

**Caminhando, cantando e dançando
com os pais criadores: o *jeroky*
guarani visto como performance**

Deise Lucy Oliveira Montardo

Universidade Federal do Amazonas, Manaus, Brasil
E-mail: deiselucy@gmail.com

Resumo

Neste artigo revisito dados da pesquisa que aprofundou aspectos da música guarani executada durante a noite, em diálogo com os pais criadores e outros seres mensageiros das aldeias divinas, desta vez, sob a perspectiva dos estudos de performance. Os cantos e as danças são executados para que os deuses e seus mensageiros vejam e fiquem alegres, ou seja, são performances nas quais a audiência é composta de seres espirituais. A pesquisa ocorreu entre famílias kaiová e nhandeva das Terras Indígenas Amambaí/Amambai e Piraju'y/Paranhos, respectivamente, ambas no Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Etnologia guarani. Performance.

Abstract

In this article I revisit the research data that deepened guarani aspects of music performed at night, in dialogue with creative parents and other beings messengers of the divine villages, this time from the perspective of performance studies. The songs and dances are performed to the gods and their messengers to see and be glad, or are performances in which the audience is composed of spiritual beings. The fieldwork took place between families kaiová and nhandeva at Indigenous Lands Amambaí/Amambai and Piraju'y/Paranhos, respectively, both in Mato Grosso do Sul.

Keywords: Ethnomusicology. Guarani ethnology. Performance.

Início este artigo agradecendo à Esther Jean Langdon, Vânia Cardoso e Luciana Hartmann pelo convite para participar do Colóquio Antropologia em Performance, convite que me provocou a refletir sobre os dados de minha pesquisa, colocando-os sob a luz de algumas das abordagens dos estudos de performance.¹

Quando iniciei minha pesquisa de doutorado sobre a música guarani, em 1997, um dos primeiros textos que li, por indicação da minha orientadora na USP, Lux Vidal, foi o livro de Richard Bauman intitulado “Arte verbal como performance”. O trecho no qual ele aponta as chaves que acionam e que marcam o estabelecimento da performance ficou marcado para mim, por destacar o papel da música nesse processo. Recorrendo a Goffman e a Bateson, o autor reforça os aspectos metacomunicativos que caracterizam o início dos atos performativos em determinado contexto e os elenca, conforme acontecem documentados em várias culturas: códigos especiais, linguagem figurativa, paralelismo, aspectos paralinguísticos especiais, fórmulas especiais, apelo à tradição e à negação da performance (Bauman, 1978).

Na minha experiência de pesquisa de campo com os guaranis, ficou claro desde o início esse papel da música, o qual, na explanação que faz Bauman acerca dos itens elencados acima, seria um dos aspectos paralinguísticos que acionam o estado de performance. Uma das primeiras gravações que fiz foi na aldeia guarani localizada em Massiambu, na Grande Florianópolis, ocasião na qual registrei três *xondaros*, gênero de música instrumental acompanhado de danças/lutas que os mbyás, subgrupo guarani que vive nessa região, realizam para preparar o corpo para os rituais noturnos na casa cerimo-

nial, tornando-o mais leve e propício para as “rezas”. Essas gravações objetivavam, na época, contribuir para a trilha sonora do documentário que Maria Dorothea Post Darella (1996), minha colega no Museu Universitário Oswaldo Rodrigues Cabral (UFSC), estava realizando sobre a trajetória de busca de uma terra para viver bem que aquele grupo estava protagonizando. O documentário se chamou *De Terra Fraca a Massiambu*.

A partir daí, sempre que ia para campo levava esses registros e a seguinte cena se repetia. A partir do momento em que eu provocava a audição daquelas canções, percebia uma transformação no ambiente. As pessoas buscavam seus instrumentos e começavam a discursar emocionadas. Em 1996, ao realizar uma viagem de levantamento da situação dos guaranis no estado de Santa Catarina (Weber et al., 1997), na Terra Indígena (TI) Chapecó, registrei os cantos dentro da *opy*, a casa cerimonial. A partir de 1998, passei a trabalhar com os guaranis nhandeva e kaiová no Mato Grosso do Sul e a mesma situação acontecia, agora de forma mais emocionada. A cada audição dos cantos mbyás, com seus coros femininos, registrados naquela *opy* em 1996, meus interlocutores ficavam muito movidos, choravam e pediam sempre para ouvir, ouvir e ouvir.

