

Violinistas Kaiowá/Guarani: dados etnográficos e históricos sobre os violinos de procedência missioneira no atual Mato Grosso do Sul

Protasio Paulo Langer

Entre os guaraniólogos é de conhecimento geral a relação que a etnia Mbyá Guarani (etnia guarani-falante distribuída ao longo de oito Estados do litoral brasileiro, da Argentina e do Paraguai) estabelece com dois instrumentos musicais que remontam ao período jesuítico/guarani: o *rave* (*ravé*), corruptela hispânica de *rabel* (rabeca, violino), e o *mbaraka* (*mbaraká*), neste caso, um violão de cinco cordas. A música dessa etnia tornou-se um produto cultural bastante difundido, inclusive pela grande mídia em programações relativas ao "Dia do Índio". Talvez pelo caráter inusitado e original de "mestiçagem musical", pelo processo de apropriação, recriação e inserção desses instrumentos ao universo cosmológico e ritualístico, o *rave* (violino) e o *mbaraka* (violão) são imediatamente associados à etnia Mbyá.

No presente trabalho pretendemos arrolar dados históricos e etnográficos que indicam que, além dos Mbyá, os guarani-falantes do sul de Mato Grosso do Sul conhecem, praticaram e ainda praticam instrumentos musicais de corda executados com arco. Estamos num momento histórico em que os Guarani/Kaiowá estão protagonizando a reconquista dos seus territórios e se apropriando de instituições de ensino, visando direcioná-las à defesa dos seus projetos utópicos (Suess 1997). Ano após ano surgem novas pesquisas acadêmicas, muitas delas desenvolvidas por estudantes indígenas, que exploram as múltiplas dimensões socioculturais da etnicidade Guarani/Kaiowá. Um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), desenvolvido no Curso de Licenciatura

Indígena *Teko Arandu*, que constituiu uma das principais fontes do presente trabalho, exemplifica bem o protagonismo desses grupos étnicos diante das referidas instituições.

Nesse sentido, na primeira parte deste capítulo trabalharemos a atuação artístico-musical de duas famílias indígenas historicamente ligadas à fabricação e execução de violinos. Além do TCC do indígena Ládio Veron Cavaleiro, cuja elaboração acompanhamos e orientamos, contamos com dados biográficos e etnográficos de pessoas ligadas à família Cáceres, da Reserva Indígena de Amambai, e da família Aquino, atualmente também residente em Amambai. Na sequência procuramos apresentar registros históricos e etnográficos que permitam remeter os instrumentos executados com arco entre os povos guarani-falantes ao período da missão jesuítica.

Um dos trabalhos mais recentes envolvendo esse campo é a obra de Deise Montardo (2009), dedicada à música, à dança e ao xamanismo de grupos Guarani em diversas aldeias de Mato Grosso do Sul (Kaiowá e Guarani) e de Santa Catarina (Mbyá e Nhandeva). Porém, entre as duas etnias de Mato Grosso do Sul, a pesquisadora não registrou a ocorrência dos referidos instrumentos. Ainda, o fato de não haver alusão aos violinos não pode ser atribuído a uma negligência ou imperícia, mas antes a uma questão de perspectiva e à opção de pesquisar o presente etnográfico. Enquanto Montardo focava seu estudo sobre a música associada à dança, ao canto e aos rituais religiosos do presente, os violinos dos Guarani de Mato Grosso do Sul estão vivos na memória, mas já não são mais executados nesses eventos.

Em diversas Terras Indígenas, acampamentos ou áreas que aguardam homologação, ocupadas por guarani-falantes em Mato Grosso do Sul, é possível encontrar informantes capazes de relatar experiências musicais envolvendo indígenas tocando e fabricando instrumentos musicais tocados à moda do violino. Para o presente trabalho não perseguimos todos os indícios sugeridos pelos informantes nas nossas idas ao campo. Por esse motivo, os dados que serão apresentados referem-se a apenas duas famílias – grupos familiares – que historicamente confeccionavam e tocavam violino.

1. A atividade musical da família Cáceres

As notícias sobre a existência de violinos entre os indígenas da etnia Guarani da região de Dourados e Amambai chegaram até nós meio por acaso. Um colega, professor universitário, comentou que havia adquirido um violino produzido pelo tio da sua esposa (um indígena da Aldeia de Amambai). Ainda, pouco depois esse senhor veio a falecer. No intuito de coletar dados etnográficos sobre esse fenômeno empreendemos diversas visitas às aldeias e localizamos Gerônimo Cáceres, que ainda produz esses instrumentos, segun-

do ele, à maneira que o seu pai lhe ensinou.

Sobre a fabricação do violino, as diversas partes e técnicas envolvidas no processo, Seu Gerônimo evoca, a cada instante, os ensinamentos do seu pai, embora algumas tarefas e procedimentos tenham sido “terceirizados” para lojas especializadas. No Caderno de Campo de 30 de outubro de 2009 registramos:

Para a confecção do violino, Seu Gerônimo afirma seguir os ensinamentos do seu pai, Lúcio Cáceres, que faleceu há 4 anos com idade de 89 anos. Ainda, atualmente as cordas e o breu ele adquire em lojas especializadas. Antigamente, seu pai fazia cordas de tripa e da folha da palmeira Bocajá. Para a caixa de ressonância seu Gerônimo usa uma prancha de cedro, escava-a com um formão no formato do violino e, em seguida, põe uma tampa no lado oposto às cordas. Esse procedimento é tomado para que a pressão das cordas não afunde a face frontal. Trata-se, portanto de um violino de cocho com uma tampa na face inversa do encordoamento. O braço do violino é feito de Guajuvira. A cola que seu Lúcio Cáceres usava era produzida a partir do cozimento de couro seco de boi. O couro fervia até soltar uma liga que era a própria cola. Segundo seu Gerônimo, os violinos do seu pai pesavam menos de 500 gramas. Para o arco era usada uma madeira amarela que de tão flexível dá para fazer um círculo.

Atualmente, Gerônimo Cáceres trabalha de servente de pedreiro, e nas horas vagas faz violinos e os vende, por encomenda. Sua frustração é não ter apreendido a tocá-los, apenas construí-los. Sobre seu pai relata que ele era muito requisitado para exercer o ofício de músico. Ao indagar sobre o repertório, os grupos musicais e os espaços de atuação, seu Gerônimo informa que:

Nos encontros musicais de antigamente juntavam um violão de 5 cordas, um de seis cordas e um violino. Seu pai fazia música indígena e paraguaia. Um rapaz, chamado Salvador, levava o seu pai para tocar no Paraguai, em Sapucaí, pois ele conhecia os ritmos do Paraguai. As rabecas tinham som bem alto de maneira que cobriam o som da sanfona. O primeiro violino o pai fez com 24 anos de idade. Seu pai segurava o violino de duas formas: próximo do colo, como se segura uma rabeca, e em cima, como se segura um violino. (Caderno de Campo de 30/09/2009)

(Cf. Lâmina, figuras 6 e 7)

Além de Gerônimo entrevistamos Augusto Cáceres (76), residente na aldeia de Amambai, irmão do finado violinista Lúcio Cáceres com quem, durante décadas, faziam dupla musical. Augusto contou:

Em companhia do seu irmão animavam baile nas aldeias indígenas da região (Dourados, Amambai, Paranhos) e fora das aldeias, em fazendas, onde as pessoas dos arredores (indígenas e não indígenas) dessas fazendas freqüentavam os referidos bailes.

Seu Augusto explicou que ele aprendeu a tocar instrumentos sozinho (informalmente), fora da aldeia, nas fazendas, durante os trabalhos da colheita e fabricação da erva-mate. Ele conta que se criou nas fazendas (Fazenda São José – Paranhos) e que seu pai não tocava instrumentos.

Seu repertório era predominantemente de música paraguaia – polkas, guarânias. Nunca tocou para ou com rezador guarani e, tampouco, em Igrejas evangélicas.

Contou que chegou a fazer um violão, mas que esse era muito grosso e não prestava. Também ele tocava violino e chegou a fazer um para o seu uso. Além do violão, tocava sanfona e cantava, sobretudo, em guarani. Faziam o violino com uma madeira branca conhecida pelo nome popular de leiteiro ou em guarani sapiranguy (*horquetero*; *Peschiera fuchsiaefolia*; *Peschiera australis*). As principais ferramentas usadas para fazer os instrumentos eram o facão, o formão e cacos de vidro para o acabamento.

