

MÚSICA GUARANI: MITOS, SONHOS, REALIDADE

Raquel Ribeiro de Moraes

Professora de Percepção e Teoria Musical na Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" – FAMES, mestranda em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

Resumo

Este projeto de pesquisa situa-se no âmbito das atuais reflexões sobre música, educação e cultura, focalizando o trabalho relativo à música Guarani, desenvolvido por professores indígenas com as crianças das aldeias Boa Esperança e Três Palmeiras, no município de Aracruz. O estudo tem como um dos seus objetivos centrais investigar os processos pelos quais as crianças das aldeias Três Palmeiras e Boa Esperança têm aprendido as músicas de seu povo, incluindo nessa investigação uma reflexão sobre o papel do professor indígena na articulação entre a preservação de sua cultura e a irreversível influência da cultura de massa na vida dos aldeados. O referencial teórico constitui-se das reflexões desenvolvidas nas áreas da Arte-educação, da Cultura – baseando-se na ideia de entrelugar proposta por Bhabha, da Educação Escolar Indígena e da Etnomusicologia. A questão do lugar do professor indígena frente às realidades culturais será o ponto de encontro entre essas áreas do conhecimento. Como aporte metodológico, percebe-se a identificação com a pesquisa qualitativa e, mais especificamente com o estudo de caso do tipo etnográfico.

Palavras-chave: música - identidade - educação

Abstract

This study attempts to contribute towards the current discussion on music, education and culture. It focuses on the teaching of Guarani music by indigenous teachers with children living in two villages called Boa Esperança and Três Palmeiras, in the municipality of Aracruz, Espírito Santo, Brasil. Among its main objectives is that of investigating the ways in which those children have been learning the songs transmitted by their ancestors, as well as the role of the indigenous teachers as they combine their own cultural values with the irreversible influence of mass culture in the dwellers lives. The work is based on the ideas put forward in the fields of art, education and culture, such as indigenous education, ethnomusicology and the inbetween proposed by Bhabha. The meeting point between each one of these fields and the others is the place occupied by the indigenous teachers viz-a-viz the present cultural realities. The method adopted can be identified as qualitative research and, more specifically, as a case study of an ethnographic kind.

Keywords: music - identity - education

*A importância da diversidade e dos saberes de cada
Ser: acaso o Bem-te-vi canta o canto do "Martim
Pescador"?*

Cacique Antônio Carvalho – Aldeia Boa Esperança

Tratar de música e cultura indígenas no século XXI significa colocar-se diante da realidade de um povo que vive em duas dimensões concomitantes: o exercício de preservação de suas marcas históricas e culturais e, ao mesmo tempo, a experiência com as transformações sociais e tecnológicas pelas quais vem passando a sociedade brasileira, invadindo todos os modos de vida humana, independente de condição econômica, localização territorial ou origem étnica. Moraes (2004) abordou essa problemática focalizando-a na experiência dos povos indígenas Kamaiurás e Yawalapitis, no Alto Xingu. Em seu estudo o autor revela que o crescente envolvimento dos jovens indígenas com a cultura ocidental urbana tem provocado um distanciamento acentuado dos antigos costumes e crenças cultivados nas aldeias ao longo do tempo.

Carvalho (2006) focaliza esse mesmo fenômeno e cita relatos dos próprios indígenas Kamaiurás sobre a questão:

[...] pelo que eu tô entendendo, hoje em dia as coisas muda tudo. Não tem como a gente voltar lá no fundo, trazer tudo as coisas que nós estamos querendo. Por exemplo, vocês os brancos: hoje

you veste a roupa que o Cabral e esse pessoal aí usava? Não usa mais, já é tudo outra coisa. Sapato é outro modelo, calça, gravata, parece que hoje em dia ninguém usa mais coroa. Então é a mesma coisa. Mesma coisa acontece aqui no Xingu: o que antigo usava a gente tá deixando, por que a partir de agora [...] estamos bem abraçados com os caraibas. (trecho de conversa do indígena Trauim com o pesquisador, 2006, p. 94)

Aprofundando sua investigação, Carvalho afirma que as tentativas de preservação da cultura indígena, em geral, vem ocorrendo de maneira artificial, criando a falsa ideia que os moradores das aldeias mantêm intactos os mesmos modos de existir de seus antepassados.

