DOI: https://doi.org/10.5007/2175-8034.2022.e71290

Sentido na Dança – Sobre os movimentos no *Arete Guasu* dos Guarani do Chaco Boreal Paraguaio

María Eugenia Domínguez[1]

[1]Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo

O artigo descreve a dança e os movimentos no principal ritual dos guarani do Chaco boreal paraguaio: o *arete guasu*. Por meio de uma descrição detalhada da festa, se analisam os sentidos performativos da dança, dos movimentos e do rito como um todo. Por sentido performativo refere-se a aos efeitos da forma e da estética particular do rito nesse contexto histórico e social. Desse modo, e em diálogo com a antropologia e a etnomusicologia que tratam das artes e rituais dos povos guarani falantes, se pontuam algumas características que definem as especificidades culturais dos guarani chaquenhos.

Palavras-chave: Dança. Movimento. Ritual. *Arete Guasu*. Guarani.

Sensed in Dance – On movements in Guarani's *Arete Guasu* in Northern Paraguayan Chaco

Abstract

This article describes dance and movements in the main ritual of the Guarani of the Paraguayan Northern Chaco: the *arete guasu*. Through a detailed description of the feast, I analyze the performative aspects of dance, movements and the rite as a whole. By performative aspects I refer to the effects of the rituals particular form and aesthetics in this historical and social context. In this way, and in dialogue with anthropology and ethnomusicology devoted to the arts and rituals of the Guarani-speaking peoples, some characteristics are punctuated that define cultural specificities of the Guarani of Chaco.

Keywords: Dance. Movement. Ritual. *Arete Guasu*. Guarani.

Recebido em: 02/02/2020
Aceito em: 03/07/2020

Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

1 Introdução

Nas últimas décadas, a antropologia viu crescer o interesse pelos estudos etnográficos e as publicações acadêmicas sobre as artes indígenas e, com elas, sobre a vida ritual e as especificidades estéticas dos povos do Sul do Continente Americano falantes do guarani. Esses estudos permitiram, entre outras coisas, ampliar o leque de conhecimentos disponíveis e identificar, para além de possíveis continuidades, importantes contrastes nos ritos e nas linguagens estéticas da grande categoria etnológica que conhecemos como "povos guarani" da América do Sul. Como os estudos etnográficos e históricos demonstram, apesar de falarem a mesma língua ou de alguns coletivos, dependendo das circunstâncias, usarem inclusive a autodenominação guarani – sobretudo ao se relacionar com os não guarani –, existem diferenças culturais consideráveis entre essas sociedades.

Nessa grande categoria, a literatura etnológica muitas vezes inclui os *mbya*, os *nhandeva* e os *kaiowa*, do Brasil; os *mbyá* e *chiripá*, do Nordeste da Argentina, os *ava*, do Noroeste da Argentina; os *ava* e *simba*, da Bolívia; os *avá* e *mbyá*, da região oriental do Paraguai, os *guarayo* ou guarani *occidental* e os guarani *ñandeva*, do Oeste paraguaio. Outros povos que não costumam usar a autodenominação guarani, mas que por vezes são incluídos nesse grande conjunto por falar a língua guarani, são os *paĩ taviterã* e *aché*, do Paraguai; os *chané* e *tapiete*, da Argentina; os *isoseño*, *guarayo*, *yuqui*, *sirionó* e *guarasug'we*, da Bolívia[1].

Com o crescente interesse pelas artes indígenas nas últimas décadas, alguns estudos têm focado especialmente nos rituais, na música e na dança, para elucidar processos centrais no modo de vida dessas sociedades e que manifestam as suas especificidades. Trata-se de um tema – o da centralidade dos rituais, da música e da dança na vida dos indígenas sul-americanos – já bem estabelecido na etnologia e etnomusicologia da região. No caso dos *mbyá*, por exemplo, são referências-chave os trabalhos da etnomusicóloga argentina Irma Ruiz (2018), que demonstrou a centralidade da atuação das mulheres na música do cotidiano e dos rituais *mbyá* de Misiones (Nordeste da Argentina), seja por meio da execução da *takuapu* e dos cantos (RUIZ, 2008), seja na execução da *mimby reta* – a flauta-de-pã de tubos soltos exclusiva das mulheres *mbyá* (RUIZ, 2011). A autora analisa uma prática bastante peculiar, se considerarmos que a execução de instrumentos de sopro entre os indígenas sul-americanos é quase sempre exclusividade dos homens.

No Sul e Sudeste do Brasil, entre os estudos sobre música, dança e ritual dos *mbyá* e *nhandeva,* pode-se mencionar os trabalhos pioneiros de Kilza Setti (1997), Katia Bianchini

[1] Ao longo do texto, o termo "guarani" é grafado em corpo normal por se tratar da forma aportuguesada. Já os outros etnônimos são escritos em itálico, porque a grafia está em outras línguas.

Dallanhol (2002) e Luis F. Hering Coelho (1999; 2004), que originaram um número crescente de teses e dissertações sobre as práticas musicais e danças *mbyá*. Esse *corpus* é variado, sendo impossível descrevê-lo completamente aqui. Alguns trabalhos tratam de um gênero musical dos *mbyá* caracterizado por canções entoadas em coral pelas *kyringüé* (crianças). Marília Stein (2013; 2009), por exemplo, analisa a importância dos sons na constituição da pessoa *mbyá* ao descrever as *performances* corporais e vocais dos corais de crianças, apontando algumas especificidades estéticas dos *mbyá* do litoral brasileiro. Para a região de Mato Grosso do Sul, e no caso dos *kaiowá*, a etnografia musical de Deise Lucy Montardo (2009) traça um retrato minucioso da música e da dança no cotidiano e nos rituais desse povo. Nesse estudo, música e xamanismo são pensados de forma integrada, pois é através dos sons e do canto que se produzem os deslocamentos cósmicos do/da xamã. Ao mesmo tempo, Montardo descreve as correspondências entre os repertórios, os instrumentos e os rituais observados entre *kaiowa, nhandeva* e *mbyá*, pontuando alguns "aspectos da teoria musical guarani" pensados de modo geral (MONTARDO, 2009, p. 140-187). Graciela Chamorro (2017; 2011; 1995), por sua vez, trabalha em profundidade os aspectos semânticos e performativos dos cantos e danças *kaiowa*, somando importantes publicações a essa área de estudos. Chamorro (2020; 2014) também é responsável pela edição de CDs, produzidos de forma colaborativa, que apresentam cantos *kaiowá* registrados em diferentes comunidades de Mato Grosso do Sul. Além disso, organizou o coletivo *Verajú*, com quem realiza um trabalho musical-performático e oficinas sobre canto e poética em parceria com artistas *kaiowa*[2].

Já os estudos antropológicos que dão centralidade aos rituais, à música e à dança dos guarani – ou povos falantes do guarani – que vivem a Oeste do rio Paraguai são, em comparação, relativamente poucos. Contribuições fundamentais nesse cenário são os trabalhos de Walter Sánchez (1998; 2001), que descreve as transformações na vida ritual e nas manifestações sonoras dos *chiriguano*[3] da Bolívia com base nos documentos franciscanos; os de Rubén Perez Bugallo (1982; 2002), que realiza um estudo organológico e da música e dança ritual entre os *chané* e guarani do Noroeste da Argentina; e o de Nahuel Perez Bugallo (2012), que examina as práticas musicais e os instrumentos dos guarani de Pichanal, também no Oeste do Chaco argentino. A esse *corpus* podem se somar também estudos mais antigos que descrevem algumas características dos ritos dos *chané* e guarani do Noroeste argentino (PALAVECINO, 1949; ROCCA, 1973; ROCCA; NEWBERY, 1976; MAGRASSI, 1981). Todos esses trabalhos mencionam, de um modo ou de outro, o *arete guasu* – o que confirma a centralidade desse ritual entre diferentes povos falantes do guarani no oeste do Chaco.

Existem, é claro, muitos outros estudos etnográficos realizados com diferentes povos guarani no Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia e que, embora não tenham na arte ou formas expressivas o centro das suas preocupações, referem-se a práticas com uma

[2] Incluem-se nesta brevíssima resenha apenas os trabalhos de algumas pesquisadoras que considero pioneiras nesta linha de estudos. Outros trabalhos mais recentes vêm somando contribuições importantes para o conhecimento da diversidade estética dos povos guarani do Sul, Sudeste e Sul da região Centro-Oeste do Brasil. Veja, entre outros, Macedo (2011; 2012), Carvalho (2018), Guilherme (2018) e Ferraz (2019).

