessária na manutenção de características especificadas, como condições de produção, modos de fazer, processos e técnicas tradicionais. Dessa forma foram registrados os DPI do *champagne*, o que proíbe o uso desta palavra pelos fabricantes de espumantes que não sejam da região Champagne. O mesmo se passou com o queijo parmesão e outros queijos e muitos vinhos.

A Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI)³⁴ apresentou a intenção de adaptar o sistema de propriedade intelectual aos povos indígenas (grupos tradicionais), mas a maior incongruência aí está no fato de que o sistema de patentes prevê um indivíduo como responsável por uma criação. Diante de impasses como este, a OMPI criou a Comissão para os Direitos de Propriedade Intelectual (CDPI). Esta Comissão defende a proteção dos conhecimentos tradicionais, apontando como motivos as freqüentes apropriações indevidas, as pressões políticas e econômicas externas e a necessidade de promoção de seu uso para fins de desenvolvimento (2002). Apesar do contexto político e econômico predominantemente desfavorável às demandas desses grupos, esta Comissão indica a existência de posições interessadas na proteção destes conhecimentos contra a exploração comercial ou na garantia da exploração equitativa para benefício dos coletivos que seriam seus proprietários, que defendem o princípio da auto-determinação dos proprietários (possivelmente coletivos) dos CT e o seu benefício sobre qualquer exploração comercial que possa ocorrer. Tais medidas evitariam os freqüentes registros de patentes de conhecimentos tradicionais irregularmente apropriados, ou seja, a exploração feita sem o consentimento do(s) autor(es) ou a realização de acordos de compartilhamento dos benefícios financeiros daí decorrentes.

As regras de proteção à propriedade intelectual determinadas pelo TRIPs definem que quem deve reclamar sobre uma possível apropriação indevida é o autor. Contudo, no caso dos CT, raramente o autor/ coletivo encontra-se ciente dos atos de violação patrimonial que possa estar sofrendo, ou ainda, está privado das informações sobre os direitos que possui sobre suas expressões culturais. Em relação à posição dos grupos tradicionais na economia geral das nações, a CDPI defende a criação de medidas complementares diversificadas nas legislações nacionais, conforme a diversidade de

³⁴ "World Intellectual Property Organisation" (WIPO).

material e de razões para proteção - inclusive fora do campo da propriedade intelectual (CDPI 2002).

Desde esta virada de século, o Brasil vem adotando o modelo europeu como referência a este tipo de regulamentação. Nos últimos 50 anos, os direitos indígenas têm sido ratificados em convenções e foros internacionais, isto é, não são mais somente discutidos com relação ao Estado-Nação isoladamente, mas à UNESCO, à ONU, organizações que se comprometem a pressionar BM, OMC etc., participando de uma espécie de legislação internacional (Oliveira 2002). A Carta Constitucional de 1988, que declara a nação brasileira como pluriétnica e multicultural e que impulsionou a criação de políticas públicas diferenciadas, comporta, no entanto, uma regulamentação do direito autoral baseado no padrão individualista universal. A legislação brasileira aceita dois tipos de autoria: individual, ou pequenos grupos de indivíduos, e domínio público (que permite o uso livre e irrestrito da obra). Assim como não são respaldados nos acordos internacionais, os DA de natureza coletiva não são reconhecidos pela legislação. A possibilidade que se apresenta atualmente e que é extremamente delicada e complicada, é a criação de associações, que permitem o registro em nome de uma pessoa jurídica. No entanto, persiste o impasse de saber o quão representativa são estas associações.

Os aspectos moral e patrimonial dos direitos autorais remetem a dois aspectos do indivíduo, conforme Dumont (1985: 37): um moral e empírico, ou seja, um valor (autônomo, independente) e um objeto-fora-de-nós. O aspecto patrimonial do direito autoral na legislação brasileira garante exclusividade ao autor para utilizar, fruir e dispor da sua obra intelectual, além de prescrever “a obrigatoriedade de autorização, ou licença, ou cessão de direitos, que deve ser prévia e expressa; a delimitação das condições de uso da obra; isto é, as condições da licença ou da cessão” (Salinas 2003: 29).

Diversas categorias dos direitos de PI estão implicadas na reflexão sobre os casos de grupos tradicionais e indígenas e, algumas delas relacionam-se mais diretamente ao modo de classificação destas produções durante o processo de registro. Seria incoerente que os direitos autorais coletivos indígenas caíssem em domínio público, se um grupo indígena não é mortal – muito menos as divindades, entes protagonistas

dos processo de conhecimento musical pelos Mbyá. Além dos direitos indígenas serem imprescritíveis, de acordo com a legislação, seus conhecimentos são passados através de gerações e a um conjunto determinado ou determinável de pessoas, atendendo aos critérios locais de limitação de sua circulação. Ao contrário de expressões culturais taxadas de folclóricas, que pela impossibilidade de identificação de fonte é enquadrada como pertencente ao domínio público, as artes indígenas apresentam fontes conhecidas.

Em relação a criações individuais, os DA morais dos povos indígenas possuem a especificidade de que qualquer obra deve ser sempre identificada quando utilizada, mesmo quando há cessão de DA patrimoniais. A cessão dos DA patrimoniais somente se legitima após a autorização expressa e declarada do autor indígena (coletivo ou individual), que possui o direito de negar a publicidade de suas criações, de exigir que não sejam alteradas ou de proibir circulação. É importante salientar que as diferenças culturais e lingüísticas que constituem tais negociações geram ainda mais problemas decorrentes de eventuais falhas de comunicação. Neste sentido, cabe também ressaltar que o silêncio (que caracteriza fortemente o comportamento mbyá diante do *jurua*) não pode ser considerado sinal de consentimento.

O posicionamento dos Mbyá-Guarani diante de sistemas externos de proteção à propriedade intelectual relaciona-se a concepções êmicas referentes aos processos de criação musical, nos quais podem estar implicadas diferentes categorias de entidades, de acordo com o repertório. Portanto, as limitações dos sistemas jurídicos de proteção aos direitos autorais indígenas não se resolvem simplesmente com a inclusão de uma lógica de direito coletivo (o qual é atualmente aceito apenas para questão do território), isto é, com a definição de uma coletividade como autora de uma criação, em lugar de um indivíduo. E mesmo quando se trata de tentativa de registro no nome de um indivíduo-compositor, leva anos para se resolver, se é que se resolve, tamanhos os entraves burocráticos e jurídicos. Aparentemente, esta obrigação não é de nenhuma instituição, como expressa o seguinte caso.

A tentativa de registro do CD *Mbae'pu Nhendu'i* (2001), gravado pelo Grupo *Tekó Guarani*, criado em agosto de 2000 na *Tekoá Anhetenguá*, foi (ou melhor, vem sendo) feita através do Ministério Público Federal (MPF). Após a representação do cacique

da aldeia, José Cirilo Morinico de Cirilo, em 21 de janeiro de 2001, a Procuradoria da República no RS abriu inquérito civil público (processo administrativo 0466/ 2002-10), autuado e registrado com o nome “CD *Tekó Guarani*”. Cirilo, então condutor do grupo, professor de canto e dança, manifestou a preocupação com os direitos autorais durante o período de masterização do álbum, enquanto eram buscados recursos para financiamento da tiragem das cópias.

Para produzir os cantos, Deus dá a palavra para mim, o som do canto também é dado por Deus. Esses cânticos vêm de Deus... Eles falam da mata, da natureza, dos animais, da água da terra, de tudo o que foi criado por Deus. É Deus que dá a experiência para mim! E minha mãe me dá educação para viver e respeitar estas experiências... Deus é que me traz essas experiências, elas nunca terminarão. [...]

Os cânticos foram gravados no CD, foram dados por Deus para que o apresentemos ao mundo do branco e é pr isso que eles emocionam as pessoas do povo branco. [...] Agora nós temos esperança de que o mundo sempre existirá, por isso o canto é enviado para nós. Esses cânticos devem ser respeitados e valorizados pelos brancos que devem crer na mensagem trazida por eles. Para isso, Ñanderu deu autorização para que mostrássemos tais cantos ao branco. Também são cânticos sagrados pois eles vêm pela natureza, são cânticos naturais. [...]

Agora o próximo passo é registrar os Direitos Autorais em meu nome, José Cirilo Pires Morinico. Para logo em seguida providenciarmos a tiragem do CD, Mbae’Pu Maraeỹ acompanhada por um projeto gráfico adequado ao trabalho (f. 06-07).

No início deste processo, Cirilo, que era presidente da ACIG-RS³⁵, contava com a assessoria antropológica de Luciane Ferreira. As letras das músicas dos CDs, acompanhadas de tradução para o português, foram integradas à documentação do processo, juntamente ao projeto através do qual pleiteava-se recursos e de uma narrativa sobre o histórico do grupo. A analista pericial em antropologia, Miriam Chagas, realizou uma análise técnica do caso, em que reflete sobre a questão ética no uso intercultural da música, com base em artigo de Anthony Seeger, e sobre a importância da religiosidade nessas práticas musicais, quando refere-se a Curt Nimuendaju. A antropóloga fala da posse no sentido religioso, que difere do sentido patrimonial.

Cirilo diz que a utilização dos DA dos brancos serve “para o branco respeitar”, “para

³⁵ Associação das Comunidades Indígenas Guarani.

se defender deles”, já que o CD gravado dirigiu-se a esta audiência. A controvérsia reconhecida pelo promotor do MPF, Juliano Karan, porém, é a de que a lei 6.910, que regulamenta os DA, está condicionada ao registro individual, ou seja, não se conforma à OIT 169, que reconhece aos indígenas o direito à auto-determinação de suas prioridades. O promotor afirma o “desafio de possibilitar que se assegure os DA coletivos”. Cirilo informou ao MPF, que seria conveniente registrar o CD conforme a lei 6.910, embora não concorde com a existência de um prazo para o fim dos DA sobre o disco, admitindo, assim, realizar o registro nos nomes dos componentes do grupo, individualmente, já que é a única forma que um autor coletivo se encaixou aqui: como um aglomerado de indivíduos. No entanto, a noção de autoria coletiva mostra-se ainda um tanto imprecisa e ampla para o caso, pois qual seria a amplitude desta coletividade? Todo o povo Mbyá-Guarani (o que tornaria inaplicável o cumprimento dos direitos), ou a população de uma aldeia? Uma das alegações que leva ao questionamento da eficácia da segunda opção viria da própria mobilidade que caracteriza a dinâmica social dos grupos Mbyá-Guarani, cujos membros e núcleos familiares transitam entre aldeias ligadas por redes de alianças e parentesco. Ou seja, além de a composição da população ser instável, surgem os impasses de aplicação de leis nacionais em populações que ocupam territórios transnacionais.

O processo segue com uma seqüência de inúmeras convocações a instituições para que prestassem consultoria ao caso. A busca de informações foi feita também na internet, por exemplo, na página eletrônica do Instituto Sócio-Ambiental (ISA), onde consta que o governo brasileiro tem a obrigação de proteger o patrimônio cultural indígena. O Estatuto do Índio de 1973 (válido até 2009) menciona o termo patrimônio cultural muito brevemente. Em 2006, no âmbito do diálogo inter-institucional deste processo, o Iphan informou que o decreto 3.551 tem sentido de reconhecimento – o bem cultural é passível de proteção apenas se registrado em um dos livros de registro deste instituto, isto é, se reconhecidas como bem de natureza imaterial. Este instituto indicou, com base em consulta feita à Coordenação Geral de DA do MinC, que os conhecimentos tradicionais não são de domínio público. O Museu do Índio, da FUNAI, por sua vez, indicou o Iphan, lembrando do referido decreto. No mesmo ano, a Biblioteca Nacional, que pertence ao MinC, informa que o registro é opcional e recomenda que o registro deve ser feito pelo próprio autor, taxa de R\$ 20,00 para pessoa física e de R\$ 40,00 para pessoa jurídica. As possibilidades concretas de

registro a que se chegou foram: Biblioteca Nacional – pessoa física ou jurídica individual; associações de músicos como a ABRAMUS; registro como patrimônio coletivo – que, no entanto, não constituem referência na atuação das instituições de arrecadação que fazem a fiscalização.

A FUNAI posicionou-se da seguinte forma: “não há como se determinar a autoria das músicas constantes no CD, pois a legislação pátria não contempla a possibilidade de uma coletividade ser considerada autora” (fl. 216). No âmbito interno da FUNAI, há uma portaria (n. 177/ PRES) que regulamenta o procedimento de autorização de uso, de aquisição ou de cessão dos DA indígenas, que destaca que o gozo dos direitos sobre as criações artística indígenas independe da atuação desta fundação. O auxílio solicitado à FUNAI sugere registro individual, uma vez que tal interesse seria individual, apesar de inspiração coletiva e sobrenatural que caracteriza as músicas do CD. O parecer da Procuradoria Federal Especializada – FUNAI, após longas considerações sobre legislações internas e externas referente aos indígenas, afirma:

[...] os procuradores federais lotados na Procuradoria Geral da FUNAI devem ter a sensibilidade de extrair de cada caso sua real representação para a comunidade afetada, não se guiando pelo preconceito que parece influenciar as decisões da jurisprudência. Algumas demandas podem parecer, à primeira vista, estritamente individuais, entretanto, geram reflexo em toda a comunidade (fl. 230, janeiro de 2007).

O parecer, cujo assunto são os “limites de atuação da procuradoria da FUNAI”, enviou 30 páginas de texto para dizer, ao fim, que “diante da ampla atribuição da Procuradoria Federal Especializada da FUNAI e da carência de recursos humanos e materiais é necessário estabelecer prioridades em sua atuação”, parecendo sinalizar que tem coisas mais importantes para resolver.

O despacho do procurador Karan, feito em setembro de 2009, constitui-se no ítem mais recente do processo. Nele, o prazo de tramitação do inquérito, que venceu em agosto de 2009, foi prorrogado por 12 meses, pois, argumeta: “a questão aqui discutida ainda não foi solucionada, existindo a necessidade de novas diligências a fim de se buscar formas de se resguardar os DA sobre o CD do Grupo *Teko Guarani*” (fl. 224). O procurador conclui que “compulsando os autos, verifica-se que muito embora se façam várias referências às músicas da cultura Guarani, as músicas

constantes no CD do grupo indígena são, na realidade, de autoria do indígena José Cirilo Pires Morinico”. Adiante, cita os trechos do documento assinado por Cirilo no qual este diz que os seus cânticos vêm de deus e outro trecho dizendo que os mesmo foram compostos por este, mas que contam com a inspiração da cultura de seu povo. Diz o promotor: “Nos trechos acima citados, resta demonstrado que as músicas compostas por José Cirilo tiveram inspiração em deus e na cultura Guarani, o que não poderia ser diferente, eis que são fruto da religiosidade e dos costumes do meio em que vive” (grifo no original).

Modelos simplistas tendem a confinar os complexos esquemas nativos de criatividade a um modelo dualista passível de alojar a autoria estritamente no indivíduo, ou no coletivo. No entanto, há a ocorrência de alguns casos em que a autoria, não obstante ser de natureza coletiva (pertencendo a uma aldeia, por exemplo, ou a uma família extensa), seja partilhada por vários grupos, ou várias aldeias, como ocorre entre os Mbyá. Há casos em que certas expressões culturais são compartilhadas por diversos grupos indígenas, embora com pequenas variações, como o ritual do Toré, difundido especialmente na região Nordeste, e que sustenta símbolos compartilhados por vários outros grupos indígenas. Há também o exemplo da Festa da Jaguatirica, na qual se reúnem diversos dos grupos indígenas do Xingu para cantar os mesmo cantos e dançar as mesmas danças.

Diversos pesquisadores defendem também, como ação urgente, a criação de leis locais específicas para as populações autóctones e também interferências na legislação internacional (Brown 2003; CDPI 2002; Malm 2008). Tais possibilidades partiriam do reconhecimento de normas locais e levaria a cabo a premissa constitucional, escassamente aplicada, do pluralismo jurídico, promovendo a aproximação da titularidade coletiva (cotitularidade) bem como o reconhecimento dos diversos sistemas de representação e de titularidade existentes entre os grupos indígenas. Dentro da mesma proposta, Susan Riley (2004: xi) atenta ao reconhecimento da existência de "sistemas indígenas de PI", que define como tradições legais orais não reconhecidas pelas legislações nacionais. O problema da inadequação entre as compreensões êmicas de propriedade, as estratégias de proteção ao patrimônio das populações tradicionais e os sistemas estatais e acordos internacionais de proteção legal da PI é ainda acentuado pela freqüente falta de uma representação tangível

destes conhecimentos, atinente à oralidade característica do seu processo de transmissão nestas comunidades. O Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual (INBRAPI) soma-se aos agentes que estimulam a criação de uma legislação *sui generis*, proposta pelos representantes das comunidades tradicionais, voltada à proteção holística de todas as manifestações culturais dos povos indígenas brasileiros, de modo que esses sistemas locais convertam-se em um regime especial para a proteção do patrimônio cultural sócio-biológico dos povos indígenas.

Os sistemas *sui generis* viriam, então, buscar alternativas que evitem a interrupção de registros de autoria coletiva, já que o sistema vigente no Brasil não está habilitado a reconhecer padrões distintos dos oficiais. Os impasses nas compreensões de natureza da PI não cessam, porém, na divisão entre criação coletiva ou individual. É preciso compreender o posicionamento dos grupos indígenas diante de formas de proteção externas, no confronto entre diferentes lógicas e concepções de propriedade e de indivíduo, considerando também a possibilidade de atrelamento entre as dimensões humanas e extra-humanas nos processos criativos.

* * *

A utilização precedida de negociação em torno às finalidades, objetivos e repartição de pagamento tem sido referida através da expressão "consentimento prévio e informado", uma analogia aos princípios que regem o acesso aos conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade (Convenção para a Diversidade Biológica - CDB)³⁶. Malm (2008) defende esta expressão como base para emendas em acordos internacionais, como a Convenção de Berna:

³⁶ A Convenção sobre a Diversidade Biológica é um acordo internacional que foi assinado durante a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, em 1992, estabelecendo princípios que regem o acesso, o uso e a conservação da diversidade biológica, prevendo que cada país crie suas regras locais para regulamentar o acesso aos recursos genéticos e garantir sua preservação, o uso sustentável e a repartição de benefícios (quanto à retribuição, enfatiza o retorno ao Estado). A implantação da CDB no Brasil deu-se através da aprovação da Medida Provisória 2.186/2001, que apesar do nome, tem o mesmo poder que uma lei. A proteção do patrimônio natural, ou genético, da Nação segue a Convenção sobre a Diversidade Biológica (CDB), que busca regulamentar interesses na repartição de benefícios, do consentimento prévio fundamentado e termos mutuamente acordados, através da implementação de uma legislação nacional, fortalecimentos de uma autoridade nacional e desenvolvimento de capacidade sobre o acesso e repartição de benefícios oriundo da exploração de recursos genéticos (não-humanos).

Uma emenda baseada neste conceito tornará compulsório para todos os exploradores de músicas ou de outras expressões culturais tradicionais a obtenção de um consentimento informado do proprietário do saber ou expressão. Este proprietário, seja uma comunidade ou indivíduos, poderá dar gratuitamente os saberes ou expressões, ou estabelecer condições para seu uso, como o pagamento de *royalties*, especificações sobre como o saber ou as expressões poderiam ser usadas, etc. (Malm 2008: 97).

A definição do sujeito de direito da PI pode ser explicitada no texto do contrato de cessão de direitos patrimoniais, o qual, deve ser definido caso a caso, dependendo do objetivo do uso e da vontade da coletividade detentora dos direitos autorais (e levando em consideração que o estabelecimento seria inviável diante da diversidade entre os próprios grupos indígenas). Assim, é sugerido que o contrato explicita a forma de negociação e a escolha do representante do sujeito de direito (no caso da liderança de um coletivo ou representante de associação, por exemplo), determinando qual a obra, os tipos de uso autorizados, se a cessão gratuita ou onerosa (apresentando a forma de pagamento ou divisão dos lucros o caso de haver exploração comercial) e o tempo determinado para exploração, da maneira mais específica possível.

