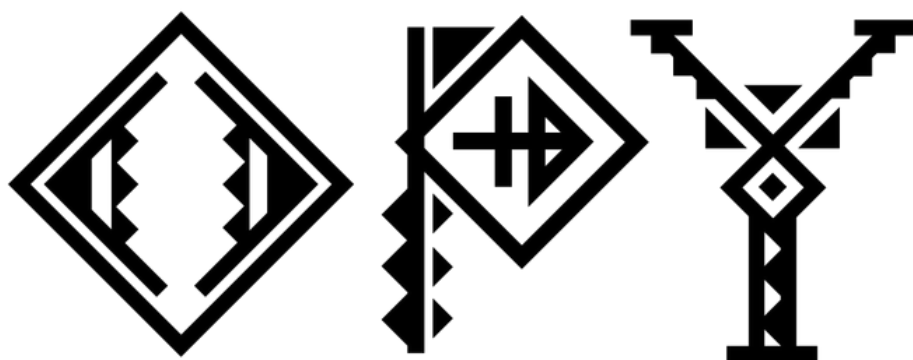


PY'A TEKOKHA

**MÚSICA GUARANI
TRADUZIDA E TRANSCRITA**

João Triska - Lucas Marcelli - Gabriel Gil





PY'A TEKOKHA

**MÚSICA GUARANI
TRADUZIDA E TRANSCRITA**

João Triska - Lucas Marcelli - Gabriel Gil



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Opy Py'a Tekoha : um livro sobre a música guarani traduzida e transcrita / organização e pesquisa musicológica João Triska, Lucas Marcelli ; [coordenação de projeto João Triska ; prefácio e pesquisa antropológica Gabriel Siqueira Gil ; elaboração de mapa María Noel Clerici Hirschfeld ; tradução guarani/português João Joetavy Miri Alves ... [et al.]]. -- 2. ed. -- Curitiba, PR: Triska Cultural, 2026.

Outros tradutores: Juana de la Cruz Kischel Cáceres, Lis Carina Centurião, Luciana Jaxuká, Vicente Ava Jeguavyju Vogado.

ISBN 978-65-979690-0-5

1. Cultura indígena 2. Instrumentos musicais 3. Musicologia 4. Partituras musicais 5. Povos indígenas (Guarani) - Identidade étnica 6. Povos indígenas (Guarani) - Usos e costumes I. Triska, João. II. Marcelli, Lucas. III. Gil, Gabriel Siqueira. IV. Hirschfeld, María Noel Clerici.

26-347541.0 CDD-780.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Música indígena : Brasil 780.981

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



2ª EDIÇÃO
CURITIBA
2026

ORGANIZAÇÃO E PESQUISA MUSICOLÓGICA

JOÃO TRISKA E LUCAS MARCELLI

PREFÁCIO E PESQUISA ANTROPOLÓGICA

GABRIEL DE SIQUEIRA GIL

TRANSCRIÇÃO DE PARTITURAS

LUCAS MARCELLI

REVISÃO E EDITORAÇÃO DE PARTITURAS

JOÃO TRISKA

TRADUÇÃO GUARANI/PORTUGUÊS

JOÃO JOETAVY, JUANA DE LA CRUZ KISCHEL CÁCERES, LIS CARINA CENTURIÃO,

LUCIANA JAXUKÁ E VICENTE AVA JEGUAVYJU VOGADO

REVISÃO DE TEXTOS

ROBERTA TEIXEIRA

PROJETO GRÁFICO, ILUSTRAÇÃO E CAPA

PEDRO HENRIQUE SPOLADOR

DIAGRAMAÇÃO

CARLOS GARCIA FERNANDES

CRIAÇÃO DE WEBSITE E ASSESSORIA DE REDES SOCIAIS

LETÍCIA DEQUECH GERONASSO

FOTOGRAFIAS

FLOR LETÍCIA, MÜSANTHELO E VANDER COLOMBO

ELABORAÇÃO DE MAPA

MARÍA NOEL CLERICI HIRSCHFELD

MASTERIZAÇÃO DE CDS

ESTÚDIO ARAUCANÍA RECORDS

COORDENAÇÃO DE PROJETO

JOÃO TRISKA

PRODUÇÃO EXECUTIVA

LUCAS MARCELLI

PRODUZIDO POR

TRISKA CULTURAL

Todos os direitos reservados. Está vedada a reprodução integral do livro, sem a permissão expressa dos editores. E nenhuma parte poderá ser reproduzida, salvo quando forem utilizadas para atividades didáticas, pedagógicas e educacionais em instituições públicas de ensino ou que não possuam fins comerciais ou lucrativos.

Direitos autorais reservados para:
www.opyguarani.com.br

Agradecimentos

À música Guarani, que tem importância inestimável.

Agradecemos a todas as instituições que tornaram possível e viável a realização deste trabalho, em especial às comunidades indígenas das reservas Tekoha Añetete, Tekoha Itamarã e Tekoha Ocoy; a Secretaria de Cultura do Estado do Paraná (nesta segunda edição), e também aos apoiadores da primeira edição: Fundação Cultural de Curitiba, o Grupo Positivo e a Sauí Responsabilidade Social.

Nosso agradecimento especial também aos mais diversos parceiros(as), apoiadores(as), colaboradores(as) e pesquisadores(as) que de alguma forma contribuíram para a produção deste livro: Amanda Gomes, Antônio Martendal, Antônio Tupã Miri Acosta, Daniel Maraca Miri Lopes, Ernesto Mimby Centurião, Felipe de Freire Marcelli, Gabriel de Siqueira Gil, João Joetavy, João Marcon, Juana de la Cruz Kischel Cáceres, Luciana Jaxuká, Projeto Ñandeva, Silvino Kunumi Mbaraka Yju Wass, Teodoro Alves e Vicente Ava Jegavyju Vogado.

"OITY NHANDÉ RAKÃ,
OAPY NHANDÉ ROPYTA,
NDOIPE'AI NHANDÉ RAPO,
NHANDERU REXAY OMBO HUKY JEY HUGUE"

•••••

"CORTARAM NOSSOS GALHOS,
QUEIMARAM NOSSOS TRONCOS,
MAS NÃO CONSEGUIRAM DESTRUIR NOSSAS RAÍZES
NHANDERU, COM SUAS LÁGRIMAS,
FEZ COM QUE BROTASSEM NOVAMENTE"

Provérbio Guarani



ÍNDICE

NOTA À SEGUNDA EDIÇÃO	09
APRESENTAÇÃO	11
MAPA: LOCALIZAÇÃO DAS TEKOHAS	13
PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO (REVISADO)	15
OPY - A CASA DE REZA.....	19
MBORAI - O CANTO SAGRADO	23
OS INSTRUMENTOS MUSICAIS	25
<i>MBARAKA-MIRIM</i>	26
<i>MBARAKA</i>	30
<i>RAVÉ</i>	35
<i>TAKUAPU</i>	36
<i>POPYGUA</i>	39
<i>ANGUAPU</i>	40
TRANSCRIÇÕES	43
01.NEI'KATU	47
02.ORERU NHAMANDU TUPÃ	50
03.NHAPU'Ã	52
04.NHANERAMO'I	55
05.ATY MIRI	59
06.JAREKO AMBAI	63



07.NHAPU`Ã MAVY	66
08.KA`ARU NHAVÔ	69
09.NHAPU'A JEVY.....	73
10.MBARETERÃ REJAJERURE	75
11.KA`AGUY NHANDERU OJAPO VA'EKUE	77
12.ORERU AIPOJEVY REJORURE	80
SOBRE AS DANÇAS GUARANIS	83
DANÇA DOS XONDARO/XONDARIA.....	84
TAMANDUÁ JEROKY	86
TRAJETÓRIA OPY PY'A TEKHOA.....	88
REFERÊNCIAS.....	97
GLOSSÁRIO	98



NOTA À SEGUNDA EDIÇÃO

O projeto "**Opy - O coração da aldeia (2ª edição)**" é a continuação de um trabalho coletivo de pesquisa que resultou na primeira edição do livro "Opy - Py'a Tekoha". Lançado em 2023, na cidade de Curitiba, o trabalho representou um marco no contexto da preservação e difusão da cultura guarani. A sua elaboração foi construída a partir de diferentes viagens realizadas para as reservas indígenas Tekoha Añetete e Tekoha Itamarã localizadas em Diamante D'Oeste, no estado do Paraná. Essas comunidades são compostas por cerca de 700 indígenas da etnia Avá Guarani, que obtêm a maior parte de sua renda e subsistência por meio da comercialização de artesanato, da agricultura e da pecuária no território das Tekohas.

A hospitalidade vivenciada nas Tekoha Añetete e Tekoha Itamarã nos permitiu estabelecer conexões com as tradições, com os saberes e com os ritos sagrados realizados em cerimônias e apresentações públicas. Uma experiência transformadora que nos motivou a organizar e transcrever os diferentes "cantos sagrados" (mborai) dentro de um livro de cunho paradigmático, dedicado a investigar a relação existente entre a música, a cosmologia e o modo de vida das populações avá-guarani.

Esse processo foi impulsionado por novas vivências junto às comunidades, com destaque para a 19ª e 20ª Semana Cultural Indígena, realizadas em abril de 2025 e de 2026 na Escola Estadual Indígena Araju Porã. A celebração foi fruto de uma articulação com o Colégio Estadual Indígena Kuaa Mbo'e e com as associações Aciti (Tekoha Itamarã) e Acitea (Tekoha Añetete). Esse evento anual é um espaço de celebração, aprendizado e compartilhamento dos saberes e práticas culturais guarani. É um momento oportuno para reconhecer a importância da música e dança para esses indígenas, assim como para toda a comunidade do município de Diamante D'Oeste e região: são cerca de 3.000 mil visitantes em cada evento, em sua maioria estudantes, desde escolas do ensino básico até universidades.

Este livro reúne as transcrições para partituras de doze cânticos sagrados - **os mborai** - além de suas respectivas poesias em língua guarani e sua tradução para o português. É portanto uma obra introdutória à riqueza cultural das comunidades guarani, ao seu modo de vida e a relação que estabelecem com o meio ambiente.

Nesta segunda edição, procuramos manter os elementos textuais estruturantes e aprofundar o entendimento acerca dos significados dos m'borais, expandindo a abordagem de determinados aspectos do conhecimento sobre essa tradição. Além da revisão textual do trabalho anterior, foram acrescentadas análises sobre algumas das temáticas já abordadas brevemente na primeira edição, especialmente, acerca das "Opy" (casas de reza) e da dança (como a "dança dos xondaro") na manutenção e resistência do modo de vida Guarani.

Para além do refinamento teórico, esta nova etapa busca ampliar significativamente o alcance do projeto. Com a impressão de 1.000 exemplares — o dobro da tiragem inicial —, a distribuição da obra ultrapassará as fronteiras de Curitiba, alcançando universidades, escolas e centros culturais em outras cidades do Paraná, como Foz do Iguaçu, Toledo e Cascavel.

O trabalho foi desenvolvido em colaboração e na presença das lideranças e membros das comunidades Tekoha Itamarã e Tekoha Añetete, contando com participação fundamental do amigo e cacique João Joetavy Alves, do mestre Vicente Vogado, de Teodoro Alves, de Cipriano Tupã Alves e da professora Juana Cáceres, entre outros tantos atores. Buscamos, dessa forma, respeitar ao máximo as perspectivas indígenas através de uma metodologia de trabalho participativa, de modo a sermos os facilitadores para que as vozes das comunidades guarani sejam o principal fio condutor do registro cultural e da pesquisa que o leitor possui em mãos.

Esperamos que a publicação e difusão do presente material incentive a realização de novos trabalhos que contribuam para a valorização das culturas indígenas, fortalecendo a autonomia cultural e a liberdade das comunidades em seus processos de retomada, afirmação e reconstrução. Oportunamente, um chamado para que novos/as pesquisadores/as desenvolvam atividades ou pesquisas junto das tekohas, contribuindo de forma colaborativa para a valorização dos saberes indígenas e amplificando o esforço de levá-los a públicos mais amplos através da educação escolar e até mesmo para a circulação dessas manifestações em outras cidades e espaços culturais.

Este material contou com o financiamento e apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e é uma realização da Triska Cultural.



Distribuição do livro Opy Py`a Tekoha (1ª edição) na 19ª Semana Cultura Indígena, Tekoha Itamarã (2025). Foto: Miusanthelo.

APRESENTAÇÃO

A idealização do projeto cultural **Opy Py'a Tekoha** surgiu da aproximação do músico e compositor paranaense João Triska com a música guarani, quando este visitou as reservas indígenas Tekoha Añetete, Tekoha Itamarã e Tekoha Ocoy (do Oeste do Paraná) com o objetivo de desenvolver uma pesquisa musical para a criação da trilha sonora do documentário "*Os Três Alves - Uma Breve História da Migração Guarani*", a convite do diretor cinematográfico Vander Colombo e do produtor Antonio Martendal. O documentário narra a resistência de famílias guaranis frente à subida das águas da barragem de Itaipu. O desastre inundou terras, santuários sagrados e forçou o exílio e a reorganização social dessas famílias em outras terras, após décadas de reivindicações.

Durante o processo de pesquisa para a trilha sonora, o músico pôde vivenciar os ritos sagrados praticados no interior das casas de reza, as Opy, sendo posteriormente convidado a colaborar com a preservação e a divulgação dos saberes contidos na expressão desta arte tão valiosa. O caminho trilhado para atender este "chamado" foi o de organizar um livro com caráter introdutório à música guarani, cujo conteúdo reúne transcrições para partituras musicais de doze dos cânticos sagrados ("mborai") contendo suas respectivas traduções para o português, além de capítulos específicos sobre os instrumentos musicais utilizados. Assim nasceu o livro paradigmático "Opy - Py'a Tekoha", que tem como objetivo central o estudo, a pesquisa e a conservação da memória cultural das comunidades Guarani do Oeste Paranaense.

Mesmo havendo uma bibliografia considerável sobre a música e a dança dos povos originários, há escassez de registros musicológicos adequados destas tradições, seja em áudio, vídeo ou partituras. O avanço da globalização e a exposição a influências culturais ocidentais representam ameaças à manutenção da cultura indígena. A transcrição de cânticos em partituras, a tradução de poemas e o diálogo entre religiosidade e manifestações artísticas buscam contribuir para a preservação e divulgação dessa cultura.

A realização deste trabalho só foi possível graças à calorosa recepção que obtivemos das populações indígenas residentes dos municípios de Diamante D'Oeste (Tekoha Añetete e Tekoha Itamarã) e São Miguel do Iguaçu-PR (Tekoha Ocoy). A hospitalidade com a qual fomos acolhidos nos territórios reforça o caráter de um povo que, mesmo após séculos de violência e tentativas de aculturação, ainda é capaz de receber pessoas não indígenas em suas comunidades, e se mantém aberto a ensinar e aprender com o diferente. Além disso, contamos com várias parcerias que somaram seus esforços ao propósito deste projeto, sendo importante citar o músico e pesquisador Lucas Marcelli, que aceitou conjuntamente o desafio de realizar esta publicação.