[3] Antigamente a etnologia referia como *chiriguano* os guarani que vivem atualmente em três estados do Sudeste boliviano (Santa Cruz, Chuquisaca e Tarija). Eles estão divididos em três subgrupos: *Ava*, *Isoseño* e *Simba*. Os guarani da Bolívia (ou *chiriguano*) são um dos cinco grupos étnicos que falam a língua guarani naquele país (*sirionó, yuqui, guarayo, guarasug'we* e guarani).

evidente dimensão estética – e que são parte de outros processos criativos compreendidos como construção de pessoas e corpos, práticas de cura e xamanismo, elaboração de relações de parentesco, ou outros.

Neste artigo, busca-se retomar a perspectiva que entende os rituais como espaços criativos centrais na vida de muitas sociedades indígenas sul-americanas, trazendo uma descrição da dança e dos movimentos no principal ritual dos *guarayo* ou guarani *occidental* do Chaco boreal paraguaio: o *arete guasu*. Nesse ponto, é importante fazer uma observação sobre a denominação da sociedade de que se trata.

Guarayo e guarani *occidental* são as duas denominações utilizadas pelos guarani que vivem no Chaco central paraguaio, embora as pessoas optem por utilizar uma ou outra. Eles vivem em cinco comunidades do Departamento de Boquerón: Mariscal Estigarribia, Santa Teresita, Yvopeyrenda, Macharety e Pedro P. Peña (nesta última distribuídos em quatro localidades: San Agustín, María Auxiliadora, Cristo Rey e Laguna) [4]. Existe uma outra sociedade *guarayo* na Bolívia – também falante do guarani –, o que fez com que os não-indígenas aplicassem tal denominação aos indígenas deslocados do Chaco boliviano ao Paraguai pela Guerra do Chaco (entre Bolívia e Paraguai, 1932-1935)[5]. Estes, porém, eram oriundos das comunidades *ava, simba* e *isoseño* do Sudeste boliviano, o que leva muitos a afirmar que a exo-denominação *guarayo* foi, ou ainda é, um erro. Contudo, o uso generalizado do termo por parte dos não indígenas e de outros povos indígenas que vivem no Chaco central paraguaio faz com que, dependendo das circunstâncias, eles a utilizem para se identificar ou se distinguir nesse particular contexto interétnico, em que também vivem os guarani *ñandeva*[6]. Entre esses dois grupos, existe até hoje uma clara e bastante valorizada distinção, por mais que ocorram casamentos entre eles.

Do mesmo modo que entre os *ava* e *isoseño* do Sudeste boliviano e entre os *chané* e guarani do Noroeste argentino, o *arete guasu* é a principal celebração anual das cinco comunidades guarani[7] do Chaco central paraguaio. O *arete guasu* é um ritual musical no qual as pessoas se reúnem para dançar, beber e se divertir com os parentes. O foco na dança, neste artigo, serve como via de entrada para a reflexão que proponho, já que ela é, por evidente, parte de uma cadeia intersemiótica (MENEZES BASTOS, 2007) composta de diferentes linguagens, na qual mitos, dança, música, aromas e elementos visuais (como roupas e máscaras) se entrelaçam. Naturalmente, as diferentes linguagens que compõem o ritual se afetam mutuamente.

Portanto, se este ensaio parte da dança, deve-se fundamentalmente à escolha descritiva de adentrar a trama multissensorial desenhada no *arete guasu* seguindo alguns

[4] Existe mais um núcleo de guarani ocidentais ou *guarayos* em Palomita, no departamento de San Pedro. Tal comunidade escapa ao escopo deste trabalho, que teve como campo etnográfico as comunidades guarani do Chaco boreal localizadas no Departamento de Boquerón, Paraguai. Conforme o Censo Nacional para Pueblos Indígenas do Paraguai (DGEEC, 2012), os guarani ocidentais somam 3.587 pessoas.

[5] Na Guerra do Chaco (1932-1935), enfrentaram-se os exércitos boliviano e paraguaio, disputando justamente o que hoje é a margem ocidental do Chaco central paraguaio. Sobre a participação e experiência indígena na Guerra do Chaco, ver os artigos reunidos em Richard (2008) e Capdevila *et al.* (2010).

[6] *Ñandeva* é um grupo étnico diferente dos guarani nhandeva que habitam o Sul do Brasil. Os *ñandeva* do Chaco falam guarani, mas culturalmente são próximos a outros grupos chaquenhos. Na Bolívia e na Argentina, são conhecidos como *tapiete* – ver Gonzalez (2000), Combès (2008) e Hirsch (2019).

[7] Ao longo do artigo, refiro-me aos guarani *occidental* – ou *guarayos* – apenas como guarani. Quando menciono outros guarani com quem convivem, distingo a denominação referindo-me aos guarani *ñandeva*.

dos fios que a compõem. Minha contribuição apresenta considerações sobre os sentidos performativos[8] da dança nesse ritual em particular, por se tratar de uma das dimensões menos analisadas na literatura sobre o *arete guasu* e que permite compreender aspectos importantes da perfomatividade do rito. Além das rodas de dança, são considerados também os deslocamentos do conjunto de músicos e dançarinos por diferentes pontos do espaço das comunidades, observando as linhas que tais deslocamentos desenham como uma teia de relações que dá forma à presença dos guarani nesse espaço.

2 O *Arete Guasu: "Tiempo de los sentidos exacerbados"*

O *arete guasu* é celebrado todos os anos, na época do carnaval, em muitas comunidades guarani do Sudeste da Bolívia, do Noroeste da Argentina e do Oeste do Paraguai, como também nas comunidades *chané* do Oeste do Chaco argentino. Trata-se de uma festa de convite bastante comentada nos escritos dos franciscanos que atuaram na região desde o século XVIII[9]. A festa associa-se tradicionalmente à época da colheita do milho, que permite o preparo da *chicha* (bebida fermentada) consumida durante o evento. Como descreve Walter Sánchez (1998), referindo-se aos *chiriguano* da Bolívia, antigamente o *arete* era um sistema de convites e banquetes recíprocos entre diferentes *mburuvicha* (chefes), que incluíam comida, canto e dança, e no qual o elemento principal era a *chicha*. Esses convites intercomunais concentravam-se nos meses de maio a agosto, entre a colheita e a preparação para o próximo plantio.

Ao que tudo indica, o *arete* passou a ser temporalmente associado ao carnaval com a adoção do calendário cristão que acompanhou a ação dos missionários franciscanos (SÁNCHEZ, 1998). Em 1912, o padre Bernardino de Nino realizou uma descrição do *arete*, na qual o rito já aparece associado ao Carnaval. De Nino advertia que na festa dos *chiriguano* também participavam *karai* (brancos não indígenas) da localidade, e que o ambiente acústico da festa se caracterizava pelo som de uma flauta de taquara acompanhada por vários tambores. O padre também menciona as "brincadeiras" – como a luta entre um touro e uma onça, por exemplo – que ainda hoje são chave no desfecho do drama ritual.

> Tiempo intenso, de convites recíprocos, de reafirmación de las alianzas, de la alegría, pero también de la guerra, del recordar a los muertos, a los antepasados; de la venganza. Tiempo de los sentidos exacerbados; de la borrachera ritual, del canto y del baile catárquico. (SÁNCHEZ, 1998, p. 230)

Embora as palavras de Walter Sánchez reproduzam as impressões dos franciscanos que acompanharam o *arete* dos *chiriguano* em finais do século XIX, mais de cem anos depois, ainda se pode afirmar que o *arete* mobiliza forças valiosas à sociabilidade dos guarani chaquenhos. E agora, como antes, isso é realizado por meio de um rito que conduz a uma experiência multissensorial intensa.

[8] Por sentido performativo, não me refiro a conteúdos ou ideias dados de antemão e que seriam representados por meio de uma forma expressiva, e sim ao efeito ou à ação dessa forma em um contexto particular. Evidentemente, ao adotar tal perspectiva, acompanho a de John Austin (1962) na sua teorização sobre a performatividade da linguagem.