Tais fatos estão em consonância com reflexões mais recentes acerca do termo *cultura*, que é entendido como construção permanente, não como algo estanque e imutável. Corroborando essa posição,

[...] Bhabha defende um novo conceito de cultura, considerado enquanto "verbo" e não mais como "substantivo". [Assim, torna-se] híbrido, dinâmico, transnacional – gerando o trânsito de experiências entre nações - e tradutório – criando novos significados para os símbolos culturais (SOUZA, 2004, p. 126).

Estamos diante, então, de uma ideia de cultura que se propõe múltipla e híbrida,

desmistificando a imagem de *pureza cultural*. Esse novo posicionamento atinge, de maneira contundente, as ideias estereotipadas e anacrônicas - verificáveis no senso comum bem como nos conteúdos escolares – a respeito dos povos não-ocidentais, incluindo-se aí os povos indígenas do Brasil.

Pinar (2009) contesta as políticas do multiculturalismo, representadas principalmente por europeus e norte-americanos, que concebem “o outro” de forma estereotipada, agrupando suas singularidades em categorias totalizantes e pasteurizadas. Há exemplos citados pelo autor a respeito do povo negro, por exemplo, em que a negritude é fantasiada “como um imutável núcleo cultural de intuição, ritmo, sentimento e criatividade” (2009:151).

Alinhando-se a esse pensamento, Balandier (1976) afirma que as sociedades estão em constante processo de mudança e que, no caso das sociedades indígenas, a sensação de que se mantêm cristalizadas no exercício de seus costumes e cultura é uma percepção ilusória, focada somente naqueles aspectos que permanecem pouco alterados. Para ele, não existe a possibilidade de eternizar as práticas culturais e os costumes tais como se realizaram em um passado mítico.

SANTOS (2007) também faz sérias críticas a esses modelos culturais fechados, enquadrando-os no que ele denomina *monocultura de saberes*. O sociólogo propõe às instituições e aos processos educacionais, de um modo geral, a *ecologia dos saberes*, que encampa os mais diferentes conhecimentos, sejam eles acadêmicos, sejam eles originados na experiência. Indo além, nessa percepção, ele diz:

Não é simplesmente de um conhecimento novo que necessitamos; o que necessitamos é de um novo modo de produção de conhecimento. Isso é ainda mais urgente [...] já que em nossos países se vê cada vez mais claro que a compreensão do mundo é muito mais ampla que a compreensão ocidental do mundo (SANTOS, 2007, p. 20).

As práticas musicais entre as crianças Guarani - Aldeias Três Palmeiras e Boa Esperança/ Aracruz – ES - mostram essa amplitude. São práticas atualmente marcadas pelo hibridismo, envolvendo tanto os cantos da sua tradição quanto os mais recentes sucessos pop da mídia. Esse hibridismo, nos termos de Bhabha, ocorre nos tempo-espacos visíveis e audíveis em que a liberdade para ser e criar se coloca como guia de novos e impensados usos das produções culturais e estéticas. Entendendo a escola como lugar que promove, autoriza e encaminha

conhecimentos, bem como o lugar social em que as crianças compartilham *todas* as suas vivências de mundo, incluindo-se os cantos, este artigo procura abordar os mecanismos de preservação musical detectados no cotidiano das referidas aldeias, bem como desenvolve um a breve análise musical de algumas de suas músicas.