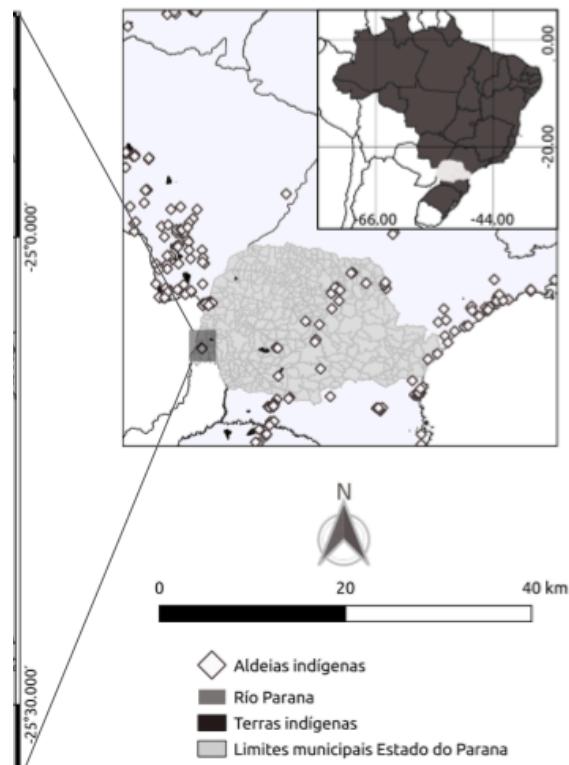
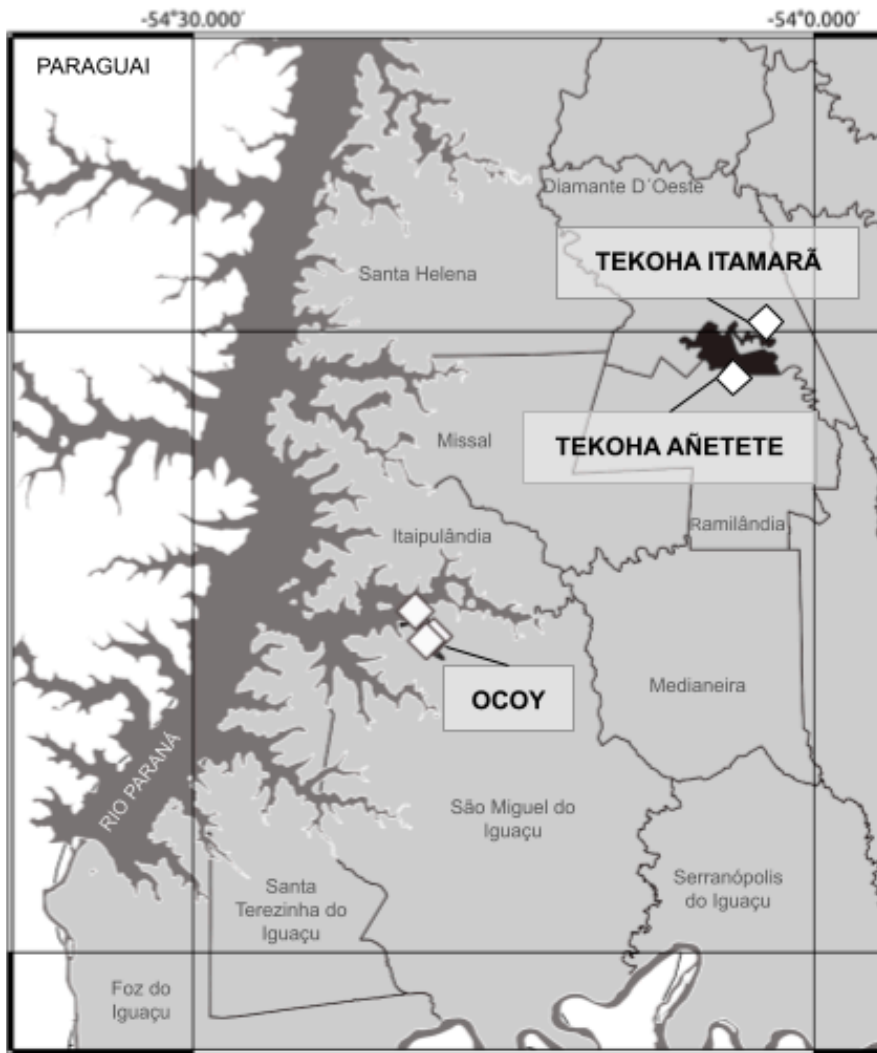
A "Opy" (Casa de Reza), nome que inspirou o título do livro, é o local onde a comunidade se reúne e onde se dão as práticas musicais. Espaço onde histórias, memórias e identidades são compartilhadas, e mitologias ganham vida por meio da palavra, do canto e da dança: o verdadeiro coração da comunidade. É por meio da expressão oral e da ritualística exigida para cada ocasião que o homem e a mulher guarani se constituem como sendo guaranis.

Neste livro você encontra:

- Transcrições para partituras musicais de doze cantos/mborai, contendo suas poesias em guarani, bem como suas respectivas traduções para o português, sendo quatro de cada comunidade: Tekoha Itamarã (4), Tekoha Añetete (4) e Tekoha Ocoy (4);
- Uma breve descrição acerca da Música Guarani - principais instrumentos utilizados, curiosidades e também conteúdos relativos à sua cosmologia.
- Capítulos adicionais acerca do papel e representatividade das Opy, o processo de criação dos mborais e das suas danças tradicionais.
- QR Codes para acesso ao áudios de todos os mborais transcritos para o livro, além vídeos e outros materiais;
- O projeto também possui um website com fotos, vídeos e materiais complementares - www.opyguarani.com.br - por meio do qual este mesmo livro pode ser acessado e baixado em formato digital.



Foto: Os pesquisadores João Triska e Lucas Marcelli encontram-se com o cacique e professor João Joetavy Alves e com a professora Juana Cáceres, no Colégio Estadual Indígena *Kuaa Mbo'e (Tekoha Añetete)* para traduzir os *mborai* para a língua portuguesa.



Mapa: Localização das *Tekohas* estudadas na pesquisa. Fonte: María Noel Clerici Hirschfeld



PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO (REVISADO)

O projeto cultural e livro “Opy - Py'a Tekoha” é o resultado de um trabalho coletivo que reconhece o significado dos “cantos sagrados” - os mborais - como prática e manifestação do conhecimento das populações indígenas guarani das reservas Tekoha Añetete, Tekoha Itamarã e Tekoha Ocoy, localizadas nos municípios de Diamante d'Oeste e em São Miguel do Iguazu no extremo Oeste paranaense.

Essas tekohas são exemplos vivos da luta histórica e da resistência travada pelas populações indígenas (em geral) e os guaranis (em específico), contra o longo processo de colonização e formação política do atual estado do Paraná.

Segundo o Censo de 2022 do IBGE, atualmente no Brasil existem 391 etnias/povos/grupos e são faladas 295 línguas indígenas. Entre os guarani, destacamos as etnias “Kaiowá”, M'byá” e “Nhandeva” ou “Avá” - presentes nos estados Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. São cerca de 85 mil guaranis no Brasil, segundo o Mapa Guarani Digital, sendo mais de 25 mil nas regiões Sul e Sudeste, em 157 Terras Indígenas, segundo a Comissão Guarani Yvyrupa.

Para o Guarani, o ato de cantar e dançar está para além de uma simples encenação artística, sendo a manifestação de um conhecimento não-ocidental que permite reconstituir processos políticos, econômicos, culturais, territoriais e históricos de longa duração e pouco debatidos pela história oficial. Nas aldeias guarani persistem estratégias de resistência e sobrevivência que são transmitidas de uma geração a outra através da memória social coletiva e por meio de expressões musicais, mitos e danças sagradas.

Essas cerimônias e ritos são comumente realizados nas “Opy” - cuja tradução simplificada seria “casa” ou “lugar” de reza - e são fundamentais para a reprodução dos saberes cotidianos nas tekohas, em uma cultura que privilegia a transmissão oral do conhecimento. As Opy são, portanto, o “coração da aldeia”, um espaço social vital que pode ser definido como o local de adoração à Nhanderu (o Deus verdadeiro para os guaranis), e manifestação do modo de ser guarani (Nhandereko).

Mitos, Hecatombes e Território

O escritor uruguaio Eduardo Galeano nos ajuda a refletir acerca do significado dos mitos e das lendas indígenas, ao enxergá-las como verdadeiras “fontes de conhecimento” e meio pelo qual a memória coletiva se protege de ser completamente apagada da realidade. Nessa perspectiva, os mitos funcionam como “metáforas coletivas” e “formas de expressão” que se manifestam na história oral e que encontram nessa condição a sua forma de resistência ao “silêncio obrigatório” imposto pelos longos séculos de colonização.

Para uma breve abordagem sobre o processo histórico de constituição dos povos Guarani no Oeste do Paraná, é fundamental olhar para como os guarani narram a sua própria história, como, por exemplo, através do mito da criação do mundo por Nhanderu. Segundo o líder espiritual guarani (popygua) Rodolfo Chamorro:

“Após criar o mundo e tudo aquilo que é necessário para a vida, Nhanderu sentiu que necessitava de ajuda criando outros deuses que lhe auxiliassem em seu propósito de ensinar a preservar a vida como parte de sua criação. Por isso criou Tupã (o sol), por sua vez, ele criou Nhamandu, incumbindo-o a missão de ensinar e manter viva a memória dos humanos, para que dessa forma conservassem a riqueza que existe na natureza”.

Já quando consultado sobre a relação entre indígenas e não-indígenas, o líder guarani reforça que “os brancos não quiseram aprender” com Nhamandu, sendo que *“antes da chegada dos brancos (juruá), os guaranis eram milionários e ricos em natureza, não existiam doenças e os alimentos eram naturais, e não faltava absolutamente nada para a sua sobrevivência”.*

A partir desse relato, podemos deduzir que o principal motivo pelo qual os brancos devastaram as florestas e trouxeram consigo as suas doenças foi a ignorância acerca dos ensinamentos de Nhamandu. Doenças contra as quais os guaranis não conseguem controlar com a medicina tradicional, precisando recorrer aos medicamentos dos juruá para conseguir resistir às enfermidades causadas pela destruição da vida.

A partir de uma narrativa mitológica que traz consigo muitas metáforas e lições, popygua Chamorro conclui que *“Por mais de 500 anos, os brancos violam e maltratam os indígenas...[...] por isso, nos tornamos pobres.. [...] onde nós vivíamos, os brancos construíram suas cidades e sobre os ossos dos indígenas é que eles fazem sombras, mas entretanto seguimos vivos e existimos como indígenas”.*

Este é um exemplo de como mitos ajudam a narrar o processo de ocupação e resistência do Guarani do oeste paranaense, e são dessa forma apresentados aos leitores como parte da reflexão sobre processos que o historiador e pesquisador indigenista Paulo Porto Borges define como as “cinco grandes hecatombes” produzidas pelo contato das populações guaranis com a cultura ocidental e o colonialismo ibérico.

A primeira delas é representada pela “conquista” e pela colonização europeia nos séculos XVI e XVII. A segunda se vincula ao processo de formação das antigas reduções jesuíticas-guaranis localizadas na porção meridional da América do Sul, entre o Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai. Uma terceira hecatombe se atribui a “Guerra do Paraguai” - também denominada pela historiografia como a Guerra da Tríplice Aliança ou “Guerra Guazú”- cujo resultado se expressou no processo denominado pelos guaranis como o grande “Sarandi”, que decorre da dispersão das populações indígenas pela região do Alto Paraná. A quarta hecatombe remonta à denominada “Marcha para o Oeste” na década de 1940 e à expansão agrícola no Oeste do estado do Paraná, quando as companhias colonizadoras avançaram sobre os territórios remanescentes das populações guaranis. Por fim, a quinta hecatombe é a mais recente, da década de 1980, se deve a “subida das águas” após a construção da represa para abastecer à Usina Hidrelétrica de Itaipu Binacional.

Em conjunto, esses processos são determinantes para compreender a formação das fronteiras internacionais dos países sul-americanos e para reconhecer as condições a que estão submetidas as populações guaranis que vivem próximas desses limites territoriais. Afinal, antes da consolidação dos atuais limites e fronteiras internacionais deste continente, as diferentes populações indígenas, e especificamente as populações guaranis, já habitavam esse território, se deslocando livremente entre uma região e outra.

Língua Geral, Idioma Guarani e Tradução

Um fato pouco conhecido entre nós é a existência de uma “língua geral” brasileira que foi falada no Brasil meridional até meados do século XIX: o “Nheengatu” ou “Ñe’engatu”. Essa língua popular (não oficial) misturava elementos da língua nativa do guarani ou tupi-guarani com as línguas europeias: o espanhol e o português.

A presença das populações indígenas guarani no estado do Paraná é revelado na própria denominação da região, já que “paraná” no idioma guarani significa “tão grande quanto o mar”. Algumas estimativas apontam que, hoje, 80% dos nomes atribuídos aos alimentos, a lugares, à fauna e à flora existentes no Brasil possuem a sua origem no idioma tupi-guarani e/ou guarani. Os inúmeros toponímicos e lugares que têm o nome original vinculado ao guarani reforçam a existência e persistência dessa língua em nosso cotidiano. A marcante presença da língua guarani nesses territórios geopolíticos é o elemento que propicia o reconhecimento dele como um dos idiomas oficiais do Mercosul, junto ao português e ao espanhol.

Vale destacar que dentro do idioma guarani existe uma diversidade cultural e linguística evidenciada pela divisão entre grupos étnicos que compõem essas populações na América do Sul. Dentre elas, estão os subgrupos “Kaiowá”, M’byá” e “Ñandeva” ou “Avá”.

Encontro dos Povos e Enfermidade da Dança

Em 2010, na região do Oeste paranaense, mais especificamente na Tekoha Añetete, aconteceu o “Encontro dos Povos Guarani da América do Sul” (Aty Guasu Ñande Reko Resakã Yvy Rupa). O evento contou com participação exclusiva de indígenas guaranis e, nele, se reuniram aproximadamente 800 pessoas de diferentes Tekohas existentes nos territórios do Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina. Ali, foram discutidas questões ligadas à educação, à saúde, à cultura e ao meio ambiente nas tekoha, tendo como objetivo criar uma “nova perspectiva” de intercâmbio cultural capaz de reconhecer e fortalecer a cultura guarani na região com os mais de 500 anos de história.

Foi precisamente nessa região que uma parte desconhecida da história brasileira e sul-americana aconteceu de uma forma singular: uma revolta comandada pelo cacique Oberá, cuja origem remete a “Werá”, e que em guarani significa luminoso e resplandecente. Segundo o relato de padres missionários e de historiadores da região, esse líder indígena teria dado origem àquela que foi uma das primeiras greves das quais se tem notícia na América. Propriamente, uma greve geral ou “total”, na qual os indígenas guaranis se recusaram a seguir trabalhando para os espanhóis, passando dedicar-se, quase que exclusivamente, à prática da dança e dos cânticos sagrados evocados para adoração do “deus verdadeiro”, Nhanderu.