[9] O Colégio Franciscano de Tarija atuou no Chaco boliviano desde o século XVIII, fundando sua primeira missão em 1767. Na segunda metade do século XIX, as missões passaram a ser concebidas pelo governo boliviano como um meio privilegiado de avanço em territórios indígenas e de colonização (COMBÈS, 2017, p. 40-41).

Como mencionado, no Paraguai, o *arete guasu* é celebrado nas cinco comunidades formadas pelos guarani no Chaco central. Vale lembrar também que nessas comunidades vivem hoje os descendentes das famílias *ava-guaraní* e *isoseñas* deslocadas do Sudeste boliviano para o Paraguai após a Guerra do Chaco. É possível afirmar que, ao longo das últimas oito décadas, o *arete guasu* contribuiu para perpetuar antigas dinâmicas sociais entre os guarani chaquenhos[10], apesar da censura imposta pelas ordens religiosas que atuaram na região e das limitações decorrentes da participação maciça dos indígenas em empreendimentos produtivos gerenciados por não indígenas. Por sua vez, o *arete guasu* é um espaço fundamental para o encontro das diferentes etnias da região. Trata-se de um ritual no qual os guarani são anfitriões e também dançam *ñandeva*, *nivaklé* e *manjui* – os dois últimos de língua mataco.

A descrição que se segue está organizada com base nas observações realizadas na comunidade guarani de Santa Teresita (Departamento de Boquerón), no Chaco boreal paraguaio. Participei do *arete guasu* dessa comunidade durante quatro anos consecutivos e a visitei em diversas oportunidades, durante esse período, para conversar com os moradores, tanto sobre a festa quanto sobre suas memórias acerca da vida dos guarani no Chaco paraguaio[11]. Existem outros trabalhos que tratam especificamente do *arete guasu* de Santa Teresita ou se referem a ele (FRITZ, 1995; TORO, 2000; ZINDLER, 2006; ESCOBAR, 2012; POMPA; COLOMBINO, 2012). Neste ensaio, dialoga-se com esse *corpus* de estudos, buscando complementar as análises existentes por meio do exame da dança e dos movimentos, e da sua centralidade no rito.

Em Santa Teresita, a festa em si dura três dias e três noites, iniciando no domingo de Carnaval e terminando na terça-feira, antes das cinzas. Mas, a bem da verdade, a celebração começa bem antes, porque desde as primeiras semanas de janeiro soam a flauta (*temïmbï* ou *pinguyo*) e os tambores (*angúa* e *angúa guasu*)[12]. O momento é vivido com alegria; as pessoas se animam pela expectativa do *arete guasu* e as primeiras rodas de dançarinos se formam no pátio da casa que acolhe os músicos e os que os acompanham dançando e se divertindo.

Nesse período de janeiro e fevereiro, quando começam os preparativos para o *arete,* os representantes de algumas famílias da comunidade convidam o líder e os organizadores da festa, combinando-se que o *arete guasu* visitará e dançará por algumas horas no pátio da casa de quem fez o convite. Para realizar esse convite, o dono da casa deve satisfazer algumas condições, que incluem a de integrar uma família considerada "tradicional" na comunidade, a de ter um pátio grande o suficiente para acolher todos os dançarinos e a de contar com mulheres que saibam preparar a *chicha* ou *kawi*. Durante o *arete*, a *chicha* será oferecida aos músicos e às visitas das famílias próximas.

[10] Desenvolvo este argumento em Domínguez (2020).

[11] O texto é resultado do projeto de pesquisa "Arte e sociabilidades indígenas no Chaco ocidental", que contou com apoio do CNPq (Processo: 443340/2015-3, Chamada CNPq/MCTI n. 25/2015 Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas) e do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP, CNPq). O artigo foi finalizado durante um período como professora visitante na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), e com apoio de uma bolsa de pós-doutorado no exterior (PDE) do CNPq. Gostaria de registrar meu especial agradecimento a Graciela Chamorro e a Gladys Toro sem quem esta pesquisa não teria sido possível.

[12] Embora os missionários franciscanos que escreveram na virada do século XIX para o XX mencionem cantos como parte da musicalidade do *arete guasu* – como Gianechinni ([1898] 1996) –, as etnografias que descrevem o rito a partir da metade do século XX não registram a execução de cantos durante o ritual.

Durante esse período, também é realizada a eleição da rainha: podem se candidatar moças em torno dos 15 anos e a comunidade escolhe, por meio de voto, quem será a vencedora. Durante o *arete*, ela usará um vestido de festa e uma coroa e será quase sempre acompanhada por irmãs ou primas que fazem as vezes de princesas. Por seu turno, os homens – adultos, jovens e crianças – preparam suas máscaras.

Na tarde do sábado anterior ao Carnaval, monta-se a cruz: um estandarte de madeira, folhas e flores que acompanhará a procissão do *arete* durante todo o percurso, ao longo dos três dias de festa. As rodas de dança giram animadas, ao som da flauta e dos tambores, acompanhando a montagem da cruz. As visitas começam a chegar e as pessoas da comunidade que moram e/ou trabalham em outros locais também regressam a Santa Teresita para desfrutar da festa com parentes e amigos.

No domingo pela manhã, as pessoas se reúnem debaixo de uma alfarrobeira (*Prosopis*, árvore da família das leguminosas) nos fundos da comunidade, os instrumentos começam a soar e formam-se as primeiras rodas de baile. A animação aumenta entre os dançarinos e músicos quando, saindo do mato, aparecem os primeiros mascarados: são os *agüeros*, seres compostos de peles, penas e pedaços de diferentes animais da região. Alguns também os chamam de *aña*, que significa "alma de morto". Eles carregam a cruz e encabeçam a procissão que, desde a alfarrobeira, conduzirá o grupo dos participantes até a casa de um dos líderes para ali dançar por algumas horas.

Nesse momento de abertura, um líder discursa dando as boas-vindas, agradecendo a presença das visitas e desejando a todos um excelente *arete guasu*. Como referido, os anfitriões são sempre os guarani, e o ritual é celebrado nos lugares em que vivem. Mas na festa também dançam muitos *ñandeva, nivaclé* e *manjui* que vivem em comunidades vizinhas, como também alguns não indígenas. Às vezes, as rodas são pequenos círculos de pessoas próximas, todas do mesmo grupo étnico; quando as rodas são maiores, guarani, *ñandeva, nivaclé* ou *manjui* podem dançar juntos, de mãos dadas.

No *arete guasu* dança-se sempre em rodas que giram. As pessoas se dão as mãos e avançam em círculo, mudando o sentido quando a flauta indica. Ao ouvir uma variação de tons prolongados e mais agudos do que a melodia principal, todos mudam o sentido do giro – e, nesse momento, é interessante observar a sincronia que se percebe entre as pessoas mudando a direção do passo simultaneamente. Isso sugere que a musicalidade do *arete guasu* é um gênero com contornos semânticos sedimentados na área, pois sem necessidade de comandos verbais os participantes conseguem interpretar o que a música "manda fazer" a partir dos diferentes toques. Como acontece com outros gêneros musicais, em outros contextos, percebe-se aqui uma associação estreita – que é parte dos conhecimentos associados ao ritual – entre determinados sons e movimentos.

Quando há muitos jovens dançando – o que é mais comum no final da tarde ou à noite – surgem também, além de rodas de pessoas de mãos dadas, rodas formadas por fileiras de dois, três ou quatro participantes abraçados e que avançam formando um desenho semelhante ao das pás de um moinho. Esse "moinho", assim como as rodas, também muda o sentido do giro quando a flauta indica, e muitas vezes existem círculos de dois tipos e de diferentes tamanhos no espaço de dança, um ao lado do outro ou um dentro do outro.

O passo é sempre o mesmo e o esperado é que todos dancem em sintonia, não havendo espaço para intervenções individualizadas. A estrutura do passo é regular e acompanha o ritmo binário dos instrumentos musicais[13]. Em termos de notação musical, ou descrevendo sua organização temporal, poderia ser traduzido como duas colcheias e uma semínima; já no plano espacial, os pés se alternam entre direita e esquerda, gerando um desenho simétrico. As mãos entrelaçadas muitas vezes espelham a marcação do andamento da música com um movimento ascendente e descendente que acompanha a batida dos tambores.