Seu Augusto nunca foi religioso, isto é, nunca frequentou a casa de reza guarani e tampouco as Igrejas Evangélicas.

Sua parceria musical com o irmão Lúcio foi diminuindo na medida em que esse se aproximou da Igreja Evangélica. Para Augusto, frequentar igrejas evangélicas era sinônimo de perder a liberdade. (Diário de Campo, 24/05/2010)

2. Os mbaraca'i e a "oficina" de João Aquino

Por sua longevidade, sua atuação na luta pela demarcação das Terras Indígenas, pelos conhecimentos tradicionais e pelas atividades culturais que desenvolvia, João Aquino (Avá Apyka Rendy) é um personagem emblemático entre os Guarani/Kaiowá de Mato Grosso do Sul. As informações que obtivemos acerca desse senhor procedem de um *Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Guarani/Kaiowá Taquara* (FUNAI); de familiares (filhos/as e viúva) e, sobretudo, do senhor Ládio Veron Cavalheiro, aluno recém formado em Ciências Sociais no Curso de Licenciatura Indígena Teko Arandu.

De acordo com o referido *Relatório*, João Aquino nasceu na "margem direita do Taquara, há cerca de 3 quilômetros da cidade de Juti, onde residiu até 1949" (Pereira, 69). Quando foi procurado para depor sobre sua relação com a área indígena de Takuara, o antropólogo Levi M. Pereira percebeu que o prestígio político e religioso de João Aquino se estendia a diversas aldeias de Mato Grosso do Sul e do Paraguai. Os excertos a seguir expressam algo sobre a atuação política de João Aquino:

João Aquino diz ter exercido o cargo de capitão na reserva de Taquara entre os anos de 1937 a 1949, quando deixa o cargo a pedido dos parentes que viviam em Lagoa Rica (Panambi) que o convidaram a se mudar para aquela localidade e lá exercer o cargo de capitão. João Aquino residiu por um tempo em Lagoa Rica, tendo retornado alguns anos depois a reserva de Caarapó, e posteriormente se radicando na reserva de Amambaí [...]. (Pereira, 70)

Em 2005, com uma idade estimada em 104 anos, estabeleceu-se novamente em Takuara, para participar no processo de retomada daquela área. De acordo com o *Relatório*:

A chegada de João Aquino em Taquara se constitui em evento de grande importância política para as famílias indígenas que lá vivem acampadas em cerca de 600 ha da Terra no interior da área objeto deste estudo. Ele foi tratado com muito

respeito e até com certa veneração, sendo recepcionado com cerimônias religiosas, carne de caça, chicha, etc. Nos cerca de 10 dias em que esteve com as famílias da comunidade de Taquara, João Aquino foi o personagem central, sendo o foco das discussões sobre a localização dos antigos locais de residência e das formas de sociabilidade desenvolvidas no local antes da expulsão das famílias em 1953. Nesse mesmo período, vários velhos, antigos moradores da comunidade de Taquara, mas que hoje vivem nas reservas de Caarapó e Dourados, também se dirigiram até Taquara, realizando um encontro de anciões, cujas discussões eram acompanhadas com interesse por toda a comunidade, inclusive por seus membros mais jovens.

O *Relatório* não faz referência às atividades musicais desse personagem, e nesse âmbito, como já indicamos, as informações mais consistentes foram prestadas por familiares e por Ládio Veron Cavalheiro. Este último, como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentou um Memorial que discorre sobre uma "oficina" de fabricação de instrumentos musicais que, entre 1978 e 1980, João Aquino oferecia às crianças e adolescentes indígenas da Reserva de Caarapó³⁰¹. Veron Cavalheiro foi um dos adolescentes que participou da referida "oficina", e seu trabalho representa uma fonte de primeira mão para um estudo etnológico da música dos Kaiowá Guarani e das múltiplas relações, espaços e conhecimentos que ela permeia.

Em seu TCC, Ládio Veron Cavalheiro rememora o tempo em que foi aprendiz de *luthier*. Na virada da década de 1970-1980, João Aquino residia na Aldeia Te'yikue no município de Caarapó. Numa pequena cabana de sapé, João Aquino reunia um público infanto-juvenil para transmitir seus conhecimentos relativos à fabricação de instrumentos. Nesses encontros, durante as atividades práticas, João Aquino contava histórias sobre sua atuação como músico. Falando do seu próprio pai, João Aquino dizia que foi com ele que aprendeu a tocar.

Lembrava de quando seu pai fabricou um violino para lhe dar de presente. Na época ele tinha 16 anos de idade e morava na Aldeia Bom Fim, hoje chamada Javorai (Laguna Carapã). "Fiquei durante 6 meses ao lado do pai, observando-o e ouvindo-o todas as vezes que ele tocava" (João Aquino, Conversa informal, 1980). Depois, por questões de trabalho, teve que se distanciar da família para ir morar na Aldeia Pirajuf. Quando voltou para reencontrar seus pais, só encontrou sua mãe; o pai havia falecido. [...] João Aquino dizia que o som do violino tem a suas interpretações e vários ritmos. Além disso, o som serve de inspiração sentimental, ou seja, quando a pessoa ouve a música torna-se mais sensível, mais calma, tranqüila e saudosa. Segundos os guarani o som do violino acalma os espíritos. (Veron Cavalheiro 2011, 7)

Ao serem indagadas sobre os locais em que João Aquino tocava, sua filha Felipa e a viúva Emiliana responderam que antigamente ele "tocava na Oga Marangatu" (casa de rezas), mas que também tocava música paraguaia. De uma destas, Felipa lembrou o verso: "*Mariposa para mi reikoa pe Ka'aguýre*"

301 VERON CAVALHEIRO, Ládio. *Os ensinamentos tradicionais de João Aquino – o caso dos instrumentos musicais executados com arco*. TCC em Licenciatura Indígena, UFGD, 2011. Este trabalho foi orientado por nós e pode ser consultado no Curso de Licenciatura Indígena Teko Arandu, da UFGD.

(Diário de Campo, 19/06/2010). Veron Cavalheiro, ao lembrar seus dias de aprendizado com João Aquino, afirma que durante as atividades na “oficina” seu mestre discorria sobre sua atuação musical pretérita:

Dizia que ele era muito conhecido na Companhia Mate Laranjeiras – na época em que essa empresa estava ativa (1930-50) – por ser músico, e que todos os músicos eram valorizados pela Companhia. O capataz contratava os músicos para tocarem, principalmente nos finais de semana no mês de junho. João Aquino, que tocava violino acompanhado por harpa e violão (na época não havia sanfona), era sempre um dos contratados. (Veron Cavalheiro 2011, 7)

O trabalho de Veron Cavalheiro também suscita instigantes temas relacionados à identidade étnica de João Aquino. Segundo ele, seu mestre tinha ciência de que o violino era um instrumento típico dos seus antepassados, principalmente dos Guarani (Nhandeva), etnia à qual seu pai pertencia. Ele próprio, porém, se assumia como Kaiowá. Essa informação evidencia o caráter flexível e dinâmico da formação da identidade étnica dos guarani-falantes de Mato Grosso do Sul.

Partindo das informações dos familiares – que diziam que ele “tocava na Oga Marangatu” – e do TCC de Veron Cavalheiro, é possível inferir que João Aquino tocava violino tanto em ocasiões laicas – tais como bailes, festas em fazendas, em casas de família – como em contextos religiosos, visto que esse instrumento, tal como os demais instrumentos musicais e ritualísticos dos Guarani/Kaiowá³⁰², possuía propriedades xamânicas:

Para ele o violino era um instrumento que fazia contato com os Tupã Kuéra do universo Guarani/Kaiowá. O violino não era usado apenas para fazer música, mas também para se comunicar com os espíritos (marangatu), quando ia para as caçadas ou para a pesca, e para mudar a direção do temporal [grifo nosso]. Também no interior da mata o violino podia ser usado para espantar os espíritos maus (teko kanhyguéry) que seguem o caçador fazendo-o perder o rumo. Ao ouvir o som do violino o mau espírito chora e vai embora. Além do mais, ele tocava o seu instrumento nos encontros que reuniam só os grandes rezadores na Oka Guasu do tekoha Takuara. Vinham rezadores de todos os lugares e, entre a fala de um e outro cacique (rezador) ele tocava o violino para sinalizar o próximo que ia falar. Também tocava nas festas tradicionais, informalmente nas casas de famílias, nos trabalhos nos ervais, na oga pisy (casa grande de rezar); enfim, aonde era convocado. Algumas vezes era acompanhado por outros instrumentos como violão, harpa, sanfona, tambores e pandeiros feitos de couro de animais etc. (Ibidem)

Outra contribuição interessante do TCC de Veron Cavalheiro é o registro parcial do repertório musical de João Aquino. Para isso, ele contou com o auxílio do cacique Lídio Chanche que mencionou a lista das músicas que João Aquino mais gostava de tocar:

1) Rosa blanca mi querida

302 O mbaraka, (chocalho feito de cabaça), o mimby (flauta/apito) e o guyrapai são instrumentos revestidos de significados e propriedades religiosas (Montardo 2009).