A importância da música para os Guarani tem sido objeto de investigação de muitos pesquisadores, revelando que *falar em música* significa *falar do ser, do existir*. Para eles, a música é o regente do universo, responsável pela manutenção da vida (MONTARDO, 2002). Na perspectiva indígena, "a arte integra o conjunto das expressões gerais dos objetivos humanos" (VAN VELTHEM, 2000, p. 83). O antropólogo Darcy Ribeiro (1996) distingue três funções fundamentais da arte nas comunidades indígenas: a de estabelecer diferenças entre os grupos étnicos, a de distinguir o universo humano do universo dos animais e a de ofertar aos homens a coragem e a alegria de viver.

Para os Guarani, a música não é criação humana mas provém dos deuses, por intermédio de sonhos, não existindo assim a figura do músico como conhecida pela sociedade ocidental. Por esse motivo, o processo de criação musical no estrito

contexto das tradições indígenas significa o abandono da ideia do indivíduo compositor, pois

os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, não são compostos pela pessoa. [...] As canções são recebidas dos deuses em sonhos (MONTARDO, 2002, p. 46).

O modo de criação musical assume, portanto, o significado de revelação, partindo do pressuposto de que as músicas pré-existem, estão "arquivadas" em um "outro lugar", onde somente os xamãs têm acesso.

Tais aspectos da musicalidade humana têm sido estudados na área da etnomusicologia, ou então Antropologia da Música, campo do saber que se dedica à música *do outro*, tendo como objetivo principal sua compreensão, preservação e revitalização.

A etnomusicologia desenvolveu-se a partir da Musicologia Comparada, área de estudos criada em 1900, vinculada ao Instituto de Psicologia de Berlim. Essa fase inicial de estudos musicológicos contava com um grupo interdisciplinar de pesquisadores, tendo à frente o psicólogo, musicólogo e filósofo Carl Stumpf. Esse estudioso desenvolveu suas investigações com o

objetivo de verificar a maneira como os indivíduos reagem a diferentes tipos de tons. Após reunir um número significativo de materiais sonoros, Stumpf fundou o Arquivo de Fonogramas, favorecendo a abertura da Escola de Musicologia Comparada de Berlim. As primeiras pesquisas dessa escola foram marcadas por estudos dos efeitos dos tons musicais em diferentes indivíduos, bem como por pesquisas relacionadas às estruturas das escalas musicais em diferentes culturas, agregando ideias da antropologia, da música e da filosofia. Essas duas vertentes de pesquisa – referentes às sensações resultantes de audição musical e às construções musicais de culturas não ocidentais – estabeleceram-se como protótipos para estudos posteriores em musicologia, a saber, o interesse pela música do “Outro”.

Nesse mesmo período começaram a surgir as primeiras pesquisas de campo na área da Antropologia, provocando uma mudança no acento dado às pesquisas musicológicas, que passaram a funcionar como ilustradoras das teorias antropológicas. Enquanto isso afastava-se dos estudos a especificidade da música do “Outro”, característica do projeto original idealizado por seus fundadores (MONTARDO, 2002). Com a ascensão do nazismo, os pesquisadores transferiram-se

para os Estados Unidos e puderam, assim, retomar as ideias iniciais da musicologia. Esse resgate do enfoque investigativo promoveu considerável expansão nas pesquisas sobre culturas não-ocidentais, bem como estabeleceu as bases para os estudos comparativos entre diferentes culturas.

Apartir da década de 1970, a etnomusicologia ganhou embasamentos mais consistentes com os estudos desenvolvidos por John Blacking, que sugere que “a percepção da ordem sonora, seja ela inata ou aprendida, ou as duas, está na mente antes de emergir como música” (BLACKING apud MONTARDO, 2002, p. 23). Esse posicionamento teórico está intimamente relacionado a um outro fundamento central da etnomusicologia, também proposto por Blacking, que aponta para a necessidade de se diferenciar o lugar do etnomusicólogo – com suas teorias e análises – e o lugar dos produtores – com suas criações e crenças. Segundo esse estudioso, o papel do etnomusicólogo é o de “desvendar analiticamente a teoria musical nativa, que está inconsciente na maioria dos casos” (apud MONTARDO, 2002, p. 23). Nessa perspectiva, o pesquisador concebe a música como produção humana, consistindo de um sistema significativo pleno em cada cultura.

