



Anthropologica del Departamento de
Ciencias Sociales

ISSN: 0254-9212

anthropo@pucp.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú
Perú

Albornoz Stein, Marília Raquel

Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil
Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales, vol. XXXIII, núm. 35, 2015, pp.

205-233

Pontificia Universidad Católica del Perú
San Miguel, Perú

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88643180009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil

Marília Raquel Albornoz Stein

Instituto de las Artes, UFRGS

RESUMEN

El mundo sonoro de los mbyà-guaraní es una dimensión clave de su existencia, así como lo son los niños, quienes a través de su presencia y sus mborai (cantos y danzas), ocupan un lugar central en el porãoguatá (caminar sagrado guaraní, hacia la perfección). En este artículo se describen datos etnográficos acerca de los procesos y tratamientos corporales y de las teorías de las prácticas visuales y sonoro-performáticas presentes en la forma de ser / vivir mbyà, sobre la base de una investigación entomusicológica entre colectivos mbyà en el sur de Brasil. A partir de estas descripciones se propone la interpretación de un dominio «cosmo-sónico» de la ontología y de la epistemología de este pueblo amerindio, es decir, que la construcción de la persona mbyà y la construcción del conocimiento están estrechamente vinculados con procesos sonoros, así como con performances imagéticas, cinéticas y materiales que fortalecen la escucha y la re-sonancia del ser.

Palabras clave: mbyà-guaraní, mborai (cantos y danzas), etnomusicología, dimensión cosmo-sónica, construcción de la persona.

Recibido: 2014-11-30. Aprobado: 2015-03-15.

ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXIII, N° 35, 2015, pp. 205-233

Sounds and images in the construction of the person Mbyà-Guaraní in South Brazil

ABSTRACT

The Mbyà-Guarani sound world is an important dimension of their existence as well as their children are, through their presence and their songs, which occupy a central place in the oguatá porã (Guarani sacred walk towards perfection). In this paper, I present ethnographic data on body processes and treatments as well as theories of visual and sound-performative practices that are part of the Mbyà way of being / living. The paper is, based on an ethnomusicological research among Mbyà groups in southern Brazil. From ethnographic descriptions an interpretation is built: a «cosmo-sonic» domain of ontology and epistemology of this Amerindian people, that is to say, that the construction of the Mbyà person—and the construction of knowledge are closely linked with sound processes, as well as to imagery, kinetic and material performances, that strengthen the listening and the re-sonance of the being.

Key-words: Mbyà-Guarani, *mborái* (songs and dances), ethnomusicology, cosmo-sonic dimension, construction of the person.

Así como sucede con la lógica predominante en otras sociedades amerindias, entre los mbyà-guaraní¹ la producción de personas y cuerpos²—no de bienes de consumo— representa un proceso vital del modo de ser/estar del grupo. El cuerpo es comprendido como un lienzo social que incorpora y genera valores, un soporte sobre el cual se imprimen aspectos de la sociocosmología del grupo, actualizados a través de movimientos y sonorizaciones de estos cuerpos en las prácticas cotidianas.

En este artículo son presentados datos etnográficos sobre procesos y tratamientos corporales y sobre teorías de las prácticas visuales y sonoro-performáticas presentes en el modo de ser/estar mbyà-guaraní, a partir del trabajo de campo llevado a cabo entre los mbyà en tres aldeas (*tekoá*) localizadas en la región metropolitana de Porto Alegre, ciudad capital del estado de Rio Grande do Sul - RS, extremo sur del Brasil³: Terra Indígena do Cantagalo (que alberga las