Abro um parêntese para contextualizar o grupo com o qual fiz minha pesquisa de campo. Apesar de ser um dos grupos indígenas sobre os quais mais se escreveu, sempre vale a pena lembrar que os guaranis são indígenas falantes do guarani, uma língua do tronco tupi, que no Brasil contam com uma população de cerca de 40 mil e que, simplificada, são divididos em três subgrupos: mbyá, nhandeva e kaiová. Se considerarmos os guaranis que vivem em territórios da Argentina, do Paraguai e do Uruguai, esse número sobe para cerca de 80 mil. E, somados aos guaranis chiriguano, da Bolívia, esse número dobra para 160 mil.

Outro dado que sempre vale a pena realçar é que os guaranis ocupavam esse mesmo território quando os europeus chegaram. Hoje, a ocupação está rarefeita mas no mesmo território. Meu movimento inicial foi fazer um levantamento do repertório dos subgrupos para decidir onde fazer o trabalho. Iniciei o levantamento em Santa

Catarina, fui até Missiones, na Argentina (Weber et al., 1997), e, quando comecei o doutorado, conheci o Mato Grosso do Sul. Acompanhando o Grupo de Trabalho de identificação da Terra Indígena Potrero-Guaçu (Paranhos/MS), instituído pela Funai, na Área Indígena Piraju'y, encontrei um contexto em que os guaranis cantavam, tocavam *mbaraka* (chocalho) e *takuapu* (bastão de ritmo) diuturnamente (Montardo, 2002, 2009). Vários xamãs acompanhavam o movimento. Na época observei o número de pesquisas crescendo com os guaranis do Sul e do Sudeste e considerei interessante fazer o trabalho com os guaranis do Mato Grosso do Sul para proporcionar um maior equilíbrio na produção etnológica sobre esse grupo.

No Mato Grosso do Sul, ao discursar nas reuniões, os guaranis sempre choram e os xamãs, *caciques*, como são chamados lá em português, em determinado momento do discurso, cantam. Um dos pontos que quero realçar aqui é que claramente a música é uma chave para a performance nesse grupo. Algo como, por exemplo, o nariz vermelho, no caso do *clown*. No entanto, até o momento, não havia utilizado em meus trabalhos a literatura sobre performance.

Percebo que um dos motivos se deve justamente ao fato de considerar a música como um dos elementos da *performance*. Como minha intenção, ao entrar no mundo guarani, era fazê-lo pelo viés da música, busquei na literatura etnomusicológica ou da antropologia da música minhas abordagens, acreditando, assim, estar contribuindo para a construção do conhecimento sobre esse elemento específico, o que, com o tempo e o desenvolvimento do trabalho, iria caminhar para a literatura sobre performance.

O *jeroky* visto como performance

Uma questão que me coloquei no decorrer desse tempo que tenho escrito sobre a música guarani e que continua presente se refere à escolha de quando trabalhar com ritual e de quando trabalhar com performance. Ao estudar o repertório musical que os guaranis realizam cotidianamente a partir do pôr do sol, o *jeroky*, e

que idealmente se estende até o nascer do sol, tenho tratado-o sempre como rituais xamanísticos, mantendo sempre em mente, no entanto, a possibilidade e o desafio que seria utilizar para seu entendimento o conceito de performance.

Para iniciar esse exercício, parto aqui do texto de Schechner (1994), o qual compõe a Enciclopédia de Antropologia (Ingold, 1994), no qual ele faz a distinção entre ritual e performance. Apesar de colocá-los mais como um *continuum* do que como possibilidades opostas, o autor termina por estabelecer algumas características que, a seu ver, marcam mais um ou outro. No caso do ritual, ele enfatiza seu caráter de cura e da manutenção do cosmos, por exemplo, no qual se encaixam perfeitamente os rituais guaranis em questão.

Ao estabelecer as características da performance, o autor coloca o entretenimento como uma das principais. Concluo que o autor está pensando na performance como teatro.

Ao considerar o que fazem os guaranis kaiová² quando estão cantando e dançando, concluo que posso tratá-los como performance, mesmo considerando essa característica do entretenimento apontada por Schechner.

Por quê? Porque, quando estão cantando e dançando, os guaranis kaiová estão fazendo isso para agradarem e entreterem os deuses, seus heróis criadores. Além dessa audiência, no caso tratado aqui ocorre ainda a presença da pesquisadora. Todas as vezes em que a Dona Odúlia Mendes, xamã kaiová, minha principal interlocutora na pesquisa, estava com o seu grupo dançando e eu estava gravando, ela falava para minha audiência e seus desdobramentos, que estavam o tempo inteiro em seu discurso. Ela dizia que eu iria levar para o mundo sua música, iria explicar para o mundo o modo de viver de sua gente.