Reivindicações pelo reconhecimento de direitos de propriedade intelectual envolvendo conhecimentos tradicionais abarcam desde situações de expropriação territorial, expressões musicais, palavras do vocabulário guarani utilizados em promoções turísticas na região das Missões, exploração da imagem da *Tava Miri* por órgãos do Estado e a própria *cuia* de chimarrão. Conforme disse *Vherá Poty*, Cacique da Aldeia do Cantagalo, no município de Porto Alegre, em uma audiência pública ocorrida em abril de 2010, na Câmara Municipal, cuja pauta se dirigia à discussão das questões de sustentabilidade indígena na cidade e o sistema municipal de unidades de conservação:

Mas eu queria comentar um pouquinho sobre as peças indígenas que são pirateadas. Por exemplo, a cuia. A cuia é nossa, e o povo não-indio também está fazendo para vender. E por que a gente não pode vender as coisas que eles vendem? A gente não está cobrando nada disso. A gente não está pedindo nada, a gente não está proibindo que vendam coisas que são copiadas de nós.

Controvérsias envolvendo a questão dos direitos autorais dos Mbyá-Guarani abrangem diferentes formas artísticas, além das musicais focadas neste estudo. Quando estivemos em São Miguel em 2010, encontramos Marcelo *Mbitu*, mbyá

residente na *Tekoá Koenju*, na cidade. Ele estava provisoriamente residindo na cidade, mais especificamente nas instalações de um museu temático missioneiro, particular, que estava sendo construído por um *jurua* da região conhecido como Cueio. Marcelo havia recebido dele a proposta de produzir peças de cerâmica, especialmente vasilhas, para ali serem expostas. Apesar da iniciativa deste projeto ser do proprietário do museu, a confecção das peças era, afinal, realizada exclusivamente por Marcelo, que não as assinava. Cueio apresentava as peças aos visitantes como se fossem produzidas coletivamente, por ele e seu colaborador indígena, o qual já se sentia recompensado, conforme contou-nos, simplesmente por participar da divisão dos lucros obtidos na comercialização dos objetos, pois afirmou não saber que teria direitos de reconhecimento de sua autoria, isto é, de acordo com o aspecto moral do direito autoral. Marcelo comparou sua situação de então com a participação no filme "*Tierra Roja*", relatando que recebe até hoje recompensas financeiras do "gringo" que lhe contratou.

A suscetibilidade à invisibilização da autoria indígena é acentuada, ainda, pela ausência de assinatura nas mesmas, tanto pela novidade em que se constitui a escrita entre esses grupos, quanto pela menor ênfase conferida à individualidade (pelo menos na sua acepção moderna-ocidental). Fenômenos dessa ordem remetem a obras produzidas muito antes do reconhecimento de direitos indígenas no Brasil, muito menos os de propriedade intelectual: o caso das Ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo, reconhecida como *Tava Miri* pelos Mbyá, pode ser trazido como um exemplo emblemático. O coletivo Mbyá que ergueu a construção que veio a se tornar Patrimônio da Humanidade não deixou assinatura nas pedras. As únicas assinaturas que podem ser observadas são do IPHAN, que fixou uma plaquinha na fachada da igreja contendo o nome da instituição, e de visitantes não-índios que fazem questão de registrar a marca de sua individualidade.

Apesar de o foco do debate e das demandas sobre a os DA incidir sobre a urgência do reconhecimento da autoria coletiva pelos sistemas de PI, não devemos omitir a existência de criações indígenas individuais, que não apenas são possíveis como não são incomuns. Porém um dos impasses na resolução destes casos reside na identificação do nexos, que não necessariamente existe, da criação individual com a tradição do grupo de origem do autor individual: como definir se uma criação

individual pertence ao criador ou ao coletivo, considerando que os padrões nos quais aquele se baseou pode, ou não, remeter a uma herança coletiva?

Até aqui, busquei aproximação com aspectos da noção de pessoa entre os Mbyá, a fim de confrontá-la com a premissa da universalidade do indivíduo. Esta categoria, que define o sujeito de direito nas legislações sobre PI, existe no ocidente em interdependência com a de sociedade e de natureza. Para tanto, recordei os estudos de Dumont e Mauss e, então, percorri uma série de categorias analíticas utilizadas para a compreensão das noções de pessoa entre populações ameríndias e melanésias, elaboradas nas últimas décadas. A economia política mbyá pauta-se na lógica do dom e está organizada em unidades domésticas de produção. A busca de formas mais adequadas e menos fixas na compreensão de em que consistiria uma noção de propriedade dos cantos entre os Mbyá, levando em conta os sentidos da circulação de objetos e de conhecimento para estes grupos, desembocou no rastreamento de alternativas jurídicas para lidar com os conhecimentos tradicionais em relação à legislação nacional e acordos internacionais, como a proposta de construção de regimes jurídicos *sui generis*. Uma contribuição prática deste capítulo, o mais teórico do presente estudo, incide sobre as negociações em torno aos procedimentos de registro musical, como a questão da representação, no caso de direitos coletivos. A questão de onde vêm as expressões musicais, ou seja, os caminhos trilhados por estas criações intelectuais até que se dêem a conhecer pelos Mbyá e sejam, eventualmente registradas começa a ser explorada no capítulo seguinte.

Capítulo 3 - Mediações musicais

Este capítulo é dedicado ao estudo dos processos de surgimento das expressões musicais mbyá, ou melhor, aqueles através dos quais elas se tornam conhecidas. Inicialmente, apresento uma revisão da questão da criatividade artística em estudos etnológicos, que destacam o papel do xamã na inovação cultural e as mediações entre indivíduo e coletividade. Esta questão é analisada entre os Mbyá especificamente em relação à musicalidade, através do mapeamento de suas origens, as fontes de inspiração e seus possíveis autores. A questão da transformação dos padrões estéticos musicais é abordada a partir de três perspectivas vinculadas a tradições diferentes. A perspectiva funcionalista do etnólogo Egon Schaden (1962) sobre mudanças na musicalidade Guaraní representa um paradigma antitético às posições seguintes, de modo que torna-se capaz de salientá-las. Abordando a questão criativa da expressão musical a partir de aspectos tangíveis, ou seja, que lhes possibilitam vir à tona, proponho uma analogia entre a incorporação da *ravé* pelos Mbyá na Província de Misiones (Argentina), tomando como referência o estudo realizado por Irma Ruiz (1986), e os processos de criação musical de repertórios para divulgação externa (os *porái* dos corais) entre os Mbyá no RS. Tais contextos são muito próximos cultural e geograficamente, apesar de estarem separados por uma fronteira política nacional. No período das Missões Jesuíticas (séculos XVII e XVIII), contudo, esta linha situava-se um pouco mais em direção ao leste, de maneira que a região das Missões, hoje à margem direita do Rio Uruguai, pertencia então ao Reino Espanhol. A seção é encerrada com algumas considerações gerais sobre as transformações na produção musical mbyá, buscando conexões entre a criatividade musical ao processo de invenção cultural.

3.1 Criatividade cultural e artística: inovação e tradição na etnologia da arte indígena

Grande parte dos etnólogos brasileiros que se dedicaram ao estudo das expressões artísticas indígenas nas últimas décadas deriva da linhagem de estudos da Antropologia Simbólica, que tem Claude Lévi-Strauss como “ego”. Lévi-Strauss

(1968) atribui à criatividade do xamã um importante papel na inovação cultural, construída sobre o conhecimento alargado que possui da tradição em relação aos demais membros de seu grupo. Para este antropólogo, o xamã é capaz de oferecer uma vasta gama de símbolos em função do seu pensamento se caracterizar como “patológico” (ou seja, possui um déficit de significado), oposto e complementar ao “pensamento normal”. A estrutura social pode ser modificada - e os padrões de criação artística, portanto - a partir de uma combinação entre a tradição e a invenção individual, integrando e dando lugar ao xamã e aos membros de sua sociedade e às representações e processos em um sistema de oposições e correlações. O pensamento mágico do xamã é trazido com o fim de fornecer novos sistemas de referência, onde se possa integrar dados tidos, até então, como contraditórios. Além de Lévi Strauss, muitos outros antropólogos salientaram a relação o papel do xamã como tradutor e inventor, como Manuela Carneiro da Cunha (1998).

Robert Layton (1991), centrado na relação entre formas de arte e xamanismo para os Eskimos, busca enxergar como, nestas sociedades de pequena escala, os processos de criatividade e inovação são freqüentes e estão encompassados a formas estruturantes das sociedades. Para Layton, há várias fontes de criatividade que não são exatamente tolhidas pela tradição estrutural, pois são guiadas pelas formas tradicionais em diálogo com a experiência individual e a participação de grupos estrangeiros na vida de uma sociedade. A inovação se origina da escolha feita pelo artesão/ artista - que no caso dos Eskimos é o xamã - entre as possibilidades oferecidas pela sociedade e sua reprodução depende da assimilação e da aprovação dos seus convivas. Assim, Layton ressalta o papel da criatividade na perpetuação de tradições. No caso da máscara xamânica esquimó, a marca individual está presente na inovação de elementos de composição da máscara, enquanto a tradição coletiva se expressa na própria máscara³⁷.

A dialética entre tradição e invenção individual pode ser confrontada com alguns temas atinentes ao capítulo anterior, como os DA individuais e criações coletivas. Isto remete à divisão de Sahlins (1990) entre sociedades performativas e prescritivas. Este autor classificou os modelos de estrutura em dois tipos ideais: estruturas prescritivas e

³⁷ As combinações entre tradição coletiva e invenção individual remete à discussão lançada por Roy Wagner (1981) a respeito da ocorrência de sociedades convencionalizantes e sociedades diferenciadas.

performativas. No primeiro, a ação é percebida como uma repetição do mito, determinadas pelo passado (*mitopraxis*); as estruturas prescritivas corresponderiam a modelos mecânicos, sociedades com relações prescritas, que costumam incorporar a narrativa mítica na sua dinâmica. Nas sociedades moldadas por modos de interação onde predominam estruturas performativas, a determinação do mito não tem a mesma força, pois o evento determina a estrutura em uma frequência mais intensa.

As tensões entre criatividade e tradição, estrutura e inovação, individual e coletivo, foram também abordadas por Alfred Gell (1992). Este autor propôs o rompimento com o dualismo ocidental e com a dicotomização da relação entre tradição e inovação. Para Gell, a arte é, ao mesmo tempo, prospectiva – por se tratar de uma ação política, de uma inovação – e retrospectiva, por remeter sempre, de alguma forma, à tradição. A conexão entre o prazer estético e o controle de poderes espirituais e mágicos reside na dimensão mágica da técnica e do virtuosismo, pois as formas expressivas encantadas produzem efeitos eficazes sobre a sociedade, entre eles, o de possibilitar a existência das relações sociais. Sua dificuldade de vir a ser é o que o torna mágico, pois o autor considera que nas sociedades primitivas não se distinguem processos tecnológicos e mágicos³⁸. A idéia da arte como componente da tecnologia, ou "tecnologia do encantamento", deve-se à excelência dos objetos construídos, de modo que a origem mágica do processo técnico torna o objeto dotado de poder.

A potência transformadora de expressões artísticas, não consiste, porém, em novidade, pois já havia sido ressaltada por Mauss, que o fez especialmente em referência às palavras rituais ritmicamente proferidas:

Essas bênçãos, essas afirmações eulogísticas, esses cânticos tornam-se seres vivos, ovos, crisálidas e borboletas. A perenidade da pedra complica-se com o poder do sopro, do som, da voz. A fórmula é um meio de fazer reviver os antepassados míticos que residem nas pedras. [...] Assim como os cânticos eróticos agem sobre os desejos dos homens, do mesmo modo as fórmulas impelem os seres, animais, homens e deuses, revivificados pelo rito, pela voz a realizar, de maneira próspera, seu destino (Mauss 2005: 324).

³⁸ Pode-se inferir que, desse modo, a prática xamânica - ou mágica, conforme as categorias fixadas por Layton - não é uma prática estritamente mágica, mas uma técnica e que a técnica musical se originaria de um processo "mágico", por reunir forças "sobrenaturais". Assim, a técnica de "composição musical", especialmente a xamânica, consistiria em um processo mágico.

Etnografias recentes destacam teorias ameríndias que reconhecem a participação de seres não humanos na expressão do conhecimento de formas musicais pelos seres humanos. Entre diversos grupos, a participação dos animais é extensamente reconhecida, como entre os Suyá (Seeger 2007), Wayana (Van Velthem 2003), os Parakanã (Fausto 2001) e os Yanomae (Smiljanic 1999)³⁹. A ampla referência etnográfica à recorrente participação de seres extra-humanos em processos comunicativos, possibilitando a criação artística, demonstra que a admissão da autoria sobrenatural da música depende da compreensão das cosmologias ameríndias como formas de identificação animista da natureza compartilhada e unificada dos humanos e dos não-humanos (Descola 2006).

As participações de espíritos, divindades e outras entidades são freqüentemente vinculadas à atividade onírica, enfatizada pela literatura etnológica como momento privilegiado de criação estética e de comunicação com seres extra-humanos em diversas sociedades pelo mundo, como entre os Walbiri, na Oceania (Munn 1973). Seus padrões gráficos, que representam as visões individuais sobre um ancestral, são concebidos pelas mulheres através de sonhos e expressam, nestas formas objetivadas, externas, suas próprias subjetividades internas. A sonhadora imprime em sua (re-) criação, quando desperta, sua própria interpretação da realidade onírica, onde as imagens e/ ou os sons aparecem de modo bruto. Os Temiar, no sudoeste asiático, atribuem a origem dos cantos à relação entre o espírito-guia e um mediador (*medium*), pois sua comunicação acontece nessa forma em contextos oníricos: “sonho e música Temiar são exemplos do processo interpretativo como uma contínua interação dialética entre humanos e o mundo ao redor” (Roseman 1991: 79). As canções são compreendidas como caminhos que ligam humanos e espíritos, assim como aldeia e floresta, e segundo a autora, suas configurações estéticas participam de um padrão de compreensão da realidade e são terapeuticamente efetivas.

Seria possível acumular mais exemplos, mas acredito que estes sejam suficientes para

³⁹ Segundo a autora, a principal diferença dos repertórios de cantos yanomae está na sua origem, isto, na classe de alteridade implicada no processo de escuta primeira: "Os cantos cotidianos são velhas cantigas ensinadas pelos mais velhos ou criadas por alguém. O xamã, ao cantar, repete os cantos que ouve diretamente dos espíritos, sejam eles os espíritos das plantas ou os cantos entoados pelos espíritos dos ancestrais míticos dos animais. Estes últimos, que perderam sua humanidade nos tempos em que habitavam a terra, buscam seus cantos numa árvore existente no peito do céu e que denominam Amoahi, a Árvore dos Cantos" (1999: 137).

salientar a complexidade das diversas lógicas possíveis na compreensão de processos criativos musicais e, por conseguinte, na atribuição de autoria entre os ameríndios. Até aqui foi possível indicar a importância da interação criativa com as diversas ordens de alteridades, que se pode apreender como uma forma de apropriação que leva à sua aproximação, ou no sentido inverso, uma abertura que implica sua apropriação.

Nesta seção, sobre a criatividade na arte indígena, procurei tencionar os movimentos dialéticos entre coletividade/ individualidade e convenção/ invenção. A prática xamânica aparece nos estudos etnológicos como fundamental na origem das expressões estéticas entre indígenas e à tecnologia do encantamento. As peculiaridades dos processos em que estas expressões se dão a conhecer a estes grupos estão vinculadas a arranjos cosmológicos perspectivistas e animistas, apreciáveis nas comunicações interespecíficas e na força na dimensão onírica. As expressões musicais oriundas destas relações não têm necessariamente autores individuais facilmente identificáveis. Na criatividade musical mbyá, tema da próxima seção, as características peculiares destas relações, mormente entre demiurgos, coletivos e pessoas, são relevantes a esta discussão porque se distanciam consideravelmente dos padrões de autoria pressupostos pelos direitos autorais *juruá*.

3.2 Criatividade musical entre os Mbyá-Guarani

Diversos aspectos da origem de expressões estéticas demonstradas acima são compartilhados pelos Mbyá em relação à musicalidade. Em relação à musicalidade xamânica, *jerojy nhembo'e*, "*la 'creación' de cantos se relaciona con los que si reciben en contexto ritual, de algún dios*" (Ruiz 2008: 83). Assim como o contexto ritual, a dimensão onírica, em que se estabelece a comunicação com divindades, é central. Nos sonhos, podem ser contatados também os antepassados. Os parentes e afins vivos são também tomados como referência na composição de novos cantos para os corais, assim como os *juruá*, que contribuem com elementos para a renovação dos repertórios musicais mbyá. A possibilidade de receber inspiração daquelas alteridades

sócio-cosmológicas, contudo, parece ser inversamente proporcional à abertura para a alteridade cultural, os *juruá*, ou seja, demanda uma regulação (se não um fechamento), tanto em relação à exposição da musicalidade cerimonial, quanto ao consumo da musicalidade culturalmente alheia.

Em sua tese sobre a antropologia da música guarani, que aborda as três parcialidades desta etnia encontradas em território brasileiro, Deise Montardo (2002) afirma que as canções guarani podem ser inspiradas de várias formas: nos sons da natureza, na audição de instrumentos, aprendidas com mestres durante iniciação xamanística ou com os *yvyraí' já kuéry* (ajudantes espirituais). Podem ser recebidas de parentes já mortos ou, especialmente, pelos deuses, através de sonhos. A autora descreve a composição da música xamânica, assim como grande parte das atividades do xamã, como um processo que se dá no sonho: "o conteúdo do sonho é considerado conhecimento, e a composição se dá na sua escuta" (2002: 45). O sonho consistiria em mais um momento propício à comunicação entre seres de diferentes domínios cosmológicos, assim como a atividade coreográfico-musical.

Tratar da composição na música guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pelas pessoas. Ela os escuta. A noção é de que a música já existia em outro lugar (2002: 45).

Em relação à escuta das divindades pelas pessoas, Pissolato faz referência "ao modo de apropriação 'do Guarani' de cantos transmitidos em sonho":

Em contraste com diversas cosmologias amazônicas, parece que os Mbya não privilegiam, na atividade da alma, a via do deslocamento, mas antes a da 'concentração', conforme uma tradução de uso comum nas aldeias. Isto é, a via da *escuta* dos saberes originados nas divindades (2007: 260).

Os *porai*, cantos-prece xamânicos, são escutados preferencialmente pelo *karai*. A inspiração para a criação de novas melodias e recitações a serem interpretadas pelas crianças do coral também ocorre privilegiadamente no sonho. Nestes casos, pode-se identificar um mediador, que não chega a ser propriamente o autor individual, uma vez que a música acessada pré-existe até ser transmitida pelas divindades.

... há, em certo sentido, uma identificação mística entre as almas enviadas para se (re)encarnarem e as rezas, *porâhei* [poraí]⁴⁰, que o indivíduo recebe como dádiva do mundo sobrenatural e que lhes servem para, em qualquer situação, se pôr em contato com as divindades e ter consolação religiosa (Schaden 1962: 112-113).

De acordo com Egon Schaden, o *porahêi* pode ser comunitário ou pertencer a um grupo de vizinhança, ou doméstico. Expressa, a um só tempo, individualismo e coletivismo, pois, se por um lado, o *porâhei* individual é um presente dos deuses ou espíritos e é transmitido através do sonho (1962: 123), por outro, as rezas do xamã são conhecidas pelo grupo. Nas palavras deste autor, a reza se configura como “o traço de união entre o mundo dos vivos e o sobrenatural” (Schaden 1962: 121), a comunicação com o “além” é entendida como uma das principais representações associadas aos *porâhei*. Bronislaw Susnik (1989) reforça esta necessidade de controle nas relações entre os homens e os demiurgos, pois, segundo a perspectiva xamânica dos Mbyá-Guarani,

El hombre es conciente que todo lo existente-establecido puede reaccionar contra él, cuando ocurren transgresiones del equilibrio de la vivencia; pueden irritarse las deidades, los dueños de animales y naturaleza o ya las almas des-idas de los muertos, infligiendo los ‘castigos’ de acuerdo a las violaciones sociomorales (Susnik 1989: 95).