- 2) Che Ahátama nde hegui
- 3) *Despedidama ra'e*
- 4) Ingrata Paloma branca
- 5) *Nde Che Rosa Pytãite*
- 6) *Guyrami ka'arupy*
- 7) *Mombyrygui niko aju*
- 8) *Ambasyite*
- 9) *Marave ndoikói chereja rire*³⁰³

Vale observar que se trata de um repertório laico, folclórico paraguaio. Segundo Veron Cavalheiro (2011, 8), João Aquino tocava esse repertório nas festas (bailes, festas juninas, em fazendas, na Companhia Erva Mate Laranjeiras), vestindo um *pochilio pytã* (pequeno poncho vermelho) que combinava com o instrumento, um chapéu preto e botas de couro.

Um dos aspectos que mais direcionou nosso olhar sobre os instrumentos musicais executados com arco, produzidos por guarani-falantes em MS, diz respeito à matéria-prima, às ferramentas e às técnicas de confecção desses artefatos sonoros. A esse respeito, os dados obtidos junto aos familiares de João Aquino (dona Felipa e dona Emiliana) e os que constam no TCC do seu antigo pupilo são copiosos e detalhados. Ao serem indagadas sobre a fabricação de instrumentos, as informantes afirmaram que João Aquino

[...] fazia violão e violino, e tocava os dois. Aprendeu a tocar e fazer os instrumentos no Paraná (região de Paranavaí), com seus parentes. Fazia os instrumentos de cedro. As cordas (Isã) do violão e do violino eram confeccionadas com linha do Pindó (Arecstrum romanzoffianum).

O Violino era denominado Mbaraka'i, e o violão Mbaraka Guaçu. João Aquino nunca designava esses instrumentos com outras denominações tais como, rabeca violino, violão ou guitarra.

As cravellas do Mbaraka'i eram chamadas – ialena.

Arco de violino – Guyrapa. Já o arco de atirar flechas era – Guyrapa pe.

Para o acabamento final do violino usava folhas de amba'y do mato que, por ser áspera funcionava como lixa. As informantes mencionaram que após o lixamento era processada uma cera de Jateí (abelha sem ferrão), misturada com o óleo da amêndoa do coquinho Jataí (Butia purpurascens). Esse “unguento” era denominado Araity ñandy gue e era usado para dar brilho nos instrumentos. (Diário de Campo, 19/06/2010)

As informações constantes no TCC de Veron Cavalheiro coincidem com aquelas que conseguimos registrar em nossa pesquisa de campo. Porém, o fato de se tratar de uma atividade acadêmica desenvolvida por um indígena versado na sua cultura e falante fluente do idioma português, possibilita uma descrição bem mais detalhada do processo de fabricação desses instrumen-

303 Uma busca na internet permite identificar a autoria de algumas dessas melodias e, em alguns casos, é possível acessar intérpretes mais ou menos recentes desse repertório.

tos. De acordo com Veron Cavalheiro (2011, 9), as madeiras que João Aquino utilizava para o corpo do violino eram cedro (*yary*), angelim (*yvyrá ryakuã*), leiteira (*curupikay*) e timburana (*yvyrá chirú*). Tais madeiras deviam ser colhidas na lua cheia, cortadas em chapas de aproximadamente 30cm de largura, 30cm altura e 60cm de comprimento e acondicionadas embaixo da casa até perderem o excesso de umidade. Para serem entalhadas não podiam ser excessivamente secas e tampouco molhadas. Quando ocorria um trabalho em andamento ressecar em excesso era necessário colocá-lo na água por algumas horas. Antes, porém, de recomençar o entalhe era preciso deixá-lo escorrer por aproximadamente uma hora. As cordas eram confeccionadas com as fibras da folha de macaúba, “*mbokajá*” (*Acrocomia aculeata*).

João Aquino colhia a folha verde e já tirava a fibra com os dedos. Usava uma pequena tesoura com a qual cortava as fibras numa mesma medida e as enrolava sobre as pernas. Com o auxílio de uma catraca estendia as cordas até atingirem o ponto certo. (Veron Cavalheiro, 9)

Além dos materiais de origem vegetal, dois materiais de origem animal eram bastante usados. As cravelhas eram confeccionadas a partir do osso da espinha dorsal da queixada, em Kaiowá: *tanhycati* (*Tayassu pecari*). O estandarte, peça que prende todas as cordas ao corpo do violino, era do chifre ou da pata do boi.

No TCC de Ládio, as ferramentas usadas no processo de fabricação dos *mbaraca'i* são classificadas segundo “*tradicionais*” – conhecidos e transmitidos pelos ancestrais – e “*não indígenas*”. Os tradicionais são mais aplicados no acabamento tais como lixas, polidor e verniz. Uma lixa de cerâmica, especialmente confeccionada para esse fim, e outra de folha de *amba'y* do mato (embaúba - *Cecropia pachystachya*) que, ao ficar um dia exposta ao sol, torna-se abrasiva. Outro produto usado no acabamento é a cinza de bambu que funciona como polidor. Finalmente, o “verniz” era feito à base de óleo de coqueiro jataí. “Quando o violino estiver polido, aplica-se o óleo com um pedaço de pano de algodão, molhando e passado em todo instrumento ao longo de cinco dias” (Veron Cavalheiro 2011, 10). No cozimento das amêndoas do coquinho era adicionada uma planta muito odorífera denominada *tupã kaa*. Essa planta deixava o óleo esverdeado e o violino, perfumado.

Entre as ferramentas “*não indígenas*” figuram em destaque o machado, o facão, a lima, o serrote traçador, a grosa, o enxó, a morsa de madeira e outras, ocasionalmente produzidas a partir de objetos de metal, tais como colheres amoladas usadas para escavar a madeira.

Tanto os informantes da família Cáceres como os da família Aquino afirmaram que a arte de fazer e tocar o violino (e também o violão) procede dos antepassados. A única informação que destoa da transmissão dos conhecimentos musicais de geração para geração é de Augusto Cáceres que afirma ter aprendido tocar violão nas fazendas, durante os trabalhos na extração da erva

mate. De modo geral, nossos informantes entendem que o violino e também o violão são artefatos sonoros há muito tempo conhecidos por eles. Segundo Borges, os Mbyá Guarani afirmam que a rabeca (violino rústico), longe de ser um instrumento trazido pelos jesuítas europeus, seria uma invenção dos índios e que posteriormente os “os brancos imitaram e aperfeiçoaram o violino” (Borges 1999, 94).

3. Dados Históricos sobre os instrumentos musicais de origem europeia entre as etnias guarani-falantes

E ainda, pode-se dizer, quão eficaz é esse meio [a música] para atrair os outros bárbaros, até agora obstinados na sua vida selvagem, à religião de Cristo.

(Muratori [1743] 1993, 98)

Essa citação do Frei Ludovico Muratori, um defensor apaixonado da ação missionária jesuítica no Paraguai, expressa bem o intento catequético civilizador do aparato musical missionário. Todavia, nenhum missionário percebeu, imaginou e tampouco registrou que os “bárbaros” seriam capazes de se apropriar do instrumental sonoro reducional, reproduzi-lo, ressignificá-lo e, mesmo assim, continuarem “*obstinados na sua vida selvagem*”. A presença do *mbaraka* (violão) e do *rave* (rabeca/violino) entre os Mbyá foi registrada e analisada por diversos guaraniólogos a partir do começo do século XX. Atualmente, esses instrumentos se destacam no acompanhamento de canções sagradas e profanas entoadas por coros infanto-juvenis.