¹ Los guaraní son uno de los pueblos indígenas de mayor presencia territorial en el continente sudamericano. Hablantes de la lengua guaraní, perteneciente a la familia lingüística Tupí-Guaraní, del tronco Tupí, salieron de la región amazónica hace más de 3000 años y, a lo largo de los siglos, ocuparon las cuencas de los ríos Paraguay, Paraná, Uruguay, Jacuí y la costa sur brasileña (Montardo, 2009, p.15). Habitan actualmente territorios entre Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y también del Brasil, en donde se estima que haya unos 58 000 individuos Guaraní viviendo principalmente junto al complejo Serra do Mar/Mata Atlántica, en la costa del sureste y sur brasileña, en los estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Tocantins, Pará y Mato Grosso do Sul (según datos Siasi/Sesai, 2012apudISA, 2014). Los mbyà-guaraní, subgrupo guaraní como los kaiowá y los nhandeva, totalizan unos 7000 individuos en Brasil. De las cerca de veinticinco aldeas guaraní en el estado de Rio Grande do Sul (unas 350 familias mbyà y nhandeva: 2000 individuos), seis —mayormente mbyà— están situadas en la región metropolitana de Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul. De estas, tres aldeas están entre los contextos etnográficos referidos en la descripción y análisis aquí propuestos.

² Noción desarrollada por Seeger, Da Matta y Viveiros de Castro (1979), para diferentes grupos indígenas amazónicos.

³ La investigación, de cuño etnomusicológico, fue desarrollada de 2005 a 2009 en el programa de posgrado en Música de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, con financiamiento del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq entre

tekoá Jataity y Aracuã, en un área de 284 ha, con más de treinta familias), Terra Indígena de Itapuã (*tekoá* Pindó Mirim, en un área de 22 ha, con cerca de catorce familias) y Reserva Indígena da Estiva (*tekoá* Nhundy, en un área de 7 ha, con más de veinte familias)⁴.

A pesar de las diferencias de acceso a recursos naturales (hídricos, tierra fértil y monte), las comunidades de Estiva, Cantagalo e Itapuã comparten algunos aspectos prevalecientes en su modo de ser/estar. Mantienen la organización social uxorilocal en grupos de familia extensa y las formas de sostenibilidad del grupo, asociadas a actividades de recolección, caza, pesca y cultivo⁵ y al manejo del

2007 y 2008, junto con el Grupo de Estudos Musicais - GEM —grupo de investigación en etnomusicología/musicología coordinado por la profesora doctora Maria Elizabeth Lucas. La investigación resultó en la tesis doctoral intitulada «Kyringüemborai: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyà-Guaraní» [Kyringüemborai: los cantos de los niños y la cosmo-sônica mbyà-guaraní], defendida en 2009, disponible en <http://hdl.handle.net/10183/17304>. El estudio etnográfico, a la luz de la etnomusicología de la performance (Seeger, 2015[1987]; Feld, 1990[1982]; Menezes Bastos, 1999[1979]; Montardo, 2009[2002]; y Turino, 2008, entre otros autores) se concentró en performances musicales y lúdicas de niños y jóvenes mbyà-guaraní. Busqué comprender cómo los kyringüé (niños) se constituyen como personas mbyà y expresan la sociocosmología guaraní en las prácticas sonoro-performáticas de las que son parte, al seguir un conjunto de categorías musicales émicas, y cómo su presencia y sus performances musicales producen nuevos significados, incorporados al quehacer cotidiano de la *tekoá* (aldea).

⁴ Las tres aldeas se localizan en la ciudad de Viamão, en el estado de Rio Grande do Sul - RS, y presentan situaciones jurídicas diferentes: Cantagalo fue homologada como tierra indígena en 2007; Itapuã está en 2015 en proceso de reconocimiento de su territorio —22 ha ya fueron desapropiadas por el estado y parte del área del Parque Estadual de Itapuã - PEI, unidad de conservación de protección integral, contigua a la actual aldea, está siendo reivindicada como territorio tradicional mbyà-guaraní—, habiéndose realizado un estudio de identificación y delimitación para la demarcación de esta área del Parque por un grupo técnico designado por la Fundación Nacional del Indio - FUNAI a través de la Resolución 874, de 31 de julio de 2008. Por otro lado, la aldea Estiva se localiza en un terreno cedido por el municipio. En especial esta *tekoá* —en donde realicé gran parte de mi trabajo de campo— carece de área de monte y ríos; según sus habitantes, les falta un territorio adecuado para sus prácticas de caza, recolección y sembrado tradicionales. Esta carencia viene siendo compensada estos últimos años con proyectos de siembra de árboles, muchos de estos frutales, y esporádicamente con recolección de frutos y hierbas y pesca en áreas contiguas, con el permiso de sus propietarios. A pesar de encontrarse con algunas dificultades debido al terreno arenoso, el cultivo de una huerta comunitaria —desde 2006— hizo posible el aumento y la diversificación de la producción de alimentos locales: legumbres, verduras y frijoles, entre otros.