Figura 1 – *Guïra pepo* e *apyte puku* dançando em roda, Santa Teresita, Paraguai, fevereiro de 2018

Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

As imagens que a dança revela, com seus círculos concêntricos de roupas multicoloridas marcados por um vaivém regular, são sem dúvida um ponto destacado na estética da festa. Tais imagens estão, naturalmente, relacionadas tanto aos sons quanto à dança. Como aponta Rosalía Martínez (2014), ao descrever as festas andinas da Bolívia, aqui a música pode tanto ser ouvida quanto vista. A dança e as imagens coloridas que ela forma resultam do som grave do bumbo que faz a marcação, do ritmo que imprimem as caixas e das melodias da flauta que marcam o movimento dos corpos, indicando quando se deve mudar a direção, além de anunciar o momento de fazer pausas para descansar por alguns minutos. Ao mesmo tempo, o passo da dança também contribui com a musicalidade do evento, pois o som da fricção dos pés contra o chão de terra acaba se somando à trama sonoro-cinética da dança. Não é difícil concluir que, na experiência que a festa promove, os planos sonoro e cinético (do movimento) são da maior relevância. Mas, como sinalizamos, há também o aspecto visual que impacta, embora de forma diversa, tanto quem está dançando quanto quem observa de fora.

[13] Domínguez (2016; 2018b) descreve a musicalidade do *arete guasu* de forma mais detalhada. Nos vídeos – Domínguez (2018a; 2019) – apresentam-se exemplos dos temas que compõem o repertório do *arete guasu*.

O olhar do público situado no contorno dos pátios ou da praça se concentra o tempo todo nos dançarinos, em que pesem a regularidade e a redundância dos movimentos – ou até por causa delas. O movimento geral produzido pelos vários círculos girando simultaneamente, somado ao movimento também regular dos passos individuais, dá a sensação de se estar dentro de um grande relógio, cujas engrenagens giram juntas seguindo a cadência do ponteiro dos segundos. O ato de olhar para os dançarinos tem um efeito contagiante, dá vontade de dançar. Há quem denomine o fenômeno de empatia cinética: não é um gesto isolado que cativa os olhares e atrai o público para a dança, mas a somatória de movimentos, imagens e sons que, ao ocorrer de forma integrada na arena ritual, forma uma trama irredutível às linguagens estéticas consideradas individualmente.

Claro que o que se vê no *arete guasu* não é apenas um padrão formal repetido – como desenhado aqui –, mas a sobreposição de texturas nas quais roupas e máscaras de diferentes tipos formam uma cena multicolorida e multiespecífica, obtida a partir de técnicas de figuração que exploram distintos recursos e materiais. Os guarani confeccionam diversos tipos de máscara para o *arete guasu*: algumas são preferencialmente usadas por jovens, outras por adultos[14]. As crianças também formam suas próprias rodas de dança e não raro há entre elas meninos mascarados. As máscaras do tipo *apyte puku* (ou *bonetes*) são usadas exclusivamente por jovens. Conforme explicam alguns idosos da comunidade, os *apyte puku* foram introduzidas faz algumas décadas, não sendo "tradicionais". De fato, elas raramente aparecem no *arete guasu* da comunidade de Pedro P. Peña, localizada na beira do rio Pilcomayo e considerada pelos guarani como a "mais tradicional" das comunidades guarani ocidentais do Chaco paraguaio. Por ser de difícil acesso, essa comunidade teria conservado mais fielmente as características da vida ritual e religiosa dos guarani que migraram da Bolívia ao Paraguai após a Guerra do Chaco.

Figura 2 – Roda de *Apyte puku*, Santa Teresita, Paraguai, fevereiro de 2016

Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

[14] Convencionalmente quem usa as máscaras são indivíduos do sexo masculino, sejam crianças, jovens ou adultos. Em alguns casos, no entanto, garotas que gostem de sair mascaradas podem fazê-lo de forma sigilosa.

Os *apyte puku* são preparados antes do Carnaval pelos próprios jovens que as usarão. Geralmente eles combinam, junto com seus pares, a estética que vestirão coletivamente, embora ela inclua detalhes – como as pinturas – que são variantes individuais. As possibilidades são amplas: pode haver grupos de *apyte puku* vestidos totalmente de branco ou de preto, ou usando "*overalls*" laranja-neon – provavelmente uniformes descartados por alguma empresa que operou na região. Em qualquer hipótese, os corpos são totalmente cobertos, incluindo até luvas. Os *apyte puku* são cones de papelão com aproximadamente um metro de altura, revestidos com um tecido cuidadosamente pintado à mão por cada jovem. Como nesse caso a estética é definida coletivamente, os jovens se reúnem nas semanas que antecedem a festa para pintar seus *apyte puku*. Também é comum que alguns grupos de jovens usem máscaras de plástico, às vezes com as feições de personagens de filmes, séries de TV ou de outras expressões da indústria cultural[15]. A máscara também pode ser de papelão ou confeccionada com uma camiseta furada na altura dos olhos. Do mesmo modo que nas máscaras de madeira usadas pelos *chané* do noroeste argentino e os *isoseño* do sudeste boliviano, o importante no ritual é que o rosto esteja coberto.

Há outros tipos de máscaras, utilizadas preferencialmente por adultos do sexo masculino – que se apresentam individualmente, em duplas ou em trios. Existem, por um lado, os *aña häti* feitos de madeira de *samou*[16] ou os *ndechi-ndechi*, representando homens velhos e também confeccionados com a mesma madeira (*Chorisia insignis* ou *Ceiba insignis*, árvore endêmica da região) com a boca, o nariz, os olhos ou as sobrancelhas muito exagerados. Há também os *güira pepo*, caracterizadas por duas grandes asas de penas em diferentes cores (podem ser brancas, pretas ou rosadas, respectivamente de garças e flamingos, pássaros encontrados na área) e que emolduram um rosto feito de madeira de *samou*, papelão colorido ou pano. E há, por fim, os *agüeros* feitos de pele e pedaços de animais, figurações de seres híbridos que reúnem diferentes partes de animais e que revestem um corpo humano. Além de multiespécies, eles são também compostos de vida e de morte. É por isso que podem ser considerados figurações quiméricas (SEVERI, 2014; LAGROU, 2014), em que a reunião do contraditório aponta a possibilidade de transformação, da vida na morte e da morte na vida. Vale lembrar que, na cosmologia dos guarani do Chaco, a pessoa pode transformar-se em animal após a morte.

[15] No *arete guasu* de Santa Teresita, podem aparecer máscaras dos filmes "Pânico" ou "V de Vingança", de séries como "A Casa de Papel" e "Sexta-feira 13", ou máscaras de animais como as de "Você é o Próximo" ou até a máscara branca do DJ Marshmellow.

[16] Remeto a Villar e Bossert (2014) para um exame da semântica das máscaras *aña häti* no *arete guasu* dos *chané* do Oeste do Chaco argentino.

Figura 3 – Na dança, *agüeros* feitos com rostos de porco selvagem e veado, Santa Teresita, Paraguai, fevereiro de 2016

Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

Cinética, audição e visão juntam-se com o toque das mãos entrelaçadas e o cheiro dos corpos abraçados. É um contato quente e úmido de transpiração – não só devido à temperatura ambiente, geralmente alta, mas ao calor dos corpos em movimento. Esse contato e o tipo de toque variam conforme as categorias de idade. Enquanto os adultos dançam de mãos dadas, os jovens muitas vezes dançam abraçados em duplas ou trios. Obviamente, a dança legitima um tipo de contato corporal que não é comum fora desse contexto. Embora menos intenso do que nos corpos abraçados, o calor e o significado das mãos entrelaçadas não são menores. É pouco provável que algum dia se invente um símbolo mais poderoso do que uma roda na qual as pessoas avançam em círculo, de mãos dadas, para representar a unidade e a continuidade[17]. Aqui não se deve subestimar o fato de que, nas grandes rodas do *arete guasu*, dançam juntas pessoas de diferentes etnias que dificilmente se reuniriam numa condição tão igualitária em outras situações.