Esse processo transcorreu durante meses nos primeiros séculos da colonização ibérica e não teria passado despercebido por outras populações indígenas em regiões distantes, como o altiplano andino. Assim, há relatos históricos que indicam que lá no século XVI existiu a chamada “Taki Onqoy”, cuja expressão em quéchua significa “Enfermidade da Dança” ou “Dança Doentia”, que irrompeu como a greve geral entre os anos de 1564 e 1572, na qual as populações andinas se dedicaram à prática ininterrupta de cantar e dançar como forma de desobediência e resistência à escravidão imposta pelos colonizadores europeus.

Momentos como esse podem ser lidos sob diversos aspectos, principalmente como a constatação de uma luta que transcorre e se perpetua por mais de cinco séculos através das já mencionadas hecatombes. Passa-se o tempo, porém a dança e a música permanecem decisivos na estratégia de resistência dos líderes espirituais e das populações guaranis de modo geral.

A história de Oberá ou Wera retrata aspectos fundamentais da etno-musicalidade e do significado que a dança possui dentro das populações indígenas, acessando uma memória social que ainda hoje é viva nas tekohas do Oeste paranaense. Uma história de luta e resistência, de saberes e práticas que ao longo dos séculos garantiram a manutenção da memória viva e da cultura guarani.

Conclusão

Os trabalhos de pesquisa etnomusical tendem a colaborar com as lideranças guaranis ao destacar a importância histórica da música e dança para a conservação social e política das comunidades. Ao traduzir os mborai para o público brasileiro e a população da “terra de Guairacá” - como brada o hino do estado - nos permitimos reconstituir uma pequena parte das nossas raízes históricas, e, através dela, obter ensinamentos oriundos da linguagem musical, da poesia e da dança. Isso nos permite criar maior consciência da rica realidade cultural que nos cerca e adquirir conhecimentos mais amplos acerca das populações guaranis em geral e da realidade cultural paranaense, brasileira e sul-americana.

As políticas de fomento à cultura são importantes ferramentas na concretização de trabalhos de natureza paradigmática, servindo como fontes de pesquisa e apoio pedagógico para educadores e estudantes, ampliando o acesso ao conhecimento histórico, etno-musicológico e para a reconstrução da nossa identidade cultural.

Por fim, reforçamos o nosso agradecimento a todos os atores e instituições envolvidos, desde o financiamento até a realização dos eventos que possibilitaram a criação do presente livro. Esperamos que este trabalho seja um veículo que amplie o conhecimento sobre as formas de existência e resistência das populações guaranis na América do Sul. Pois dos ritmos, das rezas e das orações nascem os sentimentos e a razão que nos levou até a voz que existe na Opý como sendo o “Coração da Aldeia” (Py’a Tekoha).

Por Gabriel de Siqueira Gil e João Triska

OPY – A CASA DE REZA

O anseio dos guarani por superar a condição humana vivida em yvy mba'e megua (a “terra má”) e alcançar a yvy mara'ëy (a “terra sem males”) constitui uma das bases de sua profunda espiritualidade. A partir dessa perspectiva é que a opy (ou opy'i) se estabelece como o coração da aldeia, pois, nela se manifesta essa busca: seja por meio de práticas coletivas como as rezas (ñembo'e), dos cantos sagrados (mborai), das danças (jeroky) e das celebrações de cura e outras atividades ligadas à organização da vida comum.

Paralelamente, esse espaço exerce função decisiva na organização social das tekoha, reunindo lideranças políticas e espirituais em torno das decisões que orientam a vida coletiva sob os princípios que sustentam o Nhandereko. Diante de um processo histórico marcado por violências, expropriações e tentativas de apagamento cultural, a opy se afirma como lugar de resistência, onde permanência e mudança se entrelaçam. É ali que se mantêm vivos os saberes, as narrativas e as práticas que sustentam, no tempo, a identidade e os modos próprios de existência do povo guarani.

No que diz respeito à constituição física, a opy é erguida a partir de materiais naturais do próprio território, como madeira, barro e palha, revelando uma arquitetura profundamente integrada ao meio ambiente e aos princípios cosmológicos de sua tradição. A estrutura é formada por varas amarradas com fibras vegetais, como a embira, criando uma sustentação firme e flexível. As paredes de pau-a-pique são cuidadosamente vedadas, e a ausência de janelas mantém o interior em penumbra, condição considerada essencial para a concentração espiritual e para a proteção do espaço contra os espíritos indesejados.

A orientação geográfica para construção da opy também carrega significado: a porta deve estar voltada para o nascente (Kuarahy Resẽ), permitindo que a luz e a energia de Nhanderu penetrem o espaço e estabeleça uma conexão direta com as forças vitais. Internamente, não há divisões em sua estrutura, favorecendo assim a realização das danças e demais práticas. O chão de terra batida reforça o vínculo com a terra, enquanto a cobertura, geralmente de sapé, mantém o ambiente orgânico e vivo.

Já no interior das casas de reza, o karaí (rezador) acende seu petyngúá (cachimbo) com tabaco, planta considerada sagrada e medicinal no universo guarani, e sopra a fumaça em diferentes direções, realizando um gesto de purificação, proteção e abertura dos caminhos de comunicação com os “espíritos de Acima”.

Durante as celebrações, os homens ocupam o lado esquerdo, enquanto as mulheres se posicionam à direita. Essa disposição não implica hierarquia, mas expressa um princípio de equilíbrio entre forças complementares, cuja organização no espaço contribui para a harmonia do ritual e da vida em comunidade.

Em seguida, o *karaí* posiciona-se ao fundo diante do *ambá* — compreendido, em aproximação ao contexto ocidental, como um altar — para dar início à celebração. O *ambá* não é apenas um ponto físico, mas um lugar de origem e morada dos espíritos, profundamente ligado à identidade, ao território e à dimensão espiritual da existência.

Conta-nos o cacique João Joetavy:

“Amba quer dizer que todos os espíritos dos adultos e das crianças estão aqui, todo o conhecimento indígena está aqui, é a conexão do Guarani com o céu, o lugar de onde viemos...” .

É diante do *ambá* que o *karaí* realiza também um dos atos mais significativos da vida guarani: o ritual de nomeação das crianças recém-nascidas, função que lhe é própria enquanto mediador entre os planos. Nesse momento, ele pede orientação e iluminação às divindades, buscando receber o nome que será destinado à criança. Para os guarani, os nomes não são escolhidos arbitrariamente, mas revelados em experiências oníricas, como os sonhos, em um processo semelhante à criação dos *mborai*, como será aprofundado adiante. O nome constitui um elemento essencial de proteção e fortalecimento. Ele acompanha a criança em sua travessia, oferecendo sustentação diante das dificuldades da vida e orientando, gradualmente, o reconhecimento de seu lugar e de sua função dentro da *tekoha*.

Por fim, a *opy* se apresenta como um espaço onde diferentes dimensões da existência se entrelaçam de maneira contínua, articulando práticas, saberes e relações que sustentam a vida guarani. Ela concentra processos de transmissão, cuidado e orientação, nos quais se atualizam, no presente, as bases que permitem a permanência desse modo de viver ao longo do tempo.

É nesse ambiente que a palavra cantada ganha densidade e sentido, configurando-se como um dos principais meios de relação com o sagrado. Os *mborai*, nesse contexto, não se limitam a acompanhar os ritos, mas integram um sistema próprio de elaboração de conhecimento, marcado pela escuta, pela experiência e pela revelação, conectando aqueles que cantam a uma dimensão mais ampla da existência.

Compreender a estrutura e os modos de criação e execução dos *mborai* implica, portanto, avançar na compreensão das formas pelas quais os guarani organizam sua relação com o mundo, com o invisível e com a memória. É a partir desse campo que se desdobra o próximo capítulo, dedicado a explorar os caminhos por meio dos quais esses cantos são concebidos, transmitidos e atualizados nas práticas coletivas.



A opy de Tekoha Itamarã, Diamante D'Oeste. Foto: Müsanthelo.



Ambá, o "altar" da opy. Foto: Müsanthelo.



Fotos: Vander Colombo.

MBORAI – O CANTO SAGRADO

Para o povo Avá-Guarani, o som é força originária, capaz de fundar, sustentar e reorganizar o mundo. Por isso, os *mborai* ultrapassam a definição ocidental de “música” ou “canção”: - constituem-se como oração, linguagem espiritual e veículo da memória coletiva. O canto, nesse universo, é expressão do Nhe’ẽ, dimensão em que palavra, espírito e alma se manifestam de forma inseparável, como uma mesma realidade em movimento.

A origem desses cânticos situa-se no campo da revelação. Conforme relata o cacique Cipriano Tupã Alves, da Tekoha Itamarã, em entrevista realizada no Auditório Antônio Carlos Kraide (Curitiba), o *mborai* não resulta de um processo criativo intencional ou racionalizado, mas se apresenta em sonho, como dádiva de Nhanderu, frequentemente vinculada às experiências vividas no interior da casa de reza. Ao receber o canto, o rezador torna-se seu primeiro guardião, compartilhando-o com a comunidade. A partir de então, o *mborai* deixa de pertencer ao indivíduo e passa a circular coletivamente, sustentando a travessia da vida, celebrando conquistas e restabelecendo o equilíbrio entre os planos.

Esse processo também se alimenta da escuta sensível do território. Como aponta João Joetavy Alves, os cantos podem emergir da relação com a mata, com os animais e com os ciclos naturais. Nesse contexto, a liderança responsável pela condução musical atua como guardião desse repertório, organizando, ensinando e atualizando os *mborai* de acordo com cada situação ritual. Trata-se de uma tradição dinâmica, que se transforma continuamente sem romper com suas bases, preservando um sistema de conhecimento sustentado pela oralidade e pela experiência direta.

No interior da casa de reza, os *mborai* estruturam a própria dinâmica ritual. Sua execução articula voz, corpo e ritmo em uma lógica de complementaridade. As mulheres conduzem o canto coletivo, formando o núcleo vocal enquanto marcam o pulso com o *takuapu* — bastões de bambu percutidos contra o chão, cuja vibração estabelece uma conexão com a terra. Seus movimentos seguem um fluxo contínuo de avanço e recuo, mantendo a coesão do grupo.

Os homens, por sua vez, assumem majoritariamente a execução instrumental, utilizando instrumentos como o *mbaraka* (chocalho de cabaça), o *mbaraka-miri* (violão), a *ravé* (rabeca) e o *anguapu* (tambor), além de participarem vocalmente em momentos específicos. A estrutura dos cantos frequentemente se organiza em forma responsorial, na qual uma voz entoia o verso e o coletivo responde, estabelecendo um fluxo contínuo de interação.

Nos cantos sagrados *mborai*, destacam-se diversos elementos como: o padrão de afinação no instrumento harmônico, o violão; as melodias executadas na rabeca (*ravé*); os cantos modais executados tanto por vozes masculinas como femininas, com predominância do canto coletivo; o forte vínculo com a palavra enunciada; a organização musical sempre associada à dança e ao rito; e sua transmissão sendo majoritariamente oral. No plano estrutural, a música guarani costuma apresentar organização cíclica, repetição formular, pulsação estável e variação interna sutil, mais do que um desenvolvimento temático extenso nos moldes da música de concerto ocidental.



Grupo Coral Jasy Akangua'a na 19ª Semana Cultural Indígena Guarani, Tekoha Itamarã (2025). Foto: Müsanthelo.



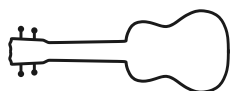
Grupo Coral Teko Mbarete na 19ª Semana Cultural Indígena Guarani, Tekoha Itamarã (2025). Foto: Müsanthelo.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS

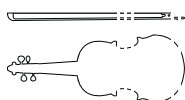
Neste capítulo, apresentamos alguns dos principais instrumentos utilizados nas práticas musicais nas Tekoha Añetete, Itamarã e Ocoy:



Mbaraka - Mirim (Maracá);



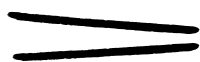
Mbaraka (Violão);



Ravé (Violino / Rabeca);



Takuapu (Bastão rítmico);



Popygua (Clave);



Anguapu (Tambor).

Cabe ressaltar que esses instrumentos não esgotam a diversidade existente, mas representam parte significativa do universo sonoro guarani, permitindo uma aproximação com as formas pelas quais o som é produzido.

MBARAKA-MIRIM (MARACÁ)



Considerado um instrumento de percussão sagrado dentro da cultura guarani, o *mbaraka-mirim* (ou *yakua mirim* / *mba'epu mirim*) é o instrumento tocado pelos *Opygua* (líderes espirituais) durante os rituais xamânicos. Presente também na celebração de algumas festividades, o *mbaraka-miri* é o responsável por mediar o contato com os espíritos superiores para afastar o mal. Por ser um instrumento masculino dentro da cultura guarani, apenas homens e meninos podem confeccioná-lo nas *tekohas*.

A história da criação do *mbaraka-miri*, conta-nos a tradição guarani, iniciou quando o semideus guarani *Nhanderu-Mirim* foi enviado por *Nhanderu Hete* (Deus) para cumprir uma missão em *yvy vaí* (o mundo em que vivemos). *Nhanderu-Mirim* deveria proteger o povo guarani de todos os males que assolavam a terra. O semideus passou vários dias e várias noites em oração tocando seu instrumento musical sagrado. Assim, após ter cumprido sua missão, *Nhanderu-Mirim* pode se juntar a *Nhanderu Hete* em sua morada, *yvy maraen'y* (a "terra sem males"). Porém, como fora designado guardião do povo guarani, *Nhanderu-Mirim* resolveu deixar para trás algumas das sementes retiradas de seu instrumento sagrado, para que os guaranis pudessem reproduzi-lo futuramente.

Certo tempo depois, nasceu em um território um menino com a saúde extremamente debilitada. Certa noite, o pai da criança sonhou com *Nhanderu*. No sonho *Nhanderu* profetizou que aquele menino fora enviado para ser um líder espiritual de seu povo. No entanto, tal missão só poderia ser cumprida se as doenças da criança fossem completamente curadas. E para isto, disse *Nhanderu* durante o sonho, o pai do menino deveria construir um instrumento sagrado com as sementes que foram deixadas por *Nhanderu-Mirim*, pois só o som daquele instrumento poderia curar seu filho.

No dia seguinte, o homem foi ao mesmo local com o qual sonhou. e lá encontrou as sementes mencionadas. Eram sementes de cabaça (*hy'akua*). O homem então plantou aquelas sementes e aguardou que as mesmas crescessem até o tamanho ideal, conforme fora indicado no sonho. Quando estavam prontas, o homem colheu a cabaça e construiu o instrumento sagrado que seria capaz de curar o seu filho. A este deu o nome de *mbaraka-miri*.

O *mbaraka-miri* (similar ao maracá) tem originalmente a cabaça (ou poronga) globular como material essencial para construção do seu corpo sonoro. Também encontramos alguns *mbaraka-miri* cuja matéria prima utilizada para sua confecção é o coco, como fazem geralmente os guaranis habitantes das regiões litorâneas. Esta peça é conhecida como a "cabeça" do instrumento.

Todas as etapas de construção do *mbaraka-miri* são planejadas de acordo com a função social que o instrumento irá desempenhar. É importante ressaltar que os procedimentos adotados na produção das unidades que serão manuseadas nos rituais sagrados são diferentes dos artefatos produzidos para posterior comercialização. Por mais que seja considerado um instrumento sagrado, as comunidades necessitam vender alguns *mbaraka-miri* para auxiliar no sustento de suas famílias.