Voltando à audiência dos deuses, ela é inteiramente participativa. Se pensarmos na situação como um teatro, teremos a criação de uma cena na qual os guaranis estão cantando para chamar os deuses para dançarem junto com eles.

Antes mesmo de começarem as danças, um dos ajudantes de Dona Odúlia toca um instrumento de sopro, o *mimby* (ocarina feita

de raiz de goiabeira). Nos desenhos feitos por seu filho, Silvano Flores, aparece esse instrumento emitindo o som *piu, piu, piu*. O mesmo som



chega aos ouvidos dos deuses como *he, he, hei, hei!!!!* Ao indagar sobre essa transformação, Dona Odúlia explicou que o *mimby* atua como um telefone, vai até a morada dos deuses avisar que os guaranis dançarão. A esse convite eles irão olhar, apreciar e atender ao chamado, vindo compartilhar das danças. O *jeroky* é um caminho de ida e vinda. As letras das canções indicam uma dialogia na performance, os pronomes variam indicando que em alguns momentos eles estão cantando para as divindades e seus ajudantes, em outros estão cantando junto com eles e em outros ainda Dona Odúlia canta sozinha, narrando o que está ouvindo e vendo. Há várias vozes na performance. Os relâmpagos são a manifestação da aprovação da audiência. Dona Odúlia falou em várias ocasiões que os mensageiros divinos vinham, fotografavam e gravavam seus cantos e danças para levar para os deuses, assim como eu estava fazendo ao levar para o mundo dos brancos o que registrava.

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

A performance deve ser pensada considerando não apenas a dialogia na relação entre os executantes e os deuses e seres aos quais

o canto se refere e se dirige, mas também com uma assistência que, na maior parte das vezes neste trabalho, foi a minha presença. Durante todas as gravações houve menção ao fato de eu estar gravando os seus cantos e as manifestações de sua cultura para mostrar aos brancos na cidade.

A dialogia nos gêneros de arte verbal no *jeroky*

A dialogia é marcante nos dois gêneros de arte verbal que identifiquei no *jeroky*, um com características de prece, o *jeroky*; e outro com características de luta, o *yvyra 'i 'já*. Para delimitar esses gêneros, utilizei-me das características definidas por Bakhtin (1982). Bakhtin resume o uso da língua à emissão de enunciados concretos e singulares que refletem as esferas em que estão inseridos seus participantes, seja por seu conteúdo e estilo (seleção dos recursos léxicos, fraseológicos e gramaticais da língua), seja, antes de tudo, por sua composição ou estruturação. O autor elabora sua definição de *gêneros discursivos* como tipos relativamente estáveis de enunciados elaborados por esfera do uso da língua. Essa mesma ideia pode ser aplicada em relação aos gêneros musicais, nos quais é possível identificar características distintas quanto à estrutura, à forma de composição, ao andamento, ao conteúdo, entre outros, de determinados gêneros eleitos para serem utilizados em alguns contextos (1982).

Em Montardo (2009) defino as características de andamento, composição, estrutura e outros aspectos musicais que diferenciam o gênero associado a lamento e à prece e outro associado à luta. O que quero enfatizar aqui é o forte caráter dialógico de ambos que remete à ideia de performance.

No caso do lamento e da prece, meus interlocutores foram enfáticos em aludir aos cantos como manifestações de lamento, de saudade dos pais ancestrais e de um tempo no qual as condições de vida eram melhores. A terra na qual os pais criadores deixaram os humanos, seus filhos, era uma terra com condições de vida maravilhosas, muito peixe, muitas frutas, muito mato. Hoje todos se intitulam órfãos e têm saudade desse tempo. Ao cantarem, estão comunicando isso para os deuses e, ao mesmo tempo, pedindo força para su-

portar e combater a tristeza. O objetivo das performances é obter alegria e saúde.

No caso das danças/lutas, *yvyra´i´já*, o caráter dialógico é ainda mais observável, pois no decorrer dessas danças/lutas os participantes têm como adversários esses seres, ajudantes dos deuses que vêm ao encontro deles para lutar e aperfeiçoar seus corpos para os combates da vida. O significado da palavra *yvyra´i´já* é “o dono da madeira pequena”, que caracteriza o portador de uma arma, um ajudante do líder espiritual. Esse termo é utilizado para falar do gênero musical, dos ajudantes do líder, dos ajudantes dos deuses e também do aprendiz, do iniciado no xamanismo. Dona Odúlia Mendes se dizia *yvyra´i´já* e me intitulou assim, dizendo do meu papel como mensageira do seu mundo para o mundo dos brancos.