O descontrole na manipulação destas expressões, portanto, traz riscos de perturbação na comunicação com os demiurgos, tendo em vista que os *poraí* são considerados o principal canal de realização desta comunicação. A prática musical e coreográfica ritual propicia o aperfeiçoamento das qualidades corporais que os Mbyá consideram importantes: através dos gêneros musicais, de invocação e prece (*jerojy*, ou *jeroky*, dependendo do grupo local) e de combate (*tangará*), os Mbyá conseguem embelezar o corpo, trazer saúde e se encontrar com os deuses (Montardo 2002).

A criação de versões musicais para os corais gravarem e apresentarem publicamente, ensejando a produção musical com fins econômicos e políticos, constitui uma expressão da transformação pós-colonial da *jerojy*. O processo de criação, ou seleção, de músicas para apresentação fora da *tekoá* e o contato cada vez mais intenso com a

⁴⁰ Os *poraí* consistem em cantos-prece rituais que provocam e dão vasão a vivências religiosas, constituindo-se na junção de canto, dança e som instrumental acompanhado pelos movimentos rítmicos da dança, isto é “a unidade do *porâhei*” (Schaden 1962: 122).

música do *juruá*, abriu novas possibilidades de variações nas suas tendências temáticas e maior espaço para a criação individual, ainda que mesmo assim possa ser mediada pela inspiração divina. Além do interesse cada vez mais recorrente na produção de CDs contendo músicas dos corais, cresce o número de composições ligadas a estilos sertanejos e regionais com versões em língua portuguesa e em guarani.



Imagens 9 e 10 – Alcides e eu, junto às ruínas de São Miguel. Fotos: Daniele Pires.

A conversão de performances indígenas em espetáculos ocorre, no Brasil, desde a década de 1950. A produção de "*pot-pourri* rituais" passa por uma seleção de cantos que geralmente privilegia aqueles que não têm um alto valor de sacralidade, baseando-se em dois critérios: a beleza e a animação e o fato de não serem importantes do ponto de vista ritual ou de sua exposição fora da aldeia (Fausto 2009). Estes critérios, especialmente o segundo, justificam-se porque nas relações com os brancos, principalmente quanto ao tema da folclorização e turistificação, estão implicadas as relações com os não-humanos⁴¹. Na medida em que são redirecionadas em relação à audiência, o mesmo acontece com o objetivo do poder de eficácia. Segundo Mordo (2000), os Guarani diferenciam em sua produção estética o que produzem para si e o que produzem para os outros. Contudo, a autora ressalta que a produção dirigida ao mundo exterior não deixa de possuir algum valor simbólico, embora possivelmente com menor profundidade que a produção para dentro do grupo.

⁴¹ Segundo o etnólogo Philip Erikson, os Matis, da Amazônia, outrora escondiam suas máscaras, mas passaram a vendê-las e, para isso, alteraram seu estilo para algo mais figurativo (relatado realizado durante palestra proferida no evento "*Por donde hay soplo: Congreso Internacional de Antropología e*

Em relação aos Mbyá, também na criação musical para os corais, ou seja, para performances públicas, os sonhos são extremamente freqüentes, assim como o uso do *petynguá*, a comunicação com *Nhanderu* e a paternidade:

... a existência de *kyringüé* na família, isto é, 'já ter filhos', legitima a potencialidade de compor músicas. As próprias *kyringüé* podem receber os *mborai* em sonho (Dallanhol 2002; Santana de Oliveira 2004; e Agostinho Verá 23/08/2007), processo tradicional de criação de novos *mborai* entre os Guarani (Stein 2009: 142).

Abaixo transcrevo o discurso de um dos colaboradores da pesquisa de Marília Stein, Marcelo *Kuaray*:

*Eu vim [em 2003, de uma aldeia de Santa Catarina para a Estiva] porque eu gostava de ensaiar, criar música, inventar, fazer todo tipo de... Pra não perder a cultura, a dança, a música, assim, dos Guarani. E lá já tinha o meu irmão que tava coordenando esse coral que foi antigo, uns 12 anos, já. (...) Ai um dia chegou o "Anjo das Crianças", que é Nhë'ë Kyringüé Nhë'ë. Foi a oitava música que eu pedi pro Deus pra dá assim umas músicas pra mim, pra fazer música. Ai sempre eu pego o *petynguá*, que é o *cachimbo da paz*. E eu peguei, e eu fumei, e pedi pro *Nhanderú* pra dar, assim, uma música pra cantar bem legalzinho, pedi assim. Pô, essa noite eu vou dormir, pra poder sonhar, pra amanhã fazer outra música. Ai chegou esse *Kyringüé Nhë'ë*. Foi legal, foi grande, as crianças, todo mundo da comunidade já sabe que é pra cantar. Quando vêm cantar, já vem todo mundo, assim. [...] Ai chegou do último – que o *Nhanderú*... sempre... que eu acredito em Deus, né... Ele me deu essa música, que é o *Xondáro'i, Xondária'i*, que é *guardiões e guardiãs*, significa em português. [...] Sempre tenho o sonho de gravar CD, divulgar meu trabalho. E essas 16 músicas que eu tenho, tudo foi a minha criação. Não foi sozinho, também. Eu orei por... já tenho filho.*

O depoimento de Marcelo expressa a participação de diversos atores na concepção musical, sugerindo que tal processo seja tratado como um caso de "múltipla autoria" (Leach 2005). Estão, assim, apontadas, a colaboração da inspiração divina, resultante mérito de sua concentração, de seu sonho e, ainda, em um estágio mais avançado do processo, os outros membros do coletivo, na elaboração da versão divulgada. A interrogação sobre a autoria dos meios verbais de comunicação com divindades já fora lançada por Mauss como uma das questões essenciais ao estudo da prece:

Supõe-se amiúde que cada oração teve um autor, e para estabelecer seu texto e sentido, procura-se qual foi este autor? quais foram suas expressões? quais foram suas idéias? Ora, postas nesses termos, a questão é, na maior parte das

Arqueología Amazónica en los Países Andinos" (Lima, 17 a 20 de novembro de 2009).

vezes, insolúvel. Com efeito, ordinariamente, as religiões atribuem a autores míticos, deuses, heróis e videntes, a composição das preces. Mas mesmo aí onde houve verdadeiras invenções de preces, como nas religiões recentes, houve como que uma tendência do ritual a suprimir todo o traço de particularidades individuais. Totalmente outra é a verdadeira questão crítica se virmos na prece uma instituição social. A partir de então, com efeito, a questão essencial não é mais a de saber qual o autor que imaginou tal oração, mas qual a coletividade que a empregou, em que condições, em que estado em que estado de evolução religiosa. Não se procura mais o texto original, mas o texto recebido, tradicional e canônico; não são mais as idéias de um homem que se procuram reencontrar sob as palavras, mas as de um grupo (2005: 256).

A criação de novas canções, especialmente direcionadas à interpretação pelos corais, pode ser influenciada pela escuta dos CDs gravados em outras aldeias, o que Stein (2009) considera um fator de inovação nos processos de criação. Como diz Marcelo Kuaray, “a gente procurou uma idéia de criar as músicas dos outros. Cada parte dos outros a gente colocava ali” (Stein 2009: 148). O conhecimento recebido em sonhos e inspirados por entidades não-humanas é articulado com aquele acumulado a partir destas atividades de audição.

Assim, o processo composicional é vivido como experiência de autoria coletiva em que se revitalizam relações sociais pelo compartilhamento de sonoridades. Predam-se cantos, oferecem-se novos cantos para serem também predados. Partindo destes padrões musicais compartilhados em suas práticas sociais cotidianas, cada criador produz afastamentos mais ou menos significativos em relação às sonoridades já existentes. As sonoridades dos corais, escritas nos cadernos dos *kyringüé ruvíxá*, delimitadas em arranjos pré-estabelecidos com fins de apresentação pública, contrastam com a grande plasticidade dos cantos rituais, que se reinventam a cada nova performance no contexto do grupo de participantes, que muda conforme o dia, e na oralidade, que também privilegia a mudança à fixidez formal. Frente à elaboração formalista do repertório dos corais, em que é considerada imprescindível a colaboração do coletivo, mas em que, ao mesmo tempo, se destaca um agente social com responsabilidade quase autoral (Stein 2009: 148-149).

Nos depoimentos de jovens *kyryngué ruvíxá*, reunidos por Stein (2009), eles afirmam que a prática da criação musical para os corais passa por experimentos com instrumentos musicais e com o auxílio de crianças e jovens cantores e instrumentistas. *Vherá Poty*, por exemplo, afirma combinar a pesquisa com os velhos e ao mesmo tempo inovar nos padrões musicais.

Entre os Kadiwéu, houve um caso caracterizado simultaneamente por autoria

individual e direito coletivo, que pode servir de referência em procedimentos similares. Os grafismos desenhados por mulheres Kadiwéu e utilizados como motivos decorativos dos azulejos de um museu em Berlim, na Alemanha, foram registrados na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, através de modelos em papel que os reproduzem. Este registro identifica cada autora, mas expressamente reconhece o direito patrimonial do povo Kadiwéu. Os benefícios foram divididos entre a coletividade, através da associação e, a outra, dividida entre as seis mulheres cujos desenhos foram utilizados e empregados em visita a Berlim⁴².

Ao analisar a produção de objetos artísticos produzidos na Papua Nova Guiné, James Leach (2005) critica o emprego de modelos de classificação da autoria limitados à dicotomia indivíduo/ coletivo, demonstrando que os esquemas de criatividade identificados em seu universo de pesquisa são muito mais complexos. A noção de múltipla autoria proposta por este antropólogo postula que é a própria comunicação simbólica de agentes colocados em pontos cósmico-geográficos distintos que produz a criatividade e as expressões estéticas, ou seja, o conhecimento é produzido através da troca entre diversos sujeitos e grupos, ou ainda, entre entidades de diferentes ordens.

Sobrepondo as pistas teóricas fornecidas pela etnologia à perspectiva mbyá sobre a origem das expressões musicais, evidencia-se a participação de diferentes entidades no processo em que elas se dão a conhecer. Porém, agora soma-se à dificuldade de distanciamento da categoria “indivíduo”, a tendência de se ver apenas nos seres humanos a possibilidade de um protagonismo na criação estética. Estas afirmações incitam ao desdobramento de algumas questões colocadas por Mauss quanto aos cantos-prece. Mauss atribui à religiosidade dos cantos-prece a justificativa de uma origem super-humana, que seria antes de tudo, coletiva.

Em termos legais, a definição da autoria como coletiva (caso a legislação assim admitisse) coloca a necessidade de arbitrar sobre a extensão desta coletividade: compreenderia um grupo familiar, à população de uma *tekoá* específica – que é, a propósito, instável, por conta da mobilidade que caracteriza o *ethos* deste grupo - ou

⁴² Relatado por Ana Valéria Araújo durante palestra intitulada "Direitos Autorais e de Imagem dos Povos Indígenas", constitutiva do Curso Dimensões das Culturas Indígenas: Propriedade Intelectual, Direitos Autorais e Conhecimentos Tradicionais dos Povos Indígenas no Brasil (Museu do Índio/

todo o povo Mbyá, do Espírito Santo ao Uruguai, passando pelo Paraguai? A desindividualização da autoria, pode ser levada adiante, pensando em sua desumanização da autoria, ou, ainda, o questionamento da existência de uma autoria, uma origem fixa e considerar que cantos podem estar guardados em algum lugar, ao invés do surgimento repentino.

3.3 Mudanças na musicalidade mbyá

O padre jesuíta Egon Schaden realizou, em meados do século XX, pesquisas etnológicas sobre as três diferentes parcialidades Guarani encontradas no Brasil. Sua abordagem, em consonância com a tendência em seu meio, em meados no século passado, é fundamentada na teoria funcionalista, representando nesta reflexão uma perspectiva que explica a mudança através da noção de "aculturação". Schaden apresenta uma visão mais fatalista sobre as possibilidades dos indígenas permanecerem como tais diante do avanço do estado, da modernidade, do cristianismo etc..

Em sua obra intitulada “Aspectos fundamentais da cultura Guarani” (1962), as referências a fenômenos musicais associam-nos principalmente à religiosidade. Schaden define a reza como um traço de união entre o mundo dos vivos e o sobrenatural (*idem*: 121) e preocupou-se em identificar o sentido e o alcance das transformações nela provocadas pelo trabalho missionário (1962: 109). Para Schaden, o sistema religioso guarani encerra elementos de origem cristã. Entretanto, o autor admite a existência de concepções fundamentais inconciliáveis, irredutíveis e mutuamente exclusivas - o que não excluiria eventuais pontos de aproximação entre ambos os sistemas. Além do domínio da religiosidade, suas referências à música destes grupos associam-na ao domínio do folclore:

No contato interétnico, o folclore se revela fator de permeabilidade cultural relativamente grande. [...] De qualquer forma, este aspecto do folclore se afigura como apreciável fator de aculturação, pois não parece haver dúvida de que, juntamente com os elementos folclóricos propriamente ditos, transmitidos de um grupo para o outro, se implantaram também, aos poucos e sub-repticiamente, realidades mais sutis no que diz respeito à maneira de se

interpretar o mundo, realidades que podem contribuir para a formação duma nova concepção de vida (1962: 155).

Suas observações sobre o folclore mencionam o “amor pela música”, demonstrado por estes grupos, mas também a “pobreza dos instrumentos” (1962: 153). A partir do contato com caboclos e caiçaras, os Mbyá-Guarani teriam passado a praticar “cantos mais ou menos profanos”.

Fenômenos aculturativos, no que respeita à música, são observáveis em quase todas as aldeias. Os moços tocam músicas paraguaias e cantam 'guarânias' e, sobretudo nas aldeias paulistas, as mais recentes modinhas de carnaval. '[...] Talvez o gosto, a quase fascinação pela música exótica e pelas melodias estranhas devam ser apontados mais uma vez na história Guarani como forças ativas na substituição de ideais de cultura, tal como se deu no cantochão dos jesuítas de três séculos (Schaden 1962: 155).

Como demonstraria a seguir, a perspectiva de Schaden coloca os Guarani em uma posição de passividade diante do crescente contato com outras populações. Elementos culturais externos que passam a fazer parte da vida social do grupo são por ele percebidos como agentes de um processo aculturativo e substitutos de expressões tradicionais.

* * *

Irma Ruiz e Gerardo Huseby (1986) empenharam-se em apontar provas de que a *ravé*, vigente em alguns grupos Mbyá na província de Misiones (Argentina) constitui-se em uma continuidade da existência do rabel europeu, tendo sido incorporada ao patrimônio cultural mbyá. Para missionários e etnógrafos, leigos em organologia, a ciência que estuda a evolução das formas dos instrumentos musicais, a rabel é freqüentemente confundida com um violino rústico. Os próprios Mbyá assim o designam frente a um *juruá*, através do uso desta “pseudo-tradução” rabel-violino (Ruiz 1986: 71). Os autores assinalam que a história do rabel remonta aos primórdios dos instrumentos de arco, cujas primeiras referências concretas se encontram em tratados árabes do século X, através do termo *rabab*. Conjectura-se que tenham chegado ao mundo islâmico proveniente da Ásia Central. Este cordófono medieval ingressaria no continente europeu no século XI, juntamente à lira. No século XV, dão lugar ao rabel, chamado *rebec* na França e na Inglaterra e, somente no século XVII, é

criado o violino (Ruiz 1986)⁴³.

De un modo u otro, lo cierto es que la incorporación ha debido producirse hace suficiente tiempo como para que la nación mbiá haya olvidado el carácter exógeno de este instrumento musical, al punto de creer que el término ravé es guaraní.

'Esta interesante adopción del rabel a la cultura mbiá, nos permite ser testigos de la pervivencia de un antiguo instrumento del Viejo Mundo, hábilmente aprovechado por los músicos indígenas del Nuevo Mundo (Ruiz 1986: 89).

Segundo a descrição feita pelos autores, o rabel possui três cordas e, em geral, suas linhas são muito mais arcaicas e sóbrias que as do violino. Nas Missões, os Guarani fabricavam os instrumentos musicais em suas oficinas e eram reconhecidos por suas altas habilidades: "Todos os instrumentos, de fabricação muito cuidada, saíam das oficinas guaranis. [...] Muitos europeus que ouviram a música das guaranis garantiram não ser ela inferior à das catedrais da Espanha" (Preiss 1988: 27). O jesuíta Pe. Sepp, um de seus mais conhecidos instrutores, e cujas composições são até o presente reproduzidas, relatou, estarrecido: "'Temos dois órgãos, um dos quais trazidos da Europa, ao passo que o outro foi feito pelos índios, e tão semelhantes, que a princípio eu mesmo me enganei e levei o órgão indígena por conta do europeu'" (Sepp *apud* Preiss 1988: 37). Além da execução de instrumentos musicais trazidos junto à bagagem dos jesuítas - que logo passaram a ser construídos pelos guarani - , incluía a arte da composição: "Em 1637 o Pe. Ripario escreve ao Provincial de Milão: 'Muitos já sabem muito bem compor música. Podem rivalizar com famosos compositores da Europa'. Usa-se uma grande variedade de instrumentos, sendo o mestre-capela um guarani, e não um jesuíta" (Preiss 1988: 21).

A estabilização do uso da *ravé* entre os Mbyá está expressa no conjunto de conhecimentos em torno a sua construção e formas de uso. Tive acesso a aspectos deste conhecimento em entrevistas realizadas na *Tekoá Koenju* para o INRC. A madeira preferida pelos Mbyá para a confecção artesanal da *ravé* é o cedro, "*el árbol de la palabra-alma*" (Cadogan 1971: 26). Contudo, a escassez desta árvore nativa e a proibição de extraí-las, pela legislação ambiental, leva-os a confeccioná-la atualmente

⁴³ Ao reproduzir esta informação, não pretendo endossar nenhum tipo de evolucionismo organológico unilinear, mas sim salientar a *ravé* como uma das possíveis derivações diretas do rabel, assim como é o caso do violino, e não uma derivação "involuída" deste instrumento.

com o *kurupi*/ pau-leiteiro, principalmente no caso de peças produzidas para a comercialização. Na *Tekoá Koenju*, as madeiras tradicionalmente utilizadas na confecção da *ravé* são *yary* (cedro), *yvyra miri* (*canzarana*, em espanhol) ou guajuvira, também empregada como uma das matérias-primas do arco, junto à crina de cavalo (substituída quando preciso por cabelos de mulher ou linhas de algodão). O arco é chamado *kytyha*, "o que desliza" (Ruiz 1986: 74). As cordas usadas na *ravé* são feitas de linha de pesca de *nylon*. Em algumas aldeias, pelos motivos acima apontados, a *ravé* é moldada a partir da modificação sobre violinos produzidos em fábricas e adquiridos em lojas, nas cidades. Troca-se o cavalete e/ ou as cravelhas por peças artesanais, geralmente feitas de cerne de guajuvira, que cumpre a função de centralizar as três cordas do instrumento. Por vezes, a quarta corda não é removida, mas afinada em uníssono a corda vizinha. A técnica de interpretação da *ravé* é mais próxima da rabeca que do violino, pois o instrumento é apoiado na altura do peito. A *ravé* é empregada em performances do coral e do *tangará*, a dança que precede a incursão na *opy* para a realização dos rituais.



Imagem 11 - *Ravé* encontrada na *Tekoá Koenju*, em 2006. Foto: Mônica Arnt.



Imagem 12 e 13 – Ravé encontrada na *Tekoá Koenju*, em 2006. Foto: Mônica Arnt.



Imagens 14 e 15 – Detalhes do arco da mesma ravé. Fotos: Mônica Arnt.

A importância da transformação dos objetos no seu processo de guaranização é comentada por Assis em sua tese sobre a circulação de objetos entre os Guarani. Assim como os cantos são dádivas dos deuses, a autora acrescenta que os instrumentos ideais são aqueles adquiridos de domínios externos ao grupo local.

"Os modelos vêm de fora - dos deuses - para viabilizar a produção local. Da mesma forma, estes objetos para constituírem o equipamento ritual devem ser de fora do grupo local. Ou seja, eles não devem ser resultados de produção interna, mas sim de trocas com outros grupos locais ou mesmo com o exterior (no caso do *mbaraka* e do *rave*). [...] outro aspecto importante da diferenciação encontra-se no tratamento para que o objeto torne-se efetivamente uma parte do ritual. Como já foi mencionado, no caso do *mbaraka* e do *rave* (quando este é resultado de uma incorporação de um violino), ocorre uma transformação do objeto no que consiste aos aspectos estéticos e musicais" (Assis 2006: 214).