[17] Muitas análises antropológicas da dança pensam a roda como símbolo de *communitas*, no sentido proposto por Victor Turner (2013 [1969]). O artigo de Silvia Citro e Adriana Cerletti (2012), por exemplo, descreve as danças dos *toba* de Formosa (no Leste do Chaco argentino) e dos *mocoví* de Santa Fé, argumentando que, nos rituais desses povos, os cantos e danças se organizam segundo princípios estruturais semelhantes. Estes se caracterizam pela articulação entre coreografias coletivas circulares e repetitivas e a iteração que produz o discurso musical, no qual predominam as variações mínimas. Na interpretação das autoras, a dança circular é um "[...] signo de identidad aborigen [...] que evocaria icónicamente los significados de continuidad y permanência." (CITRO; CERLETTI, 2012, p. 163).

Figura 4 – *Agüero* feito com rosto de felino, penas de *nhandu* (ema) e garras de gavião, Santa Teresita, Paraguai, fevereiro de 2017

Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

Mencionou-se os cheiros e vale destacar, para completar a descrição, que não se trata apenas de cheiros humanos, mas de porcos selvagens, veados, tatus e felinos – cheiros de vida e de morte. Em resumo, e como em muitos outros casos, dançar no *arete guasu* é uma experiência que, além do plano cinético, ativa simultaneamente a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar. Dessa maneira, o ritual ativa memórias e afetos muito caros aos guarani do Chaco. "Essa é a nossa festa", repetem com emoção, e faça chuva ou faça sol as rodas de dançarinos não param de girar.

Desse modo, no *arete* e na dança, se reaproximam pessoas da comunidade, atualizam-se os vínculos entre parentes que trabalham fora ou moram em outras comunidades e se renovam as alianças entre os guarani e seus vizinhos de outras etnias. Por meio da estética das máscaras do *arete* se evoca a morte e os mortos, e ativa-se a memória dos parentes que já partiram. A experiência multissensorial ou de "*sentidos exacerbados*" que caracteriza o rito, por sua vez, contribui para a delimitação de um tempo extraordinário. A eficácia do *arete* liga-se a esse poder para agregar e para unir o que poderia permanecer separado, criando uma temporalidade diferente, um *ar ete*, um tempo verdadeiro.

3 *Oguata pegua,* para Caminhar

O único momento em que não se dança em rodas é quando a festa se desloca de um lugar para outro. O *arete* é uma celebração itinerante que visita casas da comunidade para dançar em cada uma por algumas horas. Tocando um tema conhecido como *oguata*

pegua (para caminhar) ou *eroguata* (fazer caminhar), a flauta anuncia que o conjunto mudará de lugar, rumando para outra casa. Imediatamente as pessoas se levantam, recolhem as cadeiras, se as trouxeram, e carregam suas bebidas e caixas com comida – e todos seguem, acompanhando os músicos de mãos dadas ou abraçados, sempre no mesmo passinho. Os instrumentos tocados durante o *arete guasu* podem, sem exceção, ser carregados ou executados ao longo das caminhadas. Por isso a música não para nos trajetos; ao contrário, os deslocamentos são conduzidos pelo som da flauta e da melodia *oguata pegua* ao longo de todo o caminho, até chegar na próxima casa.

O caminhar e a caminhada (*guata* ou *oguata*) são temas importantes na mitologia e cosmologia *mbyá* e na de outros guarani orientais. Entre os guarani do Chaco, porém, não se ouve referências a tal conceito e nem à noção da "terra sem males" presente em muitas narrativas *mbyá*[18]. Por isso parece mais viável pensar essa característica em relação ao que acontece em muitas festas andinas – não longe do território *chiriguano* –, cujas procissões são sempre guiadas por temas musicais específicos, denominados *pasacalles* em espanhol. Esse traço, como outros, aproxima a grande festa dos guarani do oeste do Chaco de muitas festas andinas que também se caracterizam pelo deslocamento dos músicos e dançarinos por trilhas, ruas, praças e pátios (MARTÍNEZ, 2014; MENDOZA, 2010). O costume de circular de casa em casa, parando para beber em cada uma, é tão comum quanto as longas sequências musicais executadas por flautas, caixas, bumbos e *erkes*, que definem acusticamente muitos contextos festivos das terras altas.

Figura 5 – Músicos, dançarinos, *apyte puku* e *aña häti* deslocam-se de uma casa a outra, Santa Teresita, Paraguai, fevereiro de 2016

Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

De fato, a música executada pelos guarani do Chaco recorda a música dos Andes. A familiaridade entre a música do *arete* e a das festas andinas, contudo, pode ser atribuída a características formais e aos instrumentos utilizados, mas revela-se também em alguns dos seus pressupostos cosmológicos. Por um lado, os diferentes temas que

[18] Sobre este ponto remetemos aos textos reunidos em Affonso e Ladeira (2015) e Montardo (2009, p. 222). Para uma reflexão crítica sobre as relações que a literatura etnológica identifica entre os deslocamentos guarani e kaiowá e a noção de terra sem males, remeto a Pimentel (2018).

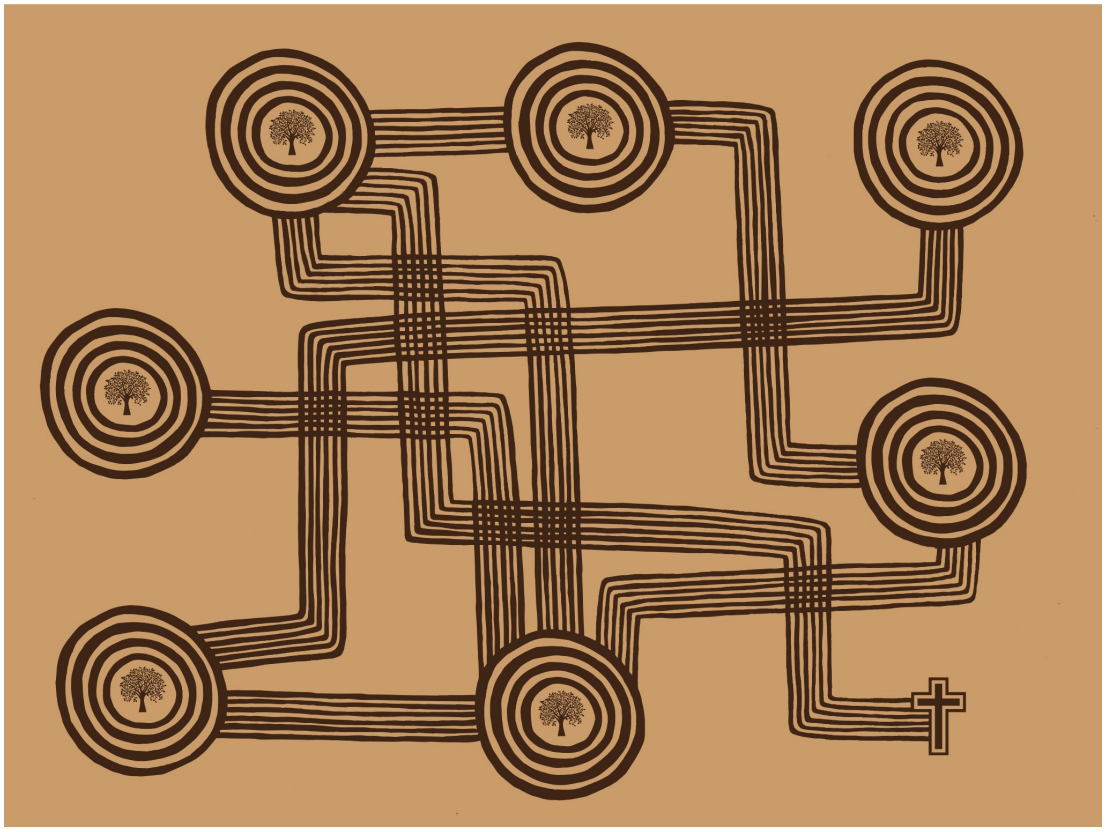
compõem o repertório do *arete* têm uma estrutura amplamente difundida na música andina, que consiste em frases organizadas em pares interdependentes, no sentido do segundo elemento do par constituir-se numa variação do primeiro. Por sua vez, os instrumentos musicais tocados durante o *arete guasu* são todos usuais nas terras altas, a exemplo do *temïmbï*, que é uma *quena*, flauta vertical, neste caso de cinco orifícios, e do *pinguyo* – palavra associada ao termo quéchua *pinquillo* ou *pinkuyo* –, flauta vertical, de seis orifícios. Em alguns casos, o *pinguyo* pode incluir um segundo tubo menor que acompanha a melodia do tubo principal com um tom alto e constante, também comum nas terras altas da Bolívia. Os *temïmbï* atualmente são fabricados com tubos de metal ou de PVC; os *pinguyos* podem ser de metal ou de *takuara* e seu apito (*emïmbï*) geralmente é feito com um tubo plástico de caneta. Há outro instrumento de sopro cuja sonoridade é comum no *arete*, executado pelos mascarados que dançam e não pelo conjunto de músicos. Trata-se de um trompete feito com corno de vaca e também muito comum nas festas andinas, onde é conhecido como *pututu;* os guarani o denominam *iguararamïmbï* ou *serërë*. Os instrumentos de percussão – caixas com esteira (*angúa*) e bumbos (*angúa guasu*) – tocam estruturas rítmicas binárias e ternárias.