A categoria *ñe´ë* e *ayvu* ou linguagem

Ao abordar a música guarani no contexto da performance, pude questionar a grande ênfase dada na literatura à palavra “guarani”³ não no sentido de negar a sua importância, mas sim no sentido de perceber que a tradução de *ñe´ë* e *ayvu* por alma/palavra traz embutido um apagamento da música e do corpo que participam na sua manifestação. Observar a prática da palavra “guarani” em performance deixou evidenciado um alargamento do *ñe´ë* e *ayvu* para a linguagem, abrangendo, além da palavra, a sua manifestação acompanhada da música e da dança.

Ñe´ë e *ayvu*, os dois termos que, dependendo do grupo,⁴ são usados para falar da alma, da voz, da vida, da palavra, são apresentados por Cadogan (1992) como “linguagem humana”. Essa linguagem, no entanto, é aprendida através da audição da voz dos pássaros, da corredeira, das árvores e das pedras. Tudo que está vivo tem *ñe´ë*, que os humanos podem ouvir se estiverem atentos. José Morales, um dos meus interlocutores, nhandeva da AI Piraju´y, Paranhos/MS, afirma que tudo o que aprendeu o fez sozinho, andando no mato e ouvindo.

*Ñe´ë*⁵ e *ayvu*⁶ são linguagem e vida no sentido de que vida implica comunicação (verbal, corporal, musical).⁷ Feld (1982), ao falar da

música kaluli, trata dessa questão como poética. Segundo ele, poéticas são integradas à música e não existem como entidades verbais isoladas. A unicidade da linguagem poética é anunciada na história do menino que se torna um pássaro *muni*. Quando o menino exauriu o código falado para pedir e precisou de outra forma de comunicação, cantou como o pássaro. A linguagem poética kaluli é linguagem de pássaros.

Para os guaranis, linguagem poética é linguagem dos deuses, dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do sol. Linguagem poética e musical. *Ñe'ë porã*, as famosas belas palavras, então, são poesia e música.

Menezes Bastos (1978) pesquisou o metassistema de cobertura verbal do sistema musical dos kamayurás do Alto Xingu, dentro do paradigma da etnociência, e chegou ao seguinte quadro geral: o domínio *ihu* como “corrente sonora”, abrangendo subdomínios *2ihu*, “corrente sonora qualquer”, e *ñeeng*, “linguagem”. Dentro de *ñeeng*, por sua vez, encontram-se subdomínios *2ñeeng*, “língua falada”, e *maraka*, “música”. Dentro de *maraka*, “música”, estão os *marakatap*, “instrumentos musicais”.

Fazendo algumas tentativas de comparação, sugeri em trabalho anterior (Montardo, 2009) que o *tyapu*⁸ seria o equivalente ao *ihu* dos kamayurás. *Tyapu* é som do trovão, mas é também o murmurar da terra, o murmurar da vida na semente, o barulho original. Na abrangência do domínio da categoria *tyapu* estariam os subdomínios *ñe'ë* ou *ayvu*, “linguagem”, e o *tyapu*, “corrente sonora qualquer” ou “ruído”. A diferença entre *ñe'ë* e *hyapu* pode ser explicada com o seguinte exemplo: o *ñe'ë* é utilizado para o canto dos pássaros, enquanto o *hyapu* se refere ao barulho da asa, não sendo “a fala dele ainda”, conforme me esclareceu Dona Odúlia.

Continuando o raciocínio comparativo com o quadro kamayurá, enquanto neste a linguagem, *ñeeng*, engloba a linguagem falada, *2ñeeng*, e a música, *maraka*; no guarani, o *ñe'ë* é linguagem falada e música, sendo o *mbaraka* apenas instrumento musical. O *ñe'ë*, no quadro guarani, inclui os gêneros de arte verbal (que incluem a

música) e instrumental. A flauta e os pássaros, por exemplo, *oñe'ë*,⁹ cantam.