Ruiz (1986) considera que novos elementos musicais na verdade, incorporados e ressignificados a partir das referências culturais pré-existentes, passam a ter um lugar no esquema cultural revestidos de novo sentido, o qual é construído em relação a outros símbolos e significados. A perspectiva da ressignificação é endossada por Fernando Coelho:

Esta música evidencia um diálogo de séculos com a “música ocidental” que é constituinte da música tradicional guarani, tal como é reconhecida por seus próprios praticantes. Nota-se ali a livre apropriação e reelaboração, dentro do sistema musical guarani, de elementos exógenos, sem que isto implique – como deixa claro o discurso nativo – na dissolução das fronteiras entre a música guarani e a do *jurua* (Coelho 2004: 158).

Nesse sentido, é notável que a *ravé* tenha estado perto de ser reconhecida como Patrimônio Cultural da Nação, pois os técnicos do IPHAN demonstraram interesse em indicar a *ravé*, que havia sido identificada como bem cultural dos Mbyá-Guarani nas Missões, a ser mais profundamente estudada em sua dimensão imaterial na fase de Documentação do INRC e incluída no Livro de Registro de Formas de Expressão do IPHAN⁴⁴. O propósito dos técnicos, apoiado no discurso mbyá de que a *ravé* é um instrumento essencialmente criado pelos seus antepassados, demonstra a mimetização deste instrumento no interior do arsenal musical desse coletivo, pois segundo Ruiz,

⁴⁴ No entanto, a demanda dos Mbyá se afinaria mais com o Registro da dimensão imaterial das Ruínas da Igreja de São Miguel Arcanjo, ou seja, o registro das referências cosmológicas, mitológicas e identitárias a associadas à *Tava Miri*, “sagrada aldeia de pedra”, conforme denominação êmica.

“sin duda es notable cómo los significantes europeos, debido a su guaranización, se mimetizan hasta la virtual invisibilidad de su origen” (1986: 81). Montardo (2002) concorda com Ruiz quando diz que a dissociação do *mbaraká* e da *ravé* com o *juruá* deve-se à distância temporal da época em que estes instrumentos passaram a ser usados.



Imagem 16 – Mariano Aguirre toca *mbaepu* no alpendre de sua casa. Foto: Mônica Arnt.



Imagem 17 – Detalhe do *mbaepu* de Mariano. Foto: Mônica Arnt.

Ao longo do século XX, os antropólogos e etnomusicólogos transitaram do estudo da música de sociedades ora consideradas "sem história" e/ ou "sem escrita", para o estudo da mudança, que se tornou um dos principais temas de pesquisa desde a década de 1950. Segundo o etnomusicólogo Bruno Nettl (2005), se há algo estável nas práticas musicais pelo mundo, é justamente a continuidade de sua mudança. Um sistema musical tipicamente incorpora mudanças, mas uma população dificilmente substitui uma música por outra. Quanto ao histórico da *ravé*, apresentado acima e, por extensão, aos demais instrumentos musicais exógenos, Ruiz (1989) afirma:

Si bien contienen elementos musicales exógenos, su apropiación implicó una reelaboración y reinterpretación de sus funciones a un punto tal, que se muestran profundamente integrados a los modos de expresión del ritual Mbyá-Guarani. Me refiero específicamente a instrumentos musicales de procedencia europea que, ni visualmente, ni a través de su actuación protagónica (en el caso de la guitarra), ni mediante el aporte de una sonoridad distinta a la de los restantes instrumentos (el en caso del rabel), provéen una sensación de estar frente a una versión transculturada del rito” (1989: 80).

Pensado através da perspectiva da “invenção da cultura”, o processo de guaranização do rabel (Ruiz 1986; 1989) seria resultante da incorporação de um símbolo diferenciante acessado em um contexto de contato com missionários de origem européia, até que ele tenha vindo a ser compreendido como símbolo convencional, depois de passar pelo processo de obviação. O mesmo processo de incorporação e ressemantização aconteceu com o *mbaepu*, ou *mbaraká*, instrumento mbyá muitas vezes confundido – quando visto de longe – com o violão.

Ao contrário de Schaden, para quem o processo acima descrito seria considerado uma perda cultural, o antropólogo Roy Wagner entende a incorporação de símbolos oriundos de outros contextos como um movimento inerente a todo processo cultural, um fenômeno universal de constante e necessária invenção cultural, realizada nas relações sociais dos próprios atores. A aproximação da noção de invenção cultural com a de invenção musical (Wagner 1981: 08) parte do entendimento de que ambos os processos são motivados pela articulação dialética entre símbolos convencionais e símbolos diferenciadores. A invenção é tida por Wagner como necessária à existência de processos culturais. A invenção muda as coisas e, a convenção, resolve tais mudanças em um mundo inteligível. Os atos de invenção cultural envolvem sempre

dois (ou mais) contextos: um convencional e outro não convencional. A diferenciação define o convencional, pois os símbolos somente são significativos em relação ao contexto.

A metamorfose nas formas de expressão musical expressa-se na gradação musical que pode ser associada às categorias musicais êmicas antes mencionadas, ou seja, à musicalidade xamânica, referente à *jerojy* e ao *porái*, num extremo, até a musicalidade vinculada à matriz musical européia, conhecida através do convívio com os brancos, a *jerojy*. Passamos ainda pelos repertórios mais interessante para se pensar, em relação à discussão de Wagner: aqueles constitutivos das performances do coral, ou seja, que articulam símbolos oriundos de um contexto "tradicional" em um contexto interétnico, organizado espacialmente em uma estrutura "palco-platéia". Além disso, diferentemente dos *porái* originários de tempos imemoriais, aqueles repertórios são muitas vezes interpretados em troca de pagamento de cachês. A incorporação de símbolos diferenciadores, não somente sonoros/ musicais, mas dos instrumentos de agenciamento destas performances, são, portanto, ressignificados quando em novos contextos, como "*... estratégias adaptativas a cambios en el medio, que en algunos casos compensan la pérdida de sus tierras, la destrucción de los recursos naturales y la caída de la demanda de trabajo asalariado no calificado*" (Fogel 1998: 14).

O processo inverso é também documentado por este antropólogo no contexto paraguaio, que acredito, valha para o contexto missioneiro, quando símbolos e práticas mbyá são incorporados pelas populações locais com as quais vieram mantendo contato: "*... los mbyá guarani constituyen una de las raíces centrales de la cultura criolla y mestiza, y en esa medida está en la base de la identidad cultural paraguaya*" (*idem*: 11). O surgimento de novos padrões musicais e de novas finalidades da prática musical, longe de ser negativa e, afora o risco de ser colocada em questão pelo senso comum (relacionado à idéia de aculturação), parece compatibilizar com a tradição e com a autenticidade cultural do grupo. Isso mostra que a sociedade está em plena atividade de auto-criação, distante da dissolução. As considerações acima descartam que a incorporação de novos símbolos comprometa, do ponto de vista antropológico, a identidade cultural dos grupos, mas ao revés, designa a sua vitalidade.

Ao final deste capítulo, proponho a retenção da idéia de que os agentes envolvidos nas mediações das expressões musicais podem ser simultaneamente pessoas mbyá ou alteridades alo-específicas: os coletivos humanos, especialmente no caso de cantos cuja origem é muito antiga, inspiração divina ou dom; pessoas vivas identificáveis (através de visitas ou de gravações) ou mortas (que apareceriam através de sonhos); e a criatividade individual. Os movimentos dialéticos entre criatividade individual e coletiva podem estar, assim, associados à articulação entre estrutura e conjuntura, nos termos de Sahlins (1990) e entre invenção e tradição, conforme Wagner (1981). Importante é ressaltar que nesse complexo proceso de criatividade cultural, a identificação de autoria tende a mesclar aquelas possibilidades, que estão, afinal, em relação, idealmente uma relação de *mborayu*, reciprocidade; como se não tivesse um ego gerador⁴⁵.

⁴⁵ Não apenas para os Mbyá, conforme me referi páginas atrás, os cantos não são criados, mas conhecidos, ou seja, já existem antes de serem cantados por humanos, converge com a teoria yanomae da origem dos cantos. Os cantos yanomae, aprendidos com os espíritos, na Árvore dos Cantos, a qual, segundo Smiljanic, tem a posse dos cantos verdadeiros: "Segundo um dos xamãs, a Árvore dos Cantos assemelha-se a um gravador. Em seu interior são 'gravados' todos os cantos xamânicos e são esses cantos, já gravados que são dados aos *xapiri pë* [xamãs]. Como um gravador, ela repete os mesmos cantos, cantarolados por aqueles que a escutam" (1999: 147). Neste sentido, justifico a escolha do termo "mediação" no título deste capítulo sobre a origem dos cantos mbyá.

Capítulo 4: Processos de Registro e Difusão: controlando a circulação de expressões da musicalidade mbyá

As musicalidades indígenas apresentam peculiaridades sócio-cosmológicas que se chocam com características da música ocidental, como seu sentido de entretenimento e de apelo emocional (Mills 1996: 57). A questão da apropriação não autorizada das expressões destas musicalidades, cuja circulação fora dos seus territórios originários é crescente, remete a paradoxos políticos inerentes aos cenários interétnicos onde se situa a produção cultural destas populações (Mills 1996; Seeger 1996, 1997, 2003 e 2004; Malm 2008). A importância em se conhecer a perspectiva dos Mbyá-Guarani quanto à circulação de suas expressões musicais deve-se, portanto, à questão de que sua má manipulação, potencialmente decorrente de processos de apropriação - seja autorizada ou não autorizada, ou ainda, que não tenha sido negociada dialogicamente - pode abalar a relação com os demiurgos, tendo em vista que o *porai* (canto-prece) é considerado o principal canal de comunicação com estas entidades. Assim, tal descontrole poderia trazer conseqüências nefastas sobre o equilíbrio cósmico e sobre a reprodução social (Montardo 2002).

Os prejuízos decorrentes da perda do controle sobre a circulação musical, especialmente em relação a certos repertórios, como os xamânicos, estão ainda além da questão financeira (em casos de exploração comercial). Tais prejuízos derivam de propriedades específicas destas sonoridades, afinal, diversos grupos indígenas atribuem às práticas rituais musicais e coreográficas a capacidade de operar transformações nas pessoas e em suas relações sociais (e.g. Seeger *et alli* 1979; Fausto 2001). Entre os Guarani, o interesse recai, segundo Susnik, no controle nas relações com seres extra-humanos, a partir de uma perspectiva xamânica.

El hombre es consciente que todo lo existente-establecido puede reaccionar contra él, cuando ocurren transgresiones del equilibrio de la vivencia; pueden irritarse las deidades, los dueños de animales y naturaleza o ya las almas desidas de los muertos, infligiendo los ‘castigos’ de acuerdo a las violaciones sociomorales (Susnik 1989: 95).

Por um lado, a apresentação de um repertório musical específico ao público não-Mbyá coloca-se como uma potencial ferramenta política, em contextos de afirmação

da identidade étnica, processos de reivindicação de direitos diferenciados e captação de recursos financeiros. Por outro lado, a ampliação das rotas por onde circulam expressões musicais, impulsionada pela difusão de instrumentos tecnológicos de comunicação e informação exclui, aquelas associadas a rituais xamânicos, pelo menos no nível interétnico. Pergunto se seria, então, maior o controle sobre a circulação e usos de registros musicais, na medida em que estejam envolvidos repertórios mais ou menos vinculados à comunicação com os demiurgos?

Para responder a esta questão, a circulação musical será analisada a partir dos processos de registro e de difusão do conteúdo destes registros, seja através da circulação dos discos ou de performances musicais públicas, tendo como aparato analítico duas abordagens teóricas consideradas complementares: a que considera a musicalidade como constitutiva de um sistema de comunicação (e.g. Menezes Bastos 1999) e a que privilegia sua capacidade de constituir relações sociais (e.g. Gell 1999).

Em convergência com as tendências teóricas dos estudos sobre a arte indígena nas décadas de 1970 e 1980 que, na linha de Lévi-Strauss, entendiam a arte indígena como um sistema de comunicação (Ribeiro 1987), Anthony Seeger (1980) destacou a dimensão comunicativa da música, isto é, a veiculação de informações sobre a pessoa que a executa, sua posição social e sobre o *ethos* e os valores da sociedade. Ao investigar o que está sendo comunicado nestes gêneros musicais dos Suyá, grupo indígena xinguano, Seeger sugere que “uma importante característica da música é sua habilidade em atravessar distâncias sociais, psicológicas e espaciais e que a ênfase lingüística de nossa própria sociedade não pode ser universal” (1980: 103), reforçando a proposição de que a música indígena atravessa também os domínios que compõem a estrutura cósmica e possibilita a comunicação entre eles.

Em seu estudo sobre os Kamayurá, também situados no Xingu, Rafael Bastos (1999) aprofunda a reflexão sobre o problema da conversão semântica intersistemas de comunicação (fala e música), enfatizando que o sentido musical somente é viabilizado pela música. O plano semântico musical não tem como ser traduzido em palavras, podendo apenas ser indicado pelo meta-sistema de comunicação em que consiste o ritual, contexto constituído pela música, juntamente ao mito e à dança. Neste sistema, constituído pela suíte mito-música-dança, a música é afirmada como a linguagem por

excelência de xinguanidade e a transformadora do verbo (mito) em corpo (dança), um *pivot* articulador destas dimensões. Menezes Bastos identificou três níveis constitutivos dos sistemas de comunicação e de trocas de mensagens no Alto Xingu: intratribal, intertribal e interétnico.

Nos últimos 20 anos, o desdobramento de teorias etnológicas abriu novas possibilidades interpretativas sobre as cosmologias indígenas das terras baixas da América do Sul, destacando a característica anímica (Descola 1996) ou perspectivista das cosmologias amazônicas (e.g. Viveiros de Castro 2002; Fausto 2001; Vilaça 1996, por exemplo).

Dizer que os animais e os espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a posição de sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não-humanos são dotados (Viveiros de Castro 2002: 372).

No contexto das práticas musicais mbyá, a dimensão comunicativa das expressões musicais poderia ser percebida, portanto, em três níveis. O nível intraétnico seria ainda interno ao grupo: mulheres adultas, por exemplo, possuem passos de dança e instrumentos musicais específicos, que identificam sua posição social entre os demais membros da sociedade (cf. Seeger 1980). O segundo nível de comunicação, interétnico, consistiria no papel da performance dos corais, acionada como sinal diacrítico para afirmação da identidade e demarcação de fronteiras étnicas (cf. Caiuby Novaes 1993; Menezes Bastos 1997; Barth 1998; Nascimento 2000). O terceiro nível desta tipologia arbitrária inclui as expressões musicais rituais, as relações que atingem comunicação privilegiada são as divindades e os Mbyá, ou seja, implica a coparticipação de diferentes domínios cósmicos, que consistiria no terceiro nível.

4.1 Processos de registro, processos de fixação



Imagem 18 - crianças do coral *Nhe'e Ambá*, de Itapuã, gravam cantos na *opy*. Foto: Janaína Lobo.

A realização de registros sonoros vem atendendo, geralmente, a objetivos de documentação patrimonial e visibilização étnica. Os CDs produzidos por pesquisadores tendem a não apresentar atração ao público em geral ou como expressão artística. Por outro lado, encontramos álbuns destinados exclusivamente à experiência estética tendem a ser carentes de informações sobre seus conteúdos, intérpretes, contextos de origem e sobre os processos de produção. A documentação musical com vistas ao conhecimento das práticas musicais atuais pelas futuras gerações é mais um fator que motiva os Mbyá a se articularem para novas gravações. A preocupação dos adultos mbyá com o desinteresse dos jovens pelas músicas de seus parentes mais antigos e a interrupção de processos de transmissão musical, pela difusão de meios de comunicação de massa, especialmente a televisão⁴⁶, e pelo

⁴⁶ Na palestra "Registro e Documentação de Línguas Indígenas", integrante do Curso Dimensões das Culturas Indígenas: Propriedade Intelectual, Direitos Autorais e Conhecimentos Tradicionais dos Povos Indígenas no Brasil - Museu do Índio/ FUNAI, Rio de Janeiro/ RJ, julho-agosto de 2009), Bruna Franchetto relatou que a entrada da televisão causou grande impacto entre os Kuikuro, grupo indígena xinguanos, debilitando a transmissão do idioma, substituindo momentos antes preenchidos por narrativas, conversas (e cantos, creio). Além de afetar na interação verbal, interfere nas temporalidades das narrativas e acaba reduzindo os procedimentos tradicionais de transmissão de discursos cerimoniais, por exemplo. Os Kuikuro regulam as normas de acesso a seus documentos culturais

escasseamento das práticas rituais, leva-os a apoiar iniciativas de gravação para que os seus netos as conheçam, com o intuito de manter a memória musical.

A primeira gravação de música indígena feita por um brasileiro de que se tem notícia foi realizada por Roquette-Pinto (1884-1954), em 1912, quando registrou em cilindros de cera, por meio de um fonógrafo portátil movido a corda, cantos dos indígenas Pareci e Nambikwara, na Serra do Norte. Tais registros circularam não somente entre pesquisadores, mas também entre artistas e intelectuais da época como Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernández⁴⁷.

Durante o ano de 2008, acompanhei o processo de confecção do álbum "*Yvy'y Poty Yva'á: flores e frutos da terra*" (Lucas; Stein 2009). O projeto enviado ao IPHAN, embora tivesse sido elaborado por pesquisadores do GEM/ UFRGS, derivou de uma demanda endógena, colocada por Marcelo *Vherá* a Marília Stein⁴⁸. As negociações em torno às gravações colocavam a necessidade de adequação das demandas dos coletivos às possibilidades financeiras do projeto, cujos procedimentos de execução iniciaram com visitas às aldeias e reuniões de planejamento e seleção de repertório. A organização interna dos coletivos se manifestava em diferenciações estilísticas na indumentária, nas coreografias, no repertório, no "sotaque musical", na faixa etária predominante nos corais, além da seleção dos temas a serem gravados⁴⁹.

através de discussões internas junto ao Centro Kuikuro de Documentação, organização da qual participam cinegrafistas nascidos na aldeia e que costuma contratar consultores "brancos".

⁴⁷ Estes registros foram recuperados, gravados em mídia digital e publicados no álbum intitulado "Rondônia 1912", (Pereira, Pacheco - orgs., 2008), integrando a "Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional/ UFRJ".

⁴⁸ Que realizava, então, pesquisa de campo referente à sua tese de doutorado na *Tekoá Nhundy*.

⁴⁹ O uso destes novos tipos de objetos, que marcam status (não mais os sagrados, agora sob o controle dos jovens), além de marcar a identidade coletiva, marca diferenças internas, o que é audível na versão da tradição sustentada por cada grupo familiar ou *tekoá*, no "sotaque" musical que lhe confere uma identidade específica.



Imagem 19 – Marcelo, Guilherme e Augustinho escutam a gravação recém realizada, na Tekoá Nhundy (2009). Foto: Janaína Lobo.

As gravações foram realizadas na opy da *Tekoá Nhundy* entre os meses de maio e agosto de 2008. No dia da terceira seção de gravação, a única que acompanhei, em 31 de agosto, minha participação se estendeu da preparação do almoço ao registro visual. O ciclo dos dias de gravação foi precedido pela recepção dos corais de outras aldeias, chegados de ônibus, acompanhados geralmente por algumas mães e avós. Fazia parte da rotina de gravação o chimarrão compartilhado no pátio da aldeia, enquanto as crianças tocavam *mbaraká*, *mbaraka miri* e *angu apu*. Após o almoço, o grupo *Nhãmândú Nhemõpu'ã*, da *Tekoá Pindó Miri*, iniciou a seção do dia, gravando duas faixas. Dona Laurinda deu continuidade à seção do dia com uma performance individual de alguns *mitã mongueá* (canções de ninar)⁵⁰. Enquanto isso, os três corais juntos participavam do ensaio geral, na sede da associação. A faixa gravada coletivamente, da qual participaram os três corais, foi composta por *Vherá Poty*, que conduziu a performance como *kyrynguévixá*.