A associação entre os instrumentos musicais de origem europeia, produzidos e executados de maneira totalmente alternativa por etnias Guarani, e as missões jesuíticas dos séculos XVII e XVIII é senso comum entre os estudiosos do tema. Irma Ruiz estudou a apropriação dos instrumentos europeus pelos Mbyá a partir dos relatos míticos coletados por Cadogan e Schaden, de guaraniólogos do início do século XX e de pesquisas de campo realizadas na década de 1980 entre os Mbyá da província de Misiones (Argentina). Em relação ao violão de cinco cordas dos Mbyá, a autora afirma:

En suma: teniendo en cuenta que el proceso de adopción de un instrumento y su incorporación en los ritos tradicionales ha debido llevar un lapso considerable y que ha tenido que ocurrir antes de que la guitarra se hiciera popular con seis cuerdas, es lícito suponer que dicho proceso tuvo lugar entre 1650 y 1750, aproximadamente. (Ruiz 1984, 77)

Essa estimativa temporal leva em consideração uma premissa propugnada por Strelnikov em 1926, de acordo com a qual a etnia Mbyá teria permanecido incólume à ação missionária jesuítica. Nessa linha de pensamento, os

Chiripá, que seriam descendentes dos Guaraní cristianizados pelos jesuítas, teriam conservado e transmitido a arte de fazer violões (guitarras) e rabecas (violinos) aos Mbyá (Strelnikov *apud* Ruiz 1984, 77). Porém, a própria autora considera outra hipótese, a de que a região de Mba'e Verá, local de origem da etnia Mbyá, tenha sido alvo de contatos jesuítas cuja intensidade é difícil de ser mensurada³⁰⁴. Cada vez mais os estudos etnológicos e antropológicos suscitam indícios de contatos marcantes entre esse grupo e jesuítas do Paraguai colonial. Assis e Garlet recolheram consideráveis dados etnológicos e históricos a partir dos quais inferem que determinados fenômenos do universo simbólico Mbyá só podem ser compreendidos a partir de relações históricas com os jesuítas. A citação a seguir se refere ao mito do Kechuíta – uma corruptela de “jesuíta” – ainda hoje presente no repertório mitológico Mbyá. A presença dos instrumentos de origem europeia seguiria a mesma lógica explicativa:

Entretanto, por restritos e fugazes que se pretendam tais contatos, os mesmos produzem alguns traços indeléveis na cultura dos Mbyá. A partir do seu estabelecimento é que se pode pensar a inclusão do kechuíta no acervo mítico e na história do grupo. Da mesma forma pode-se compreender a presença de alguns itens na sua cultura material que apontam para uma apropriação e resignificação, como é o caso do mbaraka (violão) e do rave (violino). (Assis e Garlet 2009, 101-102)

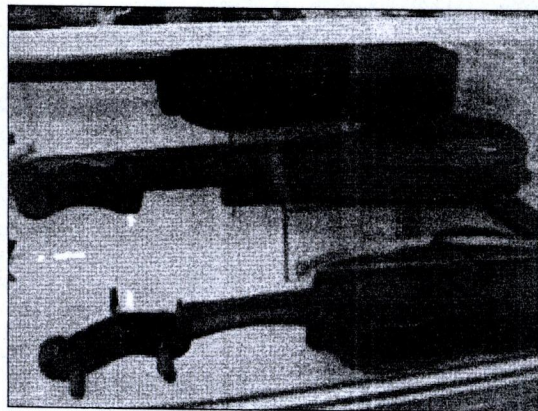


Fig. 17: Violinos, 3 cordas, Violão, 5 cordas – Mbyá Guaraní. Fig. 17,18,19: Museo Guido Boggiani, Paraguai, reproduzidos com a autorização do Museo Guido Boggiani, San Lorenzo - Paraguai.

Embora atualmente os rave (violinos, rabecas) sejam “marca registrada” dos Mbyá, diversos registros históricos e etnológicos permitem inferir que em tempos mais remotos esses instrumentos eram praticados pelas mais diversas etnias guarani-falantes – Kaiowá, Nandeva, Guarayó (Bolívia) e Chiriguano (Bolívia).

Em relação aos Kaiowá (Pai Tavyterã) há dois registros de considerável valor etnográfico e histórico que

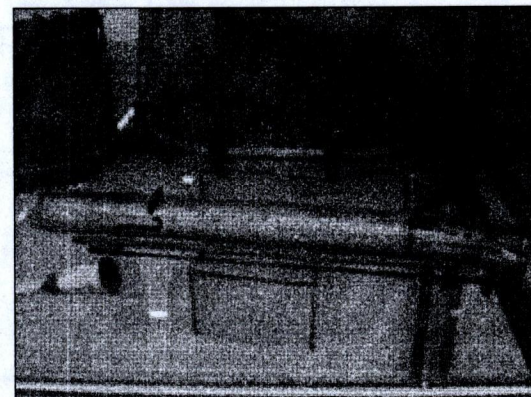


Fig. 18: Violino de Bambu – Guarayós.

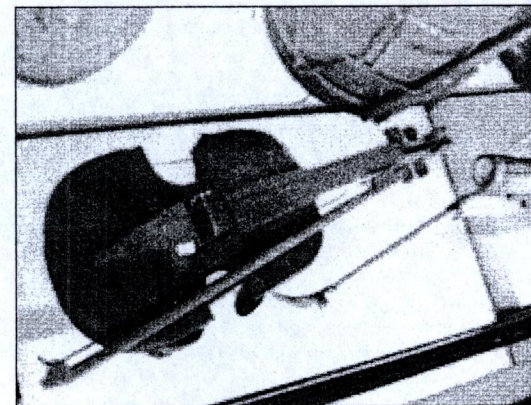


Fig. 19: Violino Chiriguano.

indicam a familiaridade dessa etnia com os instrumentos de arco. Franz Müller, um missionário da Sociedade do Verbo Divino que nas primeiras décadas do século XX atuou entre as três etnias guarani-falantes do Paraguai, produziu uma obra (*Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*) para acompanhar uma coleção de objetos etnográficos da cultura material dos indígenas do Paraguai que seria exposta na *Exposición Internacional del Museo Misionario Lateranense de Roma*. Nessa exposição figuravam um violão e um violino que o Pe. Müller apresentou da seguinte maneira:

En la tres tribus se conoce la guitarra y el violín** ya sea importados de Europa, o bien realizados por ellos mismos con bastante habilidad con los más sencillos elementos, siguiendo el modelo europeo [...]. El instrumento musical que acompaña*

las danzas profanas es generalmente la guitarra, más raras veces el violín. En la ocasión se entonan canciones, en parte inocentes, en parte intercaladas con alusiones eróticas.

* *Mbaraca guasu*, es decir gran maraca (entre los Pañ' mbaraca yvyrá, es decir, maraca de madera, en contraste con mbaraca hyacua = maraca de calabaza).

** *Ravê*, apócope del español Rabel. (Müller [1934] 1989, 59-60)

As informações de Müller estão, seguramente, entre as mais completas da organologia guarani. Entre as lâminas da exposição figura uma com as seguintes informações:

1 N° 2543/2 Fig. 16, c; Lámina VII. **Mbaraca guasu** = guitarra. Los Pañ' la llaman **Mbaraca yvyrá**, es decir: guitarra realizada con madera, en contraste con la maracá de calabaza. Es evidentemente una imitación de la guitarra europea. El fondo inferior (ape= espalda) y la tapa superior (**hova** = cara) han sido talladas con un machete de un bloque de Hyary y la faja (yke = lado) con un madero de Aguai. La

304 O missionário alemão Dobrizhoffer visitou e tentou fundar uma redução no Mba'e Verá. As negociações com as lideranças indígenas estavam na fase inicial quando sobreveio a expulsão dos jesuítas em 1768. De qualquer modo, embora talvez insuficiente para explicar a herança de instrumentos europeus por essa etnia, a citação a seguir evidencia a presença da música missionária entre os Mbyá no contexto das negociações em vista da fundação de uma nova redução: *Sin tardanza se les enviaron desde las antiguas localidades ganados de toda especie, ropas, hachas y otros avíos caseros; además algunos indios músicos con sus familias, junto con algunas otras que debían instruirlos en las artes útiles.* (Dobrizhoffer [1765] 1967, 75)

abertura acústica se llama **Djurui** = hoja pequeña. Las cuerdas (**isâ** = cuerda) aquí están confeccionadas con hilo europeo, como también en otras ocasiones. Donde éste falta o no se lo quiere, también se confeccionan las cuerdas con fibras de Caraguata o con las tripas del **coatí**, **cai** (mono), del perro o del gato. La altura del tono se gradúa por medio de las clavijas, para las cuales se usa el nombre en español. El cuello se llama **djyva** (=brazo). El clavijero **acã** (cabeza). El puente-cordal se llama **isâ renda** (= lugar de la cuerda). La abrazadera (**capotasto**) se designa con el nombre español **tipla**. La **f** que falta en el Guaraní es reemplazada por el **p**. El encolado se realiza con el jugo pegajoso que se obtiene rayando o machacando los pseudo-bulbos de las orquídeas Tamacuná el cual, expuesto al sol y al aire, seca en tre o cuatro horas.