Mbaraka-Mirim. Foto: Vander Colombo.

A produção do *mbaraka-miri* é iniciada já no momento do plantio da cabaça, que deve obedecer a observação das fases da lua. Os guaranis assistem atentamente o crescimento da planta, pois, para perceber se suas frutas já estão maduras e prontas para a colheita é necessário analisar se os *hembo' i* (ou ramos) estão secos. Quando os ramos atingem o estado desejado, e o interior da poronga possui uma tonalidade amarelada, tem-se o momento ideal para iniciar a produção do *mbaraka-miri*.

Depois de passados dois ou três dias da colheita das cabaças, quando as mesmas já estão secas, as sementes são retiradas e substituídas por sementes "especiais". Diz a tradição guarani que as novas sementes precisam ser escolhidas. No caso de serem colocadas "a toa" o *mbaraka* "não ficará feliz", e, portanto, não transmitirá toda a beleza de seu som, pois "assim como nós, quando estamos muito alegres temos força", o maracá também precisa se alegrar.

Para preenchimento dos *mbaraka-miri* que servirão aos rituais sagrados são tradicionalmente escolhidas sementes de *guãpim' i*, *aguaí*, *yvau' i* ou *kapi' í' a*. Estas são as sementes capazes de produzir o som que evocará os ensinamentos de *Nhanderu Hete*. Segundo a tradição, só quem é guarani pode distinguir este som, sendo algo inalcançável para os *jurua* (brancos). Já os maracás que serão comercializados podem também ser preenchidos por pedras pequenas, coquinhos ou até mesmo conchas do mar. Enquanto isso, as sementes originais extraídas das cabaças são estocadas e preservadas para futuros plantios.

Após este procedimento, é hora de anexar uma taquara, um bambu ou algum outro pedaço de madeira visando a construção do cabo do *mbaraka-miri*. Esta peça é conhecida como "corpo do instrumento". O cabo possibilitará a realização dos movimentos de pulso que, ao gerarem atrito entre as sementes no interior da cabaça, emitirão o som típico. É interessante destacar que cada um dos movimentos escolhidos durante a performance possui uma função e um significado específico dentro da prática musical guarani.



O mbaraka-mirim e o uso do tabaco para a consagração. Foto: Vander Colombo.

O termo "*nhambokarari*" ("seguir o compasso com o chocalho"), por exemplo, refere-se ao movimento horizontal feito com o maracá, e está provavelmente relacionado a marcação do andamento. Já o movimento vertical, segundo a literatura especializada, é denominado entre alguns povos como *pyryry* ("o som que o sol faz ao nascer") e é mais utilizado no começo dos cânticos para sinalizar a entrada dos demais instrumentos, e também no final, anunciando o momento de *rallentar* (diminuir gradativamente o andamento) para que a música termine.

Por fim, os *mbaraka-miri* recebem suas devidas finalizações. Nos chocalhos que serão disponibilizados para venda são elaborados alguns adornos. A inserção de penas de galinha na superfície e a grafia de símbolos da cultura guarani no corpo do instrumento são alguns dos apetrechos criados para potencializar suas vendas. Os grafismos feitos na cabaça quase sempre são desenhados com pirógrafos ou com barras de ferro quente e tinta de urucum. Os desenhos podem variar muito, mas na maioria dos artefatos as ilustrações fazem referência a *Nhanderu*, à cura xamânica guarani e à natureza. A pintura feita no mbaraka-miri também pode identificar qual etnia o instrumento representa.

Já os mbaraka-miri que serão incorporados aos eventos da *tekoha* são finalizados apenas com a estrutura básica - cabaça, cabo de madeira e sementes, sem adornos. Entretanto, estes devem ser levados diretamente a opy para sofrerem o ritual que os transformará em instrumentos sagrados. Nesta cerimônia os *Karaí* usam o *petyngua* (cachimbo sagrado) para soprar uma baforada do fumo (tabaco) que infundirá no objeto o poder de possibilitar o contato com os espíritos.

Quando os rituais envolvem cânticos e danças, como nas dança de Xondaro (dança dos guerreiros) nas festas de despedidas de parentes e também em outras celebrações guarani, o mbaraka-miri é tocado pelo *yvyra'ija kuerá*, e quase sempre é acompanhado por outros instrumentos musicais, como o mbaraka (violão), *ravé* (violino ou rabeça), *angua'pu* (tambor) o *takua'pu* (bastão rítmico). Já nas cerimônias de cura o mbaraka-miri é tocado pelo líder espiritual sem acompanhamento de qualquer outro instrumento.

Veja abaixo alguns dos símbolos utilizados na pintura corporal guarani que também podem ser encontrados nos *mbaraka-miri*:


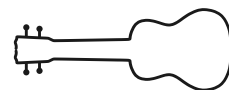
	Xivi poape, unha de onça. Símbolo dos caçadores.		<i>Panamby hovy</i> . Borboleta (mariposa).
	<i>Pira rugaui</i> , cauda do peixe. Símbolo dos pescadores		<i>Guyra maino</i> . Beija flor.
	<i>Aka e Kora</i> . Chiqueiro de pássaro negro.		<i>Yy</i> . Água
	<i>Taguato havy</i> . Gaivota. Simboliza o início da primavera		<i>Ko'e mbya, Ka'ary mbya</i> . Estrela dalva
	<i>Nhandu guasu</i> . Aranha. Guardiã da noite com o Cruzeiro do Sul.		<i>Jasy tata</i> . Cometa.
	<i>Javevu guasu</i> . Carrapato.		<i>Mboi mbaraka</i> . Cobra
	<i>Para guasu</i> . Onda do mar.		<i>Taguato pyju</i> . Águia
	<i>Yvytu guasu</i> . Vento, furacão.		<i>Pira</i> . Peixe.
	<i>Kuaray</i> . Sol. Símbolo dos meninos		<i>Karugua</i> . Arco Íris.
	<i>Karuxu</i> . Cruzeiro do Sul (protetor das galáxias).		<i>Jaxy</i> . Lua.
	<i>Karuxu</i> . Cruzeiro do Sul (protetor das galáxias).		<i>Eitxu</i> . Sete estrelas ou sete brilhos.
	<i>Mboapy mbyja</i> . Três Marias.		

Figura: Símbolos guaranis para pintura dos mbarakas e do corpo. Fonte: MITA/TUPÃ (DE GEORGE, 2015)

MBARAKA (VIOLÃO)



O *mbaraka* é um instrumento cordofone semelhante à viola caipira e ao violão. Há duas teorias mais famosas referentes a possível origem deste instrumento. Segundo parte da literatura especializada, o *mbaraka* é uma "incorporação" feita pelos guaranis da viola de 5 ordens (ou "guitarra catalã"), que foi introduzida nos territórios ameríndios pela tripulação de Pedro de Mendoza, no Paraguai, e difundida no continente durante as missões jesuíticas ao longo dos séculos XVI e XVII. Existem diversas semelhanças entre o *mbaraka* e a viola que sustentam tal argumento. A proximidade entre ambos se dá, por exemplo, no número de cordas que possuem (5), na característica dos seus timbres, em suas respectivas afinações, e até mesmo na maneira que são tocados, tendo em vista que o uso das técnicas de ponteado e rasgueado é constante na prática de ambos os instrumentos.

Há também uma outra vertente musicológica que aponta a presença de um outro instrumento de 5 cordas nas *tekohas* antes mesmo do contato com os não-indígenas. Semelhante ao violão e ao charango dos Andes, este instrumento é conhecido como *kumbija* (cuja tradução para o português é "acompanhamento musical"). A estrutura da *kumbija* é constituída por corpo, braço, cavalete, caravelhas e cordas (bem similar a do violão). Para construir o tampo e o corpo da *kumbija* os artesãos guaranis utilizavam geralmente cascos de tatus formatados com lâminas de *ygary* (cedro). Já para a formação do braço eram aproveitados galhos de caxeta, enquanto o cavalete e as caravelhas eram frequentemente confeccionados com pedaços de canela. As cordas do instrumento eram comumente feitas com tripas de irara, fibras de palmeira trançada ou até mesmo com pelos de macaco. Atualmente é muito difícil de se encontrar uma *kumbija* devido a falta de matéria-prima necessária para sua produção.

Ainda que não tenhamos certeza sobre a origem do *mbaraka*, é sabido que na atualidade a maioria das *tekohas* precisam adquirir violões industrializados para depois transformá-los em *mbarakas*. Por isso, as unidades escolhidas são preferencialmente aquelas que mantêm uma aparência mais "natural" do instrumento, conservando a cor da madeira com a qual foram fabricados. Ademais, são evitadas unidades que apresentam algum tipo de adorno, como adesivos ou pinturas. Depois de selecionados, os violões são levados a *opy* para o ritual de purificação, em uma cerimônia bem semelhante àquela adotada na finalização dos *mbaraka-miri*.

O braço do *mbaraka* é chamado *mbaraka jyva*, e as cordas, *mbaraka chã*. Vale ressaltar que não há uma afinação obrigatória para o instrumento. A nota utilizada para afinar o bordão (corda mais grave) costuma variar de Fá (349 hz) até Lá (440 hz). É recorrente, por exemplo, que a afinação adotada na execução dos *mborai* (cantos sagrados) seja diferente da usada para a dança dos *xondaros* (dança dos guerreiros). Conforme relatos coletados por musicólogos(as) em suas pesquisas (como de Deisy Montardo), os *mborai* são tocados geralmente com todas as cordas do *mbaraka* soltas, enquanto nos *Xondaro* os músicos costumam apertar o traste da quarta corda em algumas momentos específicos da performance.



Mbaraka. Foto: Müsanthelo.

É comum, também que cada *tekoha* adote sua própria afinação para o *mbaraka*, de acordo com a tessitura mais confortável para o coral e para seus cantores principais. O tocador é motivado desde pequeno a afinar seu instrumento de ouvido, e durante as performances musicais costuma abraçar o *mbaraka* e encostar sua cabeça no corpo do instrumento, demonstrando profunda conexão e entrega ao momento. Ao contrário do que estamos habituados a observar na maioria dos gêneros da música ocidental.

Sendo assim, é constante que nos *mborai* o *mbaraka* sustente o mesmo acorde, com todas as cordas "abertas" (soltas) ao longo de toda a canção. O uso de um único acorde, famoso na teoria musical como "acorde pedal", delimita as possibilidades intervalares que os cânticos possam conter em suas melodias, colaborando assim para que as novas criações sejam transmitidas com maior facilidade para o grupo coral e para os jovens tocadores, por terem certa similaridade com o repertório já conhecido. Nos casos dos cânticos que foram transcritos para este trabalho (e apresentados no último capítulo) percebemos a recorrência do uso do acorde de sol maior aberto, com a afinação das cordas disposta da seguinte maneira: **(1) Ré; (2) Si; (3) Sol; (4) Ré; (5) Sol**. O uso de acordes pedais é recorrente na história da música entre diferentes povos, e podemos observá-lo, por exemplo, na música Indiana e no cantochão gregoriano.

Tratando da harmonia encontramos, segundo pesquisas mais avançadas (citamos aqui o trabalho de José Calixto Kahil Cohon) uma maior proximidade da música guarani com o modalismo. Apesar de haver tensões nas músicas, estas parecem ser resultantes da sobreposição entre as melodias do canto com as notas e os harmônicos gerados pelo *mbaraka*, e não por um possível movimento de dominante, típico do sistema tonal. A tensão mais característica dos cânticos sagrados, conta-nos Cohon, dá-se pela sobreposição da nota fundamental da melodia (aquela em que ocorre o "repouso modal") com o segundo grau maior, em uma espécie de apogiatura.

Outra diferença crucial entre o violão europeu e o *mbaraka* é que, enquanto o primeiro possui seis cordas, o segundo tem "apenas" cinco. Por isso, sempre que um violão será transformado em *mbaraka* tem a sua sexta corda (a mais grave) retirada. Isto acontece porque a simbologia referente às cinco cordas já havia sido estabelecida e consolidada a partir do uso da viola (ou será da *kumbija*?). Na cultura guarani, há uma correlação cosmológica entre as cinco cordas do *mbaraka* e as cinco divindades do panteão mitológico, sendo que cada corda homenageia a uma divindade.

O nome dado para cada uma das cordas é:

- 1ª corda: *Takuá-Werá* - sendo *Takuá-werá* a representação do divino feminino, simbolizando a sensibilidade e a doação.
- 2ª corda: *Jakairá* - sendo *Jakairá* o Deus protetor da bruma de onde nascem as belas palavras. É o Deus que espalha a bruma pelo leito da terra para que o bem-viver e os alimentos germinem todos os anos. Esta bruma é reproduzida na fumaça de tabaco dos *petyngua* dos rezadores, soprada nos instrumentos para tornar os mesmos sagrados;
- 3ª corda: *Karáí* - sendo *Karáí* o Deus responsável por revelar o nome que será dado as crianças no momento do batismo; nome este que a trará força, e também revelará qual será sua função social a partir do dom que o rezador enxergar na criança. O nome pode ser dado a criança vários dias (até meses) após o seu nascimento.
- 4ª corda: *Tupã* - sendo *Tupã* a manifestação de Deus na forma do som do trovão. É o responsável por trazer as chuvas. Segundo a mitologia guarani, *Tupã* casou-se com *Jaci* e juntos criaram os rios, os mares, as florestas, as estrelas e também todos os seres vivos do universo.
- 5ª e última corda: *Nhanderu Tenondé* (divindade primordial) - sendo o Deus responsável por trazer o sol e a luz que permitirá a vida. É o pai de todos os(as) deuses(as).

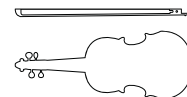
Por último, é importante destacar que o termo "*Mbaraka*" é utilizado com diferentes significados por outros povos originários. Para os *Kayabi* e os *Assurini*, por exemplo, *mbaraka* remete ao ritual xamânico. Já para os *Waiãpi* trata apenas do chocalho do xamã. Por sua vez, os *Kamayurá* usam *mbaraka* para denominar o próprio ato de se fazer música.





RAVÉ

(VIOLINO / RABECA)



A *ravé* (*ravé'i*, *rawé* ou *marakapu*) é muito similar à rabeca, um instrumento muito utilizado na cultura caiçara (como no fandango do litoral do Paraná). Há possibilidade que a *rawé* também tenha sido introduzida nos territórios indígenas pelas missões jesuíticas, pois é muito similar ao rabel (instrumento tradicional da música ibérica).

O corpo deste instrumento é produzido com caxeta ou com cedro, enquanto as cordas tendem a ser confeccionadas com pelos de animais. Devido a escassez das matérias primas necessárias para sua produção, a maioria das *ravé* encontradas atualmente na tekohas também foram adquiridas por meio de compra ou através de doações.

A *ravé* possui três cordas, sendo que cada uma delas representa uma figura do núcleo familiar guarani: o pai, a mãe e o(a) filho(a). Quando os guaranis precisam transformar um violino em *ravé* retiram sua corda mais grave. A afinação mais utilizada respeita os intervalos de segunda e quarta maior a partir da corda mais aguda. Ou seja, se a primeira corda (a mais aguda) estiver afinada em Sol³, por exemplo, a segunda corda estará em Fá³, e a terceira corda, por último, em Dó³.