Além dos sons e dos deslocamentos, outra característica que aproxima o *arete* de muitas festas andinas é a associação estreita entre a música e o consumo de álcool (MARTÍNEZ, 2002; 2014). No *arete guasu,* todo mundo bebe, as bebidas são compartilhadas, copos e latas circulam de mão em mão. Os músicos também são incluídos nessa lógica reciprocitária, sendo servidos com especial atenção: tanto os donos das casas quanto os participantes da festa lhes oferecerão bebida a todo momento – ela não pode faltar. Embora a associação entre música e álcool também apareça em outras sociedades das terras baixas, esta não aparece nas descrições das cerimónias e rituais dos guarani ao leste do rio Paraguai[19].

Entre os guarani do Chaco, por sua vez, como em muitos contextos andinos, a habilidade para tocar instrumentos musicais e o poder de atrair as pessoas para a dança são atribuídos a forças do inframundo que habitariam o interior dos *cerros*, montanhas, grutas ou cavernas (SOLOMON, 1997). Essa potência é conhecida como *Salamanca* ou *Saramaca* entre os *flauteros* guarani e *chané* do Chaco. E, do mesmo modo que em muitas festas das terras altas, o desenho ou as formas visuais que o deslocamento produz também são elementos centrais na estética do evento. O desenho que se forma no chão de terra batida, a partir dos deslocamentos durante os três dias do *arete guasu*, cria uma malha que agrega diferentes pontos do espaço da comunidade. A forma visual que resulta da união dos pontos que o conjunto de músicos e dançarinos percorrem ao longo dos três dias de festa é a de uma rede de várias camadas que liga esses pontos do espaço por meio de linhas resultantes das caminhadas.

[19] Remeto a Heurich (2015) para uma análise dos bailes, o consumo de cachaça e a embriaguez entre os *mbyá.* Como argumenta o autor, entre os *mbyá* a alegria da embriaguez opõe-se a alegria proporcionada pela participação nos rituais da casa cerimonial (*opy*). (HEURICH, 2015, p. 542)

Figura 6 – Gráfico dos deslocamentos de músicos e dançarinos no *arete guasu* de Santa Teresita, Paraguai, tal como registrado em fevereiro de 2019



Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

No primeiro dia os músicos começam a tocar de manhã e as pessoas dançam em rodas embaixo da alfarrobeira localizada nos fundos da comunidade. De longe avista-se os *agüeros*, que chegam dançando e carregando a cruz. Os músicos e dançarinos se juntam a eles e, sem interromper o som, todos se deslocam, dançando, até a primeira casa, onde se dança novamente em rodas por duas ou três horas. Depois do meio-dia, o conjunto se dirige, com o mesmo protocolo, para uma segunda casa e no final da tarde para uma terceira. Avançada a noite, o grupo geralmente vai até a praça da comunidade, onde os que ainda têm fôlego dançam até a madrugada. No segundo dia, reinicia-se a dança em alguma casa, por volta das nove da manhã, e o conjunto de músicos, em companhia de mulheres e homens, vai de casa em casa, sempre dançando, num percurso similar ao do dia anterior.

No terceiro e último dia é quando se reúne na dança o maior número de pessoas e quando acontecem as "brincadeiras". Ao meio-dia o conjunto já está na segunda parada para dançar em rodas e, quando começa a soar o tema musical *koya-koya* – instalando a tensa expectativa que reveste esse momento –, saem do mato bandos de *kuchi-kuchi* (porcos), rapazes com o corpo coberto de lama e que, carregando barro em pequenas sacolas, correm desordenadamente entre os presentes, enlameando a todos. A cena, que cria confusão e muita diversão quando as mulheres têm sucesso nas suas tentativas de capturar algum *kuchi*, repete-se três vezes. Depois de cada aparição na arena ritual, os

kuchi-kuchi correm em bando para se esconder no mato. Novamente o conjunto desloca-se rumo a alguma casa da comunidade para dançar em rodas e no final da tarde move-se até a grande praça, no centro da comunidade, onde terá lugar o combate ritual entre os *aña-aña* mascarados (almas dos mortos) e os touros. Na sequência, o touro enfrenta e é derrotado pelo *jagua-jagua* (onça), que será, por sua vez, no desfecho do drama ritual, vencido pelo *kereimba* (guerreiro) guarani. As rodas de dança, mais numerosas e maiores do que em qualquer outro momento da festa, tomam a praça para euforia geral. Com o crepúsculo o conjunto empreende a sua última caminhada, dessa vez rumo ao cemitério. Uma vez ali, na escuridão da noite, dança-se diante do pórtico e o líder faz um novo discurso, agradecendo às visitas e se despedindo, até o próximo ano, dos parentes vivos e mortos que, como afirmam, dançaram na festa.

Figura 7 – Combate ritual entre o touro e os *aña*, Santa Teresita, Paraguai, fevereiro de 2017

Fonte: Elaborada pela autora deste artigo

Se em cada casa as rodas de dançarinos imprimem o seu desenho circular, o deslocamento do grupo, repetindo o mesmo passinho e avançando lentamente até a próxima casa, traça linhas que se entrecruzam e as unem. Como uma costura que ponto a ponto traça um desenho, a dança em círculos e os sucessivos deslocamentos entre as casas da comunidade parecem riscar no solo áspero do Chaco os pontos em que as comunidades guarani vivem.

A alternância entre a dança circular e os deslocamentos em determinados trajetos imprime uma espacialidade bastante específica à organização do rito e que, naturalmente, não seria a mesma se o conjunto dançasse em rodas num único ponto. Que razões levam os dançarinos e músicos a se deslocarem pelo espaço da comunidade?

Há, por um lado, uma razão sociológica nesse princípio estético: as casas que o *arete* visita pertencem às famílias consideradas tradicionais na comunidade. Trata-se de famílias proeminentes que – além de dispor de um pátio de grandes dimensões, com espaço suficiente para muitas pessoas dançarem – respaldam e muitas vezes são berço das lideranças em atividade. Por sua vez, o deslocamento do som do *arete*, acompanhado ininterruptamente por um passo de dança regular e simétrico, conduz à percepção de uma forma no espaço físico da comunidade. Essa forma é composta de linhas que unem determinados pontos, formando uma rede ou teia que relaciona as casas. Os guarani de Santa Teresita denominam essas casas e famílias de "clãs". Da forma como é usado localmente, o termo alude ao caráter relativamente hierárquico da sua organização política[20]. Nesse traço se pode identificar mais um contraste entre os guarani do Oeste do Chaco e os orientais, tradicionalmente descritos como sociedades em que a acumulação de prestígio por parte de alguns chefes políticos, representada como uma força centrípeta, seria neutralizada pela ação dos profetas e as forças centrífugas da mobilidade – destacando-se neste entendimento acerca da sociabilidade guarani a contribuição de Hélène Clastres (1978). Os deslocamentos do *arete*, pelo contrário, remarcam as alianças entre algumas casas da comunidade – as que concentram o prestígio decorrente de serem "famílias tradicionais do *arete guasu*" –, destacando-se a figura formada por tais linhas contra o fundo indiferenciado de terra seca que caracteriza essa parte do espaço chaquenho. Aqui o *oguata*, a caminhada, mais do que corroer ou diluir chefias consolidadas, reforça as alianças que as sustentam. Esse recurso é explorado sistematicamente ano após ano, atualizando, por meios estéticos, a experiência das linhas e da forma singular que os movimentos criam. Trata-se de uma construção sensível que se articula graças à gramática redundante do ritual e na qual os sons, as imagens e os movimentos operam simultaneamente.