2. N° 1040. Fig. 16, a; Lámina VIII. **Rabel** – violín. (Mbyá: **râvê**). Ya el nombre pone em evidencia su origen español. Como el Guaraní no conoce la letra **l** y utiliza sonidos finales vocales excluyendo a los **Pañ'**, resp. **Guarayo**), la **l** sencillamente es omitida. El violín es imitación de los de fabricación europea. El arco (**kytyha** = el que se desliza) es de pello de caballo. La parte superior del arco está confeccionada con madera de ñandyta. El cordal el mango y el puente son de madera de **yvyrá ñetí** (Dialecto: **guatambu**). El material restante y su nomenclatura es la misma que en la guitarra. Las cuerdas, también aquí, son de fibra europea retorcida. (Müller [1934] 1989, 63)

Outro registro histórico, valioso pelo recuo temporal que possibilita, procede de um explorador que, em meados do século XIX, fazia incursões de reconhecimento das terras do então Sul de Mato Grosso, a serviço do megalatufundiário Barão de Antonina. Joaquim Francisco Lopes relata o encontro de um grupo de “Caiuás” e, entre observações etnológicas e projetos civilizacionais, descreve um encontro musical em que figurava uma rebecca (rabeca):

A 14 seguimos em seis canoas que conduziam a mencionada gente, e a 17 chegamos ao porto dos índios caiuás, que dista do rio Vacaria doze léguas; e me admirei de achar ali uma cruz preparada e fincada por estes selvagens, que cada vez mais me convence de sua propensão a nosso respeito, e que com jeito, maneiras e muitos presentes do que necessitam se domesticarão e aldearão definitivamente neste porto, que tem para isso as melhores proporções por causa de ser situado em terreno alto e arejado; com a vantagem de estar na confluência de um ribeirão de muito boa água que entra no Ivinhema pela margem direita. [...] Danças de homens e mulheres ao som de instrumentos de sua invenção, e de uma rebecca encordoada de tucum, a qual me disseram que possuíam eles de herança havia muito tempo [grifo nosso], formaram o alegre entretenimento daquela noite. (Lopes 1850, 109-110)

Vale destacar que esse fragmento, embora breve, apresenta informações valiosas para se pensar a filiação missioneira desses artefatos sonoros. Além de ser a fonte mais antiga que localizamos a tratar da *rebecca* entre indígenas não diretamente descendentes dos reduzidos nos 30 *pueblos* jesuíticos do Paraguai, os *caiuás* disseram ao viajante que a herdaram há muito tempo. Não sabemos se essa locução adverbial se refere a cinquenta, cem ou duzentos anos, e tampouco se a herdaram dos jesuítas por via direta ou indireta.

De qualquer modo, os dados encontrados indicam que essa rebecca estava

temporal e espacialmente distante dos 30 povos onde a música havia alcançado um desenvolvimento extraordinário. Por isso, podemos supor que os *Caiuás* a tenham incorporado por ocasião das experiências missionárias no Itatim (1633-1659) ou ainda no Guairá (1610-1640). Nesse caso, haveria uma distância temporal de 200 anos. Seja como for, essa passagem enseja uma análise sobre a incorporação de bens simbólicos missionários, sua circulação entre as diversas etnias guarani-falantes, bem como sua reprodução e ressignificação.

4. Aspectos históricos sobre os instrumentos de arco nas missões jesuíticas

4.1 A fase fundacional

A documentação histórica mais remota que faz alusão a instrumentos musicais executados com arco entre grupos indígenas Guarani procede das atividades missionárias da Companhia de Jesus. A obra do Padre Antonio Ruiz de Montoya é profícua em referências acerca da introdução da música europeia. Na Carta Ânua de 1628, escrita ao Pe. Nicolau Duran, Provincial da Companhia de Jesus no Paraguai, Montoya afirma que na redução de Nossa Senhora de Loreto, no Guairá, “a se aventajado la musica con el cuidado que el Pe. Diego de Salazar³⁰⁵ a puesto. Cantan a três coros” (Cortesão 1951, 261). Na sequência, ao comentar o estado da redução de S. Ignácio, além de destacar o desenvolvimento musical, afirma que há músicos que compõem em instrumentos de arco: “La música tambien se a aventajado mucho [...]. Cantan a tres coros, y componen en los violones³⁰⁶ en los cuales tambien estan diestros” (ibidem, 261). Um clérigo de São Paulo, em sua passagem pela redução de S. Ignácio, ao retornar de Assunção, teria apreciado aquela música e levado algumas composições para São Paulo (ibidem). Essa passagem de fato merece figurar na história da música na América Ibérica, pois em 1628 as missões entre os Guarani contavam com apenas dezoito anos de existência, e nesse breve período já havia indígenas que compunham a partir de instrumentos europeus.

Além das *Cartas Ânuas* e da *Conquista Espiritual*, a obra linguística de Montoya é uma fonte ímpar para se observar a recepção da música e dos instrumentos europeus pelos grupos Guarani. Os verbetes do *Tesoro de la Lengua Guaraní* indicam que nas duas primeiras décadas da experiência missional no

305 Entre os jesuítas que se ocuparam com o ensino da música e outras artes no Guairá, além de Diego Salazar, deve ser destacada a atuação do padre Jean Vaisseau e do irmão Louis Berger que chegaram a estabelecer um colégio de ler, escrever, música e pintura em na redução de Loreto (Coronado 2002, 188-192.307).

306 Violone é termo genérico atribuído a diversos instrumentos renascentistas e barrocos tendo em comum o fato de serem executados com arco. Literalmente, *violone* significa viola grande e geralmente refere-se aos mais graves da família da viola de gamba, semelhante ao violoncelo e ao contrabaixo.

Guairá, os Guaraní reduzidos já estavam intimamente familiarizados com o legado musical europeu, de tal modo que haviam operado uma apropriação e redefinição semântica desse aparato sonoro. Dezenas de verbetes do *Tesoro de la Lengua Guaraní* denotam que a organologia europeia estava sendo subordinada ao universo simbólico/linguístico dos Guaraní das reduções de tal maneira que os novos instrumentos – as partes que o compunham, o material, as técnicas de execução – iam sendo nominados a partir do vocabulário musical tradicional. Todavia, devido às novas circunstâncias histórico-musicológicas, esse vocabulário foi expandido.

A emergência de um novo vocabulário musical a partir de um estoque linguístico tradicional revela que a linguagem musical seguiu a mesma trajetória que a redução dos demais campos etnológicos (religiosidade, economia, a sociedade e o poder) do universo guarani. Não poderia ser de outro modo, uma vez que a missão pela redução era um projeto global que, como afirma Melià, perpassaria todos os campos etnológicos, originando uma nova identidade étnica:

A língua guarani, a arte plástica, a organização política e social, as formas de vida religiosa, o canto, a dança, mas também o trabalho, a agricultura, as atividades de coleta, de frutos silvestres, a caça e até a guerra, tudo foi reduzido. [...] Este projeto era consciente nos jesuítas e, quer parecer, também na cabeça de muitos guaranis. (Melià 1989, 32)

Os verbetes do *Tesoro* sugerem que, em poucos anos, os instrumentos friccionados com arco, trazidos do além-mar pelos inacianos, já não representavam uma novidade simbólica. Como vemos a seguir, havia designações para os diversos requisitos e elementos que constituem o conhecimento musical, tais como instrumentos e seus componentes, técnicas e materiais utilizados. Um instrumento/conceito fundamental no universo simbólico dos povos do tronco linguístico tupi-guarani, registrado desde os primórdios coloniais até a contemporaneidade, é o *mbaraka*³⁰⁷. Montoya afirma que, além de indicar