Segundo a mitologia guarani, a *ravé* foi deixada por *Ñanderu* para acompanhar a dança dos *xondaros* (guerreiros). Geralmente os tocadores preferem utilizar mais a primeira e a segunda corda, sendo que a terceira acaba vibrando por simpatia, adquirindo uma característica de pedal. O instrumento costuma ser posicionado um pouco abaixo do peito do tocador, que fricciona um arco sobre as cordas com sua mão direita.

Ela tem a função de apresentar o "tema" (a melodia) da música durante a introdução, sendo que em algumas circunstâncias os tocadores até criam variações e improvisos sobre esta melodia, que será interpretada em seguida pelo solista e respondida pelo coral (como podemos observar no capítulo das transcrições). Ao final de cada canção a *ravé* toca em *rallentando* para iniciar a transição para a próxima música.



Ravé'i. Foto: Müsanthelo.

TAKUAPU

(BASTÃO DE RITMO)



Traduzido por "bate taquara", o *takuapu* (*waranga* ou *cauacauá*) é considerado um símbolo da feminilidade, e representa o esqueleto feminino. Por isso, apenas meninas e mulheres podem confeccioná-lo e tocá-lo. Este instrumento possui uma forma de haste vazada e também é conhecido como "bastão rítmico". O som do *takuapu* é emitido quando o mesmo é golpeado contra o solo ou contra placas de madeira, que são utilizadas durante as performances para amplificar seu som.

Segundo a mitologia, o *takuapu* é o instrumento de *Hyapu Guasuva* (a "mãe de todos"), e quando o bastão rítmico é percutido contra a terra emite o som do trovão. Tradicionalmente o *takuapu* é tocado pelas meninas cantoras do coral, que batem o bastão enquanto cantam e dançam. Não há um número obrigatório de unidades a serem manejadas durante os rituais, porém há relatos que o número ideal de ajudantes para o ritual é o de cinco mulheres e de cinco homens, remetendo novamente a importância simbólica deste número dentro da cultura guarani (lembramos que o *mbaraka* possui 5 cordas).

O tamanho deste instrumento pode variar conforme a altura da mulher que está o utilizando, e seu diâmetro tende a ter a espessura de um braço. Para confeccioná-lo, as luthies guaranis usam, preferencialmente, cana de taquara ou bambu. Neste processo a taquara é escolhida com bastante cuidado, pois a sua constituição será primordial para resultado final do processo. Todas as partes internas da planta são removidas, exceto a camada mais próxima do solo, que é mantida para formar um tubo oco fechado na parte inferior do instrumento, colaborando assim para a sua projeção acústica.

É comum que outras alterações sejam feitas na estrutura da taquara visando a criação de novos timbres. Encontramos, por exemplo, modelos de *takuapu* com furos em sua parte lateral, ou com pedras pequenas e até mesmo água em seu interior. Também é comum o uso de adornos para a decoração do instrumento, sendo que tais enfeites podem ser confeccionados com plumas, pinturas em alto-relevo etc.

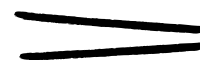


Takuapu. Fotos: Müsanthelo.





POPYGUA (CLAVE)



Conhecido como "vara-insignia", o popygua (popyguay'i ou yvyra'í) é um emblema do poder de Nhanderu, e representa a vara com a qual deus criou todo o universo. Assim como o *takuapu* é manuseado apenas por mulheres, o uso do *popygua* é exclusivo aos homens. A função social deste instrumento está intimamente relacionada a dança dos *xondaros* (guerreiros), que possui um importante e múltiplo papel dentro da cultura guarani, desmembrando-se na prática de danças, das artes marciais e também do canto.

Os meninos guaranis são estimulados desde cedo a executar atividades que aprimorem seus sentidos e que desenvolvam as habilidades necessárias para se viver na mata, como a capacidade de caça e pesca, a boa localização na floresta e o poder de defesa pessoal. Grande parte destes treinamentos aos quais são submetidos tem o intuito de preparar homens capazes de atuar em funções que contribuam para o bom funcionamento da *takoa*, como é o caso dos policiais e dos guardiões da opy. Uma das atividades primordiais dentro desta proposta socioeducativa é a dança.

Para a filosofia guarani a prática da dança proporciona maior equilíbrio ao corpo, além de fortalecer a saúde física e mental. Sua realização pode ter tanto caráter religioso quanto de luta. É de costume, por exemplo, que em todas as noites a comunidade pratique cantos e danças na *oka rupi* (pátio) antes de adentrar a opy. Encontramos relatos de diferentes categorias de dança praticadas na cultura guarani. Podemos encontrar, por exemplo, a dança do *Tangará*, que é realizada pelos homens mais velhos da *tekoha* com objetivo de praticar a recreação, exercitar o corpo e também libertá-lo de doenças. Existem também as danças circulares sagradas, que são praticadas nos rituais de proteção e de celebração envolvendo homens, mulheres e crianças.

Já dança dos *Xondaro* apresenta um caráter de jogo para treinamento dos guerreiros. A coreografia dos movimentos apresentados na *Xondaro* é orientada pela "imitação" de três pássaros sagrados: o colibri (*mainoi*) - que servirá para o aquecimento do corpo; o gavião (*taguato*) - que possibilitará o afastamento dos maus espíritos da casa de reza, e também a andorinha (*mbyjy*) - que permitirá a proteção individual e coletiva contra os maus espíritos. Estas danças também pode ser praticadas à dois, assumindo o caráter de um combate. Neste âmbito, o objetivo do bom guerreiro é desviar de todas os golpes que são aplicados contra ele.

O popygua'i, por sua vez, é considerado a arma de um *xondaro*. Possuindo o formato de duas varas de madeira amarradas entre si, o artefato tem o tamanho variado conforme o prestígio do guerreiro ou a idade do ancião que o porta. Os homens mais velhos da *tekoha* usam frequentemente seus grandes *popygua* como bengalas. Os guerreiros de grande influência na comunidade também possuem grandes *popygua*.

É interessante mencionar que o *popygua* também serve como ferramenta de comunicação entre diferentes *tekohas*. Neste caso, quando uma comunidade irá receber a visita de um líder religioso amigo costuma posicionar seus mensageiros (*tembiguai*) ao longo da entrada de seu território, e estes mensageiros anunciam a chegada do visitante para a comunidade anfitriã percutindo seus *popygua*.

ANGUAPU (TAMBOR)

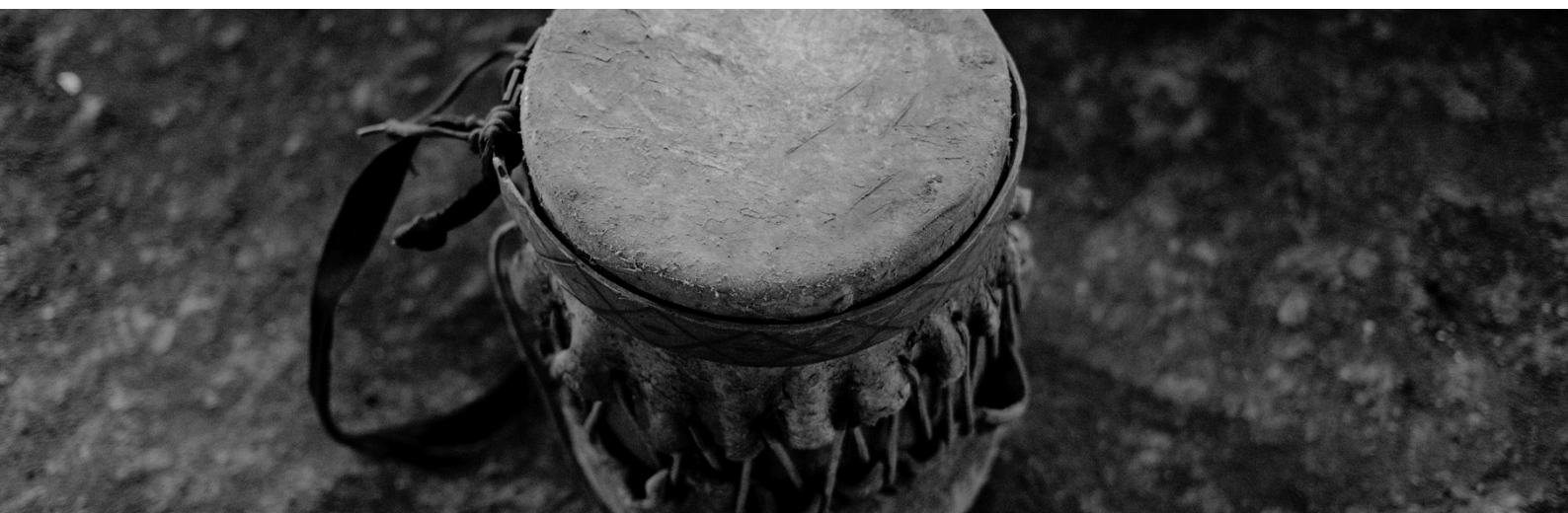


Anguapu (ãnguapu ou *angu'apu*) é o termo adotado para nomear tanto o tambor quanto o pilão e o morteiro. Este instrumento é utilizado principalmente nas apresentações públicas realizadas pelos grupos musicais guaranis, substituindo o *takuapu* (bastão rítmico) e o *popygua* (clave), já que o uso destes, por tradição, é restrito a *tekoha*.

O corpo deste instrumento pode ser confeccionado com *ygary* (cedro), *kurupika'y* (angico) ou até com casca de coco. Já o material que reveste o *tambor* é na maioria das vezes retirado da pele de animais que foram caçados pelos homens da própria comunidade, sendo que as peles de cotia, de cateto e de veado costumam ser as preferidas. Quando o tambor é adquirido por meio de doação precisa sofrer o mesmo processo de purificação ao qual são submetidos o *mbaraka-miri* e o *mbaraka* antes de serem integrados a *casa de reza*. Nestes, os *karai* (rezadores) sopram o fumo sagrado de tabaco com seus cachimbos. Além disso, a pele original do instrumento doado é substituída por uma pele nova que contenha um couro mais duro (pois assim pede a tradição guarani).

O *anguapu* tem a função de acompanhar o *mbaraka-miri* (maracá) e o *mbaraka* (violão) na condução rítmica de uma música. O tambor é percutido por uma baqueta de madeira ou com as mãos, e o instrumento pode ser estar posicionado tanto no chão quanto preso no meio do braço daquele que o toca. Enquanto ao maracá cabe a possibilidade de tocar com maior liberdade, reproduzindo semínimas, colcheias e até tercinas, o *anguapu* é responsável por marcar o "tempo forte", garantindo a manutenção do andamento por meio de semínimas. A soma destes gestos guiará tanto a interpretação do coral quanto a coreografia das danças.

É constante na prática musical guarani a presença de acelerações, desacelerações, mudanças de intensidade e de acentuação. Uma curiosidade interessante que percebemos ao longo do processo de transcrição dos cânticos, apresentados ao final deste livro, é que muitas vezes o *anguapu* é percutido com um certo "atraso" em relação ao tempo forte da música, gerando assim um efeito sonoro bem interessante, que parece ser típico da música guarani.



Anguapu. Foto: Müsanthelo



Tiraju Porã
Escudo Estadual Indígena

GUARANI CULTURA
INDÍGENA
- GUARANI -

Fortalecimento cultura
e sustentabilidade



TRANSCRIÇÕES

O processo de transcrição dos *mborai* revelou-se bastante complexo, tendo em vista o dilema que é o processo de tradução em si, já que é impossível uma transcrição/tradução fidedigna em si mesma. Afirmava Umberto Eco que "toda tradução é um ato de traição"; - e, de fato, as palavras "tradução", "tradição" e "traição", possuem uma origem comum no idioma do Latim que remete àquilo que é um ato ou ação de "ensinar", "transmitir" ou "passar adiante" um saber e conhecimento em favor ou desfavor de outro.

Em outras palavras, toda tradução tem limites semióticos e perdas de sentido durante o seu processo. No caso da transcrição/tradução do guarani para o português, além da questão cultural há a questão propriamente musical, devido a característica *sui generis* da utilização de elementos polirítmicos na música guarani.

Segundo Rafael Barret, o idioma guarani é uma linguagem com poucas indicações abstratas, composta por uma diversidade complexa de acepções que são nascidas (quase sempre) por meio de exemplos identificados com os fenômenos da natureza. Isso o torna um idioma muito diferente do castelhano e do português, e um desafio maior a sua tradução, tendo em vista também que o seu uso pelos guaranis se dá principalmente por meio da comunicação oral.

Musicalmente o grande desafio foi encontrar a "melhor maneira" de apresentar este conteúdo de forma que os objetivos centrais deste trabalho, que são a contribuição para a manutenção e valorização da música guarani, bem como a ampliação do acesso do público geral ao universo da música guarani, fossem cumpridos.

Como alguns *mborai* possuem formas não tradicionais, polirritmias ou compassos com tempos adicionais, tudo realizado de forma bastante intuitiva, bela e singular pelos Guarani, ficamos em dúvida se deveríamos transcrever os cantos sem fórmula de compasso (dando livre interpretação aos mesmos), em notação gráfica (adotando um sistema não tradicional bastante difundido no universo da música de concerto) ou se deveríamos nos utilizar das fórmulas e dos símbolos tradicionais do pensamento musical europeizado.

Acabamos optando pela última opção. Não por crer que esta é mais exata do que outras, nem por achar que esta é a melhor forma de expressar os sentimentos e as ideias contidos na música guarani, mas sim por acreditar que este sistema ainda é o mais adotado no processo de educação musical. Por isso, ao apresentar o trabalho nesta linguagem, almejamos alcançar o maior número de pessoas. No entanto, é um exercício de reflexão necessário pensar como encontrar a melhor maneira de se notar a música dos povos originários, cuja cultura de transmissão é realizada historicamente de maneira oral.

Toda contribuição acerca desta temática é bem-vinda, e vale a pena expor aqui que este livro, como toda cultura viva, é um retrato do progresso atual de nosso conhecimento musical, aberto a transformações e colaborações. Nestas transcrições procuramos respeitar ao máximo o tempo forte das frases, o início e da repetição de cada ciclo para definir a fórmula de compasso daqueles cantos que possuem compassos mais complexos, como os de 7 tempos, de 5 tempos ou combinações de conjuntos de compassos.

Neste capítulo encontram-se as transcrições dos cantos divididas do seguinte modo:

- Uma breve descrição de cada *Tekoha*, antecedendo os seus quatro *mborais*;
- *Mborai* escrito em partitura - a melodia em única voz, quando cantado em uníssono com diferença apenas de oitava por homens e mulheres, ou dividido por vozes na partitura quando homens e mulheres não cantam em uníssono. Ou seja, quando há diferença entre a melodia entoada por homens e mulheres;
- A letra original dos *mborai* em Guarani, traduzido para o Português;
- *Mborai* escrito em forma de grade com todos os instrumentos.

ACESSE AS MÚSICAS – MBORAI

Playlist: youtube.com/triskacultural



Através desse QR Code você pode ouvir os 12 *mborai* que estão transcritos nas páginas seguintes.