No Brasil, a área da Etnomusicologia vem

ampliando seu território investigativo, tendo como principais lócus de pesquisa os povos indígenas de um modo geral, os quilombolas, os pomeranos e, mais recentemente, grupos de rock, cantos bantus, tribos e subculturas urbanas. Travassos (2011) registra as influências da pós-modernidade no *corpus* das atuais pesquisas etnomusicológicas, refletindo as discussões acerca da crise do conceito sistêmico de cultura. A autora critica o movimento *World Music*, destacando a concepção preconceituosa de seus organizadores, que catalogam como exóticas as mais variadas formas musicais, incluindo-se aí a nossa MPB. Nesses termos, esse rótulo comercial recente surge como símbolo de um mundo supostamente sem fronteiras, situando-se também como

[...] o aspecto da indústria cultural que mais impacto tem tido sobre a etnomusicologia. Para assombro dos etnomusicólogos, as chamadas músicas do mundo [world music] aparecem envoltas na pureza das raízes, nas virtudes do multiculturalismo, do pluralismo estético, das preocupações com o meio-ambiente, tudo mal escondendo a aceleração do processo de transformação das práticas musicais em mercadorias (TRAVASSOS, 2011, p. 11).

Essas palavras de Travassos nos levam inequivocamente ao encontro das ideias de Carlos Skliar a respeito desse “outro” que tanto

nos interessa quanto nos desterritorializa:

Entre a diversidade e a diferença existe um abismo insondável, uma distância política, poética e filosoficamente opressora. O outro da diversidade e o outro da diferença constituem outros dissimilares. A tendência de fazer deles o mesmo retorna todo discurso a seu trágico ponto de partida colonial, ainda que vestido com a melhor roupagem do multiculturalismo. (SKLIAR, 2003, p. 201)

As pesquisas em etnomusicologia atualmente têm avançado no sentido de romper com os binarismos que separam o “nós” do “outro”, o ocidental do não ocidental, a mente do corpo, a modernidade da tradição, o familiar do exótico. Abre-se, assim, uma nova perspectiva de investigação em que

A alteridade passou a não ser mais pensada como uma característica predefinida das culturas que estudamos, mas, sim, o que geralmente (mas não necessariamente) define a posição do pesquisador (outsider) em relação a elas. O mais importante é que a diferença não mais simplesmente define o outro em relação a nós (a dimensão intercultural discutida por Nettl), mas é também uma condição interna de todas as sociedades e culturas humanas (a dimensão intracultural). (Vicenzo Cambria, 2008, p. 2)

Por essa perspectiva a comunidade indígena do município de Aracruz descobriu na música um veículo especial para manter viva a identidade Guarani, sua cultura,

seus valores e modo de ser. Teao (2007) afirma que a música é cultivada como um conhecimento de importantíssimo valor, significando um dos poucos símbolos que vêm sendo preservados e do qual sentem orgulho como uma produção a ser compartilhada com a sociedade em geral. Essa percepção a respeito de sua música resultou na elaboração e implementação de um projeto de gravação de um CD contendo os cantos milenares, cantados em Guarani, com tradução escrita para o Português. De acordo com a pesquisadora,

A ideia para a produção do CD surgiu da necessidade dos Mbya em fortalecer a cultura Guarani diante do contato com a sociedade envolvente. [...] As músicas trazem cantos tradicionais sobre os elementos da natureza (pássaros, sol, lua, Tupã, Nhederu) e o *nhandereko* [modo de ser Guarani]. As traduções foram feitas por alunos guarani da 5ª série de 2005. O CD foi lançado no dia 19 de abril de 2006, dia do índio, na Aldeia Três Palmeiras (TEAO, 2007, p.197).