307 Um dos primeiros cronistas a descrever o *mbaraka* foi Hans Staden que, por conviver por nove meses na condição de prisioneiro com os Tupinambá, percebeu a profunda associação entre esse instrumento, as crenças religiosas e as atividades xamânicas dos tupinambás: “*Os selvagens crêem numa cousa que cresce como uma abóbora. É grande como um pote de meia pinta e oca por dentro. Fincam-lhe através um pequeno cabo, cortam-lhe uma abertura como uma boca e metem-lhe no interior pequenas pedras, de modo que chocalha. Sacolejam isto enquanto cantam e dansam. Cada um dos homens possui o seu, particularmente. [...] [Os pajés] Perambulam uma vez por ano pela terra, vão a todas as choças e relatam que um espírito vindo de longe, do estranho, os visitara, investindo-os da faculdade de fazer falar e dar poder a todas as matracas – os maracás – se o quizessem*” (Staden [1557] 1988, 173). Desde o século XVI, tanto cronistas conquistadores como missionários e viajantes atentos ao modo de ser das etnias guarani-falantes perceberam que o *mbaraka* era mais que um simples instrumento. Era, sim, um artefato carregado de poderes espirituais e significados simbólicos, muito além da dimensão lúdica e estética. Além desse atributo, Deise Montardo etnografou outro valor simbólico que se reporta diretamente à etnicidade: “Até mesmo o Guaraní que é pastor da Igreja Pentecostal portou, na mão, o *mbaraka* enquanto discursava. Vários xamãs definiram estes objetos como o documento do índio, em contraposição ao documento de identidade da Europa” (Montardo 2004, 100).

um dado instrumento, “*Mbaraka*” está na raiz de uma vasta gama de artefatos que produzem sonoridade. “*Mbaraka: calabazo con cuentas dentro, que sirve de instrumento para cantar, y ahí ponen nombre a todo instrumento musico*” (Montoya [1639] 1876, 212; doravante: “T”). A título de ilustração arrolamos alguns os verbetes de Montoya que apontam para a dimensão conceitual do *mbaraka*:

Técnicas

Mbaraka moatyrõ imbojojávo: templar (T, 212)

Ojoja katu mbaraka: están templados los instrumentos (T, 212)

Amombipýu mbaraka sã, amoyvy rakuandog mbaraka sã: destemplar o aflojar la cuerda (T, 212)

Ambopu mbaraka, ambaraka mbopu: tocar instrumentos (T, 212)

Ajapypy mbaraka sã: poner los dedos en las cuerdas (T, 212)

Añatõi mbaraka sã: tocar rasgado (T, 212)

Aikyty mbaraka sã: tocar rabeles con arco (T, 212)

Ambotiririo mbaraka: hacer disminución en el instrumento tocándolo (T, 392)

Partes dos instrumentos

Kavara ry'e po'isãma: cuerdas de la viguela (T, 85)

Mbaraka sã pokaháva: clavijas (T, 212)

Mbaraka sã menda: puente de guitarra (T, 212)

Mbaraka sã'y ku'a kua'háva: trastes (T, 212)

Mbaraka revi sã: la cuerda de que penden todas las cuerdas de los rabeles (T, 212)

Guyrapã mbaraka sã kyty káva: el arco de los rabeles (T, 212)

Mbaraka rakape: la tapa de la guitarra, o instrumento musical (T, 348).

4.2 Inovação e consolidação do patrimônio musical

Após Montoya, diversos missionários legaram fontes preciosas sobre o estado, o entusiasmo e a suntuosidade que a produção musical atingiu na virada do século XVII para o XVIII. As crônicas do Pe. Anton Sepp noticiam uma espécie de revolução artístico-musical focada na produção de instrumentos e na formação de músicos (instrumentistas e cantores). Como multi-instrumentista, cantor, artífice fabricante dos mais variados instrumentos, compositor e mestre de música, sua atuação inovou o ambiente musical e marcou profundamente o conjunto dos 30 povos. Estabelecido no *pueblo de Yapeju*, o Pe. Sepp tornou essa redução um centro musical de referência no ensino de música e instrumentos:

De todos os pontos cardeais e de mais de cem milhas os missionários me mandam os seus músicos, para que eu os instrua nessa arte, que lhes é completamente nova [isto é, tem um novo estilo musical]. Neste ano já consegui fazer mestres nos respectivos instrumentos: seis trompetistas de diversas reduções, três bons tiorbistas, quatro organistas. [...] Levei este ano trinta charameleiros, dez cornetas e dez fagotes a ponto de já saberem tocar e cantar todas as minhas composições. (Sepp [1710] 1980, 138-139)

Num outro momento, além de evocar sua função de mestre de música dos povos missionários do Paraguai, o Pe. Sepp anuncia uma experiência de *bricolage* na fabricação de instrumentos. Nessa passagem percebemos que, além de importar recursos musicais da Europa, esse missionário estava aberto a improvisações e ao uso de materiais alternativos, obtidos no próprio meio para a produção de instrumentos musicais:

Entre outros trabalhos, não foi o menor instruir em todo gênero de música os índios de várias reduções que os padres missionários de todos os lugares enviavam. A este ensinei a tocar órgão e cítola feita de casca de tartaruga, a outros trombeta e flauta, fístula e clarineta e instrumentos de guerra, àqueles outros guitarra e o suave saltério davidico [...] Numa palavra não só devia instruí-los em todo gênero de música, mas também era forçoso confeccionar cada vez todos os instrumentos [...]. (Ibidem, 179)

Tais testemunhos representam uma contribuição de grande interesse para o estudo da recepção da musicalidade europeia pelos Guaraní. Em torno desse tema, dois aspectos polêmicos precisam ser aclarados: a suposta falta de criatividade e a suposta substituição dos elementos da musicalidade pré-jesuítica.

A ideia de que os Guaraní eram apenas exímios imitadores dos ofícios mecânicos (tecelagem, ourivesaria, marcenaria etc.) e das artes europeias (pintura, música e escultura) foi propalada por diversos missionários, e o próprio Pe. Sepp é um dos principais expoentes desse discurso. Em diversas passagens da sua crônica, o missionário apresenta ao leitor passagens que enaltecem a aptidão imitativa dos Guaraní, em que o resultado é sempre similar ao que segue: *"Temos dois órgãos, um dos quais trazido 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"* (ibidem, 144).

Essa retórica está situada num gênero literário conhecido como relatos edificantes (Eisenberg 2000, 53-55). Tais relatos destacam a instauração do cristianismo e da civilização pelos inácianos entre os bárbaros americanos. Nessa perspectiva, o missionário é sempre o protagonista, enquanto o indígena é um perfeito coadjuvante e imitador da cultura europeia. Mesmo entendendo que os índios paraguaios são, por natureza, como que *talhados para a música, de maneira que aprendem a tocar com surpreendente facilidade e destreza toda sorte de instrumentos, e isto em tempo brevíssimo* (Sepp [1710] 1980, 247), esse discurso não supõe o reconhecimento da atividade musical criativa, mas apenas habilidade técnica e imitativa. Nessa mesma linha de apreciação, Ludovico Muratori, que se serviu ampla e quase exclusivamente das cartas edificantes de missionários do Paraguai, cita um missionário extasiado com um concerto de violoncelo:

Foi maravilhoso escutar um jovem de doze anos, tocar violoncelo, com tanta graça e destreza, que o Bispo, olhando-o, fez parar o coro dos cantores, chamou-o para frente e pediu que tocasse uma sonata, fazendo um solo. Ele obedeceu, fazendo uma profunda inclinação, colocou o violoncelo em cima de um pé e tocou por um

quarto de hora, com tanta desenvoltura e rapidez, que arrancou aplausos de todos. Fiquei realmente, muito impressionado pela afinação, pela harmonia e compasso que estes músicos possuem e que não perdem para as mais insígnies capitais da Espanha. (Muratori [1743] 1993, 98)

Na sequência, para não fugir à regra, Muratori atribui o mérito a um "[...] milagre da atenção especial, que os piedosos missionários usam, no pulir esse indígenas americanos incultos e colocá-los a serviço de Deus [...]" (ibidem, 98).