O *arete guasu* acompanhou a caminhada dos guarani e *isoseño* que forçosamente abandonaram suas terras na Bolívia após a Guerra do Chaco. Adentraram, nesse deslocamento, um território habitado por *ñandeva, ayoreo*, *nivaclé*, *manjui* e *enhlet*, os quais também foram impactados, naquela época, pela guerra e o decorrente processo de colonização da área. Com a Guerra do Chaco chegaram à região os fortins militares, os colonos paraguaios e menonitas, e os padres e freiras que trabalhariam intensamente no Chaco durante as oito décadas seguintes. É nesse cenário de profunda interculturalidade, mas também de censura, que os guarani mantiveram vivo o seu rito e a sociabilidade a ele associada. O *arete* operou como um meio eficaz para que os outros grupos da região – indígenas e não-indígenas – soubessem quem são eles. Isso não significa que o *arete guasu* seja uma versão objetivada da sua cultura tradicional e instrumentalizada com fins políticos. O *arete* faz sentido sobretudo para os próprios guarani. Além de atualizar as relações de parentesco e contribuir na administração do poder e do prestígio entre as diferentes famílias, a potência estética do *arete* ativa memórias e afetos que costuram uma relação temporal com o seu próprio passado, projetando seu modo de viver para o futuro.

[20] Tais famílias de chefes, chamadas aqui de clãs, evocam as *casas* aristocráticas identificadas por Combès e Villar ao analisar a organização social *chané* e *chiriguano*. (VILLAR, 2013; COMBÈS; VILLAR, 2004)

4 Conexões Particulares

Na introdução deste texto foram resenhadas brevemente algumas das pesquisas que nas últimas décadas – e por meio do estudo das artes e dos rituais – têm contribuído para o conhecimento da grande diversidade estética elaborada pelos guarani do Sul do continente americano. O exame comparativo de tais estudos mostra que, além de possíveis pontos de encontro revelados pelas "redes guarani"[21], existem também formas muito diversas por meio das quais os diferentes coletivos lidaram com as situações particulares que foram levados a vivenciar. Tais vivências, como não podia deixar de ser, restaram afetadas pelas relações e trocas com os vizinhos de cada grupo, dando lugar a processos de apropriação e invenção cultural singulares. Assim, mais do que um substrato comum que se materializa numa diversidade de formas, se pode pensar também que a diversidade estética com que nos deparamos ao estudar as artes e os rituais guarani é tão complexa quanto os processos sociológicos e variações cosmológicas que à acompanham.

A estética do *arete*, como se tentou demonstrar, permite observar possíveis aproximações entre o que a etnologia tradicionalmente aponta como características das terras altas e das terras baixas na América do Sul. O Noroeste do Chaco já foi descrito na literatura antropológica pela metáfora da "dobradiça" (VILLAR; COMBÈS, 2012), para referir a articulação de características dos povos que a etnologia considera tipicamente chaquenhos e das sociedades andinas. Situados na fronteira entre essas duas grandes áreas culturais ou etnográficas, tais sociedades são fruto de uma zona de contato e trocas que possibilitou processos criativos originais. O *arete guasu* exprime a criatividade que singulariza esteticamente os guarani do Oeste do Chaco, contribuindo para definir as especificidades culturais que os diferenciam de outros povos falantes do guarani do sul do continente.

Referências

AFFONSO, Ana Maria Ramo; LADEIRA, Maria Inês. (org.). **Guata Porã/Belo Caminhar**. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2015.

AUSTIN, John L. **How to Do Things with Words**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.

CAPDEVILA, Luc *et al*. **Los hombres transparentes – Indígenas y militares en la guerra del Chaco (1932-1935)**. Cochabamba: Instituto de Misionologia, 2010.

CARVALHO, Rodrigo Amaro de. **Rimas de Si, Batidas de Outrem (e Vice-Versa):** estratégias de visibilidade e regimes de alteridade dentre os rappers kaiowá (Reserva Indígena de Dourados/MS). 2018. 310p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

CHAMORRO, Graciela. **Panambizinho – lugar de cantos, danças, rezas e rituais kaiowa**. Dourados: FUNDECT, 2017.

[21] Utilizo aqui a fórmula elaborada por Macedo e Gallois (2018, p. 9) para designar "[...] a multiplicidade de coletivos, e seus muitos caminhos e transformações, compondo redes em que figuram muitos nomes, como Mbya, Ava, Nhandeva, Xiripa, Tupi, Tupi Guarani, Kaiowa, Pai Tavyterã, entre outros. Tais denominações trazem consigo singularidades nas histórias, línguas e conhecimentos dessas populações, ao mesmo tempo em que indicam conexões entre elas que podem ser reconhecidas em diferentes tempos e espaços [...]".

CHAMORRO, Graciela. A arte da palavra cantada na etnia kaiowa. **Bulletin de la Société Suisse des Américanistes**, [*s.l.*], v. 73, p. 43-60, 2011.

CHAMORRO, Graciela. **Kurusu ñe'ẽngatu**: palabras que la historia no podría olvidar. Asunción: Ceaduc, 1995.

CHAMORRO, Graciela. **Ñemongo'i**. Dourados: UFGD, 2014.

CHAMORRO, Graciela. **Okaraguyje Taperendy**. Dourados: UFGD, 2020.

CITRO, Silvia, CERLETTI, Adriana. Las danzas aborígenes siempre fueron en ronda. Música y danza como signo identitario en el Chaco argentino. *In*: CITRO, S.; ASCHIEIRI, P. (org.), **Cuerpos en movimiento**: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012. p. 139-168.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**: o profetismo tupi-guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COELHO, Luis F. H. **Canções guarani entre os nhandeva da aldeia de Biguaçu, SC**. 1999. 84. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

COELHO, Luís Fernando Hering. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical. **Campos**, [*s.l.*], v. 5, n. 1, 2004.

COMBÈS, Isabelle. **Etno-historias del Isoso – Chané y chiriguanos en el Chaco boliviano (siglos XVI a XX)**. La Paz: PIEB-IFEA, 2005.

COMBÈS, Isabelle. Los fugitivos escondidos: acerca del enigma tapiete. **Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines**, [*s.l.*], v. 37, n. 3, p. 511-533, 2008.

COMBÈS, Isabelle **¿Quién mato a Creveaux?** Santa Cruz de la Sierra: Heterodoxia-El País, 2017.

COMBÈS, Isabelle; VILLAR, Diego. Aristocracias chané. Casas en el Chaco argentino y boliviano. **Journal de la Société des Américanistes**, [*s.l.*], v. 90, n. 2, p. 63-102, 2004.

DALLANHOL, Kátia M. ***Jeroky, Jerojy***: por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos. 2002. 151p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

DGEEC – DIRECCIÓN GENERAL DE ENCUESTAS, ESTADÍSTICAS Y CENSOS. **Tercer censo nacional de población y viviendas para pueblos indígenas**: Pueblos indígenas en el Paraguay. Asunción: DGEEC, 2012.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Western Chaco Flutes and Flute Players Revisited. *In*: LANDA, Enrique Cámara *et al*. (ed.). **Ethnomusicology and Audiovisual Communication**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. p. 115-131.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Among Flute Players**. 2018a. Disponível em: https://youtu.be/JdN2Ih1IMrg. Acesso em: 11 maio 2020.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Sons, ritual e história indígena no oeste do Chaco. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 20, 45-66, 2018b.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Um lugar onde se achar. Deslocamentos e rituais entre os guarani do Chaco boreal paraguaio. **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 63 n. 2 p. 1-22, 2020.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. Pascual Toro, flautero. **Revista Visagem**, Belém do Pará, UFPA, 2019. Disponível em: https://grupovisagem.org/revista/edicao_v5_n1/videos1.html. Acesso em:01/04/2020.

ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros – Arte indígena del Paraguay**. Asunción del Paraguay: Servilibro, 2012.

FERRAZ, Ana Lucia. *Jajeroky*: Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani. **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 62 n. 2, p. 350-381, 2019.

FRITZ, Miguel. El carnaval guaraní. **Suplemento Antropológico**, Asunción del Paraguay, v. XXX, n. 1-2, p. 45-62, 1995.

GIANECHINNI, Doroteo. **Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano**. Tarija: FIS/Centro Eclesial de Documentación, [1898] 1996.