⁵ En el estado de RS, originariamente los guaraní vivían en áreas preservadas ambientalmente, lo que les permitía cierto aislamiento para la práctica de sus tradiciones. Los constantes cambios del paisaje geográfico debidos a la ocupación por la sociedad no indígena, no obstante, llevaron a los mbyà a buscarse nuevos lugares para vivir, aunque cercanos a las antiguas aldeas. Frente al proceso de urbanización, de las monoculturas, de la construcción de carreteras y centrales hidroeléctricas, llevados por la expansión regional del sur del Brasil, los mbyà establecieron

ambiente ecológico⁶. La frecuente movilidad de parientes entre diferentes *tekoá* constituye un territorio discontinuo y expandido mbyà y una red de parentesco, sociabilidad y reciprocidad basada en los intercambios de recursos materiales y simbólicos entre los habitantes de las diferentes *tekoá*.

Los grupos de cantos y danzas tradicionales mbyà-guaraní se presentan esporádicamente en eventos en las propias *tekoá* o en ciudades próximas, con varias intencionalidades y, muchas veces, a cambio de alimentos o ropas. Las tres comunidades ya tuvieron la experiencia de registrar en diversos CD sus *mborái* («cantos y danzas sagrados») en proyectos realizados con colaboradores no indígenas, sobre lo que trataremos más adelante. Con la escasez de recursos naturales y frente a la circulación de los mbyà entre aldea y ciudad, se han venido produciendo alternativas económicas con la confección y comercialización de artesanías (cestas, esculturas de madera y adornos hechos de semillas y abalorios) y de los CD y DVD de cantos, danzas y documentales mbyà. En las tres *tekoá* hay miembros adultos de la comunidad que actúan como profesores y como agentes comunitarios, en los colegios estatales y en las postas médicas locales.

A partir de interpretaciones de los datos de campo construidos en la convivencia con niños, hombres y mujeres en estas tres comunidades mbyà, reflexiono sobre cómo los procesos de constitución existencial —de la persona mbyà— y de construcción de conocimiento por este pueblo amerindio se vinculan estrechamente con performances sonoras, imagéticas, cinéticas y materiales que fortalecen la escucha y la re-sonancia del colectivo y del mundo. Las *mba'epúnhendú* («sonoridades») y su relación con los *nhẽ'ẽ* («espíritus-palabras») o con la *yvy* («tierra») —entre otras instancias cosmológicas— se procesan a partir de una red específica de sentidos y presencias de sonidos, materiales e imágenes, en

la mayoría de sus aldeas en las porciones bajas de las cuencas hidrográficas de RS, vegas o planicies inundables, tierras apropiadas para sus cultivos tradicionales (distintos tipos de papa, frijol, maíz, maní, calabaza, mandioca y tabaco), así como para las actividades de recolección y caza. Actualmente, no obstante, estas tierras están de manera general fuera de los límites de sus aldeas (Gobbi *et al.*, 2010), lo que les exige alternativas para mantener estas actividades de subsistencia y buscar otras, como criar pequeños animales, por ejemplo cerdos, pollos y patos.

⁶ Los mbyà-guaraní mantienen un complejo sistema agroforestal de domesticación del paisaje, propio de los pueblos amazónicos —técnicas agrícolas y manejo de la sucesión ecológica del monte—, que tiende a promover la biodiversidad. Es común observar a los mbyà transportar e intercambiar semillas de especies agrícolas y forestales, lo que puede haber sido un factor de alteraciones de la vegetación y de las especies en los bosques subtropicales. La producción de los cultivos tradicionales se dirige al consumo interno de la aldea, actividad importante en la sociabilidad entre los guaraní y en la interacción con los elementos de la naturaleza locales (Gobbi *et al.*, 2010).

diferentes tiempos y espacios. Sobre esto describo desde mi punto de vista y de escucha, con la intención de comprender procesos sonoro-musicales, accionados por interlocutores mbyà⁷ y que guardan relación con datos de campo de otras etnografías entre grupos mbyà en América del Sur.