⁵⁰ Sobre esta categoria, ver Stein, 2009.



Imagem 21 - No estúdio, *Vherá Poty* participa do trabalho de edição (2009). Foto: Ivam Fontanari.

As avaliações das gravações ocorreram em Porto Alegre, no Estúdio Music Box. Dela participaram os coordenadores dos corais junto a componentes do Grupo de Estudos Musicais (GEM) que estavam envolvidos na execução do projeto. Através de seus pareceres, comunicados à equipe em português após diálogos em mbyá, e nos quais nomeavam seus instrumentos usando termos também em português - embora a rigor, nem sempre as traduções expressem equivalência entre instrumentos, como no caso do par violão/ *mbaraká*, ou violino/ *ravé* - os músicos expunham certa hierarquização dos sons, em que eram eleitos os instrumentos musicais que deveriam se destacar entre os demais, além de corrigirem os defeitos de captação e aperfeiçoarem as estratégias da performance e da configuração dos músicos para as sessões de gravação seguintes, a fim de melhorar a captação do som. O coordenador do coral de Itapuã, Guilherme *Vherá Mirim*, que nas gravações tocou *ravé* e cantou, disse durante uma das sessões de avaliação dos registros, que ensaia com seu coral três vezes por semana, há 4 meses (está se desculpando pelo resultado considerado não satisfatório das gravações de seu grupo, sobre o qual era o responsável). Antes da masterização do CD, houve encontros para a edição, no estúdio da Escola Superior de Teologia (EST), em São Leopoldo. Destes encontros, participavam os coordenadores, eventualmente

acompanhados por mais um componente do coral, membros da equipe do GEM e o técnico do estúdio, Daniel Hunger.

Inicialmente, escutamos CDs de outros grupos indígenas, como dos Kaluli, da Nova Guiné, dos Kayapó-Xikrin, grupo referido anteriormente, e de grupos Guarani diversos. A preocupação com a equalização não parecia ser exatamente o foco principal da reunião para a edição, pois transparecia o interesse em outros elementos como os efeitos sonoros extramusicais e a proposta narrativa dos coordenadores dos corais para o álbum. O som do *popyguá*, por exemplo, foi descontraidamente multiplicado para figurar na introdução de uma das faixas do CD como se fossem muitos.



Imagem 20 - Dona Laurinda escuta seus cantos após gravação, na *Tekoá Nhundy* (2009). Foto: Janaína Lobo.

Durante um encontro para edição no estúdio da EST, *Vherá Poty* contou que a época de transição do inverno para a primavera era favorável à gravação do "som ambiente" na aldeia: “*agora é bom, por que é a época em que as árvores estão trocando de folhas e tem bastante pássaro*”. Na mesma ocasião, propôs uma forma narrativa para

o CD.⁵¹ O início seria marcado pelo tema da dança *tangará*, seguida por palavras da *kunhã-karai* Laurinda, do canto de galo e, enfim, das performances sonoras dos corais. O encerramento seria anunciado com canto de pássaros. Sua idéia era construir uma metáfora do ciclo do ritual *jerojy nhembo'e*. Esta seqüência descreve o fim da tarde, em que é realizada a dança “*que vocês chamam de xondaro*”, segundo *Vherá*, a entrada na *opy*, quando cantam os grilos ao anoitecer. Tudo isso porque assim “*os parentes de outras aldeias vão entender*”, quando escutarem o álbum, ou seja, demonstrava, assim, o objetivo de se comunicar efetivamente e de sensibilizar o público-alvo dos quais os Guarani fazem parte. As palavras da *kunhã-karai* representariam o início da fase do ritual em que todos escutam as belas palavras proferidas pelo *karai* e os temas musicais dos corais remeteriam à etapa do ritual em que todos dançam e cantam/ rezam. Os pássaros, por fim, remeteriam ao amanhecer, quando se encerra o ciclo e todos se recolhem para descansar em suas casas.

* * *

Entre diversos grupos indígenas, objetos rituais, como armamentos, máscaras, instrumentos musicais e expressões imateriais, como narrativas e cantos, têm sido acionados como símbolos culturais distintivos e, muitas vezes, relocados em novos contextos, ou sustentados em novos suportes. Stephen Hugh-Jones (2009) analisa o fenômeno da publicação de livros com autores indígenas na região do Alto Rio Negro, tomando como referência a "Coleção Narradores Indígenas do Alto Rio Negro", que vem sendo publicada nos últimos dez anos pela Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro (FOIRN), junto ao Instituto Socioambiental (ISA). Sua análise enfoca as interfaces entre modos de expressão orais e escritos, entre tecnologias de conhecimento e memória, tradicionais e modernas, e entre as compreensões indígenas e não-indígenas de "cultura".

Mais que no conteúdo dos livros, o autor enfatiza-o como objeto tangível, suporte, destacando que sua materialidade é tão ou mais importante que o conteúdo verbal: "*as potent foreign objects the medium, papera*⁵², *is the message*" (2009: 15). Para tanto,

⁵¹ Narrativa esta que não foi, afinal, aquela aprovada para a versão final do álbum, após longas negociações entre os coordenadores dos corais.

⁵² *Papera* é o termo usado pelos Tukano para referirem-se ao papel, o qual é entendido como um

apóia-se na obra de Gell, deslocando a ênfase dos significados e valores semióticos e estéticos, ao papel agenciador dos objetos de arte nas relações sociais, ou seja, focaliza o que estes objetos fazem e não o que significam, ou como são julgados. Os elementos do patrimônio cultural que tomam forma em itens pertencentes a rituais sagrados são chamados pelos Tukano de *gaheuni*, a exemplo das flautas e trompetes que consistem em reencarnações de ancestrais e operadores de transformação e criação de seres humanos. Suas propriedades materiais e imateriais (ou verbais, como cantos e nomes), são emblemas de identidade e afirmam direitos territoriais, convertendo-se em afirmações políticas.

The verbal or spirit components of property are both much less alienable and more durable than their material aspects. Second, that language or music are understood as manifestations of ancestral power or spirit. Third, that the interplay between the visible, material and verbal registers noted above in relation to sacred objects also operates as an interplay between the visible-chromatic and the musical. Thus coloured feather ornaments are visible manifestation of the sacred flutes and trumpets that must not be seen by women or children (Hugh-Jones 2009: 6).

Hugh-Jones afirma que o interesse na publicação das narrativas vincula-se ao progressivo abandono de rituais, como as trocas cerimoniais, pois a associação entre livros e poder, e entre identidade e direitos, sugere uma analogia entre a literatura e o conhecimento xamânico, entre os livros dos brancos e o equipamento ritual sagrado dos Tukano. A publicação dos livros é vista, assim, como uma substituição das formas antigas de narrar. Assim como a propriedade de objetos rituais, o lançamento de livros no nome de um grupo específico é construído como signo de poder e de identidade: "*Books not only preserve verbal culture but also render it visible and tangible in the potent medium of paper*" (2009: 11).

A publicação destes objetos tangíveis que condensam conhecimentos intangíveis evidencia a continuidade da prática de apropriação dos objetos de poder estrangeiros. Os Tukano, em outros tempos, já o fizeram com armas, igualmente assimiladas à categoria de *gaheuni* e, agora, apropriam-se do papel como símbolo de poder. Os Mbyá apropriaram-se de instrumentos musicais no passado missionário - objetos de poder usados pelos jesuítas como meio de sedução dos índios, que os consideravam

objeto potencialmente poderoso, além de preservar a cultura verbal do grupo e torná-la visível e tangível – compreensão que penso ser semelhante àquela que os Mbyá têm sobre o CD de músicas.

muito sensíveis à música - e, no presente, manipulam diversos tipos de aparelhos e suportes midiáticos, como os discos, que eventualmente possam ser vistos como portadores de potência, tal como se passou com os instrumentos musicais de origem européia, que foram incorporados aos rituais xamânicos e os compõe até hoje.

O processo de objetificação de tradições culturais em formas não tradicionais, manifestado nas referidas publicações, remete, segundo Hugh-Jones, a um fenômeno generalizado entre indígenas, a politização da cultura. A fácil adaptação dos Tukano à objetificação de tradições culturais imateriais (inerente às legislações de PI e à proteção do patrimônio imaterial, no que concerne ao registro de uma expressão cultural como transmutação de formas intangíveis a formas predominantemente escritas ou materiais) associa-se ao que este grupo entende por cultura, ou seja, sua predisposição à idéia de cultura como propriedade. A afinidade eletiva dos Tukano em relação à narrativa verbal e o interesse em livros é comparada pelo autor com a mesma relação entre a ênfase dos Kayapó no aspecto visual de performances político-rituais e o grande interesse em vídeos.

A quantidade expressiva de CDs publicados, em relação à divulgação de outras formas de expressão, pode estar associada tanto a fatores cosmológicos mbyá como a circunstâncias históricas específicas. Em estudo sobre a música nas Missões dos séculos XVII e XVIII, Jorge Preiss lembra das palavras do padre jesuíta Antônio Sepp, músico, compositor e professor, dizendo que os Guarani pareciam "talhados para a música" (Preiss 1988: 50). Registros documentais revelam a surpresa dos jesuítas com a destreza e a facilidade com que aprendiam música, como exemplifica o trecho abaixo transcrito.

Enquanto navegavam pelos rios, os jesuítas, que cantavam cânticos espirituais para o seu deleite santo, perceberam que muitos índios se punham a ouvi-los, e que pareciam ter nisso especial gosto. Os ignacianos aproveitaram-se disso para explicar-lhes o que cantavam. E, como se tal melodia tivesse transformado seus corações, os indígenas se tornaram tão suscetíveis aos afetos que os missionários lhes queriam inspirar, que estes não tinham dificuldade em persuadi-lo a que os seguissem. Achavam-nos doces e pouco a pouco faziam entrar em seus ânimos os grandes sentimentos da religião (Charlevoix II 1912: 60 *apud* Chamorro 2008: 236).

A afirmação de Preiss exemplifica como a música dos missionários chegou a ser

apontada como instrumento de domesticação dos Guarani, de acordo com uma interpretação do indígena como sujeito histórico passivo: "como a música tinha lhes tocado os corações, não havia dificuldade para os padres em conquistá-los formando assim as primeiras reduções" (Preiss 1988: 20). Ao analisar testemunhos como esse sob outro ângulo, Graciela Chamorro destaca o poder mobilizador da palavra e do rito (e, incluo aí, o canto, que constitui o rito e está presente na pronúncia do discurso cerimonial) nas relações entre indígenas e missionários, tanto na atração inicial, quanto na contestação posterior (Chamorro 2008: 240).

No quadro abaixo, proponho uma extensão aos Mbyá-Guarani da comparação realizada por Hugh-Jones entre as relações dos Kayapó com a produção de vídeos e dos Tukano com a publicação de livros.

Quadro 2

Grupo indígena	Expressão estética privilegiada	Suporte material de registro da expressão	Características culturais
Tukano	narrativas	livros	fechados, conservadores
Kayapó	performances rituais	vídeos	abertos, dinâmicos, inovadores
Mbyá	musicalidade	CDs	silenciosos

Pelo menos desde a década de 1990, publicações de expressão cultural mbyá podem ser encontradas com maior recorrência na forma de produtos musicais, isto é CDs e performances coreográfico-musicais. Chamo aqui a atenção para que a suposta inclinação dos Mbyá à prática musical poderia ser relacionada à postura silenciosa que caracteriza o *mbyá rekó*, denotativa de uma ação de escuta. Neste sentido, a

questão religiosa é importante, pois ajuda a compreender esta introspecção (ou concentração), ao passo que define as expressões musicais como meios de comunicação com as divindades.

Os Tukano e os Kayapó compartilham a característica de sustentar noções próprias referentes a prerrogativas que passam entre grupos familiares, como ocorre com os *nêkrêjx* Kayapó ou com os *gaheuni* Tukano. Estas noções são comparáveis à noção de patrimônio, uma vez que são compreendidas como formas objetificadas ou objetificáveis. Embora os três grupos pertençam a famílias lingüísticas distintas, eles têm em comum a tendência à apropriação de objetos que vêm de fora⁵³. Porém, não identifiquei a existência de alguma categoria correlata a essas prerrogativas entre os Mbyá (salvo os *mba'e rei rei*, objetos pessoais banais, de importância prosaica, "cosas no más" [Assis 2006])⁵⁴. Isto não significa, porém, que eles não operem, ainda que na comunicação em português, com o termo cultura. Durante o I Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Pelotas - RS, 03/11/2009), o mbyá *Vherá Poty* afirmou: "*este livro é uma coisa que realmente é da cultura*". A preferência pela publicação de registro musicais, ao invés de livros por exemplo, reside na profundidade e complexidade de tais expressões, pois conforme ele disse na mesma ocasião, "*ainda não temos capacidade de escrever no papel o verdadeiro sentido da música e da dança*".

* * *

Entre os Mbyá, os mesmos repertórios aceitos para registro sonoro são permitidos à audição *juruá* através de performances públicas, quais sejam, as *jerojy* dos corais e as *jerojy* cantadas em guarani. As expressões musicais de rituais xamânicos costumam ser resguardadas dos gravadores e filmadoras, principalmente nas *tekoá* mbyá. No

⁵³ Segundo Assis (2006), o mesmo ocorre entre os Mbyá, mas de um modo diferente.

⁵⁴ Deixo aqui em aberto estas indagações: os Guarani teriam algum tipo de prerrogativa que passa entre clãs ou entre gerações, como os Tukano, em que há divisão de bens entre grupos e cada subgrupo é dono de alguma coisa, como os *nêkrêjx* ou, por ser Tupi é diferente e a lógica sócio-reprodutiva predominante é a centrífuga? Ou, ainda, a relação de cada grupo (família extensa?) com certos bens está se transformando no novo contexto de comparação entre os CDs e a questão da diferenciação intergrupar?

entanto, exceções são abertas para alguns *juruá*, pela convivência estabelecida a longo prazo e a relação de maior confiança daí resultante, ou em situações extraordinárias, como no velório do menino Lucas, filho de Marcelo *Kuaray*, coordenador do coral *Nhe'e Ambá*⁵⁵, da *Tekoá Nhundy*. Nesta ocasião, chegamos em equipe na aldeia para a realização de mais uma seção de gravação, quando nos foi informado seu falecimento. Tendo dado apoio na burocracia do registro de óbito, participamos do ritual de velório, que ocorreu no interior da *opy* e foi dirigido pela *kunhã-karaí* Laurinda, ali presente por estar acompanhando as crianças do coral de Itapuã. Dessa maneira, pudemos escutar seu canto de lamento, entoado em torno ao caixão, ao qual, no estágio atual de minhas relações com os Mbyá, dificilmente eu teria acesso.

A questão da dinâmica entre visibilidade e mistério integra as inquietações desde o início de meu trabalho com os Mbyá. Durante a pesquisa de campo referente ao INRC, no verão de 2006, eu havia marcado, com o então cacique Floriano Romeu, na *Tekoá Koenju*, uma seção de gravação no pátio de sua casa. Esperava escutar apenas alguns temas musicais do coral e canções regionais, expressões do repertório não interdito. Na manhã seguinte, quando minha colega e eu fomos encontrá-los - apresentaram-se duas mulheres idosas, empunhando suas *mbyretá* (flautas), instrumento cuja existência eu desconhecia - tanto que, possivelmente pela raridade deste tipo de prática musical na atualidade, voltei a vê-las apenas no filme "*Mokói Tekoá, Petei Jeguatá*" (Ortega *et alli* 2008).

Entendi a iniciativa de Floriano em chamar suas irmãs para realizarem o registro de uma forma de expressão musical antiga cuja circulação tem sido cada vez menor, como uma forma de apropriação do instrumento de registro patrimonial - além do referido interesse manifesto de conservação de uma amostra deste conhecimento, a que se deve a produção desta sonoridade, para as futuras gerações. A preocupação com a preservação do conhecimento musical vincula-se à possibilidade de manutenção da identidade cultural, conforme as palavras do chefe *kuikuro Afukaká* reproduzidas por Fausto (2009) em texto no qual fala sobre a organização Centro de Documentação Kuikuro:

⁵⁵ Para uma descrição mais ricamente detalhada deste evento ver Stein (2009).

Se estamos 'virando brancos', se não seguimos mais '*the old ways*', podemos, no entanto, ter uma garantia de podermos 'virar índios novamente. Como ele dizia, no início de nosso projeto, 'talvez um dia, meu neto ou o filho de meu neto, vá pedir-lhe as gravações para aprender os cantos'. 'Guardar a cultura' equivale a registrar os cantos, pois sem eles não há vida ritual e sem vida ritual não seria possível continuar a ser xinguano (Fausto 2009: 18).

Vale a pena observar que, em relação ao fato de a intenção de registro também se dirigir à visibilização do grupo, do "ponto de escuta" *jurua*, este tipo de som corresponde à representação idealizada da música indígena autêntica, ou seja, é também o que o *jurua* quer ouvir do indígena, ou que, ao ouvir, identificaria como uma sonoridade indígena.

O tema das estereotipagens imbricadas nas representações do indígena genérico, desde a perspectiva do "branco", incita a um comentário sobre a participação dos Mbyá-Guarani em programas de televisão, em reportagens especiais (e, infalivelmente, no dia do índio, o que leva à idéia de que eles não figuram na programação cotidiana), que é marcada pela performance do coral. Um exemplo aconteceu na edição do Jornal do Almoço, da RBS-TV, em 10 de setembro de 2009, o terceiro episódio da série de matérias sobre índios em Porto Alegre trazia ao vivo a apresentação do coral Mbyá-Guarani da *Tekoá Anhetenguá*, a qual foi antecedida por entrevista com o representante da FUNAI em Porto Alegre, João Maurício Farias. O que é notável para a presente discussão é que o repórter apresentou o CD *Yvy Poty Yva'a*, que, retomo, foi gravado pelos corais da Estiva, Itapuã e Cantagalo, enquanto o coral ao lado, preparado para a performance. Os *kyrynguevixá* aí atuantes eram Jorge (que também tocou *ravé*) e Sérgio (que tocou *mbaepu*), ambos filhos do cacique Cirilo.

A aparente despreocupação por parte dos indígenas com este erro de correspondência indica a ainda maior relativização de como é compreendida internamente a propriedade dos cantos do grupo⁵⁶. Evento semelhante, mas envolvendo outro nível de alteridade, ocorreu na realização do curta-metragem "O último Charrua",

⁵⁶ A eventual gravação das mesmas canções por diferentes corais talvez ajude a compreender a diferenciação entre os grupos Mbyá, que pode ser percebida internamente nas peculiaridades da performance de cada um deles. Quanto à diferenciação interétnica, do ponto de vista/ escuta *jurua*, a eficácia do poder de diferenciação parece independe de qual dos grupos é assistido na televisão ou nas ruas do centro da cidade, pois a categoria englobante em questão aí é outra.

produzido para o programa Histórias Extraordinárias, da RBS-TV, rodado no dia 13 de março de 2010. A figuração da montagem foi composta por membros da *Tekoá Anhetenguá*. O encerramento do episódio apresentava crianças mbyá cantando "à capela"⁵⁷, por trás dos créditos da produção.

Interessante na publicação de expressões sonoras é que os Mbyá sejam conhecidos justamente pela sua atitude silenciosa (Schaden 1962, por exemplo). Como se quase não falassem com os *juruá*, mas preferissem cantar para eles, ou seja, tivessem na expressão coreográfico-musical, seu principal canal de comunicação (também) com os *juruá*. Vários níveis de comunicação estão evidenciados nos parágrafos acima. As relações interétnicas entre os *juruá* e os Mbyá, as relações intra-étnicas implicadas entre os membros este grupo e, ainda no capítulo anterior, salientou-se a relação interespecífica entre Mbyá e demiurgos. Nas descrições da seção seguinte, tais níveis de comunicação tornam-se mais aparentes, pois faz referência à fase em que a produção musical passa a circular.