GONZALEZ, Gustavo. Entre los chané-guaraníes de Pikuiva, Irendague y Ñambirenda. **Revista de la Asociación Científica del Paraguay**, Asunción del Paraguay, ano V, n. 8-9, p. 54-64, 2000.

GUILHERME, Jacqueline Cândido. Recepção musical e política: Ensaio sobre os consensos e dissensos acerca da música dos Brô Mc's no contexto da Reserva Indígena de Dourados e entorno. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Dourados, v. 5, n. 10, p. 19-38, 2018.

HEURICH, Guilherme Orlandini. Outras alegrias. Cachaça e cauim na embriaguez mbyá-guarani. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 527-552, 2015.

HIRSCH, Silvia. Narrativas visuales de los tapietes: arte mural en una comunidad indígena del norte argentino. **Revista del Cisen Tramas/Maepova**, [*s.l.*], v. 7, n. 2, p. 45-62, 2019.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? *In*: SEVERI, C.; LAGROU, E. (org.). **Quimeras em diálogo – Grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 67-110.

MACEDO, Valéria. Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da cultura e o se fazer ouvir nos corais guarani. **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 357-400, 2012.

MACEDO, Valéria. Tracking Guarani songs. Between villages, cities and worlds. **Vibrant**, [*s.l.*], v. 8, n. 1, p. 377-411, 2011.

MACEDO, Valeria, GALLOIS, Dominique Tilkin. Apresentação. *In*: GALLOIS, D. T.; MACEDO, V. (org.). **Nas redes guarani**: saberes, traduções, transformações. São Paulo: Hedra, 2018. p. 9-20.

MAGRASSI, Guillermo. **Chiriguano-chané**. Buenos Aires: Búsqueda – Centro de Artesanía Aborigen, 1981.

MARTÍNEZ, Rosalía. Tomar para tocar, tocar para tomar: música y alcohol en la fiesta jalqa. *In*: SÁNCHEZ, Walter (ed.). **La música en Bolivia**: de la prehistoria a la actualidad. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, 2002. p. 413-434.

MARTÍNEZ, Rosalía. Música, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos. **Anthropologica**, Lima, v. XXXIII, n. 33, p. 87-110, 2014.

MENDOZA, Zoila. La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i. **Anthropologica**, Lima, v. XXVIII, n. 28, p. 15-38, 2010.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

MONTARDO, Deisy Lucy. **Através do Mbaraká**: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.

NINO, Bernardino de. **Etnografía chiriguana**. La Paz: Tipografía comercial de Ismael Argote, 1912.

PALAVECINO, Enrique. Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los chané. **Revista del Museo de La Plata**, La Plata, v. IV, p. 117-131, 1949.

PEREZ BUGALLO, Nahuel. Algunos apuntes sobre el patrimonio etno-organológico de los guaraníes de Pichanal (Salta). **Folklore Latino Americano**, [*s.l.*], v. XIII, p. 195-200, 2012.

PEREZ BUGALLO, Rubén. Estudio etnomusicológico de los chiriguano-chané de la Argentina. **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología**, Buenos Aires, n. 9, p. 221-268, Buenos Aires, 1979-1982.

PEREZ BUGALLO, Rubén. Yapuiraé Guasú ('La gran danza'). Aproximación etnocoreológica contextual entre los chiriguano-chané. **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología**, Buenos Aires, n. 19, p.505-524, Buenos Aires, 2000-2002.

PIMENTEL, Spensy K. Novas terras sem males. *In*: GALLOIS, D. T.; MACEDO, V. (org.). **Nas redes guarani. Saberes, traduções, transformações**. São Paulo: Hedra, 2018. p. 45-64.

POMPA, Dea, COLOMBINO, Lia. Arete Guasu. El tiempo escindido. Asunción del Paraguay: Red Conceptualismos del Sur; Korekogua, 2012. Disponível em: https://youtu.be/tXhVB_Cd3VQ. Acesso em: 20/04/2020.

RICHARD, Nicolás (org.). **Mala guerra: Los indígenas en la Guerra del Chaco (1932-1935).** Asunción del Paraguay, Museo del Barro, Servilibro-Colibris, 2008.

ROCCA, Manuel. Los chiriguano chané. **América Indígena**, Buenos Aires, v. XXXIII, n. 3, p. 743-756, 1973.

ROCCA, Manuel; NEWBERY, Sarah. El carnaval chiriguano chané. **Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología**, Buenos Aires, v. 8, p. 43-92, 1976.

RUIZ, Irma ¿Lo esencial es invisible a los ojos? Presencias imprescindibles y ausencias justificables en el paisaje sonoro ritual cotidiano mbyá-guaraní. **Cuadernos de Música Iberoamericana,** Madrid, v. 16, p. 59-84, 2008.

RUIZ, Irma. Aborigen, sudamericana y transgresora. La ingeniosa flauta de pan de las mujeres mbyá-guaní. **TRANS-Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 15, 2011.

RUIZ, Irma. **La conquista espiritual no consumada**: Cosmología y rituales mbyá-guarani. Quito: Abya Yala, 2018.

SÁNCHEZ, Walter. La plaza tomada. Proceso histórico y etnogénesis musical entre los chiriguanos de Bolivia. **Latin American Music Review**, Austin, v. 19, 2: 218-243, 1998.

SÁNCHEZ, Walter. Sonidos, ruidos y silencios en las misiones franciscanas del Chaco boliviano. **Revista Argentina de Musicologia**, Buenos Aires, n. 2, p. 15-48, 2001.

SETTI, Kilza. Orassom – Preces Cantadas dos Mbyá-Guaranis. **Revista de Música**, São Paulo, v. 8, n. 1/2, p. 57-66, 1997.

STEIN, Marília. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças mbyá guarani. *In*: LUCAS, M. E. (org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marca Visual, 2013. p. 17-44.

STEIN, Marília. **Kyringüé mboraí – os cantos das crianças e a cosmo-sônica mbyá-guarani**. 2009. 309p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SEVERI, Carlo. O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar. *In*: SEVERI, C.; LAGROU, E. (org.). **Quimeras em diálogo**: Grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 25-66.

SOLOMON, Thomas. **Mountains of Song:** Musical Constructions of Ecology, Place, and Identity in the Bolivian Andes. Austin: University of Texas Press, 1997.

TORO, Juana Gladys Lescano. **Contexto social y religioso del ritual arete guasu en la convivencia comunitaria de los Guarayos del Chaco Central**. 2000. 67p. Tese (Ingeniería en Ecología Humana) – Universidad Nacional del Paraguay, Asunción del Paraguay, 2000.

TURNER, Victor. **O processo ritual. Estrutura e Antiestrutura**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013 [1969].

VILLAR, Diego. Modelos de liderazgo amerindio: una crítica etnológica. *In*: SENDÓN, P. F.; VILLAR, D. (ed.). **Al pie de los Andes**: estudios de etnología, arqueología e historia. Cochabamba: Itinerarios Editorial, 2013. p. 11-31.

VILLAR, Diego, BOSSERT, Federico. Máscaras y muertos entre los chané. **Separata. Centro Argentino de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano**, Buenos Aires, Año 14, n. 19, p. 12-33, 2014.

VILLAR, Diego, COMBÈS, Isabelle (ed.). **Introducción – una aproximación comparativa a las tierras bajas bolivianas – Las tierras bajas de Bolivia**: miradas históricas y antropológicas. Santa Cruz de la Sierra, El País, Museo de Historia; Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, 2012. p. 7-31.

ZINDLER, Ilona. **Máscaras y Espíritus**. Asunción: Ceaduc, 2006.

María Eugenia Domínguez

Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC) e do Departamento de Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH/UFSC). Graduada em antropologia social pela Universidade de Buenos Aires (Argentina); é mestre e doutora em antropologia social pela UFSC (2009). Realizou pós-doutorado na Universidade Autônoma de Barcelona (Espanha) como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC/CNPq). Pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP/CNPq).

Endereço profissional: Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia, Bloco E, 4º Andar, Trindade, Florianópolis, SC. CEP: 88040-900.

E-mail: eugenia.dominguez@ufsc.br

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4087-0732

Como referenciar este artigo:

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Sentido na Dança – Sobre os movimentos no *Arete Guasu* dos Guarani do Chaco Boreal Paraguaio. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 24, n. 2, e71290, p. 29-50, maio de 2022.