Por se constituir em um veículo natural do *nhandereko* (jeito de ser Guarani), a música desempenhou, nesse período, o papel de incentivadora das famílias a perseverarem em sua indianidade, funcionando como um equalizador no que se refere às questões intraculturais. Assim sendo, “as lideranças atribuíram ao trabalho com a música e o coral das crianças a possibilidade de valorizar

as tradições” (TEAO, 2007, p. 197).

O CD foi lançado no dia 19 de abril de 2006, dia do Índio, na Aldeia Três Palmeiras. A gravação do CD ocorreu como resultado do trabalho desenvolvido pelo professor Mauro Nhamãdu e por Daniel Verissimo Karai Miri, músico indígena que toca a rabeca.

As músicas gravadas nesse CD representam, portanto, um exercício de preservação não somente da história Guarani, mas do *jeito Guarani de ser - nhandereko*. Essa busca do exercício da identidade pela via da expressão musical faz parte, na verdade, da concepção de música enquanto forma sensiente, como é sugerido a seguir:

Depois de muitos debates em torno das teorias atuais, chegou-se, em *Filosofia em Nova Chave*, à conclusão de que a função da música não é a estimulação de sentimentos, mas a expressão deles; e, além do mais, não a expressão sintomática de sentimentos que acossam o compositor, mas uma expressão simbólica das formas de sensibilidade sensiente da maneira como este as entende. Ela indica como ele imagina os sentimentos, mais do que seu próprio estado emocional, e expressa aquilo que ele *sabe sobre* a chamada “vida interior”; e isso pode ir além de seu caso pessoal, porque a música é, para ele, uma forma simbólica, através da qual se pode aprender bem como exprimir ideias sobre a sensibilidade (*sensibility*) humana.” (LANGER, 2006, p. 30)

A fim de aprofundar um pouco mais a discussão das questões musicais propriamente ditas, apresentamos a seguir a transcrição e análise de algumas músicas gravadas no CD *Mborai Retxa Kã Marae'y*, que significa *Cantos da Sabedoria Sagrada Infinita*.

As melodias da música Guarani estão estruturadas predominantemente na escala pentatônica maior observando-se claramente a ausência dos IV e VII graus na maior parte das músicas analisadas. Com menor frequência, utilizam a escala modal mixolídia, que tem sua provável procedência histórica nos jesuítas. Importante destacar que a tonalidade das músicas situa-se entre o Fá e o Fá# em suas modalidades Pentatônica e Mixolídia. Para fins de escrita, optamos pela

aproximação ao fá#¹.

A análise das músicas Mbyá preservadas na Aldeia Boa Esperança (Município de Aracruz - ES), que constam no CD *Mborai Retxa Kã Marae'y*, revela a existência de uma clara intencionalidade em se estabelecer uma modulação rítmica em uma mesma melodia, criando assim formas musicais baseadas no ritmo e não nas elaborações harmônicas tais como as conhecemos na música ocidental, principalmente a erudita. Assim, as construções eruditas melódico-harmônicas que delimitam as seções, que por sua vez geram as formas em música, são substituídas – na música tradicional Guarani – por delimitações da ordem do ritmo através da modificação do lugar (ou seja, a nota musical) da pulsação. O resultado é o emergir da forma musical, como mostram os

Nhamãdu Nhãderu

Música Guarani

Score Poça Guarani

Choir

Música 1 – Nhamdu Nhãderu – Forma AB – cantada três vezes. As seções são sempre entremeadas com arranjos e improvisos da Rabeca (Ravé). Acompanhamento de violão (Mbaraka), chocalho (Mbaraka Miri) e tambor (Águ'apu).

1 As transcrições têm a revisão musical do prof. Dr. Marcos Moraes (Universidade Federal do Espírito Santo/Centro de Artes/MUS)

Música Guarani - Ipyreda

Ipyreda

Ritmo A

The musical score for 'Música Guarani - Ipyreda' consists of four staves. The first staff is labeled 'Ritmo A' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Ritmo B' and contains a more rhythmic line with eighth notes and rests. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic patterns, with the fourth staff ending with a double bar line.