Enfatizo essa questão por ser esse o diferencial desta pesquisa em relação a outras que deram ênfase na palavra ao traduzir *ñe'ë*. A meu ver, a preferência pela palavra nessa tradução é uma herança dos primeiros dicionários feitos pelos jesuítas dentro de uma tradição logocentrada. Dar atenção aos aspectos musicais da linguagem traz à luz sua força ritual, que não está somente no sentido do texto proferido, mas também – e em grande parte – na carga semântica da música que transforma o corpo e o leva na dança.

A propriedade de fazer os guaranis viajarem ao encontro de seus ancestrais e de propiciar a sobrevivência ao dilúvio é dada, nos mitos de criação, com a execução dos instrumentos musicais, o canto e a dança, da maneira como esses se dão nas performances rituais noturnas cotidianas.

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

Outro aspecto que quero salientar é a relação com o corpo. No caso dos guaranis, o universo é musical. As pessoas, quando estão trabalhando sob o sol, estão de certa forma dançando ao som do *mbaraka*. Como no caso dos kalapalos trabalhado por Ellen Basso (1985), o universo é musical. Menezes Bastos (1978) tem uma formulação na qual a música é percebida como a chave que transforma o mito em dança, ou seja, o corpo em performance, vive os mitos.

Notas

- ¹ Agradeço ao CNPq o financiamento em diversas etapas da pesquisa, ao Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), em especial ao Prof. Rafael de Menezes Bastos, seu coordenador, ao Instituto Brasil Plural e à Vânia Cardoso, que organizou este volume da revista.
- ² A partir deste momento passo a tratar dos guarani kaiová, porque foi principalmente junto a eles que obtive as exegeses sobre as músicas e as danças que registrei.

- 3 Desde o início desta pesquisa chamou minha atenção o quanto, na etnologia guarani de maneira geral, tem se enfatizado a “palavra”, o que percebemos no título dos trabalhos de Clastres (1990), *A fala sagrada*, Litaiff (1996), *As divinas palavras*, Chamorro (1995, 1998), *Kurusu ñe’engatu, palabras que la historia no podría olvidar* e *A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra*, e Brand (1997), *O impacto da perda da terra sobre a tradição kaiowá/guarani: os difíceis caminhos da palavra*, entre outros.
- 4 Entre os *mbyás*, *ayvu* é usado como linguagem e *ñe’ë* como alma, enquanto no guarani falado nos grupos do MS ocorre o contrário.
- 5 O *ñe’ë* aparece em Montoya como “canto de pássaros”, “portador de mensagem”: “*Guyra ñe’ë rehe mbya ahauvo*”, “pelo canto dos pássaros mandei sinais, mensagens (agouros) aos índios” (1876, p. 147, tradução nossa). Aparece ainda como *ñe’ë*, vindo de *je*, recíproco, e *ë*, “sair, palavras, linguagem” (1876, p. 246).
- 6 *Ayvu*, em Montoya, é apresentado como a junção de *a*, “corpo”, *y*, “água”, e *pu*, “ruído”, “murmúrio dos que falam e de rios”, e está acompanhado de vários exemplos: *cheayvu*, “faço ruído”; *Yjayvu vya oquapa*, “estão fazendo ruído”; *Ndijayvui*, “não fazem ruído”; *Y ayvu*, “ruído de água”; *Amandayvu*, “ruído da chuva”; *Oñembo ayvu oquapa*, “estão fazendo ruído”; *Pe ayvu yme*, “não façam ruído” (1876, p. 25). *Ayvu rapyta*, em Cadogan (1992), tratando dos *mbyá*, é fundamento da linguagem humana. Entre os *kaiovás*, *ayvu* é alma. O *ayvu* para os *nhandeva chiripá*, segundo Perasso (1992, p. 20-21, tradução nossa),

[...] é palavra-alma em flor, néctar, mel, espiga de milho. Ave, relâmpago, raio e neblina com assento na cavidade torácica, as almas dos defuntos, *ayvukue* adornam como flores, *poty* o corpo – cruz de *ñande ru pavê* e cada um dos artefatos que usam os entes divinos. Como *ñande ru pavê* deu origem de seu *ayvu* ao milho, o *ayvu* dos homens é também milho, explicam os Chiripá, e esta concepção fitomorfa da alma recebe no vocabulário religioso o nome de *avati ñe’engatu*. O milho do bom falar, das sábias palavras.