O segundo aspecto, a suposta substituição da musicalidade indígena pelo aparato musical barroco, diz respeito diretamente à produção historiográfica decorrente de uma aceitação acrítica do discurso dos missionários. Provavelmente essa questão nunca foi discutida diretamente pelos jesuítas. Alguns historiadores, por um lado pouco afeitos a diálogos com a antropologia e a etnologia indígena e, por outro, encantados com a magnitude que transborda dos relatos edificantes, inferiram que nenhum resquício da música guarani pré-colonial sobreviveu no interior da redução. Em diversos eventos acadêmicos, assim como na entrevista a seguir, Décio Andriotti (2006) manifestou a convicção de que, no interior da redução, nada sobrou da música pré-jesuítica:

Devido à aculturação, nenhum indício restava da música anterior. Os maiores responsáveis dessa aculturação foram os próprios índios e não as imposições dos padres. Encantados com a cultura europeia, descartaram a sua própria.

Não pretendemos, no âmbito do presente trabalho, reunir documentos e argumentos para ponderar ou desconstruir essa proposição. Outros trabalhos já o fizeram magistralmente, como é caso de Sustersic que atribui o esplendor musical das missões, não apenas

[...] a la buena enseñanza [isto é, oferecida pelos jesuítas], sino de muchos siglos, quizás milenios de práctica musical. También aquellos coros, que ya en 1617 deslumbraron al Provincial Oñate y después, en grupos de hasta 60 músicos, viajaban en canoas más de mil kilómetros hasta Buenos Aires para deleitar a los españoles y criollos con su música coral e instrumental, testimonian una inclinación, aptitudes y sensibilidad para las artes que no pudieron surgir de pronto con la llegada de los jesuitas. (Sustersic 2002, 358)

Além das fontes jesuíticas, a cultura material poderia nos proporcionar fontes para o estudo da música no período áureo das reduções. Porém, por diversos fatores históricos, entre eles o arruinamento dos 30 *Pueblos* do antigo Paraguai, as partituras e os instrumentos musicais jesuítico-guarani não remanesceram até a atualidade. Também restaram poucas imagens sobre as atividades musicais nas missões. Todavia, duas delas merecem destaque, não apenas por apresentarem instrumentos executados com o arco, mas também porque um dos casos constitui um registro contundente do diálogo musical europeu / guarani.

Nas ruínas da igreja de Trinidad (Paraguay) podem ser observadas dezenas

de anjinhos músicos executando os instrumentos de uso comum no contexto reducional. Esses frisos são um registro contundente do diálogo de duas tradições musicais, na medida em que apresentam tanto anjos dançarinos agitando o *mbaraka* de cabaça – instrumento sagrado de propriedades xamânicas – como anjos executando instrumentos barrocos – nesse caso uma rabeca (*rabel*) – introduzidos pelos jesuítas e apropriados linguística e simbolicamente pelos Guarani que ingressaram no projeto reducional.

A imagem a seguir (cf. Lâmina, fig. 8) é um destaque (consideravelmente ampliado) de uma gravura que, no seu todo, representa o plano urbanístico da redução de São João Batista – um dos Sete Povos da Banda Oriental (RS) – num dia de festa. Nesse fragmento visualizamos uma pequena orquestra constituída por três instrumentos de sopro, uma harpa e dois instrumentos tocados com arco.

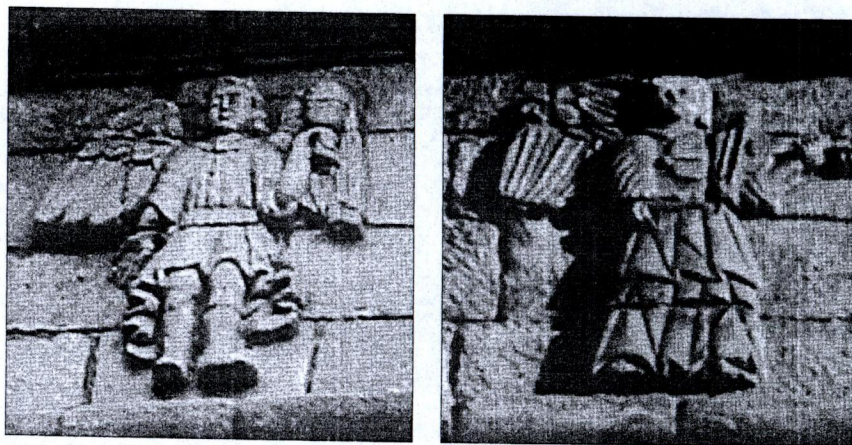


Fig. 20 e 21: Detalhe do Plano de Pueblo de San Juan Bautista, del Rio Uruguay. Archivo General de Simancas, Espanha. A.G.S. – MP y D. II-14, E. Leg.7381-71. Reproduzido com a autorização gentil de Eckart Kühne.

O espigão do violoncelo é apoiado sobre o pé, tal como na citação acima “colocou o violoncelo em cima de um pé e tocou por um quarto de hora” (Muratori [1743] 1993, 98). A posição com que o outro músico segura o instrumento menor, na altura do peito, indica que se trata antes de uma rabeca (*rabel*) do que de um violino. Além do mais, a posição do músico rabequista abaixo é bastante semelhante à posição do anjo no friso acima.

4.3 Notícias dos instrumentos no período pós-jesuítico

Os cronistas que percorreram a região missioneira no período pós-jesuítico testemunharam um lento processo de desagregação e declínio da economia,

da estrutura social e política forjada ao longo de 150 anos de intensas experiências “interculturais”. Em termos gerais, a musicalidade guarani-missioneira soçobrou lenta e agonizantemente diante da corrupção político-administrativa e da barbárie bélica que assolou a região das missões jesuíticas do antigo Paraguai. Ainda assim, mais de 50 anos após a expulsão dos jesuítas, o patrimônio musical missioneiro pôde ser percebido pelos cientistas e viajantes que percorriam aquela região.

Nas primeiras décadas do século XIX, grandes contingentes da população de origem missioneira haviam se estabelecido em diversas localidades do Rio Grande de São Pedro, sobretudo em Rio Pardo (aldeia de São Nicolau do Rio Pardo), Gravataí (aldeia de Nossa Senhora dos Anjos) e Cachoeira do Sul (São Nicolau da Cachoeira ou do Jacuí). Em 1815, o bispo do Rio de Janeiro, D. José Caetano da Silva Coutinho, visitou a atual Cachoeira do Sul e “foi recebido por uma numerosa música de Índios Guaranis [...] e à noite, ao luar, assistiu a cantos dos pequenos guaranis em sua língua” (Rubert 1994, 148).

O francês Nicolau Dreys que, devido à perseguição da Santa Aliança aos bonapartistas, se exilou no Brasil e atuou como comerciante no Rio Grande do Sul entre 1817 e 1825, observou e corroborou o discurso jesuítico elogioso à propensão musical dos Guarani: “Os indígenas das Missões têm disposição inata para a música e é rara no país uma missa que não seja cantada, mormente nos domingos [...]” (Dreys 1990, 75). Para a temática específica deste trabalho interessa destacar o fragmento a seguir, do mesmo autor, uma vez que menciona um tocador de rabeca do período pós-jesuítico:

O único tocador de rebeca que se costumava alugar para os bailes da alta sociedade no Rio Grande era índio das Missões com todo o complemento do vestido local, e não era pouco admirável o contraste que fazia esse Orfeu dos matos, com poncho de lã grosseira e barrete vermelho, no meio de uma reunião onde se patenteava a elegância e riqueza do luxo europeu. (Ibidem)

Essa passagem é verdadeiramente emblemática. Tal como nas cidades luso-brasileiras de Rio Grande, Rio Pardo e Porto Alegre, também nas cidades coloniais platinas, os Guarani missioneiros desempenharam ofícios musicais dos quais aqueles centros urbanos careciam.

Outro conjunto de fontes que oferecem algum subsídio para o estudo da música reducional no período pós-jesuítico são os inventários dos bens dos povoados missioneiros, elaborados em virtude da expulsão da Companhia de Jesus. A partir da documentação relativa a esse episódio, Francisco Curt Lange (1986, 58) contabilizou o acervo instrumental de apenas 19 missões e elaborou um *Cuadro comparativo de los invatarios*. A partir deste elaboramos um mais simplificado, no intuito de apresentar a diversidade de instrumentos e de destacar os instrumentos de arco (*violines* e *violones*).