TEKOHA AÑETETE

Tekoha Añetete:

- **Ano de fundação:** 1997;
- **Localização:** município de Diamante D'Oeste-PR;
- **População:** cerca de 510 habitantes;
- **Área do território:** cerca de 1.744 hectares;

Cânticos transcritos:

1. *Nei'Katu;*
2. *Oreru Nhamandu Tupã;*
3. *Nhapu'ã;*
4. *Nhaneramo'i.*



Figura: Calendário Guarani.

Fonte: João Joetavy. Colégio Estadual Indígena Kuaa Mbo'e, Tekoha Añetete, Diamante D'Oeste.

1. NEI'KATU

Mborai

NE - EI KA - TU XON - DA - RO KUE - RY XON - DA - RI - A KUE - RY

NE - EI KA - TU JAI KO - 'I KA - TU NHAN-DE-RA-MOÍ KUE - RY

NHAN-DE - JA - RY KUE - RY A - VY RU - PI A - VY RU - PI

NHA-NE-MBA-RE-TE NHA-NE-MBA-RE-TE I'-KA - TU NHA - NE RA - MO'I

NHAN-DE JA - RY'I TE - NON - DE - 'I TE - NON - DE - 'I

CANTO / MBORAI

NEIKATU XONDARO KUERY
 XONDARIA KUERY
 NEIKATU JAIKO'IKATU
 NHANDERAMOÍ KUERY
 NHANDEJARY KUERY
 AVY RUPI AVY RUPI
 NHANEMBARETE
 NHANEMBARETE I'KATU
 NHANERAMO'I NHANDEJARY'I
 TENONDE'I TENONDE'I

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

AVANTE GUERREIROS
 AVANTE GUERREIRAS
 VAMOS VIVER TODOS BEM
 TODOS NOSSOS ANCIÃOS (ANTEPASSADOS)
 TODAS NOSSAS ANCIÃS (ANTEPASSADAS)
 NOS DÃO CONSELHOS
 COM ALEGRIA, COM ALEGRIA
 SOMOS FORTES
 NOSSA FORÇA É POSSÍVEL
 SEMPRE ADIANTE, SEMPRE ADIANTE

NEI'KATU

Afinação do mbaraka

- ① = E ③ = G# ⑤ = B
- ② = B ④ = E

♩ = 122

The musical score is arranged in five systems, each corresponding to a different instrument. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures per system, numbered 1 through 14. The Mborai part consists of whole rests. The Ravé part features eighth-note triplets with '3' markings above the notes. The Mbaraka part uses a rhythmic notation with vertical stems and flags, with a '%' symbol indicating a specific rhythmic pattern. The M. Miri and Anguapu parts use a similar rhythmic notation with vertical stems and flags.

15 NE - EI KA-TU 16 XON - DA-RO KUE - RY 17 XON-DA - RI-A KUE - RY 18 NE - EI KA-TU 19 JAI KO-'I KA -

20 TU 21 NHAN-DE-RA-MOÍ KUE - RY 22 NHAN-DE-JA-RY KUE-RY 23 A - VY RU-PI 24 A - VY RU-PI 25 NHA-NE-MBA-RE

26 TE 27 NHA-NE-MBA-RE-TE I'-KA - 28 TU NHA-NE RA-MOÍ 29 NHAN-DE JA-RY'I 30 TE-NON-DE - 'I 31 TE-NON - DE - 'I 32

2. ORERU NHAMANDU TUPÃ

MBORAI



O-RE- RU NHA-MAN-DÚ TU - PÃ O - RE. -RU NHA-MAN-DÚ TU - PÃ. O-RE- RU NHA-MAN
DÚ TU - PÃ O - RE. -RU NHA-MAN-DÚ TU - PÃ. O - RE - RU O - RERU

CANTO / MBORAI

ORERU NHAMANDU TUPÃ
ORERU NHAMANDU TUPÃ
ORERU NHAMANDU TUPÃ
ORERU NHAMANDU TUPÃ
ORERU

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

NOSSO PAI DEUS SOL (NHAMANDU)
NOSSO PAI DEUS SOL (TUPÃ)
NOSSO PAI DEUS SOL (NHAMANDU)
NOSSO PAI DEUS SOL (TUPÃ)
NOSSO PAI

ORERU NHAMANDU TUPÃ

Afinação do mbaraka

- ① = E ③ = G# ⑤ = B
- ② = B ④ = E

♩ = 127

The musical score is arranged in five systems, each with five staves. The instruments are Mborai (top), Ravé, Mbaraka, M. Miri, and Anguapu (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 127. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: O-RE - RU NHA-MAN - DU TU - PÃ O-RE - RU NHA-MAN - DÚ TU - PÃ. O-RE RU NHA-MAN - DÚ TU - PÃ O-RE - RU NHA-MAN - DÚ TU - PÃ O-RE - RU O-RE. The score features various musical notations including rests, eighth notes, quarter notes, and triplets.

3. NHAPU'Ã

Mborai

1 NHAPU'Ã XON - DA - RO - 'Í 2 NHAPU'Ã XON - DA - RIA - 'Í

3 NHAN-DE-RO-Y GUA-XU-PY JA-JERO-JY 4 NHA-DE-RO-Y GUA-XU-PY JA-JERO 5 A - PO-RAÍ JA - VY'AI

CANTO / MBORAI

NHAPU'Ã XONDARO'Í
NHAPU'Ã XONDARIA'Í
NHANDEROY GUAXUPY JAJEROJY
NHADEROY GUAXUPY JAJERO
JAPORAÍ JAVY'AI

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

VAMOS LEVANTAR GUERREIROS
VAMOS LEVANTAR GUERREIRAS
NOSSA ALEGRIA É PARA DANÇAR
NOSSA ALEGRIA É PARA DANÇAR
VAMOS CANTAR, VAMOS NOS ALEGRAR

NHAPU'Ã

Afinação do mbaraka

- ① = E ③ = G# ⑤ = B
- ② = B ④ = E

♩ = 85

Mborai

Ravé

Mbaraka

M. Miri

Anguapu

4

5

6

7

NHAPU'Ã XON-DA - RO - 'Í NHAPU'Ã XON-DA - RIA - 'Í

8

9

10

NHAN-DE-RO-Y GUA - XU-PY JA-JERO - JY NHA-DE-RO-Y GUA-XU-PY JA - JERO A - PO-RÁI JA - VY'AI



GRUPO TEKO
MBA

GRUPO
MBA

4. NHANERAMO'I

Mborai

1 NHA-NE - RA - MO - 'I 2 TE - NON - DE GUA - 'I 3 NHAN-DE - RU REVE

4 NHAN-DE - XY 5 TE - NON - DE - RE 6 NHAN - DE - RE RO - PU

7 AVA JA - I - KO - 'I GUA 8 JAI - KO - 'I - GUA 9 NHA-NE - RA - MO - 'I

10 TE - NON - DE GUA - 'I 11 NHAN -DE- RU REVE 12 NHAN-DE - XY TE - NON -

13 DE - RE 14 NHAN-DE - RE 15 RO - PU AVA 16 JA - I - KO - 'I GUA JA - I - KO - 'I - GUA

CANTO / MBORAI

NHANERAMO'I TENONDE GUA'I
NHANDERU REVE
NHANDEXY TENONDERE
NHANDERE ROPU AVA
JAIKO'I GUA JAIKO'I GUA

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

NOSSOS ANCESTRAIS QUE VIERAM ANTES
ESTÃO COM NOSSO PAI
NOSSA MÃE ESTÁ À FRENTE
PROTEGENDO O NOSSO CAMINHO
VIVEMOS EM HARMONIA

NHANERAMO'I

Afinação do mbaraka

- ① = E ③ = G# ⑤ = B
 ② = B ④ = E

♩ = 86

Mborai

Ravé

Mbaraka

M. Miri

Anguapu

7

8

9

10

NHA-NE - RA - MO - 'I

TE - NON - DE GUA - 'I

11

12

13

14

15

NHAN-DE- RU REVE

NHAN-DE- XY

TE-NON-DE-RE

NHAN-DE-RE

RO-PUA VA

JAI - KO - 'I GUA

16 JAI - KO - 'I GUA

17 NHA-NE-RA-MO - 'I

18 TE- NON-DE GUA-I

19 NHAN-DE- RU REVE

20 NHAN-DE-XY

21 TE-NON - DE-RE

22 NHAN-DE - RE

23 RO-PUA-VA

24 JAI - KO - 'I GUA

JAI-KO-'I - GUA

TEKOHA ITAMARÃ

Tekoha Itamarã:

- **Ano de fundação:** 2007;
- **Localização:** município de Diamante D'Oeste - PR;
- **População:** cerca de 120 habitantes;
- **Área do território:** cerca de 242 hectares.

Cânticos transcritos:

5. *Aty miri;*
6. *Jareko ambai;*
7. *Nhapu'ã mavy;*
8. *Ka'aru nhavô*



Pintura guarani na sede da Secretaria Especial de Saúde Indígena - SESAI. Foto: Os autores

5. ATY MIRI

Mborai

A - TY MI - RI JA-JO. - PY PO-PY-GUA JA-E- XA NHA-EN-
D.S. al Fine

DÚ MBO-RA - Í JA-VY- 'A JA-VY - 'A A - TY- MI 'A

CANTO / MBORAI

ATY MIRI
 JAJOPY POPYGUA
 JAEXA NHAENDÚ MBORAI
 JAVY'A
 JAVY'A

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

PEQUENO GRUPO,
 VAMOS SEGURAR O POPYGUA
 VAMOS OUVIR O NOSSO CANTO
 VAMOS NOS ALEGRAR,
 VAMOS NOS ALEGRAR

ATY MIRI

Afinação do mbaraka

- ① = D ③ = G ⑤ = G
- ② = B ④ = D

♩ = 116

§

Mborai

Ravé

Mbaraka

M. Miri

Anguapu

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

A - TY MI -

RI JA - JO - PY PO - PY - GUA JA - E - XA NHA - EN - DÚ MBO - RA -

Musical score for five parts: Mborai, Ravé, Mbaraka, M. Miri, and Anguapu. The score is in 5/4 time and includes lyrics: i, JA-VY - 'A, JA-VY - 'A, A - TY- MI - A.

Mborai: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15-18. Lyrics: i, JA-VY - 'A, JA-VY - 'A, A - TY- MI - A.

Ravé: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15-18. Lyrics: i, JA-VY - 'A, JA-VY - 'A, A - TY- MI - A.

Mbaraka: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15-18. Features triplets of eighth notes.

M. Miri: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15-18. Features eighth notes.

Anguapu: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15-18. Features eighth notes.



6. JAREKO AMBA'I

Mborai

1 JA-RE- KO 2 AM-BA - 'I 3 JA - RE. - KO 4 AM - BA. - 'I 5 NHA -

6 MO-NHEN-DÚ 7 MBO-RA - I 8 MBO - RA - I 9 JA-VY- 'A- KO Y- 10 VY - RE JA-VY

11 'A 12 JA-VY - 'A 13 JA - VY - 'A 14 JA-VY - 'A. KO Y- 15 VY - RE 16 JA-VY. - 'A

D.S. al Fine

CANTO / MBORAI

JAREKO AMBA' I
 JAREKO AMBA' I
 NHA MONHENDÚ
 MBORAI MBORAI
 JAVY'A KO YVYRE JAVY'A
 JAVY'A JAVY'A
 JAVY'A KO YVYRE JAVY'A

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

NÓS TEMOS O ALTAR (AMBA'Í)
 NÓS TEMOS O ALTAR (AMBA'Í)
 VAMOS OUVIR E SENTIR
 O CANTO, O CANTO
 NOS ALEGRAMOS SOBRE ESTA TERRA
 NOS ALEGRAMOS, NOS ALEGRAMOS
 NOS ALEGRAMOS SOBRE ESTA TERRA

JAREKO AMBA'I

Afinação do mbaraka

- ① = D ③ = G ⑤ = G
- ② = B ④ = D

♩ = 115

§

Mborai

Ravé

Mbaraka

M. Miri

Anguapu

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

JA-RE - KO AM - BA - 'I JA - RE - KO AM - BA - 'I NHA -

Mborai

16 MO-NHEN-DÚ 17 MBO-RA - | 18 MBO-RA - | 19 20

Ravé

Mbaraka

Maracá

Anguapu

21 22 23 24 25 26

D.S. al Fine

7. NHAPU`Ã MAVY

Mborai

1 NHA-PU 2 Ã MA - VY 3 JA - PO - RA - Í NHA - NE

4 MBA'E - PU 5 NHA-MO - NHEN-DU- 'I 6 NHAM - BO 7 JE - RO VIA. NHAN-DE PO - RA - Í NHAN-DE

1. 2. 8 PO - RA - Í. 9 NHA-PU PO-RA - Í

CANTO / MBORAI

NHAPU Ã MAVY JAPORÁÍ
NHANE MBA'EPU NHAMONHENDU'I
NHAMBO JEROVIA
NHANDE PORÁÍ
NHANDE PORÁÍ

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

VAMOS LEVANTAR PARA CANTAR
VAMOS TOCAR NOSSOS INSTRUMENTOS
NOSSOS PREFERIDOS, NOSSAS CANÇÕES
NOSSO CANTO
NOSSO CANTO



ENCONTRO DOS
PIRAIVA

RECORDADO
ODIEM

02/04 de 2023

PIRAIA ANETETE

PIRAIA DO NORTE - PR.

8.KA'ARU NHAVÔ

Mborai

NHAN-DE-RU TE - NON - DE NHAN - DE - XY TE - NON - DE O - MA - 'E NHAN - DE

RÉ - O - MA - 'E MBY - 'A GUA-XU JAI-KO-'I AVA JA-VY-'A GUA

CANTO / MBORAI

NHANDERU TENONDE
NHANDEXY TENONDE
OMA'E NHANDERÉ
OMA'E MBY'A GUAXU
JAIKO'I AVA
JAVY'A GUA

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

NOSSO PAI QUE VEIO ANTES
NOSSA MÃE QUE VEIO ANTES
OLHAM POR NÓS
OLHAM PELO GRANDE POVO MBYÁ
VIVEMOS EM HARMONIA,
VIVEMOS COM ALEGRIA

KA'ARU NHAVÔ

Afinação do mbaraka

- ① = D ③ = G ⑤ = G
② = B ④ = D

♩ = 120

The musical score is arranged in four staves: Mborai (top), Ravé, Mbaraka, and M. Miri (bottom). The piece is in G major and consists of 15 measures. The time signature changes from 4/4 to 2/4 at measure 3, back to 4/4 at measure 4, and then to 2/4 at measure 7, 3/4 at measure 8, and back to 2/4 for the remainder. The Mbaraka part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth-note chords. The M. Miri part consists of a simple rhythmic accompaniment using vertical strokes. The Ravé part has a melodic line with triplets and rests. The Mborai part is mostly rests, with some notes in the final measures.

The musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, numbered 16 through 20. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature, containing a series of rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature, containing a series of rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature, containing a series of rests. The score is divided into five measures, with the first measure in 4/4, the second in 2/4, the third in 3/4, and the last two in 4/4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

TEKOHA OCOY

Tekoha Ocoy:

- **Ano de fundação:** 1982;
- **Localização:** São Miguel do Iguaçu-PR;
- **População:** cerca de 700 habitantes;
- **Área do território:** cerca de 231 hectares.