4.2 Difusão

O processo de registro das expressões musicais está situado num ponto intermediário do circuito seguido pelas expressões musicais mbyá, entre a criação e difusão. Após a escolha de quais músicas são gravadas ou veiculadas pelos corais, há a questão de direcionar as rotas que elas seguirão no processo de divulgação. A difusão dos registros digitais apresenta vários sentidos, podendo dirigir-se ao próprio coletivo, parentes e afins, a grupos mbyá residentes em outras *tekoá* e/ ou ao público *juruá*, o que quer dizer que esta questão não se restringe ao movimento "de dentro para fora" da *tekoá*. Antes de abordá-la neste nível de comunicação, que chamo aqui de interétnico, é importante descrever a circulação musical no nível intra-étnico, ou seja, entre os Mbyá.

⁵⁷ Sem acompanhamento instrumental.

4.2.1 Processos de transmissão musical entre os Mbyá

As práticas musicais referentes ao nível intra-étnico estão vinculadas a um conjunto específico de categorias de repertórios, ou seja, aqueles que circulam dentro das *tekoá* e entre elas, ou onde esteja reunido ao menos um par de mbyá, o que inclui contexto urbanos. Cabe lembrar que estas manifestações musicais (nas quais incluo a atividade da audição) são trazidas desde fora para dentro da *tekoá*, a partir de dois níveis de relações sociais: as relações interétnicas mantidas com as alteridades *jurua* e as relações interespecíficas mantidas com as alteridades demiúrgicas, as divindades. Entre os Suyá, por exemplo, há uma categoria específica de homens que escutam/aprendem cantos com animais e plantas, ou seja, com alteridades interespecíficas que surgem em experiências oníricas e que, posteriormente, transmitem-nos ao grupo, ou seja, desempenham um papel de mediação, que entre os Mbyá, é cumprido pelo *karaí*. Assim como a aquisição dos cantos destes grupos, a aquisição do *nekrêjx* kayapó constitui-se em um ato de apropriação de um domínio social alheio, que passa pelo conhecimento de uma pessoa específica antes de circular pelo grupo, como explicita Gordon:

Tais objetos ou realizações culturais mais abstratas (como cantos cerimoniais, por exemplo) aparecem, assim, como signos de relação com o estrangeiro e, na maioria das vezes, eram ostentados pelo possuidor nos momentos rituais. Digo que essas aquisições tornavam-se *inicialmente* prerrogativas individuais, porque, de fato, algumas delas foram *posteriormente* comunizadas (Gordon 2002: 361).

A rota de circulação das expressões musicais xamânicas é, aparentemente, a mais restrita. No entanto, o é apenas em sua rota nesta terra, imperfeita, a segunda terra, *yvy mbyté*, de acordo com a mitologia guarani, pois sua rota inclui diferentes níveis cosmológicos (conforme foi explicitado no capítulo 3): vêm da morada das divindades, *ambá'a*, e o mediador por excelência desta passagem, conforme descrito anteriormente, é o *karaí*, que as transmite ritualmente aos demais membros da *tekoá* na *opy*. As expressões musicais xamânicas não são explicitadas/ evacuadas fora da *opy*, muito menos fora da *tekoá*. As motivações de tais restrições podem ser compreendidas através do valor místico/ religioso/ espiritual e do poder transformativo atribuídos a este repertório⁵⁸.

⁵⁸ A circulação restrita de certos repertórios musicais pode não se dever, portanto, somente à sua

Além disso, com base na etnografia de Gordon, pode-se inferir que as restrições sobre sua circulação relacionam-se à produção e manutenção de diferenciação dos grupos que o produzem e que a partir dele interagem. Os nomes kayapó (*nekrêjx*), por exemplo, são desvalorizados na medida em que têm mais usuários, pois assim perdem seu poder de diferenciação. Ao controlarem os limites de sua transmissão, eles evitam o que Gordon chamou de "circulação dessubjetivante": "a beleza dos nomes depende não apenas de sua ressubjetivação ritual, mas também de se evitar sua circulação. Igualmente, afirmo que a beleza dos *nekrêjx* parece depender mais de se evitar a sua circulação [...] do que de sua confirmação cerimonial" (Gordon 2006: 385).

O mesmo resguardo não acontece com relação a outros repertórios musicais mbyá, como os *porai* interpretados pelos corais. Este repertório, embora seja produzido atualmente com vistas à divulgação entre os *juruá*, têm grande circulação entre os diferentes grupos mbyá, que apreciam escutar os CDs de corais de outras *tekoá* e de tomá-las como referência a suas próprias produções musicais, incorporando suas inovações. A intensa troca musical entre diversos grupos guarani se intensifica durante as freqüentes visitas que costumam realizar aos parentes e em busca de afins.

As reuniões promovidas por instituições são, muitas vezes, aproveitadas neste sentido, em que a quantidade de coletivos mbyá é maior, conforme pude presenciar durante a "II *Nhemboaty Mbyá-Guarani py* São Miguel Arcanjo/ Reunião das Comunidades Mbyá-Guarani no Sítio São Miguel Arcanjo", em São Miguel das Missões (dezembro de 2006). Esta reunião, realizada no âmbito do INRC, tinha como objetivo a discussão entre membros de comunidades Mbyá-Guarani, bem como entre suas lideranças e representantes de instituições envolvidas nas políticas estatais dirigidas aos povos indígenas, a respeito do patrimônio cultural mbyá-guarani. Vários grupos trouxeram instrumentos musicais, como *mbaepu* e *ravé*, entre seus pertences. Muitos adultos levavam consigo o *popyguá* pendurado na cintura, provavelmente por assumirem aí o papel de *xondaro*⁵⁹. Soube que um homem, chamado Germano, tinha trazido, de Salto

exclusividade ritual, mas também ao poder de diferenciação de sua própria interdição.

⁵⁹ "O termo *xondaro* é provavelmente uma variação guaranizada do termo português e espanhol 'soldado'. Ele é um gênero musical dançado e é o termo pelo qual são designados alguns meninos, adolescentes e adultos do sexo masculino. Treinados fisicamente, os *xondaro* são incumbidos de zelar

do Jacuí, uma *ravé* para vender. A peça, feita de madeira *curupi*, é usada na fabricação de artesanato, principalmente dos *vixurangá* (esculturas zoomorfas), pela maior facilidade demandada na talhação, mas com baixa potencialidade de ressonância. Procurei-o e aproveitei a oportunidade para adquirir uma peça destas com Germano, da *Tekoá Porã*. A dinâmica do encontro consistiu na formação de rodas de discussão, organizadas por gênero e grupos de idade.

Cada pessoa de uma vez, proferia um discurso portando o *petynguá*, em constante movimento de caminhada no interior do círculo. Algumas manifestações musicais permeavam os pronunciamentos verbais, principalmente entre cada atividade ou turno, como em interlúdios. Num fim de tarde, o centro da roda de homens adultos, foi ocupado pelo *karai* Cantalício. Com seu *mbaepu*, sentou-se em uma cadeira e começou a tocar e entoar palavras, ritmicamente e de maneira rápida e ininterrupta, uma modalidade de expressão oral difícil de ser classificada a partir de um ouvido euroamericano apenas como palavra falada ou cantada. Característica do conhecimento específico dos *karai*, não é qualquer *mbyá* que compreende essas palavras. Perguntei a Ariel Ortega/ *Kuaray Poty* se tais expressões orais referiam-se à *nhe'e porã* ou *ayvu porã*, ao que respondeu tratar-se de um tipo de reza muito forte, chamada *ayvu nhechirõ*, ato no qual o *karai* toca-canta-reza-fala, pendendo o corpo para os lados. Este tipo de expressão ocorre também quando dois *karai* se encontram, se visitam, em forma de diálogo. O que chega de fora pergunta como vai a aldeia, conta como está o lugar de onde vem, pedem a proteção de *Nhanderu*. De fato, o contexto desta performance era um grande encontro, uma visita a parentes. Dentre as palavras que pude compreender do discurso de Cantalício, estavam os termos *mbaraeté*, *pyaguaxu* (força e coragem) e os nomes das principais divindades. Ariel conta que seu sonho é entender essas palavras e conseguir expressá-las assim. Diz que a expressão verbal do *karai* durante os rituais na *opy* se assemelha muito a essa modalidade. Porém, em algumas rezas, algum assistente toca *mbaepu* acompanhando o *karai* enquanto este dança, fuma e reza. O assistente não pode ser qualquer homem, pois “*tem que ter coragem*”, diz. Durante estes eventos, algumas pessoas desmaiam, principalmente os jovens, que estariam mais “*sujos*”, por pensar muita bobagem e estarem muito ligados à televisão e ao rádio e, outras, depois de passarem muito

pela segurança da comunidade, especialmente durante as celebrações religiosas” (Chamorro, 2008).

tempo sem ir à *opy*.

Durante a tarde deste dia, as manifestações musicais tiveram seqüência. Dona Laurinda acompanhou o *karai* Cantalício em seu canto sem palavras. Ao cair da tarde, enquanto encerravam-se as rodas de discussão, crescia a quantidade de jovens que se juntavam para tocar e cantar. Luís *Karai*, que veio de São Paulo, permaneceu tocando durante longo tempo - atividade que coadunou com a discursiva verbal durante este encontro, em sua posição de liderança. Formou-se, então, uma grande roda composta por diversos mbyá provenientes de diversas regiões e diversas faixas etárias.

À parte desta roda, na beira da pequena porção de mato na extremidade do fundo do sítio, Olavo Marques, Peri Carvalho (componentes da equipe de registro audiovisual contratada pelo IPHAN), eu e Mariano Aguirre nos reunimos para gravar algumas performances musicais. Tais performances combinavam *ravé* e *mbaepu* ou *mbaepu* e canto. Luís *Karai* juntou-se a nós e acompanhou Mariano com a *ravé*. Antes do início de cada tomada, Luís experimentava a execução do tema a ser registrado. Mariano buscou um *karai*, cujo nome não recordo, mas a rara oportunidade de registrar a sonoridade musical de um *karai* foi interrompida pela seqüência das atividades coletivas do evento (ocupação da antiga casa do padre, desapropriada pelo IPHAN, onde depois houve festa e foi ocupada pelos mbyá, que aí se hospedaram durante os dias subseqüentes). No caminho, enquanto nos dirigíamos a este lugar, que ficava em frente ao sítio, do outro lado da rua, e atravessávamos o imenso gramado do Sítio, observei um senhor sendo fotografado em frente à igreja de São Miguel Arcanjo, enquanto produzia trilos com seu *popyguá'í*. Conversei rapidamente com o tal *karai*, chamado Anúncio (que residia, então, em Salto do Jacuí) falou que este instrumento o acompanha há 30 anos, auxiliando-o para que ele possa “*sentir Nhanderu*”, ou também, para pedir a *Tupã* que a chuva venha ou se vá.

Diferentemente do evento acima descrito, cujos participantes eram todos mbyá (com exceção da equipe de antropólogos e cinegrafistas), uma forma de difusão musical que atinge ambos os públicos, guarani e *juruá*, é a performance pública do coral. Contudo, a abertura do público-alvo aos *juruá* restringem um pouco as possibilidades de repertórios interpretados. Uma destas performances ocorreu no Auditório Dante Barone, da Assembléia Legislativa do RS, durante o lançamento do CD *Yvy Poty*,

Yva'a. Embora o evento fosse dirigido principalmente à divulgação cultural para os *jurua*, a platéia do teatro contou com a presença . A abertura consistiu em uma dança circular, ao estilo da *tangará*, mas sem a recorrência de alguns dos movimentos corporais que lhe caracteriza. Como esta dança é própria dos homens, pois visa à preparação do corpo do guerreiro, as meninas estavam enfileiradas na parte lateral do palco, seguindo a mesma coreografia apresentada no coral.

Entre as performances coreográfico-musicais, houve momentos de discursos de lideranças mbyá (como Turíbio, *Vherá*, Zico), emitidos primeiro em seu idioma e depois em português, e de representantes de instituições de assuntos indígenas - Marília Stein (representando o GEM), João Maurício Farias (FUNAI) e Luís Fernando Fagundes (Secretaria de Direitos Humanos/ Prefeitura Municipal de Porto Alegre). O coral do Cantagalo apresentava alguns sinais diacríticos em relação aos outros dois corais, como a produção de variações rítmicas. *Vherá Poty* tocou *ravé* nas primeiras peças e, depois, passou a tocar *mbaraká*, para tocar o tema no qual ele inova na performance instrumental utilizando a mão esquerda para tocar *mbaraká*. A coreografia também se distingue das demais, pois inclui uma seqüência de gestos dirigidos a *Nhanderu Pápá Tenondé*, em que as mãos são estendidas à frente do corpo, encostam no peito e depois, são esticadas para cima. Durante o discurso que sucedeu esta performance, *Vherá* disse que a música do CD não era inventada, nem criada, mas que ela existe e é verdadeira, respondendo às críticas levantadas pelos *jurua* que questionam a autenticidade de suas expressões musicais contemporâneas.



Imagem 22 - *Coral Nhe'e Ambá* se apresenta no auditório da Assembléia Legislativa, em Porto Alegre (2009). Foto: Janaína Lobo.

O CD surge, assim, como um fator produtor de relações sociais (Gell 1999) na dinâmica sociocultural supralocal. O produto, disponível ao público e vinculado ao discurso de visibilidade, apresenta, no entanto, grande consumo interno (no sentido da recepção musical, pois embora os *juruá* tenham condições financeiras de adquirirem maior quantidade de cópias, provavelmente os escutem com menor frequência). Se, por lado, esta reunião de corais de diferentes *tekoá*, evoca um sentido de unificação, de fusão, enfim, de um sentimento de unidade entre grupos guarani, configurado a partir da promoção cultural em uma situação de contato formalizado, por outro lado, possibilita a expressão da diferenciação entre grupos. Neste sentido, enquanto coprodutor político/ burocrático/ financeiro, os *juruá* atuam como *pivot* das relações entre os Mbyá.

A mediação de relações por referências musicais materiais e imateriais também têm como *pivot* alguns gêneros musicais dos *juruá*, a que chamam *jeroky*. Ao transitarem por territórios pertencentes a Paraguai, Argentina e Uruguai, os Mbyá levam e trazem consigo grande variedade de músicas dos mais variados estilos. As músicas são

trocadas entre eles através de CDs, telefones, *pendrives*, aparelhos de mp3 e computadores. Alguns jovens utilizam tecnologias de comunicação recentemente difundidas no Brasil, como o Bluetooth, que utilizei pela primeira vez em São Miguel, sob instrução de Jorge Morinico⁶⁰. Há alguns destes gêneros musicais que não lembro ter escutado em outro lugar que não em uma *tekoá*, como cumbia, polka e guarânia. O chamamé, a chamarra e outros gêneros musicais regionais da bacia do Prata, incluindo o RS, dividem lugar com produtos musicais veiculados por redes de televisão e rádio - oriundos tanto de países longínquos (principalmente os anglofalantes), quanto do interior do Brasil. Durante minha convivência com jovens Mbyá, escutei música sertaneja com grande frequência. Cheguei a decorar os versos de uma música que aprendi com Alcides Escobar em São Miguel, chamada "Tatuagem", da dupla sertaneja Rick & Renner. Alcides interpretou-a durante o festival de música de sua escola, em 2005, e foi o campeão do concurso de cantores.

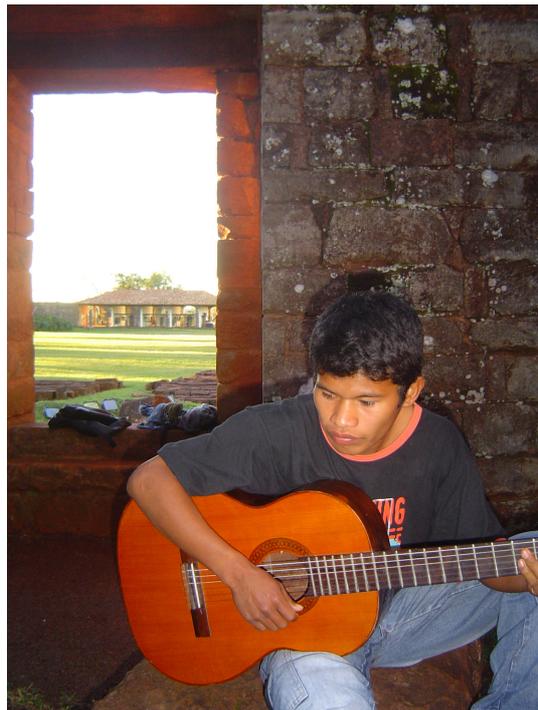


Imagem 23 - Alcides Escobar toca violão na Tava Miri (2006). Foto: Mônica Arnt.

⁶⁰ Na beira do *tataípy* (fogueira), durante um jantar na casa de sua avó, na *Tekoá Koenju* (julho de 2009), Jorge e seu pai, Cirilo, demonstraram o uso do sistema Bluetooth à equipe de execução do Estudo sobre a *Tava Miri*, transmitindo fotos registradas em câmeras de seus telefones celulares, para meu computador portátil. Na mesma noite, antes do pouso na escola da aldeia, tivemos uma audição musical tematizada pelos gêneros sertanejo e missioneiro.

O segundo tema do qual me lembro foi exaustivamente repetido no aparelho de telefone celular do cinegrafista mbyá Jorge Morinico durante uma expedição a São Miguel, em 2008, demonstrando o apreço por temas românticos.

Com efeito, as músicas que vêm dos *juruá* não são passivamente incorporadas ao cotidiano. Uma vez trazidas para o interior a *tekoá* e compartilhada em audições coletivas, reuniões e festas, estas músicas são, muitas vezes, interpretadas/performatizadas pelos Mbyá. Muitas vezes, seus versos são traduzidos ao idioma guarani⁶¹. Neste fluxo de elementos musicais, não somente expressões musicais são apropriadas pelos Mbyá, mas também recursos tecnológicos aplicáveis à comunicação musical e manipulados a favor de seus propósitos musicais específicos.

O quadro abaixo expõe um resumo dos trajetos seguidos por diferentes repertórios musicais que fazem parte da dinâmica social mbyá. Cada um dos três circuitos identificados na tabela caracteriza um repertório específico (em uma tipologia arbitrariamente estabilizada para os fins desta análise).

Quadro 3

Repertório	Origem	Mediação	Audiência-alvo
<i>Jerojy Nhembo'e</i>	demiurgos	<i>karai</i>	coletivo mbyá
Cantos do coral	demiurgos/ <i>kyryngué ruvíxá</i>	crianças e jovens do coral	públicos <i>juruá</i> e <i>guarani</i>
<i>Jeroky</i>	<i>juruá</i>	pessoa mbyá	coletivo mbyá

A *jerojy nhembo'e* e a *jeroky* já tiveram seus percursos detalhados nesta seção: o primeiro repertório arrolado na tabela 2 é produzido e escutado no contexto sócio-cosmológico mbyá. Soa no interior da *tekoá*, ou ainda, da *opy*, entre as entidades demiúrgicas e as criaturas Mbyá, os "belamente adornados" (Clastres 1990). As

⁶¹ Traduções de músicas sertanejas para o seu idioma são feitas também pelos Kaingang (Arnt 2005).

canções do terceiro trajeto, são conduzidas pelas relações entre os Mbyá e os *jurua*, em contextos diversos, mas que excluem os domínios da *opy*, domésticos e de sociabilidade, como as casas, os pátios (*oká*) e os bailes citadinos. Cada caminho pauta-se em relações intersubjetivas, envolvendo domínios permeados por maior ou menor teor de sacralidade. Não pretendo classificá-los dicotomicamente, apenas empregar a idéia de um espectro entre estas duas categorias ocidentais antagônicas com finalidade heurística. Remeto a Pierre Clastres para a elucidação deste argumento.

... o efeito das Belas Palavras no desenrolar da existência concreta dos homens, mostra como o sagrado atravessa o profano, como a vida pessoal e social dos índios desdobra-se sob o olhar de seus deuses. Eles manifestam uma religiosidade suficientemente essencial a esta vida para que seja difícil, na verdade, isolar um campo do profano oposto ao campo do sagrado (Clastres 1990: 111).

A *jerojy* do coral cabe como uma expressão emblemática do que estou querendo mostrar, pois notei que sua importância entre os Mbyá é afirmada tanto na relação com os deuses, no seu sentido de prece coletiva, como nas relações políticas intra e interétnicas, como instrumento de afirmação identitária de um grupo local diante de outro grupo local e dos Mbyá como um todo no confronto com os *jurua*. Nestas descrições, este repertório ainda não atingiu seu último reduto. Toma seu rumo citadino e vai se colocar entre os Mbyá e os *jurua* na próxima seção.