- 7 Escrevendo sobre o *akuã*, “alma”, kalapalo, Ellen Basso (1985) define-o como um *self interativo* cujas duas principais características distintivas seriam, a primeira, a ideia do *akuã* como manifestação e, a segunda, a sua noção de conceito interativo. Segundo esta noção, o conhecimento que tem dele uma pessoa é sempre adquirido em um contexto comunicativo, o qual pode ser verbal, visual, musical ou qualquer combinação dos três que construa uma relação de transitividade. Enquanto entre os kalapalos esses *selves* se tornam visíveis à consciência humana, tomando forma humana, entre os guaranis, se compararmos a noção de *akuã* com o *ñe’ë* ou *ayvu*, esses em algumas ocasiões tomam forma humana e, em outras, de pássaros. Basso complementa dizendo que o *akuã* é algo mais do que a essência imaterial de uma coisa, ele é uma relação interativa, o que, no meu entender, ocorre com o *ñe’ë* ou *ayvu* guarani.
- 8 Sugiro que a palavra *tyapu* tenha origem nos termos *hy’a*, *lagenaria sp*, vegetal do qual se faz o *mbaraka*, “chocalho” (ver adiante), e *pu*, que significa “ruído”. Montoya apresenta, em seu dicionário, *ya*, “cuia”, como vindo de *y*, “água”, e *á*, “fruta”. *Yací* seria, então, “cuia redonda”, *ya kuationa*, “cuia pintada”, e *yapu*, “porrada”, tratando do som que faz a cuia vazia (1876, p. 165). Cadogan traduz *tyapu* por “ruído, fragor, trovão” (1992, p. 183). Em outros grupos tupis, temos o *yafíu*, que é o “chocalho”

Caminhando, cantando e dançando com os pais criadores: o *jeroky* guarani visto como...

entre os asurinís e os kaiabys (Müller 1990, p. 154; Travassos, 1984, p. 339, respectivamente).

⁹ Entre os waiãpis, segundo Fucks, o *ie'e* ou *nhe'e* são

[...] sons musicais assim como sons que se escutam na floresta. *Nhe'e* ou sua forma negativa no *nhe'e*, é diretamente aplicado quando um instrumento musical é tocado. Quando fazem um instrumento, os waiãpis constantemente dizem no *nhe'e*, ou ele não toca, até que esteja terminado. Neste ponto os waiãpis dizem que o instrumento *nhe'e katu*, ou que ele soa bem (1989, p. 42-44).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. El problema de los géneros discursivos. In: _____. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982. p. 248-293.
- BASSO, Ellen. *Musical View of the Universe: Kalapalo Mith and Ritual Performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Massachusetts: Newbury House Books, 1978.
- BRAND, Antônio. 1997. *O impacto da perda da terra sobre a tradição kaiowá/guarani: os difíceis caminhos da palavra*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los mbyá-guarani del Guairá*. Asunción: CEPAG, 1992.
- CHAMORRO, Graciela. *Kurusu ñe'ëngatu: palabras que la historia no podría olvidar*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/Comin, 1995.
- _____. *A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal, 1998.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos dos índios guarani*. Campinas: Papirus, 1990.
- DE TERRA *Fraca a Massiambu*. Produção de Maria Dorothea Post Darella. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- FUCKS, Victor. 1989. *Demonstration of Multiple Relationships between Music and Culture of the Waiãpi Indians of Brazil*. Thesis – Indiana University, 1989.

GALLOIS, Dominique Tilkin. 1988. *O movimento na cosmologia Waiãpi*: criação, expansão e transformação do Universo. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

INGOLD, Tim (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 1994.

LITAIFF, Aldo. *As divinas palavras*: identidade étnica dos guarani-mbyá. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Brasília: Funai, 1978.

MONTARDO, Deise Lucy O. 2002. *Através do mbaraka*: música e xamanismo guarani. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Através do mbaraka*: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Ed. USP, 2009.

MONTOYA, Antonio Ruiz. *Tesoro de la lengua guaraní*. Reed. Julio Platzmann. Leipzig: B. G. Teubner, 1876.

MÜLLER, Regina. *Os assurini do Xingu*: história e arte. Campinas: Unicamp, 1990.

SCHECHNER, Richard. Ritual and Performance. In: INGOLD, Tim (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 1994. p. 613-647.

TRAVASSOS, Elisabeth. 1984. *Xamanismo e música entre os kayabi*. Dissertação (Mestrado) – Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1984.

WEBER, Cátia et al. Os mbyá-guarani en el estado de Santa Catarina. In: FOGEL, Ramon (Ed.). *Mbyá recove*: la resistencia de un pueblo indómito. Asunción: CERI, 1997. p. 311-320.

Recebido em: 10/10/2010

Aceite em: 10/11/2010