Cânticos transcritos:

9. *Nhapú ajevy;*
10. *Mbareterã rejajerure;*
11. *Ka'aguy Nhanderu ojapo va'ekue*
12. *Oreru aipojevy rejorure*



Teodoro Tupã Alves, liderança da Tekoha Ocoy. Foto: Músanthelo

9. NHAPU'Ã JEVY

Mborai

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

NHA-PU A - JE - VY NHAN - DE- RU RO - VAI MBA- RE-TE RA - I RE RO JE
 RU - RE KO-VA-E RI - RE MBI-RO-Y RA - I KO-VA-E RI - RE JAI-KO I
 A - VA KO-VA-E RI - RE JAI-KO I A - VA NHA-PU A A - VA

CANTO / MBORAI

NHAPU'Ã JEVY
 NHANDERU ROVAI
 MBARETE RAI RE ROJERURE
 KOVAE RIRE MBIROY RAI
 KOVAE RIRE JAIKO'I AVA
 KOVAE RIRE JAIKO'I AVA

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

LEVANTAMOS-NOS NOVAMENTE
 DIANTE DE NOSSO PAI
 PEDIMOS POR UM POUCO DE FORÇA DEPOIS
 DISSO, A PROVAÇÃO PASSARÁ
 DEPOIS DISSO, EM PLENITUDE
 VIVEREMOS COMO SERES HUMANOS

NHAPU'Ã JEVY

Mborai
M. Miri
Anguapu

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

1. 2.

10. MBARETERÃ RE JA JERURE

Mborai



A - HA-TACHE JA - A - PA - VE A - HA-TACHE JA - A PA - VE NHANE AM - BA - 'I - RE JA - PO RA - I NHANE
AM - BA - I - RE JA - KO - TY - U MBA - RE - TE RA Í - RE JA - JE. RU - RE MBA - RE - TE RA Í - RE JA - JE. RU - RE. JA - JE - RU - RE. A -

CANTO / MBORAI

AHATA CHE JAAPAVE
AHATA CHE JAAPAVE
NHANE AMBA'IRE JAPORAI
NHANE AMBA'IRE JAKOTYU
MBARETE RÃ ÍRE JAJERURE
MBARETE RÃ ÍRE JAJERURE

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

VOU IR PARA TODOS IREM
VOU IR PARA TODOS IREM
PEDIMOS FORÇAS PARA TODOS
PEDIMOS BENÇÃO PARA TODOS
NO NOSSO ALTAR PARA CANTARMOS

MBARETERÃ RE JA JERURE

♩ = 164

Mborai

M. Miri

Anguapu

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

11.KA'AGUY NHANDERU JAPO VA'EKUE

Mborai

KA'A-GUY NHAN-DE-RU JAPO VA'E - KUE MA - MO TE-KO-A-'I NDE-RE-RY RU-PI-ME-ME KA'A-GUY NHAN-DE-RU JAPO VA'E-KUE MA

MO TE-KO-A-'I NDE-RE-RY RU-PI JAPO VA'E-KUE MA - MO TE-KO-A-'I E VA'E-KUE A-PY-MA-XE-ÃI

CANTO / MBORAI

KA'AGUY NHANDERU JAPO VA'EKUE
MAMO TEKOA'I NDERERY RUPIMEME
KA'AGUY NHADERU JAPO VA'EKUE
MAMO TEKOA'I NDERERY RUPI
JAPO VA'EKUE MAMO TEKOA'I
E VA'EKUE APYMAXE-ÃI

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

A NATUREZA QUE DEUS CRIOU
PARA VIVER CONFORME NOSSA ESSÊNCIA
EM TODAS AS PARTES DO MUNDO
VEM CONOSCO, ESTAMOS AQUI

KA'AGUY NHANDERU JAPO VA'EKUE

Afinação do mbaraka

① = D ③ = G ⑤ = G
 ② = B ④ = D

♩ = 150

The musical score is arranged in five systems, each with five staves. The instruments are Mborái (top), Ravé, Mbaraka, M. Miri, and Anguapu (bottom). The first system (measures 1-4) is in 4/4 time. The second system (measures 5-8) is also in 4/4 time. The third system (measures 9-10) changes to 7/4 time. The score includes various musical notations such as treble clefs, stems, beams, and slurs. The Mbaraka part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The M. Miri and Anguapu parts consist of rhythmic stems. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated at the beginning of their respective measures.

Musical score for measures 11 and 12. The score consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a guitar accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). Measure 11 features a vocal melody with eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords. Measure 12 continues the vocal melody and piano accompaniment. The guitar and bass lines are represented by rhythmic slash marks.

Musical score for measures 13 and 14. The score consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a guitar accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). Measure 13 features a vocal melody with eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords. Measure 14 continues the vocal melody and piano accompaniment. The guitar and bass lines are represented by rhythmic slash marks. Both measures end with a double bar line and repeat dots.

12. ORERU AIPOJEVY ROJERURE

Mborái

O-RE-RU AI-PO-JE-VY RO-JE-RU-RE O-RE-RU AI-PO-JE-VY RO-JE-RU-RE

EME'E PE-TE-Y MBA-RE-TE PY' A-GUA-XU ROI-KO A-VÃ

CANTO / MBORAI

ORERU AIPOJEVY ROJERURE
 ORERU AIPOJEVY ROJERURE
 EME'E PETEY MBARETE PY' AGUAXU
 ROIKO IAVÃ
 EME'E PETEY MBARETE PY' AGUAXU
 ROIKO IAVÃ

TRADUÇÃO PORTUGUÊS

NOSSO DEUS NOVAMENTE ESTAMOS PEDINDO
 NOSSO DEUS NOVAMENTE ESTAMOS PEDINDO
 QUE NOS DÊ FORÇA, PAZ E SAÚDE PARA VIVERMOS
 QUE NOS DÊ FORÇA, E UM CORAÇÃO GRANDE
 PARA VIVERMOS COMO SERES HUMANOS

ORERU AIPOJEVY ROJERURE

Afinação do mbaraka

- ① = D ③ = G ⑤ = G
 ② = B ④ = D

Mborai

Ravé

Mbaraka

M. Miri

Anguapu



SOBRE AS DANÇAS TRADICIONAIS

Dança e Resistência

Conta-se, em diferentes tradições e narrativas históricas, que **entre os séculos XVI e XVII** alguns líderes guarani se tornaram símbolos de resistência diante da ocupação ibérica na América do Sul. Parte dessas histórias se apoia em registros coloniais e parte se consolidou como memória coletiva e referência cultural ao longo do tempo. Em comum, elas mostram um princípio central da cosmovisão guarani: música, mito e movimento corporal não são “apenas arte” — podem ser formas de proteção e de enfrentamento, porque sustentam o **nhandereko** (o modo de ser e viver guarani) e fortalecem a comunidade.

Um desses personagens é **Oberá** (também mencionado como **Werá**, “o Luminoso”). Em narrativas associadas ao período colonial na região de Assunção, ele aparece como liderança que promoveu uma forma de resistência pela via espiritual e coletiva. Cronistas europeus registraram esse episódio com expressões como “**doença da dança**” — um rótulo que revela o olhar colonial, que interpretava como “praga” ou “loucura” aquilo que, para os guarani, podia ser vivência ritual, reorganização comunitária e recusa de submissão. Situado por algumas fontes entre **1564 e 1572**, o movimento é frequentemente relacionado à **recusa do trabalho** forçado e à resistência à imposição religiosa e cultural.

Nessa leitura, a dança e o canto não aparecem como fuga passiva, mas como **estratégia de coesão social**, afirmação espiritual e reorganização da vida comunitária. Seu poder está em duas dimensões: por um lado, **desestabiliza a lógica colonial** baseada no controle dos corpos e no trabalho compulsório; por outro, **reforça vínculos e identidade**, criando um campo de resistência que atravessa o tempo.

Em outro contexto, já associado ao território histórico do **Guairá** (área que envolve partes do atual Paraná), aparece o nome **Guairacá (ou Guayracá)**. Ele figura na memória pública paranaense como liderança guarani ligada à resistência indígena e é citado em narrativas sobre o início do século XVII, período marcado por conflitos, expansão missionária e disputas territoriais. Aqui também é importante reconhecer que há duas camadas: algumas leituras o tratam como personagem histórico, enquanto outras destacam a construção simbólica posterior, intensificada por processos de monumentalização e pelo Paranismo no século XX. Em qualquer caso, Guairacá se tornou um emblema do princípio da defesa do território e da comunidade.

Ao reunir essas duas figuras — uma vinculada à resistência espiritual coletiva e outra associada à guerra e ao território — o que se evidencia é que, na tradição guarani, **dança e combate podem pertencer ao mesmo ensinamento**: ambos são modos de proteger o nhandereko diante das rupturas provocadas pela colonização.

A seguir, apresentamos duas práticas que ajudam a compreender essa lógica na cultura guarani: o **xondaro/xondaria** e o **jeroky**, onde corpo, canto e ritmo se articulam como aprendizado, espiritualidade e resistência.

XONDARO / XONDARIA (A DANÇA DOS GUERREIROS E DAS GUERREIRAS)

Na cultura guarani, xondaro (e xondaria, quando se fala das mulheres) é uma prática que reúne dança, canto e treinamento corporal. Muitas pessoas traduzem como “dança do guerreiro”, mas ela é mais do que isso: é também um modo de aprender disciplina, atenção, reflexos e resistência, ao mesmo tempo em que reforça a espiritualidade e os valores comunitários.

De forma simples, o xondaro pode ser entendido como: um treinamento do corpo (equilíbrio, agilidade, esquiva e preparo); um ritual com música e canto; uma forma de fortalecer o espírito e a união da comunidade. O Xondaro trabalha principalmente movimentos de esquiva e defesa. Isso ajuda a desenvolver: reflexo e rapidez; atenção e estratégia; resistência física e mental; controle do corpo e das emoções.

Para os guarani, esse treinamento não é separado da espiritualidade. Por isso, o xondaro também é uma prática que se conecta a Nhanderu (muitas vezes traduzido como “Nosso Pai”, uma referência espiritual central) e ao modo de vida guarani.

Relação com a comunidade e o território

O xondaro faz parte do nhandereko (ou nhande rekó), que significa o modo de ser e viver guarani. Ele reforça valores como: cuidado com o tekoha (a comunidade/território onde se vive); respeito às lideranças e aos ensinamentos; fortalecimento da identidade e da continuidade cultural. Em muitos contextos, o xondaro também se liga a processos de formação e pode estar associado a momentos de amadurecimento dos jovens, quando passam a assumir mais responsabilidades dentro do tekoha.

A Opy e o sentido ritual

A Opy é a casa de reza. Ela é um espaço fundamental na vida guarani, porque é onde se fortalecem ensinamentos, cantos e princípios espirituais. Em muitas comunidades, a Opy é um lugar importante para orientar e dar sentido às práticas rituais, e o xondaro pode se relacionar com esse universo de aprendizagem e formação.

Como acontece (descrição prática)

Em termos descritivos, o xondaro pode acontecer em roda ou em uma dinâmica coletiva, com orientação de pessoas mais experientes. A prática é acompanhada por canto e por instrumentos tradicionais, como:

- mbaraká (chocalho);
- rave'i (instrumento de cordas tradicional);
- takuapu (bastão percussivo, usado por mulheres em alguns contextos);
- outros recursos rítmicos e vocais conforme o tekoha.



Dança dos Xondaro no Museu Paranaense (Curitiba). Foto: Flor Letícia.



Dança dos Xondaro no Portão Cultural (Curitiba). Foto: Flor Letícia.

Os movimentos são marcados por:

- deslocamentos rápidos;
- esquivas e desvios;
- atenção ao outro e ao conjunto;
- ritmo guiado pela música e pelo canto.

Por que os animais aparecem no xondaro

Muitas descrições do xondaro destacam que os movimentos podem se inspirar no modo como animais e pássaros se movem, observam e reagem. Isso não é “imitação por imitação”: é uma forma de aprender com a natureza e transformar esse aprendizado em disciplina corporal e força espiritual. Em resumo, o xondaro/xondaria é uma prática que une corpo, música, espiritualidade e comunidade. Ele ajuda a formar pessoas mais preparadas para proteger e fortalecer o tekoha, e ao mesmo tempo preserva o nhandereko, mantendo vivo um conhecimento que passa de geração em geração.

JEROKY (A DANÇA DO TAMANDUÁ)

Na cultura guarani, **jeroky** é o nome dado às **danças e bailes rituais**, ligados ao modo de vida e à visão de mundo do povo guarani. Existem diferentes histórias (mitos) que explicam como a dança surgiu e por que ela é importante. Essas narrativas fazem sentido dentro de uma cultura que valoriza a oralidade (conhecimento transmitido pela fala e pela prática) e que observa a natureza como fonte de ensinamento.

Um dos mitos mais conhecidos é o da “**dança do tamanduá-bandeira**”, que explica, de forma simbólica, como os seres humanos teriam aprendido a dançar.

O mito da dança do tamanduá

No início dos tempos, conta-se que os seres humanos não conheciam a dança. Até que, em certo dia, um **curumim** (uma criança) desobedeceu às ordens de sua mãe e saiu pela mata para procurar alimento.

Caminhando, o menino encontrou vários animais: pássaros (como beija-flor, gavião e andorinha), cobras, macacos e até uma onça. Em determinado momento, ele se deparou com um tamanduá-bandeira muito grande, que apareceu bem no seu caminho. O tamanduá se ergueu sobre as patas traseiras e ficou parado, como se estivesse impedindo a passagem.

O menino tentou acertar o tamanduá, mas não conseguia. A cada tentativa, seu bastão batia no chão e produzia um som ritmado. Aos poucos, os movimentos de ataque do curumim e os desvios do tamanduá começaram a parecer uma espécie de jogo corporal, repetido, cadenciado, quase solene.

Então o curumim percebeu algo importante: o tamanduá não estava apenas fugindo ou se defendendo. Ele parecia fazer aqueles movimentos como um gesto especial, **como se fosse um movimento sagrado**, em respeito à floresta e a Nhanderu (referência espiritual central para os guarani).

Em pouco tempo, o tamanduá conseguiu escapar e desapareceu na mata. O curumim voltou para sua **tekoha** (a aldeia/comunidade) e contou aos irmãos e aos anciãos o que tinha acontecido. Para explicar melhor, ele **repetiu os movimentos** que tinha visto: direita e esquerda, para frente e para trás, imitando as esquivas do tamanduá, e também repetindo o som do bastão batendo no chão.

Ao ver aquilo, as pessoas começaram a rir — não por deboche, mas porque o momento virou uma cena de **alegria, brincadeira e aprendizagem**. Outros passaram a imitar o menino, e assim, pouco a pouco, aquele gesto foi se transformando em uma dança compartilhada: um modo de aprender com a natureza e de criar união dentro do tekoha.

Em resumo, esse mito ensina que a dança (jeroky) nasce: da **observação dos animais** e da natureza; da **repetição de movimentos** (que vira aprendizado); do **ritmo** (o som do bastão no chão); e também de um sentido espiritual, ligado a Nhanderu e ao respeito pela floresta.