Una existencia cosmo-sónica

Los mbyà atribuyen a los niños, a su presencia y a sus cantos, un lugar central en el *oguatá porã* («camino sagrado guaraní en dirección a la perfección»). El mundo sonoro —particularmente aquel hablado, cantado, reído y llorado por los niños o en función de ellos—, así como intermedia la comprensión y la expresión del modo de ser/estar del grupo, es a su vez abordado por los mbyà para recrearlo y sostenerlo. Inspirada por las reflexiones de los guaraní colaboradores de la investigación y de los etnomusicólogos sobre prácticas sonoro-performáticas de los guaraní y de otros pueblos amerindios (Seeger, 2015[1987]; Menezes Bastos, 1999; Montardo, 2009[2002], entre otros), propongo que los mbyà orientan su modo de ser por principios «cosmo-sónicos» (Stein, 2009): síntesis conceptual sobre la centralidad de las prácticas sonoras para la existencia terrena y cósmica, material y simbólica de los mbyà-guaraní. De este modo, se trata de interpretar el mbyà *rekó* («modo de ser/estar») como una existencia cosmo-sónica, producida, orientada y mediada por el sonido⁸. En este sentido, presentaré en este artículo procesos constituyentes de la persona mbyà que se relacionan de muchas maneras con el universo de la performance (Schechner, 1985; Turner, 1988) de los movimientos y de las vibraciones melódicas y rítmicas producidas por los mbyà.

El análisis de la existencia mbyà como cosmo-sónica refuerza dos aspectos de esta forma de vida. Por un lado, su carácter temporal, procesual, cíclico e inacabado, el devenir guaraní⁹. Por otro, la dominancia de los procesos vibratorios, cinéticos, performáticos, sonoros, en esta constitución temporal de la persona, del cosmos, de la existencia cotidiana entre los mbyà: *mborai* y *jerojy* («danzas»), *mba'epú* («instrumentos musicales sagrados») *yayvu porã* («bellas y sabias

⁷ De 2006 a 2009 realicé trabajo de campo con la finalidad de desarrollar la tesis doctoral en etnomusicología ya mencionada, y continúo conviviendo en diferentes circunstancias sociales y de investigación con colegas mbyà y sus familiares.

⁸ El concepto de cosmo-sónica no se contrapone al de cosmovisión, central en muchas interpretaciones sobre las capacidades chamánicas de los karai (chamanes). Pienso que son concepciones complementarias, como presentaré más adelante y también desarrollé en Stein (2013a).

⁹ Sobre la interpretación del devenir guaraní, ver Baptista da Silva y Gehlen (2008) y Baptista da Silva (2013).

palabras») están presentes en el origen mítico del cosmos y de los colectivos guaraní, en las estrategias de enseñanza y aprendizaje de su modo de ser/estar, en los cuidados y tratamientos corporales que constituyen cada persona mbyà, en los rituales de nominación, en la inversión colectiva en la preservación del mundo y en las relaciones con diversos seres —humanos y extrahumanos—. Son formas variadas por las cuales los mbyà valorizan la escucha y la producción de sonidos y movimientos en sus vidas¹⁰.

En la interpretación de las performances de los *mborai*, de sus textos y de los cuidados con el mundo sonoro, me basé en el perspectivismo¹¹ —teorización que me pareció fructífera para discutir los datos del campo—. De acuerdo con esta proposición analítica, para muchos pueblos indígenas amerindios es relevante la concepción de que humanos, dioses, ancestros, animales y otros seres coexisten en el mismo universo e interactúan a través de intercambios y predaciones. Estas entidades comparten un mismo cosmos, pero cada cual con su ontología y su punto de vista. Que los mbyà realicen cantos con sonoridades específicas y que usen ornamentos tradicionales serían ejemplos de procesos de intercambio e incorporación de las esencias de aquellos seres de otras naturalezas, formas de apropiación que posibilitan la distinción y, al mismo tiempo, el establecimiento de relaciones sonoras y visuales con estas alteridades.