4.2.2 Evacuação musical e o controle da circulação musical fora das *tekoá*

A difusão das expressões musicais mbyá tenciona a questão do controle de sua circulação, isto é, a seleção do que e por onde pode transitar cada diferente repertório musical. Conforme apontei acima, cada vez mais os mbyá difundem suas criações musicais entre os *jurua*. O modo de transmissão mais comum das expressões musicais mbyá aos *jurua* ocorre através da comercialização de CDs e das performances do coral.

Até onde pude verificar, todos os CDs produzidos por corais mbyá no RS foram todos viabilizados com recursos institucionais públicos, cujos editais que os disponibilizam

proíbem sua comercialização. Esta regra constitui um impasse formal enfrentado pelos Mbyá que participam de tais produções, pois um dos principais benefícios suscitados pela produção musical dirigida ao público estrangeiro é justamente a geração de renda. A distribuição dos CDs, portanto, fica limitada à doação para acervos institucionais, bibliotecas e pessoas direta ou indiretamente relacionada à execução do projeto, ou à divisão dos exemplares entre as famílias envolvidas nos corais, que os trocam ou vendem juntamente ao artesanato, em feiras, e aos visitantes das aldeias.

O pagamento pelas apresentações dos corais varia conforme o caso e é negociado diretamente entre o contratante e a coordenação do coral. Muitas vezes, é pago na forma de cestas básicas, distribuídas entre as famílias das crianças e jovens participantes. Não é difícil ouvir algum músico mbyá reclamar do preconceito ainda relacionado à insistente romantização do indígena, sofrido quando são criticados por exigirem seu pagamento em dinheiro (*pirapiré*). Se, por um lado, os Mbyá manifestam interesse em divulgar suas manifestações musicais, isso não denota necessariamente que eles estejam abrindo mão de seus direitos autorais.

Durante as atividades da referida reunião dos Mbyá, fui impactada, junto a alguns de seus participantes, ao perceber que uma cerimônia católica de casamento estava em andamento no interior do Sítio de São Miguel. Ao seguirmos atravessando seu limpo gramado, não demoramos em constatar familiaridade com a trilha sonora. De fato, o espaço no qual o evento se realizava já levanta questões sobre privilégios de uso de espaço público para fins privados e sobre a apropriação da própria *Tava Miri*, obra da qual os Mbyá reivindicam o reconhecimento da autoria e da edificação como patrimônio imaterial dos Mbyá-Guarani no RS. Não obstante, o fundo musical do ritual estava feito da reprodução de uma faixa do álbum musical gravado em CD pelo Coral *Jerojy Guarani* e, se não fosse o livre acesso dos Mbyá-Guarani ao Sítio⁶², eles não teriam tomado conhecimento deste ato de violação dos seus direitos autorais (como muitos outros que devem ocorrer), que passou a ser tema nas rodas de discussão (grande parte em guarani).

⁶² Nos sítios missioneiros em território brasileiro, os Mbyá têm livre acesso ao interior de sua cerca. Já na Província de Misiones, Argentina, os Mbyá são proibidos de entrar nos sítios, salvo sob o pagamento de ingresso, como os demais visitantes.

É interessante mencionar que os repertórios musicais escolhidos para os rituais de matrimônio pelas famílias de classe média e alta do Sul do Brasil⁶³ compreendem composições de autores falecidos há mais de um século e cuja obra já caiu em domínio público⁶⁴, a exemplo da “Marcha Nupcial”, de Félix Mendelsson-Bartholdy. Quando as famílias ou os noivos optam pelo uso de temas musicais cujos direitos autorais estejam ainda em vigor, costumam pagar taxas à associação que centraliza a arrecadação e distribuição dos proventos da utilização da obra intelectual (*royalties*) no Brasil, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de direitos autorais (ECAD)⁶⁵ (Pimenta 2006). Caso os Mbyá decidissem registrar estas músicas no ECAD ou na Biblioteca Nacional, eles encontrariam diversos entraves, começando pela impossibilidade concreta de pagamento das taxas de anuidade e de registro, o que seria relativamente simples de resolver quando comparado ao desafio em que se apresenta a definição precisa da autoria para a efetuação do registro.

Ao contrário do que possa parecer, a utilização não autorizada de expressões musicais guarani não constitui fenômeno tão recente. Certamente, a publicação de gravações musicais de grupos indígenas aumenta tal possibilidade, ainda que gravações de campo sejam feitas desde o tempo do fonógrafo. Já na década de 1960, Egon Schaden documentou algo semelhante na aldeia do Araribá (município de Avaí, São Paulo):

O receio de se abusar ou fazer uso inadequado das rezas é um dos motivos da relutância que o pesquisador depara quando pede que o Guarani lhe ensine as que possui ou conhece. No Araribá apareceu certo dia um admirador da chamada música folclórica; aproveitou as rezas Guarani para algumas composições ‘típicas’ que, segundo parece, foram depois tocadas no rádio. Sabendo do fato, os índios tomaram-no como profanação e um deles depois se negou terminantemente a ensinar-me as suas rezas, dizendo: ‘eu não quero que você as ponha no rádio’.

‘Não é fácil descobrir qual seja, na opinião do Guarani, a natureza do *porahêi*⁶⁶. Tem-se por vezes a impressão de que se trata de algo quase-material, um como que objeto, que se pode ou não possuir. Pensando em sua

⁶³ Tenho observado, nos últimos quatro anos, por ocasião de atuação profissional como musicista nestas cerimônias.

⁶⁴ Pelas convenções atualmente vigentes no Brasil, uma obra entra em domínio público 70 anos após a morte do autor.

⁶⁵ O ECAD é uma associação privada, formada por uma série de associações artísticas e de proteção à propriedade intelectual, criada através da Lei 5.988/73. Pimenta (2006) aponta alguns antagonismos no exercício da atividade do ECAD, como monopólio sobre a gestão coletiva dos direitos autorais patrimoniais.

reza, o índio procede evidentemente a uma espécie de reificação, o que se nota, por exemplo, quando fala no recurso de ‘tirar’ uma reza de alguém ‘quando possesso’. De outro lado, é, por assim dizer, personificada, como se fosse uma espécie de espírito ou alma que se vem encarnar no indivíduo, enriquecer-lhe a vida interior e manifestar-se através dele (Schaden 1962: 122-123).

Nesta citação, Schaden faz referência a diversos itens que atravessam as reflexões propostas nesta pesquisa, como autoria, posse, propriedades ativas, apropriação, ética, violação de direitos e relações interétnicas e interespecíficas. Através destes exemplos de expropriação musical e cultural, separados por algumas décadas mas envolvendo tópicos muito parecidos, torna-se mais acessível a compreensão das restrições manifestadas pelos Mbyá nas negociações interétnicas em torno a seus saberes. Para além do fato de sustentarem uma concepção diferente sobre a propriedade musical, é possível que a aplicação dos DA oficiais não interessem tanto ao caso dos Mbyá, pois a fiscalização não é eficiente e a possibilidade de retorno parece distante, ou seja, baseiem-se em experiências como as relatadas acima para atestar a dificuldade de se controlar as formas de utilização dos registros musicais assim que saem da aldeia e, principalmente, quando são publicadas na internet⁶⁷.

Se os autores indígenas dificilmente são retribuídos pela utilização de suas obras ou escutados quanto às suas expectativas nas trocas comerciais, uma das razões pode ser a falta de acesso à informação sobre tais direitos e sobre os procedimentos de seu registro formal (pelo que consta no documento analisado anteriormente, nem as instituições públicas ditas competentes sabem bem qual é). No mesmo sentido que as políticas de uso e posse das expressões musicais dos Pilagá, habitantes do Chaco argentino, relacionadas ao que García (2008) chama de sistema musical pré-evangélico são objeto de maior restrição que aquela relacionada ao sistema musical evangélico, a principal restrição dos Mbyá sobre a circulação de suas expressões musicais recai sobre as xamânicas, ou seja, diferem conforme o sistema musical em questão. Com efeito, Seeger (2003) defende a abordagem dos DA indígenas como mais que uma questão legal, mas como uma questão ética e, frisa, principalmente com

⁶⁶ Cantos-prece, tal como são pronunciados pelos *Kaiowá-Guarani*.

⁶⁷ Relato, como um exemplo deste “descontrole”, a surpresa que tive ao escutar as canções de um CD Guarani sendo utilizadas como trilha sonora de um documentário sobre os Yanomami da Venezuela. Além da exploração não consentida (talvez porque não conhecida) destas canções, tal ocorrência corrobora a persistência do índio genérico no senso comum.

relação à música associada à religiosidade. Enquanto os conceitos de DA e PI ocidentais seguirem inadequados aos processos indígenas de aquisição de cantos, como concordam os autores supracitados, as políticas indígenas internas de uso e posse musical ainda parecem ser as mais eficientes. Desse modo, embora demonstrem interesse no registro musical enquanto instrumento auxiliar da memória e da preservação de determinados conhecimentos musicais, os Mbyá acabam se limitando a divulgar apenas parte deste conhecimento, apenas o suficiente para promover a sensibilização dos *juruá* em relação a seus direitos e a sua maneira particular de estar no mundo.

Considerações Finais

Ao constatar a segregação de um certo tipo de expressão musical, quando começava a fazer pesquisa de campo entre os Mbyá, fui motivada a realizar este trabalho. Para a compreensão da dimensão secreta em que se envolve a música xamânica e alguns instrumentos musicais, como o *popyguá* e o *takuapu*, as indicações depreendidas da literatura clássica sobre os Guarani sugeriam a atenção à religiosidade. Ao longo da pesquisa, no entanto, evidenciou-se como central o conjunto de especificidades constitutivos do *mbyá rekó*, ou seja, esta atitude misteriosa poderia estar relacionada à cosmovisão, ou melhor, à cosmo-sônica mbyá (Stein 2009) e à sua ontologia diferenciada. Ainda, a postura reticente dos Mbyá se colocou como uma estratégia política vinculada à salvaguarda cultural que opera simultaneamente, na dinâmica da relação interétnica cotidiana, à busca de visibilidade coletiva.

Minhas primeiras impressões se configuraram enquanto ingressava na prática do registro da musicalidade indígena (não somente do registro digital da expressão sonora, senão da indicação de informações a ela relativas) e, ao mesmo tempo, da negociação com os Mbyá-Guarani⁶⁸. A atividade de registro patrimonial, que em minha iniciação soava como uma forma específica de expropriação cultural, desta vez pelo Estado, e a possibilidade de publicação destes registros, com efeito realizada, conduziram-me à questão dos direitos autorais sobre as expressões musicais. Os direitos de propriedade intelectual de expressões da musicalidade indígena teve de ser considerado em relação à mercantilização da *world music*, à produção artística dirigida a turistas (especialmente no caso de São Miguel das Missões), à expansão da velocidade e da amplitude de difusão de informações colocada pela proliferação da internet e de aparelhos de mídia digital e à aplicação de políticas públicas patrimoniais em populações culturalmente diferenciadas.

No capítulo 2, tentei mostrar, através da comparação entre categorias de entendimento, impasses derivados de diferenças encontradas entre os fundamentos que orientam o direito constitucional moderno e as concepções mbyá sobre a sua

⁶⁸ A postura dos Mbyá nestas negociações chamou minha atenção pelo contraste com a postura dos Kaingang, entre os quais trabalhei durante a graduação, em situações correlatas que envolviam conhecimento musical e gravações.

musicalidade e sobre a posse destas manifestações estéticas, as quais estão atreladas à totalidade do *mbyá rekó*. Tais diferenças expressam-se nas oposições clássicas entre pessoa/ indivíduo, individual/ coletivo, propriedade/ dom, sujeito/ objeto e humano/ não humano, remetendo, portanto, a questões ontológicas e à natureza da economia política dos grupos envolvidos. A adequação da perspectiva *mbyá* ao quadro jurídico referente à propriedade intelectual colocou-se como um desafio, pois como afirmou Strathern (2006), a substituição de noções ocidentais de propriedade e posse por *dádiva* não é uma operação tão simples quanto parece, pois há diferentes tipos de produtividade e de modalidades de troca.

Passei, assim, a buscar conceitos jurídicos (relativos aos DA) que se adequassem às peculiaridades locais e que ajudassem a contornar as relações de imposição das leis de PI por forças econômicas. Juliana Santilli (2005) propõe alternativas que propiciariam condições para que a ideologia da diversidade cultural seja levada a cabo pelo Estado-Nação. Uma delas é o pluralismo jurídico, ou seja, o reconhecimento das normas internas e do direito costumeiro, não-oficial, dos povos indígenas, quilombolas e populações tradicionais, de ordenamentos jurídicos paralelos ao oficial. A jurista defende a legitimação oficial da titularidade coletiva dos direitos intelectuais associados aos conhecimentos tradicionais (sujeitos de direito coletivo) e a co-titularidade de direitos sobre conhecimentos compartilhados por diversos povos e comunidades. A aplicação do princípio de auto-determinação, já prescritas pela atual Constituição, poderia ser obedecida através de regimes de proteção *sui generis*, respeitando a diversidade jurídica das sociedades tradicionais. em detrimento da hegemonia de concepções positivistas e formalistas do direito moderno.

O excesso de regulamentação em torno às criações intelectuais indígenas poderia gerar mais burocracia e causar a dependência da assessoria de advogados, promovendo o distanciamento entre as populações autóctones e os meios de resolução de conflitos, assim como dificultando a realização de ações auto-determinadas (Brown 2003). No Brasil, qualquer convenção relacionada a populações autóctones torna-se difícil, em função da enorme diversidade cultural, de modo que alternativas apropriadas a um grupo indígena não são, assim, necessariamente apropriadas a outro - e, nesse ponto, manifesta-se ainda o desafio de se driblar a representação comum de um índio genérico e da música indígena genérica a ele associada. Como sugerem

especialistas no assunto, os problemas envolvendo os DA de obras indígenas devem ser resolvidos caso a caso⁶⁹.

As preocupações dos Mbyá com o respeito ao controle na circulação de sua produção musical diferem das reivindicações dos movimentos de músicos não-índios - Associação Brasileira dos Músicos (ABRAMUS), por exemplo - e dos movimentos sociais que defendem a democratização de acesso ao conhecimento e obras artísticas, como o *Creative Commons*. Os músicos *juruá* reclamam que, para terem as suas criações inseridas no mercado musical, são compelidos a negociarem seus principais direitos em termos contratuais, os quais nem sempre lhes são satisfatórios ou favoráveis. Eles compartilham com os indígenas a preocupação em torno às perdas do controle sobre os destinos de suas próprias criações, pois editores, gravadoras e associações autorais da área musical exercem em nome dos criadores seus principais direitos (MinC s/d). Todos estão interessados no aproveitamento econômico de suas obras, entretanto, aos Mbyá interessa também as implicações que a perda deste controle pode acarretar nas relações sócio-cósmicas.

O capítulo 3 tratou da questão da criatividade musical mbyá que, inspirada por parentes e afins de outros grupos familiares, por outras *tekoá* e pelos *Nhanderukuéry*, parece estar afinada com a concepção ameríndia segundo a qual os conhecimentos adquiridos pelas pessoas originam-se preferencialmente de alteridades (que fornecem novos elementos para a inovação musical, possibilitando atualizações de expressões que não sejam idênticas às já existentes). Sugerir que a compreensão da posição dos Mbyá em relação à circulação de suas produções musicais pode ser acessada através dos modos de transmissão e difusão musical específicos em relação a cada repertório.

O deslocamento criativo de processos musicais pode ser percebido na transposição da musicalização constitutiva das relações internas às relações externas (Hill 2002: 363): quanto à transmissão nota-se, de um lado, o conjunto *opy*, *Nhanderukuéry*, *karaí*, *tujákuéry* e *jerojy nhembo'e*; de outro, o coral, a unidade doméstica/ família extensa (mães, avós e crianças), a *jerojy* do coral. A investigação sobre quem seria o sujeito

⁶⁹ Talvez a melhor opção para este caso fosse recorrer à criação de uma comissão para direitos autorais de populações diferenciadas no âmbito do MinC, tal como foi feito em relação aos conhecimentos tradicionais associados ao patrimônio genético, na criação do Conselho de Gestão do Patrimônio

de direito, a estas alturas da pesquisa, transcende, então (ou, ainda), a admissão de um ser extra-humano como criador, pois a autoria (isto se há um autor, repito) parece ser múltipla, nos termos de James Leach (2005): pessoa(s), divindade (animais e plantas também, entre outros grupos indígenas) e coletivo atuam como copartícipes no processo originador de um novo *porái*. Tudo isso *versus* o "autor", o autor "individual". Neste sentido, a origem destas expressões mostrou-se mais apta à noção de mediação que à de criação ou composição.

O processo de registro musical foi abordado no capítulo 4 a partir da idéia de fixação de uma expressão cultural intangível e dinâmica em um suporte tangível e estável, em que a objetificação da tradição cultural em uma forma não tradicional, isto é, em um aparato midiático exógeno. Os efeitos da difusão destes (então) objetos acaba superando a difusão da expressão musical em sua imaterialidade, como na forma de performances, ou em relação à sonoridade, uma vez que o álbum digital de música foi reconhecido neste trabalho, com base em artigo de Hugh-Jones, como possuindo em si a capacidade de transmitir mensagens ou afirmar o prestígio do grupo intérprete (manifestada, por exemplo, na relação com os *juruá*, na possibilidade de se realizar gravações).

A dinâmica dos movimentos de fragmentação e fusão entre grupos identificados durante a produção dos CDs, possivelmente apresenta relação com a sócio-dinâmica política dos Mbyá, ou seja, com o processo de formação e divisão de coletivos ao longo da história. O acompanhamento do evento de lançamento de um dos CDs, por exemplo, sugeriu questões de relações mais amplas, referentes a uma qualidade para e contra o Estado. Tais movimentos apresentam relação com diferentes percepções, *juruá* e Mbyá, das mesmas coisas: para cada perspectiva o evento significa algo distinto. Se para os *juruá* os três grupos Mbyá são entendidos como um grupo homogêneo, para estes, trata-se de um evento diferenciante, cenário apropriado para a demarcação e expressão de diferenças internas ao grupo.

Para finalizar, aponto algumas questões, surgidas ao longo da escrita desta dissertação e que ficaram por ser exploradas, as quais trago como indicações para possível

aprofundamento de alguns dos temas aqui analisados. Uma delas versa sobre a relação entre estética e poder, inerentes à musicalidade, especialmente quando associada ao xamanismo. Diversas etnografias demonstram a associação da beleza e do julgamento estético com a moral e a prescritividade social entre grupos indígenas das terras baixas (e.g. Lagrou 2007). Entre os Mbyá, o conceito de *porã*, que significa bom, belo, no mesmo sentido opõe-se ao que é feio, perigoso, mal, errado, pior - estados relacionados à categoria de *vaikué*. O vínculo entre a aquisição de conhecimento e o fenômeno acústico foi identificado por Menezes Bastos (1999) entre os Kamayurá, para os quais a percepção auditiva é central nos processos de cognição e conceitualização. A importância da musicalidade e da audição para os Mbyá pode ser observada na prática do *onhendu rekó* (algo como “hábito da escuta”) em que reunidos, de dia ou à noite, em volta da fogueira, fumam *petyngué*, tomam chimarrão e conversam, de preferência escutando as palavras das pessoas mais antigas. Penso que estas questões instigam também a atenção às categorias locais de *mborayu* (reciprocidade) e de *'já* (dono/ mestre), que se mostraram particularmente interessantes de serem exploradas na continuidade da busca pela compreensão das especificidades dos contextos de circulação musical mbyá em relação aos direitos autorais.

Referências Bibliográficas

ABA. Associação Brasileira de Antropologia. *Carta de Ponta das Canas*. www.abant.org.br Acessado em 30/09/2004.

ARNT, Mônica de Andrade. Os cânticos de guerra entre grupos Kaingang na Grande Porto Alegre. Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ASSIS, Cecy Fernandes de. *Ñe'eryru. Avañe'e-Portuge/ Potuge-Avañe'e. Dicionário: Guarani-Português/ Português-Guarani*. São Paulo: Cecy Fernandes de Assis. Edição Própria, 2008

ASSIS, Valéria Soares de. *Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. PPGAS/ UFRGS, 2006.