Música 2 – Ipyrêda – Forma: AB AA BB AA. As seções são sempre entremeadas com arranjos e improvisos da Rabeca (Ravé). Acompanhamento de violão (Mbaraka), chocalho (Mbaraka Miri) e tambor (Âgu'apu).

Djaa eterei

Score

Música Guarani

Povo Guarani

The musical score for 'Djaa eterei' is for a choir and consists of two staves. The first staff is labeled 'Ritmo A' and the second 'Ritmo B'. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, typical of Guarani music.

Música 3 – Djaa eterei – Forma: AA BB AA/AA BB/BB BB

Música Guarani

Ore mã roota para owai

The musical score for 'Música Guarani - Ore mã roota para owai' consists of two staves. The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with some rests, ending with a double bar line.

Música 4 – Ore mã roota para owai – essa música se desenvolve de forma simples, sem apresentar seções ou modulações rítmicas. Mantém a melodia estruturada na escala pentatônica maior em fá#. Segue com a instrumentação tipicamente Guarani.

exemplos que seguem abaixo:

As músicas aqui apresentadas são cantadas nas escolas indígenas das aldeias e, mais frequentemente, na Casa de Reza, tendo à frente o líder espiritual (pajé ou xamã). A expressividade musical é perceptível nas inflexões vocais em determinados trechos das melodias, revelando a sensibilidade Guarani.

A forma musical Guarani Mbyá também é delimitada pela execução musical da rabeca (ravé) em entremeios ou interlúdios em relação à parte vocal, conforme percebido na audição do CD. Essa forma musical também foi observada entre os Mbyá estabelecidos no Rio Grande do Sul, tendo sido relatada no artigo "Aprenderam cantando": notas etnomusicológicas sobre o co-mover, criar e ensinar entre os Mbyá:

Quando a *ravé* é utilizada nos arranjos, os *mboraí* alternam partes instrumentais e vocais, gerando um desenho simétrico: prelúdio – canto – interlúdio 1 – canto – interlúdio 2 – canto – pós-lúdio. Já quando a *ravé* não é usada, a estrutura formal é simplificada: introdução do *mba'epú*, canto 1,2,3 e coda (finalização) instrumental. (STEIN, 2011, p. 08)

Com respeito à instrumentação, há referências específicas ao violão (*Mbaraka*), indicando que sua utilização ocorre "dentro

de seu sistema cognitivo: as cinco cordas do violão guarani Mbyá, por exemplo, estão relacionadas aos deuses de seu panteão" (MONTARDO, 2002, p.35). Os relatos sobre a incorporação desse instrumento ao universo Guarani são cercadas por explicações míticas, segundo as quais o herói criador ofereceu o papel (para a escrita) e o *Mbaraka* (violão) tanto para Guaranis quanto para o *djuruá* (o branco), tendo o povo Guarani feito a escolha pelo mundo sonoro através do *Mbaraka*, deixando o papel/escrita para o *djuruá* (MONTARDO, 2002, p. 35).

Os demais instrumentos que compõem o conjunto tímbrico Guarani Mbyá são: o *hi'akuá parã* (chocalho feito de porongo), a *ravé* (rabeca artesanal de três cordas) e o *angu' ápu* (tambor artesanal). Não muito frequentemente é utilizado o *popyguá* (claves de ritmo). Há diferenciações na instrumentação conforme o momento: "nas sessões xamânicas de prevenção e cura ritual, e no contexto ritual, é tocado também o *takuapú*.(STEIN, 2011, p. 06). O *takuapú* é um bastão de ritmo feito de taquaras ocas, tocado exclusivamente pelas mulheres Guarani. Produz um som seco, grave e abafado, lembrando o contato mais profundo com a terra.