TRAJETÓRIA OPY P`YA TEKOKHA

A trajetória do projeto Opy Py`a Tekoha consolidou-se através de uma sucessão de ações práticas de registro, circulação e intercâmbio iniciadas em 2019. Embora o alcance final das atividades não estivesse totalmente dimensionado no início, o percurso foi guiado pelo compromisso de colaborar para a preservação, divulgação e valorização da arte e da cultura Avá-Guarani. O que começou como uma pesquisa de campo desdobrou-se em uma série de marcos de execução que permitiram à produção musical das Tekohas Añetete e Itamarã ocupar palcos, espaços institucionais, museológicos e educativos, sempre sob o protagonismo e a orientação direta de suas lideranças.



Da esquerda para a direita, estão: Lucas Marcelli, Letícia Dequech, João Alves e João Triska, parte da equipe Opy Py`a Tekoha.
Foto: Músanthelo.

Primeira Edição: Evento de Lançamento no Museu Paranaense (2023)

A celebração do lançamento da primeira edição do livro ocorreu em 7 de maio de 2023, no Museu Paranaense, em Curitiba. O evento representou uma oportunidade singular para o público da capital testemunhar a manifestação viva da identidade Avá-Guarani dentro de um espaço dedicado à guarda da memória e da história do estado. Na ocasião, corais e lideranças das comunidades ocuparam o museu para cantar e dançar os mborai transcritos na obra, transformando o lançamento em um ato de afirmação cultural e de ocupação simbólica. Cerca de 100 pessoas acompanharam a atividade, que promoveu um diálogo sensível entre a tradição ancestral e o espaço museológico, estreitando os laços entre a sociedade urbana e a cultura viva do povo Guarani.



Performance do Coral Tupã Miri no Museu Paranaense (Curitiba) em 2023. Foto: Flor Letícia.



Fotos: Flor Letícia.

Palestra no Colégio Estadual Elza Scherner

Em 2023, o projeto promoveu uma atividade de compartilhamento de saberes no Colégio Estadual Elza Scherner, por meio de uma palestra conduzida pelo cacique e professor João Joetavy Miri Alves. Na ocasião, João apresentou aos estudantes aspectos fundamentais da música guarani abordados neste livro, trazendo reflexões sobre os mborai, os instrumentos e a relação entre som, espiritualidade e modo de vida.

A atividade contou também com a participação dos autores João Triska e Lucas Marcelli, que exibiram imagens, registros e textos relacionados ao processo de pesquisa e às vivências nas tekohas. Como gesto de troca e aproximação cultural, João Alves presenteou os estudantes com artesanatos produzidos em sua comunidade, fortalecendo o vínculo entre escola e território indígena.



Palestra de João Alves com estudantes no Colégio Estadual Elza Scherner. Foto: Os autores.

Concerto do Grupo Tupã Miri no Auditório Antônio Carlos Kraide

Como desdobramento da convivência e dos laços cultivados com as comunidades, realizamos em 2025 uma série de ações formativas e artísticas, viabilizadas pelo Fundo Municipal de Incentivo à Cultura (Edital nº 029/2024). O ponto alto desta programação ocorreu em 28 de junho, com duas apresentações do grupo coral Tupã Miri no Auditório Antônio Carlos Kraide, em Curitiba.

O concerto celebrou a cultura Avá-Guarani ao unir o canto dos *mborai* — incluindo composições inéditas — à força ritualística da dança dos *xondaro* e das *xondaria*. Refletindo o compromisso com a democratização do acesso, o evento contou com tradução em Libras de Raven Abreu e audiodescrição guiada por Alex Martins. A performance foi enriquecida pelas intervenções do cacique João Alves, cujas explicações prepararam o terreno para um diálogo ainda mais profundo nas mesas-redondas que se seguiram.



Grupo Coral Tupã Miri no Auditório Antônio Carlos Kraide, em Curitiba. Fotos: Flor Letícia.



Grupo Coral Tupã Miri canta e dança no Auditório Antônio Carlos Kraide. Fotos: Flor Letícia.

Bate Papo: Diálogos e Intercâmbios Culturais

Realizadas também no Auditório Antônio Carlos Kraíde (Curitiba), e mediadas pela produtora Amanda Gomes, as conversas contaram com a presença dos caciques João Alves e Cipriano Tupã Alves, abordando temas como espiritualidade, a educação das novas gerações guaranis, medicina natural, alimentação e o processo de criação das músicas.

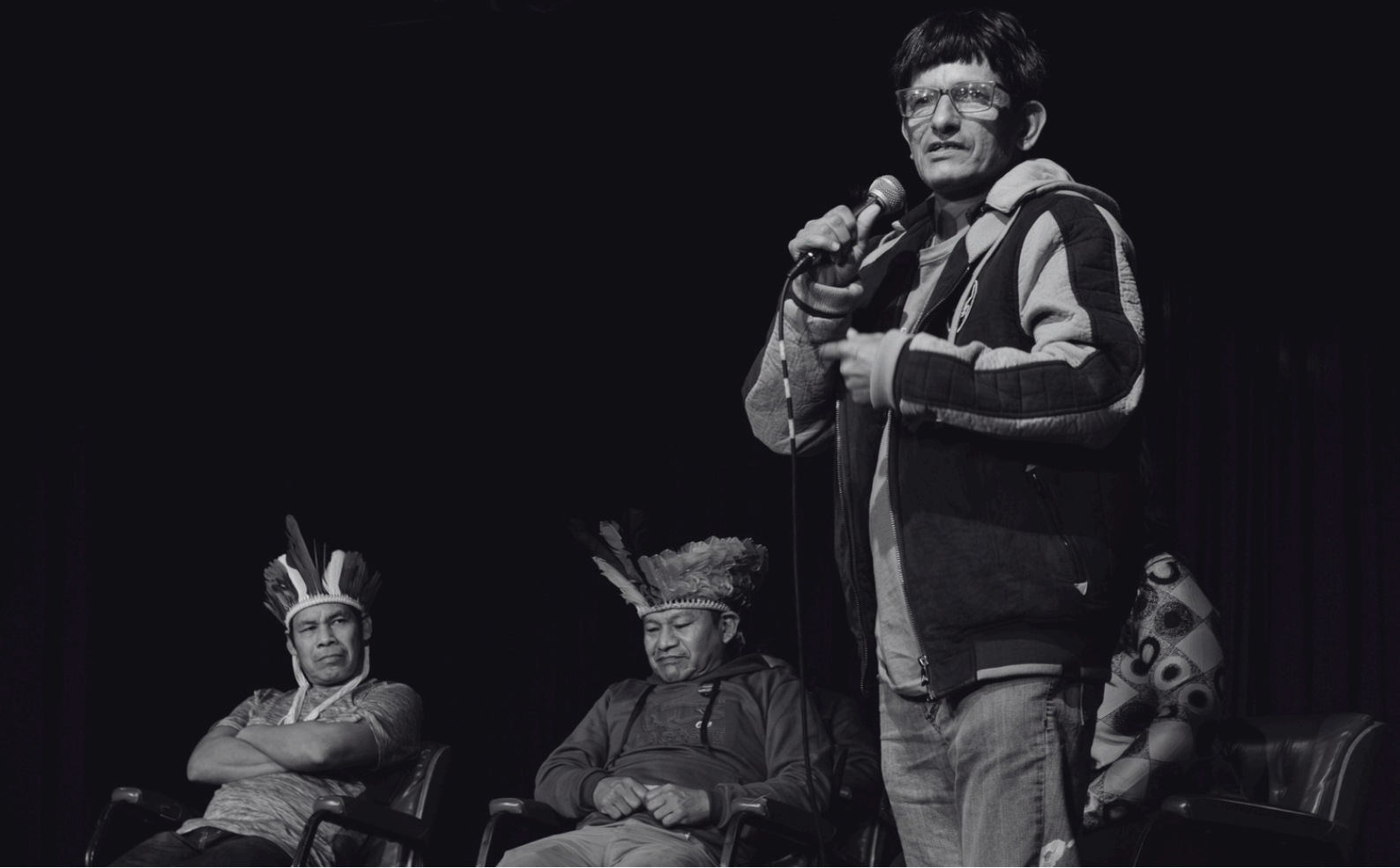
A experiência foi potencializada pela presença ilustre do escritor e pesquisador Olívio Jekupé e do Pajé Mukaya Shanenawa. Além de enriquecerem o debate, brindaram o público com iuma inesperada apresentação musical extra, transformando o encontro em um potente momento de intercâmbio entre as culturas originárias do Sul e do Nordeste do Brasil. Todo esse registro está disponível na íntegra no canal do YouTube do projeto (@OpyPyaTekoha).



Bate-papo com João Joetavy Alves e Cipriano Tupã Alves, mediada por Amanda Reflete. Foto: Flor Letícia.



Tradução em Libras por Raven Abreu. Foto: Flor Letícia.



Participação especial Olívio Jekupé. Foto: Flor Letícia.



Participação especial do Pajé Mukaya Shanenawa e seu grupo musical Foto: Flor Letícia.

Palestra no Museu de Arte Indígena (MAI)

No dia 30 de junho de 2025, dando continuidade à missão pedagógica do projeto, o Museu de Arte Indígena de Curitiba acolheu uma palestra ministrada por João Alves. Na ocasião, o cacique recebeu estudantes da rede pública de ensino para compartilhar saberes sobre a música guarani, a prática coral e os processos tradicionais de confecção de instrumentos e artesanato, reafirmando o papel do projeto na formação de novas consciências sobre os povos originários.



Palestra de João Alves com estudantes no Museu de Arte Indígena (MAI). Foto: Os autores.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Berenice de; PUCCI, Magda. **A floresta canta!** Uma expedição sonora por terras indígenas no Brasil. São Paulo: Editora Peirópolis, 2014.

CATIB, Norma Ornelas Montebugnoli. **Os ritos das dança dos xondaro e do terreiro da aldeia Guarani - Agupéu e das danças circulares.** 132f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Motricidade) - Setor de Pedagogia da Motricidade Humana, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2010.

CLASTRES, Terre. **A fala sagrada:** mitos e cantos sagrados dos índios guarani. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

COHON, J. C. K. **Mbaraka:** a viola caipira Guarani Mbya. PROA: Revista de Antropologia e Arte, Unicamp, p. 72 - 85, jan./jun. 2020

CRUZ, Teresa Almeida. **Os processos de lutas e resistências dos povos indígenas do Brasil.** Revista SURES, n. 9, 2017.

DE GEORGE, Iozodara Telma Branco. **Mitã/ Tupã: história, memórias e saberes Guarani.** Curitiba: Máquina de Escrever, 2015.

GIORDANY, A. F. D. **Mbaraka:** metonímia musical Mbya. 179f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Música, Universidade Federal do Paraná Curitiba, 2009.

MARIANO, C. O. **A nossa história sobre o Mbaraka Mirim ou Mba'epu Mirim** (o chocalho guarani). 40f. Trabalho de Graduação. (Bacharelado em História) - Setor de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

MONTARDO, D.L.R. **Através do Mbaraka:** Música e xamanismo Guarani. 277f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Setor de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SANTOS, Jovane Gonçalves dos et al. **Entre homens e diabos:** uma etnografia dos Guarani Nhandéva acometidos pelo jepotá. 2012.

SOARES, M. D. **Do Nhamandu Mirim ao Nhé'e Amba:** um reestudo etnomusicológico de um repertório Mbya Guarani. 142 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

NOELLI, Francisco Silva; MOTA, Lúcio Tadeu. **Índios, Jesuítas, Bandeirantes e Espanhóis nos séculos XVI e XVII.** Revista Geo Notas, da Universidade Estadual de Maringá (PR), vol.3, no. 3, 1999

GLOSSÁRIO

Ambá – espaço sagrado no interior da opy; em aproximação ao vocabulário ocidental, pode ser entendido como altar.

Avá-Guarani – denominação de um dos grupos guarani presentes no Oeste do Paraná.

Jeroky – dança, baile ou prática dançada ritual.

Juruá – não indígena; branco.

Karái / Karai – rezador, liderança espiritual.

Kuarahy Resẽ – nascente; direção do nascer do sol.

Mbaraka – no livro, instrumento de cordas usado nas práticas musicais guarani; em outros contextos indígenas, o termo pode ter sentidos diferentes.

Mbaraka-mirim / Mbaraka-miri – chocalho sagrado, semelhante ao maracá.

Mborai – canto sagrado guarani.

Nhandereko / Nhande rekó – modo de ser e viver guarani.

Nhanderu – “Nosso Pai”; referência espiritual central na cosmologia guarani.

Nhe’ẽ – palavra, alma, sopro ou dimensão espiritual da palavra, dependendo do contexto.

Nhembo’e – reza, oração.

Opy / Opy’i – casa de reza; espaço ritual e político-espiritual da comunidade.

Opygua – liderança espiritual vinculada à opy.

Petyngua / Petynguá – cachimbo ritual.

Popygua / Popygua’i – instrumento/insígnia associado ao universo masculino e à dança dos xondaro.

Py’a - Coração / Semente

Ravé / Rave’i / Rawé – instrumento de cordas friccionadas, semelhante à rabeca.

Takuapu / Takuapu – bastão rítmico tradicionalmente usado por mulheres.

Tekoha – lugar onde se vive segundo o modo de ser guarani; aldeia, território, comunidade.

Xondaro / Xondaria – prática de dança, canto e treinamento corporal; frequentemente associada a guerreiros e guerreiras.

Yvy mara’ëy – “terra sem males”.

Yvy vaí / Yvy mba’e megua – condição terrena imperfeita; “terra má”, conforme a tradução usada no livro.

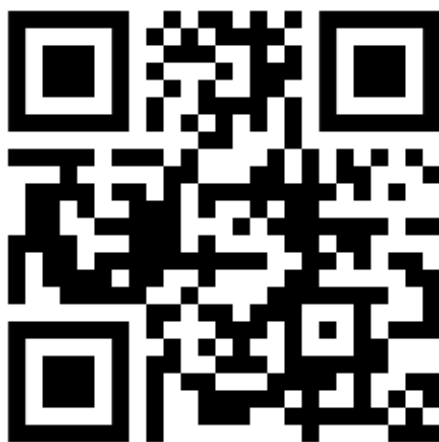
ACESSE AS MÚSICAS – MBORAI

playlist: youtube.com/triskacultural



ACESSE O NOSSO SITE

www.opyguarani.com.br



Neste livro você encontra:

- Transcrições para partituras musicais de doze cantos/mborais das comunidades guaranis do oeste do Paraná.
- Uma introdução à música guarani: instrumentos utilizados, curiosidades e também conteúdos relativos à sua cosmologia;
- O papel e representatividade das Opy (casa de reza), o processo de criação dos mborais e algumas de suas danças tradicionais;
- QR Codes para acesso às músicas, vídeos e outros materiais;

www.opyguarani.com.br

Avalie nosso projeto:

produção

realização



Triska
Cultural



MINISTÉRIO DA
CULTURA



"PROJETO APROVADO PELA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA - GOVERNO DO PARANÁ, COM RECURSOS DA LEI PAULO GUSTAVO, MINISTÉRIO DA CULTURA - GOVERNO FEDERAL"