La performatización de esta lógica cosmo-sónica puede ser apreciada en la riqueza de símbolos asociados a categorías sonoras en el mito de origen del mundo, narrado por interlocutores mbyà de Guairá (Paraguay) al antropólogo León Cadogan: «El reflejo de la divina sabiduría / el divino oye-lo-todo / las divinas palmas de la mano con la vara-insignia, / las divinas palmas de las manos con las ramas floridas, / las creó Ñamanduï, en el curso de su evolución, /en medio de las tinieblas primigenias»¹² (Cadogan, 1997, pp. 24-25)

¹⁰ Con destaque especial para el aspecto auditivo perceptivo de la práctica sonoro-performativa, Sequera desarrolla —a partir de una investigación de campo etnomusicológica realizada junto a grupos mbyà en Paraguay en los años 1980— el concepto de «cosmofonía» y afirma que «la agudeza auditiva mbyà revierte un singular ejercicio perceptivo (*endu*) como actitud de reconocimiento y conocimiento fónico del mundo» (Sequera, 1987, p.68).

¹¹ La noción de perspectivismo amerindio fue introducida en la literatura etnológica brasileña por Lima (2005) y Viveiros de Castro (2002) y la utilicé como instrumento interpretativo de las prácticas sonoro-performativas mbyà en otras oportunidades (Stein, 2009; 2013a; y 2013b; Stein; Benites da Silva, 2013).

¹² Yvára jechaka mba'ekuaa,/ Yvára rendupa,/ Yvára popyte, yvyraí,/ Yvára popyte rakã poty,/ Aguerojera Ñamanduï/ Pytũ yma mbytére.

En el proceso de su creación, Ñande Ru Papa Tenonde («nosso pai», principal divinidad guaraní) se constituye en las brumas a partir de cuatro elementos divinos: *jechaka mba'ekuaa* («sabiduría»), *rendupa* («que todo lo oye»), *popyte yvyraí* («palmas de las manos con la vara-insignia»), *popyte rakã poty* («palmas de las manos con las ramas floridas»). De diferentes maneras, estos elementos están relacionados con la dimensión sónica.

La expresión *jechaka mba'ekuaa*, «el reflejo de su conocimiento de las cosas, de su sabiduría, nombre del órgano de la visión de los dioses y también del sol» (Cadogan, 1997, p. 31), remite a la relación del sol (entre los guaraní, reconocido como la divinidad Kuaray, Nhamandu o Nhamandu Mirim) con los mbyà: cuando aquel se pone, estos lo sustituyen, produciendo sonidos rituales que mantienen el mundo. En este ritual nocturno, colectivo, se constituyen caminos de comunicación con las divinidades, al cantar, tocar y danzar. La sabiduría, la visión¹³, es alcanzada por la sonorización. *Rendupa* califica lo divino por el sentido de la audición. *Yvyraí*, el *popyguá*, son dos claves instrumentales rituales de cedro que tienen su poder relacionado con los sonidos que producen. Líderes políticos y espirituales los utilizan en situaciones de concentración colectiva. La expresión *popyte rakã poty* remite a los rayos de sol o al *hy'akuá parã* («sonaja»)¹⁴