Passando à educação escolar indígena,

podemos afirmar que, após uma história de muitas lutas e conquistas, ela tem alcançado ouvidos atentos, e assim gerando discussões e reflexões sobre as demandas fundamentais desse grupo. O resultado tem-se manifestado em ações concretas como a implementação de vários cursos de formação e os Programas de Formação Superior e Licenciaturas Indígenas (PROLIND), que abrem caminho para a escolarização nos níveis fundamental e médio nas aldeias.

No Espírito Santo, a empreitada pela construção de uma escola indígena diferenciada e de qualidade tem início formal no ano de 1987 com a contratação pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) de duas professoras não-índias, para atuarem na Escola Municipal Pluridocente Indígena Boa Esperança (COTA, 2008). O fato de essas professoras não dominarem a língua Guarani dificultou imensamente o avanço das crianças em seu processo de aprendizagem, descaracterizando um dos papéis mais importantes da escola indígena, que é o de preservar e revitalizar sua cultura. Assim, iniciou-se um programa de formação e contratação de professores indígenas, com a intenção de se proceder à substituição gradual das já referidas professoras. Tal fato abriu caminho para se colocar em prática leis que já exigem a elaboração de uma proposta

curricular baseada em uma nova concepção de educação, na perspectiva indígena, na qual o ato de educar esteja amalgamado com a cultura e a lógica de pensamento desse povo. COTA explicita essa ideia ao afirmar que

[...] a escola, ao mesmo tempo que dialoga com outras culturas, contribui para a afirmação da identidade étnica. É por isso que, do ponto de vista dos Guarani, não somente os conteúdos, mas também os valores da sociedade Guarani devem ser ensinados nas escolas. [...] Vista, a princípio, como um dos fatores de destruição da cultura, a escola passou a ser considerada um instrumento que pode contribuir para a revitalização cultural (COTA, 2008, p. 186).

É assim que em 1993 tem início o processo de institucionalização da Educação Escolar Indígena, apoiada no princípio de que se deve cunhar uma escola "*indígena*" constituída de professores indígenas, e não uma escola "para índios" (MONTSERRAT, 2000 p. 103). O ponto de partida foi o "Projeto de Educação Formal e Popular Comunidades Indígenas" (COTA, 2008, p.189), elaborado em conjunto pela Secretaria Municipal de Educação de Aracruz (SEMED), a Secretaria de Estado da Educação do Espírito Santo (SEDU), a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), a Pastoral Indigenista e a equipe do Centro Missionário Indigenista (CIMI).

Essas ações conduziram à deliberação certa de se trilhar um caminho que priorize a revitalização e sustentação da cultura do povo Guarani, mas que ao mesmo tempo promova o ensino de conteúdos que preparem o indígena para o intercâmbio com a sociedade não-índia. Atualmente, nota-se o empenho das lideranças no sentido de administrar as diferentes expectativas em torno do papel da escola nas aldeias. Teo (2007) detectou três formas de conceber a escola entre os Guarani das aldeias Boa Esperança e Três Palmeiras. Para as lideranças políticas e religiosas das aldeias, a escola tem o papel predominante de trabalhar determinados aspectos do mundo ocidental urbano bem como de preservar a cultura Guarani; para os mais velhos, a escola tem a função de ensinar somente a cultura Guarani e o *nhandereko* (modo de ser Guarani); para os pais e a comunidade em geral, a escola é um espaço alheio à cultura indígena, devendo ensinar apenas a cultura "dos brancos".

A questão da revitalização cultural por meio da educação é tratada também entre os Kamaiurás, no Alto Xingu. Carvalho (2006) aponta para o fato que o projeto pedagógico elaborado pelos indígenas concebe a escola como espaço de preservação de aspectos culturais considerados importantes pelas lideranças da aldeia. A escola denominada

Mawa'aiaká, cuja tradução é "escola de resgate cultural", estabelece o ensino de Português e Matemática em paralelo com a música e o artesanato indígenas. Assim como na realidade vivida pelos Guarani do município de Aracruz, existe ali um debate permanente sobre os objetivos da escolarização na aldeia. O resgate cultural, nesses casos, soa como notas políticas entoadas por um povo que deseja tomar em suas mãos as decisões acerca de suas condições de vida.