BAPTISTA, Fernando Mathias; Valle, Raul da Silva Telles do. *Os Povos Indígenas Frente Ao Direito Autoral e de Imagem*. São Paulo: Editora do Instituto Socioambiental, 2004.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, PPGAS/ UFSC, 1999.

BARTH, Federik. "Grupos étnicos e suas fronteiras". In: POUTIGNAT, Philippe & Streiff-Fenart, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BOATEMA, B. "Square Pegs in Round Holes? Cultural Production, Intellectual Property Frameworks, and Discourses of Power". In: GHOSH, R. (ed) *CODE: Collaborative Ownership and Digital Economy*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

BRASIL, GOVERNO FEDERAL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 1988 (Lei de Direitos Autorais: 9.610 de 19 de fevereiro de 1998).

BROWN, M. *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Harvard University Press, 2003.

BRUXEL, Arnaldo. "Sistemas de propriedades nas Missões". In: RAMIREZ, Hugo (org.). *O índio no Rio Grande do Sul*. Comissão Executiva de Homenagem ao índio - Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1975.

BURKE, Peter. "A comercialização do conhecimento: o mercado e a impressão gráfica. In: *Uma História Social do Conhecimento. De Guttenberg a Diderot*". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 (Cap. 7).

CADOGAN, León. *Ywyrá Ñe'ery: fluye del árbol de la palabra - Sugestiones para el*

- estudio de la cultura guaraní*. Asunción: Centro de Estudios de la Universidad Católica del Paraguay, 1971.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. "A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia". In: *Novos Estudos CEBRAP*. n. 21, julho, 1988.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Os diários e suas margens*. Brasília, UNB, 2002.
- _____. "O saber, a ética e a ação social". In: *Revista Internacional de Filosofia da USP*, Vol XIII, nº 2, outubro, 1990.
- CAIUBY NOVAES, Silvia. *Jogos de espelhos*. São Paulo: Ed. da USP, 1993.
- Convenção sobre Diversidade Biológica - CDB/ Ministério do Meio Ambiente. Brasília: MMA/SBF, 2006.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *MANA* 4(1), 1998 (pp. 7-22).
- _____. *"Cultura com aspas" e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2009.
- CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura, Yvy Araguayje: Fundamento da Palavra Guarani*. Dourados: UFGD Editora, 2008.
- CITRO, Silvia. "El análisis de las performances: el caso de los cantos-danzas de los Toba orientales". In: WILDE, G. & SCHAMBER, P. (orgs.). *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires: SB, 2006 (pp. 83–119).
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani*. Campinas: Papirus, 1990.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.
- COELHO, Luiz Fernando Hering. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical. *Campos*, 5(1), 2004 (pp. 151-166).
- "COMISSÃO PARA DIREITOS DA PROPRIEDADE INTELECTUAL". Relatório *Integrando Direitos de Propriedade Intelectual e Política de Desenvolvimento*. Sumário. Londres: Comissão Sobre Direitos de Propriedade Intelectual, 2002.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- DALLANHOL, Kátia Maria. *Jeroky, jerojy: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

DESCOLA, Phillipe. "Mas Allá de la naturaleza y la cultura". Etnografias contemporáneas 1 (1). Buenos Aires, p. 93-114, 2006.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FALCÃO, Andréa (org.). *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Série Encontro e Estudos n. 6. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2002.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. Se deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). *MANA* 11 (2), 2005, pp. 385-418.

_____. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *MANA*, vol. 14, n. 2. 2008, pp. 329-366.

_____. "Mil anos de transformação: Os Kuikuro do Alto Xingu entre o passado e o futuro". Manuscrito. Palestra apresentada na conferência "Por donde hay soplo: Congreso Internacional de Antropología e Arqueología Amazónica en los Países Andinos". Lima, 17 a 20 de novembro de 2009.

FOGEL, Ramón. *Mbyá Recové: La resistència de um pueblo indômito*. Asunción: CERI, 1998.

FONSECA, Edilberto, Travassos, E. e Vianna, L. "Viola-de-cocho - patrimônio nacional". In: FALCÃO, Andréa (org.). Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2002 (Série Encontro e Estudos n. 6).

GALLOIS, Dominique. *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos do Amapá e norte do Pará*. 1. ed. São Paulo: Iepé, 2006.

GARCÍA, Miguel. Políticas de uso y "posesión" de los cantos entre los pilagá del Chaco argentino. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 16, 2008.

GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GELL, Alfred. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". In: COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (ed). *Anthropology: art and aesthetics* Oxford: Clarendon Press, 1992. pp. 40-63

_____. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOODY, Jack. "The transcription of Oral Heritage". In: *Museum Internacional*, vol.

56, n. 1-2. Blackwell Publishing: Oxford, 2004.

GORDON, Cesar. *Economia Selvagem. Ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

GREGORY, Christopher. *Gifts and commodities*. Londre: Academic Press, 1982.

HILL, Jonathan D. "'Musicalizando' o Outro: Ironia ritual e resistência étnica Wakuenái (Venezuela)". In: Albert, Bruce & Ramos, Alcida Rita (organizadores). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

HUGH-JONES, Stephen. "Patrimonialisation: de la image a la écrite". Paris: Institut de Hautes Études de l'Amérique Latine, 2009. Conferência apresentada no Seminário de ERSIPAL.

INGOLD, Tim. "The concept of society is theoretically obsolete" (Introduction). In: _____. (ed.). *Key debates in anthropology*. London, NY: Routledge, 1998.

INRC. *Manual de Aplicação*. Departamento de Identificação e Documentação – IPHAN/MinC, 2000.

_____. Inventário Nacional de Referências Culturais (IPHAN). "Ficha de Formas de Expressão: *Jerojy* – Música e dança Mbyá-Guarani". In: *Relatório da Etapa de Identificação Sítio Comunidade Mbyá em São Miguel Arcanjo*. Porto Alegre: 12ª SR IPHAN/RS – NIT/UFRGS, 2006.

KAINANG, Fernanda. Os conhecimentos tradicionais e os povos indígenas. Munduruku, Daniel (org.). *Cadernos do INBRAPI*, n.1. São Paulo, 2004.

KELLY, José Antonio. Fractalidade e troca de perspectivas. *MANA*, 7(2). Rio de Janeiro, 2001, pp. 75-132.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LANGDON, E. J. M. "Introdução: xamanismo – velhas e novas perspectivas". In: *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. (p. 9-38)

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Lisboa: Editora 34, 1994.

LAYTON, Robert. *The anthropology of art*. Cambridge University Press, 1991.

LEACH, J. "Modes of Creativity and register of Ownership". In In: Ghosh, R. (ed) *CODE: Collaborative Ownership and Digital Economy*. Cambridge: The MIT Press 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "El hechicero y su magia" In: *Antropologia Estructural*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.

_____. "La eficacia simbólica" In: *Antropologia Estructural*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.

LITAIF, Aldo. *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

MALM, Krister. "A expansão dos direitos de propriedade intelectual e a música – uma área de tensão". In: ARAÚJO, Samuel *et al* (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X – Faperj, 2008.

MARCUS, George; FISCHER, Michael. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago and London, UCP, 1999.

MAUSS, Marcel. "Sobre uma categoria do espírito humano: la noción de persona y la noción del 'yo'". In: *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.

_____. "Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas". In: *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.

_____, Marcel. "A Prece". In: *Ensaio de Sociologia*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MELIÀ, Bartomeu. *El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria*. Biblioteca Paraguaya de Antropología. Asunción: Universidad Católica, 1986.

MENEZES BASTOS, Rafael. *A Musicológica Kamayurá*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

_____. "Kiriri de Mirandela" (Música e Manipulação Étnica). In: *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

_____. Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Primeira Parte), *Antropologia em Primeira Mão* (86), 2006.

MENEZES BASTOS, R. J.; PIEDADE, A. T. de C. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani, *Mana* 5(2), 1999, pp.125-143.

MILLS, Sherylle. Indigenous music and the law: an analysis of national and international legislation. *Yearbook for traditional music* v. 28, 1996.

Ministério da Cultura. *Fórum Nacional de Direitos Autorais*. Coordenação-Geral de Direito Autoral da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (sem data).

MONTARDO, Deise Lucy de Oliveira. *Através do Mbaraká: música e xamanismo guarani*. Tese de Doutorado. PPGAS/ USP, 2002.

_____. "Cantos", "Hinos", "Rezas", "Danças" Buscando as Categorias Nativas da Música Guarani. In: Lucas, Maria Elizabeth & Menezes Bastos, Rafael José de

- (Orgs.). *Série Estudos Musicais* Vol. 4. PPGMUS/UFRGS: Porto Alegre, 2000.
- MORDO, Carlos. *El cesto y el arco: metáforas de la estética Mbyá-Guaraní*. Asunción, Centro de Estudios Antropológicos/Universidad Católica, 2000, pp.119-207.
- MÜLLER, Regina Polo. "Maraká, O Ritual Xamanístico". In: *Os Assurini do Xingu – História e Arte*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MUNN, N. D. *Walbiri Iconography: graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society*. Londres: Cornell University Press, 1973.
- NASCIMENTO, Romério Humberto Zeferino. "Tolê Fulni-ô – O Som Musical em um Ritual Indígena". LUCAS, Maria Elizabeth & Menezes Bastos, Rafael José de (Orgs.). *Série Estudos Musicais* Vol. 4. PPGMUS/UFRGS: Porto Alegre, 2000.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.
- NIMUENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-guarani*. São Paulo: 1987.
- OLIVEIRA, Ana Gita de. "Salvaguarda do Patrimônio Cultural: bases para a constituição de direitos". In: Moreira, Eliane *et alli* (orgs.). *Anais do Seminário Propriedade Intelectual e Patrimônio Cultural: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais*. Belém: CESUPA/ MPEG, 2005.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. (org.) *Indigenismo e Territorialização: Poderes, Rotinas e Saberes Coloniais no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1998.
- _____. "Cidadania e globalização: povos indígenas e agências multilaterais". In: Souza Lima, Antônio Carlos; Barroso-Hoffmann, Maria (orgs.). *Além da tutela: bases para uma nova política indigenista III*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/ LACED, 2002.
- PEIRANO, Mariza. "O encontro etnográfico e o dialogo teórico". In: *Uma antropologia no plural. Três experiências contemporâneas*. Brasília, Ed. UNB, 1991.
- PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. *Imagens e substâncias como vínculos de pertencimento: as experiências Wajãpi e Yanomami*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2008.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- PIMENTA, Eduardo. "Gestão coletiva e o Ecad". In: Cribari, Isabela (org.). *Produção cultural e propriedade intelectual*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2003.

PIRES, Daniele de Menezes. *Alegorias etnográficas do Mbyá rekó em cenários interétnicos no Rio Grande do Sul (2003-2007): discurso, prática e holismo Mbyá frente às políticas públicas diferenciadas*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/ UFRGS. 2007.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo: Editora UNESP; ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.

POMPA, Cristina. *Religião como Tradução: Missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial*. Bauru: Edusc, 2003.

PONTES NETO, Hildebrando. "O índio brasileiro e o direito autoral". In: Coelho dos Santos, Sílvio; W., Denis; Bloemer, N., Nacke, A. (orgs.) *Sociedades indígenas e o direito: uma questão de direitos humanos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1985.

PRADELLA, Luiz Gustavo. 2009 *Entre os Seus e os Outros: Horizonte, Mobilidade e Cosmopolítica Guarani*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS (dissertação de mestrado).

PREISS, Jorge. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed., 1988.

RIBEIRO, Berta G., A linguagem simbólica da cultura material. RIBEIRO, Berta G. (org.) *Suma Etnológica Brasileira* vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.

RILEY, Susan. *Indigenous Intellectual Property Rights: Legal Obstacles and Innovative Solutions*. Walnut Creek, California: Altamira Press, 2004 (Introduction).

ROSEMAN, Marina. *Healing sounds from the Malaysian rainforest: Temiar music and medicine*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

RUIZ, Irma. "Dos respuestas al proyecto jesuítico: música y rituales de los chiquitano de Bolívia y de los Mbyá de la Argentina". *Música y investigación*, año 1. n. 2, 1989.

RUIZ, Irma. "En pos de la dilucidación de un doble enigma: los marcadores sagrados de género de los mbyá-guaraní". Montevideo, Uruguay. Congreso. *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR: "Identidad, Fragmentación y Diversidad"*, 2005.

_____. "Lo esencial es invisible a ojos? Presencias imprescindibles y ausencias justificables en el paysage sonoro ritual cotidiano mbyá-guarani". *Cuadernos de Musica Iberoamericana*. Vol. 16. 2008.

_____; Huseby, Gerardo V. "Pervivência del rabel europeo entre los mbyá de Misiones (Argentina)". *Temas de Etnomusicología*, n. 2. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires, 1986.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. "A tristeza da doçura, ou a Antropologia nativa da cosmologia ocidental". In: *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004.

SALAINI, Cristian; ARNT, Mônica. "Propriedade Intelectual e conhecimentos tradicionais no contexto das políticas públicas patrimoniais". In: *Estudos de Propriedade Intelectual*. Tomo: Porto Alegre, 2010.

SALINAS, Rodrigo Kopke. "Introdução ao Direito Autoral". In: Cribari, Isabela (org.). *Produção cultural e propriedade intelectual*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2003.

SANTILLI, Juliana. *Socioambientalismo e novos direitos: proteção jurídica à diversidade biológica e cultural*. São Paulo: Peirópolis, 2005.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. 3. Ed. São Paulo: USP, 1962.

SEEGER, Anthony. "Audio and Audiovisual Archives, Intellectual Property, And Cultural Heritage: some comparative considerations". In: Moreira, Eliane *et alli* (orgs.). *Anais do Seminário Propriedade Intelectual e Patrimônio Cultural: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais*. Belém: CESUPA/ MPEG, 2005.

_____. "Ethnomusicology and music law". In: ZIFF, Bruce; Zao, Pratima (Eds.). *Borrowed Power: essays on cultural appropriation*. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

_____. "Ethnomusicologists, Archives, Professional Organization, and the Shifting Ethics of Intellectual Property". *Yearbook for Traditional Music*. Vol 28: 87-105. 1996.

_____. "I Found It, How Can I Use It?" Dealing with the Ethical and Legal Constraints of Information Access". ISMIR (Keynote Speech) 2003.

_____. "Novos Horizontes na Classificação de Instrumentos Musicais". In: RIBEIRO, Berta (Org.) *Suma Etnológica Brasileira* Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. "O Que Podemos Aprender Quando Eles Cantam?" In: *Os Índios e Nós: Estudos Sobre as Sociedades Tribais*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____; DA MATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: *Boletim do Museu Nacional* 32, 1979.

SETTI, Kilza. Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígena na atualidade, consideradas no exemplo dos Mbyá-Guarani. *Revista Brasileira de Música*, n. 20, 1992.

SILVA, Sergio Baptista da *et alli*. "Coletivos indígenas em Porto Alegre e regiões limítrofes". In: GEHLEN, Ivaldo *et alli*. *Diversidade e proteção social: estudos quanti-qualitativos das populações de Porto Alegre*. Porto Alegre: CENTURY, 2008.

SMILJANIC, Maria Ines. *O corpo cósmico: o xamanismo entre os Yanomae do Alto*

Toototobi. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Brasília: Dep. De Antropologia/UnB, 1999.

SOUZA, José Otávio Catafesto de. *Aos fantasmas das brenhas: etnografia, invisibilidade e etnicidade de alteridades originárias no sul do Brasil*. Tese de doutoramento em Antropologia Social. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1998.

SOUZA, José Otávio Catafesto de; MORAES, Carlos Eduardo de; PIRES, Daniele; MORINICO, José Cirilo; ARNT, Mônica. *Tava Miri São Miguel, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões*. Porto Alegre: IPHAN12SR, 2007.

_____. *Estudo preliminar sobre os significados mitológicos, cosmológicos e identitários atribuídos pelos Mbyá-Guarani ao sítio de São Miguel Arcanjo (Tava Miri São Miguel), Antiga Aldeia Espiritualizada de Pedra*. Porto Alegre: IPHAN – 12-SR, 2009.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1995.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

_____. The Patent and the Mallangan. *Theory, Culture & Society*, 2001; 18; 1.

SUSNIK, Bronislava. *Cultura Religiosa – I (Âmbito americano)*. Manuales del Museo Etnográfico “Andres Barbero” – IV. Asunción, 1989 (Fundación La Piedad/ Editora Litocolor).

TIBIRIÇÁ, Luíz Caldas. *Dicionário Guarani-Português*. São Paulo: Traço Editora 1989.

VAN VELTHEM, Lúcia. *O Belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/ Assírio e Alvim, 2003.

VIDAL, Lux B.; LOPES DA SILVA, A. “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas”. In: VIDAL, Lux B. (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp e Edusp, 1992.

VIETTA, Kátia. “Os homens e os deuses: a construção Mbyá do conceito de sociedade”. Trabalho apresentado na V ABA-Sul – GT Estudos Interdisciplinares Guarani. 1995.

VILAÇA, Aparecida. *Quem Somos Nós. Questões da alteridade no encontro dos Wari’ com os Brancos*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS - Museu Nacional, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cossac & Naify, 2002.

WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago: The University of Chicago Press,

1981 (1975).

ZEMP, Hugo. "The/ an ethnomusicologist and the Record Business". In: *Yearbook for traditional music* v. 28, 1996.

Referências Fonográficas

Ñande Reko Arandu – Memória Viva Guarani. Projeto Memória Viva Guarani FONSECA, Antônio Maurício (direção geral)- Associação Indígena Tembiquai, 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.

Yvy Poty, Yva'á - Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Coordenação indígena: Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá Benites da Silva, Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty Benites da Silva. LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília Raquel (orgs.). Instituto do Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional/Grupo de Estudos Musicais/PPGMUS/UFRGS, Porto Alegre, 2009.

Nhanderu Jepoverá - cantos guarani – Aldeia do Cantagalo/ *Tekoá Jataíty*. Fundo de Microprojetos da Região Sul (FMP),

Grupo *Tekoá Guarani*. *Mbaepu Nhendu'í. Tekoá Anhetenguá*. Porto Alegre: EMATER/RS, 2003.

PEREIRA, Moacir; Pacheco, Gustavo (orgs.). *Rondônia 1912*. Coleção Documentos Sonoros. Museu Nacional/ UFRJ, 2008.

Yvy Ju – Caminho da Terra Sem Males (Grupo de Canto e Dança Nhamandu Mirim - Musicologia Guarani no Rio Grande do Sul). CALEFFI, Paula e PEREIRA, Walmir. Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, UNISINOS, 2002.

Referências filmicas

HUNI MEKA: CANTOS DO NIXI PAE. Rio Branco: Organização dos Professores Indígenas do Acre/ Comissão Pró-Índio do Acre, 2007.

MOKÓI TEKOÁ, PETEÍ JEGUATÁ - DUAS ALDEIA, UMA CAMINHADA. Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. ORTEGA, Ariel *et alli*.

Anexo

Léxico resumido

angu'apu - tambor
ava - homem

eté - verdade; verdadeiro
karai - xamã
kunhã - mulher
kyringué - crianças
kuéry - sufixo pluralizante, coletivo
kaá - mato

'já - dono
jerojy – expressões musicais executadas junto a passos de dança
jeroky – dança; música do *juruá*
juruá - "brancos"

mbaepu – som, música; instrumento musical (genericamente)
mbaraká - instrumento musical cordófono, semelhante ao violão
mimbyretá - flauta de pã (feminina)

nhe'e - alma-palavra
nhembo'e – reza; oração (instrução, ensinamento)

onhendu – ouvir
opy - casa cerimonial

porai - canto-prece
pety - tabaco
petyngué - cachimbo
popyguá – clavas, instrumento de percussão
'pu – som, rebento

ravé - instrumento musical cordofônico tricorde de arco
rekó – modo-de-estar, costume
takuapu - instrumento musical percussivo, construído a partir de uma taquara
tangará – tipo de dança coletiva masculina

yvy - terra
yvyraí'já – “dono da vara insígnia”, colaborador ritual do *karai*.