Instrumentos inventariados em 19 reduções do Paraná e Uruguai, em 1768	Total
Arpas	69
Bajones (Vajones)	41
Bandurrias - Pertence à família do Alaúde Espanhol	Muchas
Clarines	35
Claves	5
Cornetas	7
Chirimias	92
Espinetas	12
Fagotes	2
Fagotillos	3
Flautas	10
Guitarras	1
Liras	2
Oboés	3
Organos	22
Trompas de Caza	1
Tímpanos	3
Violines (Rabeles)	84
Violones (Rabelones)	16
Violas	2
Vihuelas	2

De acordo com Lange, esse quadro é apenas aproximativo e está longe de ser preciso. O autor aponta alguns fatores que permitem relativizar os números do inventário para cima. Em alguns momentos, dependendo da vontade do inventariante, os objetos não são quantificados, mas designados por pronomes indefinidos: “*En el inventario del pueblo de San Carlos, se habla de ‘varias’ arpas, rabeles, chirimias [...]*” (Lange 1986, 7). Em outros casos, os inventariantes falam da dificuldade de quantificar os instrumentos, pois estão nas casas dos indígenas que os praticam para se apresentarem melhor nas atividades litúrgicas e profanas (Lange 1986, 7).

Um segundo inventário de bens ocorreu no de 1828, quando Frutuoso Rivera saqueou apenas os Sete Povos da Banda Oriental. O musicólogo Jorge Hirt Preiss elaborou o seguinte sumário sobre o referido saque:

O maior saque é levado pelo caudilho Frutuoso Rivera em dezembro de 1828, num comboio de mais de sessenta carretas. Entre estátuas de pedra e madeira, alfaia prataria, ornamentos e talhas douradas, encontramos 55 rabecas (violinos), 14 rabecões (violoncelos e contrabaixos), 7 zabumbas (tam-

bores), 7 flautas, 3 sepentões, 35 campainhas e 19 sinos grandes e médios. (Preiss 1988, 56)

5. Considerações finais

Os dados etnográficos e históricos aqui arrolados pretendem ser o primeiro passo para um estudo mais sistemático das possíveis aproximações entre o legado jesuítico missionário e a música das comunidades guarani-falantes contemporâneas. Temos diversos indicativos de que, tanto em termos de fontes etnográficas como históricas, esse levantamento é apenas incipiente. Um aprofundamento da relação entre a música missionária e a das etnias guarani-falantes contemporâneas terá que avolumar os dados empíricos.

Bibliografia

- AGUILAR, Jurandir Coronado. *Conquista espiritual: a história da evangelização na Província Guairá na obra de Antônio Ruiz de Montoya, S. I. (1585-1652)*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002
- ANDRIOTTI, Décio. *A música nos sete povos das missões*. Entrevista concedida ao Instituto Humanitas Unisinos – IHU em setembro de 2006. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=36>
- ASSIS, Valéria S. de; GARLET, Ivori. A imagem do kechuíta no universo mitológico dos mbyá-guarani. In: *Revista de História Regional*, vol. 7, n. 2. Ponta Grossa, 2002, 99-114
- BORGES, Paulo Humberto Porto. *Uma visão indígena da história. Cadernos CEDES*, vol.19, n.49. Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32621999000200008&script=sci_arttext>
- CARDIEL, José. *Breve relación de las misiones del Paraguay*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 1994, 190p
- CORTESÃO, Jaime. *Jesuítas e Bandeirantes no Guairá*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1951
- DOBRIZHOFFER, Martin. *Historia de los Abipones I*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste e Facultad de Humanidades, 1967, 151-191. Original: 1765
- DREYS, Nicolau. *Notícia descritiva da Província do Rio Grande de S. Pedro do Sul*. Porto Alegre: Nova Dimensão e EDIPUCRS, 1990
- EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000
- FURLONG, Guillermo. *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes, 1944
- GARLET, Ivori. *Mobilidade Mbya: história e significação* (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: PUC/RS, 1997
- LANGE, Francisco Curt. *El Extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767): Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los inventarios practica-*

- dos. 1ª Parte. In: *Revista Musical Chilena* 165 (XL). 1986, 4-58
- LOPES, Joaquim Francisco. *Derrotas de Joaquim Francisco Lopes*. Biblioteca Eletrônica do Instituto Histórico e Geográfico do Mato Grosso do Sul (IHGMS), 2007. Original: 1850. Disponível em: <http://www.ihgms.com.br/_upload/livros/As%20derrotas%20de%20JFL.pdf>
- MELIÀ, Bartomeu. Missão por Redução. In: *Estudos Leopoldenses*, vol. 25, n. 10. São Leopoldo: Unisinos, 1989, 21-36
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guaraní*. São Paulo: Edusp, 2009
- MONTOYA, Antonio Ruiz. *Tesoro de la Lengua Guaraní*. Leipzig: B. G. Teubner, 1876. Original: 1639
- MÜLLER, Franz. *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Rosario: Societatis Verbi Divini, 1989
- MURATORI, Ludovico Antonio. *O Cristianismo Feliz nas Missões Jesuíticas do Paraguay*. Santa Rosa: Instituto Educacional Dom Bosco, 1993. Original: 1743
- PEREIRA, Levi Marques. *Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Guaraní/Kaiowá Taquara*. Brasília: FUNAI, 2005
- PREISS, Jorge Hirt. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Martins Livreiro, 1988
- RUIZ, Irma; HUSEBY, Gerardo V. Pervivencia del rabel europeo entre los Mbyá de Misiones. In: *Temas de Etnomusicología*, 2. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986, 67-97
- RUBERT, Arlindo. *História da Igreja no Rio Grande do Sul: época colonial (1626/1822)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994
- SEPP, Antonio. *Viagens às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1980. Original: 1710
- SETTI, Kilza. Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas da atualidade, consideradas no exemplo mbyá-guarani. In: *Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais*, n. 21. 1993. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-02.htm>>
- SOARES, André L.; GARLET, Ivori. Uma apresentação dos instrumentos musicais Mbyá-Guarani. VII Simpósio Internacional de Estudos Missionários e Mercosul. Santa Maria: UFSM, 1995
- SUESS, Paulo. Reconhecimento e protagonismo: apontamentos em defesa do projeto histórico dos Outros. IN: SIDEKUM, Antônio (org.). *História do imaginário religioso indígena*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1997
- SUSTERSIC, Darko B. María-Luna y las maracas del friso de Trinidad. Una interpretación del arte jesuítico guaraní a través de la iconografía de María. In: MELIÀ, Bartomeu (org.). *Historia inacabada – futuro incierto. VIII Jornadas Internacionales sobre las misiones jesuíticas guaraníes*. Assunção: Universidad Católica Ntra. Sra. de la Asunción – Sede Regional Itapúa, Instituto Superior de Estudios Humanísticos y Filosóficos (ISEHF), Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch, 2002, 357-392
- VERÓN CAVALHEIRO, Ládio. *Os ensinamentos tradicionais de João Aquino – o caso dos instrumentos musicais executados com arco* (TCC em Licenciatura Indígena). Dourados: UFGD, 2011



Fig. 6. Lúcio Cáceres com um dos seus violinos. Foto gentilmente cedida pelo professor Zenildo, da aldeia Amambaí.

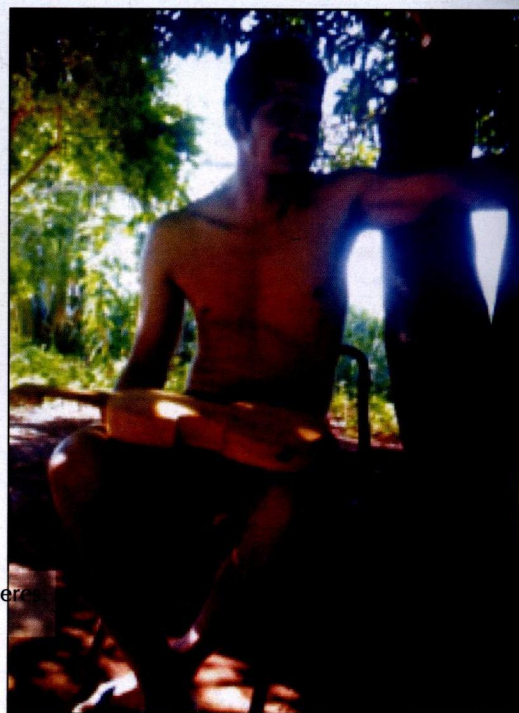


Fig. 7. Gerônimo Cáceres.
Foto: Protásio Langer



Fig. 8. Detalhe do *Plano de Pueblo de San Juan Bautista, del Rio Uruguay*.
Archivo General de Simancas, Espanha. A.G.S. – MP y D. II-14, E. Leg.7381-71.
Reproduzido com a autorização gentíl de Eckart Kühne.