Vemos, portanto, que o contexto das forças pós-modernas – em diferentes contextos sociais – faz gerar, dialeticamente, a necessidade de pertencimento, o retorno às raízes e, ao mesmo tempo, o olhar para o global, o cosmopolita. Benjamin (1994) afirmou que a modernidade trouxe a quebra do espelho, o descentramento das identidades, a ruptura da tradição; será que a música se coloca hoje – não como redentora – mas como um dos veículos mais apropriados e competentes para produzir novos sentidos para os mais diversos grupos sociais que se manifestam por meio de seu trabalho, ou seja, na cultura, na estética?

A arte como expressão da sensibilidade, da história, ou da cultura de uma pessoa ou de um povo, permanece aí, disponível como caminho viável para dar novas formas

e novos significados à vida, entendendo a experiência pessoal – mesmo na coletividade – como instância única e insubstituível para os processos criativos:

O artista informa a matéria com uma ideia criativa. O objeto artístico é o que o artista pensou que ela viria a ser. O objeto pensado, projetado, proposto, sai da mente do artista. [...] A criação, as relações, surgem de dentro da mente. (COLA, 2008, p. 16-17)

Nessa perspectiva, a produção e os usos da música nos dias atuais – em diferentes tempos-espacos – refletem essa realidade complexa, formada de redes culturais e estéticas surpreendentes, misturando a cada segundo novas e antigas versões de sons, timbres, cadências e personalidades.

REFERÊNCIAS

- BALANDIER, G. *Antropológicas*. São Paulo: Cultrix Ed., 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMBRIA, Vincenzo. *Diferença: uma questão (re)corrente em etnomusicologia*. *Música e cultura – Revista onLine de Etnomusicologia*, Santa Catarina, nº 03, 2008. Disponível em: <www.musicaecultura.ufsc.br> acesso em agosto de 2011.
- CARYALHO, J. *Mawa' aiaká – Escola de resgate cultural. A trajetória da escola entre os índios Kamaiurá, de 1976 a 2004*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- COLA, C. (Org.). *Singularidades e devaneios*. Vitória: GM: Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.
- COTA, M. das G. *O processo de escolarização dos guarani do Espírito Santo*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2008.
- LANGER, Susanne K., *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MONTARDO, D. L. *Através do Mbaraka: música e Xamanismo Guarani*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- MONTESERRAT, R. M. *Línguas indígenas no Brasil contemporâneo*. In: GRUPIONI, L. D. B. *Índios no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2000.
- MORFAS, J. *Os novos índios*. Super Interessante, São Paulo, edição 198, mar. 2004. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/novos-indios-444397.shtml>>. Acesso em: mar. 2011.

PINAR, William F. Multiculturalismo malicioso. *Currículo sem fronteiras*, v. 9, n.2, pp. 149-168, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol9iss2articles/pinar.htm>. Acesso em abr. 2011.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: o povo e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SKLIAR, C. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SOUZA, L. M. T. M. de. *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha*. In: ABDALA JR., B. (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

STEIN, Marília Raquel. *Aprenderam cantando": notas etnomusicológicas sobre o co-mover, criar e ensinar entre os Mbyá*. IX Reunião de Antropologia do Mercosul, Curitiba, julho, 2011. Disponível em www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos. Acesso em agosto de 2011.

TEAO, K.M. *Arandu Renda Reko: a vida da escola guarani Mbya*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós – graduação em Educação, Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2007

TRAVASSOS, E. *Esboço de balanço da Etnomusicologia no Brasil*. Disponível em: www.anppom.com.br/opus. Acesso em agosto de 2011.

VAN VELTHEM, L. H. *Arte Indígena: Referentes sociais e Cosmológicos*. In: GRUPIONI, L. D. B. *Índios no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2000.