¹³ La presencia de una lógica cosmo-sónica entre los mbyà está relacionada con la noción de cosmovisión, que significa genéricamente una forma de aprehensión del mundo-cosmos. La metáfora visual de comprensión del mundo no excluye los sentidos del tacto, olfato, paladar y audición; sin embargo, en interpretaciones etnológicas, la cosmovisión suele ser una noción asociada concretamente al sentido de la vista: ver en sueños, tener visiones durante las sesiones de chamanismo, ver a través de las brumas del petyngúá (pipa ritual), narrar el origen del mundo como el lugar de la niebla, de donde advienen imágenes/seres que son descritos como los primeros componentes del cosmos. Entre los mbyà, este sería el modo de percepción principal de los karaí (chamanes), asociado al *kuaá* («saber»), *mba'ekuaá* («conocimiento de las cosas, sabiduría»). Desde los escritos precursores de León Cadogan (1997) sobre los mitos mbyà de Guairá (Paraguay) hasta las nuevas etnografías entre mbyà en las regiones sur y sudeste del Brasil (Montardo, 2009; Mello, 2006), están presentes ejemplos de la vista como capacidad operante en líderes chamánicos.

¹⁴ Para los kaiová —en el estado de Mato Grosso do Sul - MS—, la sonaja es responsable de la creación del mundo. El sol guaraní es sonoro, tanto es así que hay una expresión kaiová que abarca el nacer del sol y la ejecución de la sonaja —opyryry (Montardo, 2009). Los nhandeva y los kaiová mantienen el uso del mbaraká (sonaja) como instrumento principal en sus rituales cotidianos de profilaxia y cura. A pesar de que la sonaja corresponde en la memoria colectiva a un instrumento musical sagrado —con el cual el chamán conduce rituales en la casa ceremonial y que es considerado el instrumento tocado por los dioses—, hay estudios que indican la sustitución del mbaraká (sonaja) por el mbaraká-guaxú (guitarra), entre los kaiová de MS (Schaden, 1962), y entre los mbyà de Misiones, Argentina (Ruiz, 2005), de la costa de São Paulo y de Rio de Janeiro (Setti, 1994/95) y de la región sur del Brasil (Dallanhol, 2002;

en las manos de la deidad. En este caso, el sol se relaciona a la producción de sonoridades —icónicamente—, así como en otras situaciones el sol trasciende esta esfera figurativa y representa un índice de ampliación de la fortaleza y la sabiduría. En una perspectiva cosmo-sónica, el sonido adquiere el poder de una deidad y produce transformaciones importantes en el ámbito de la creación y de la manutención de la vida en la tierra.

Conforme continúa la narrativa mitológica presentada por Cadogan, inmediatamente después de haber creado a hombres y mujeres, Ñande Ru «inspiró el canto sagrado del hombre a los verdaderos primeros padres de sus hijos, / inspiró el canto sagrado de la mujer a las primeras madres de sus hijas, / para que después de esto, en verdad, / prosperaran / quienes se erguirían en gran número en la tierra»¹⁵ (Cadogan, 1997, p. 59). En estas escenas míticas se revela la importancia del sonido y de los cantos en la constitución originaria de los mbyà.

Las prácticas musicales referidas en estos fragmentos de narrativas míticas se presentan en variadas categorías performáticas, géneros lúdico-musicales mbyà, milenarios y simultáneamente muy actuales: *mitãmongueá* («arrullos»), *nheovangámborai* («cantos de juegos») y *mborai*. Son denominados *mborai* tanto los *kyringüëmborai* («cantos de los niños») —cantos y danzas performatizados por los grupos tradicionales guaraní en contextos de presentación musical—, como los *nhemboé Nhanderú pe*¹⁶ («crença em Nhanderú»), cantos del complejo chamánico mbyà.

Montardo, 2009; Stein, 2009). Entre los kaiová, el mbaraká (sonaja) también es usado por mujeres chamanas (Montardo, 2009). Entre los mbyà, la sonaja —mbarakámirí o hy'akuá parã, esta segunda denominación corresponde al término indicado por algunos karaí en el estado de RS para denominar al instrumento, relacionado con un lenguaje antiguo— es tocada en la gran mayoría de los casos por hombres; y la guitarra guaraní —mbaraká o mba'epú, este término también indicado por los karaí en RS— es tocada exclusivamente por hombres. El popyguá o vyvra'í (claves tradicionales) es señalado como el símbolo principal de la masculinidad entre los mbyà.

¹⁵ «Ombojeguaka vyapu gua'y Ru Ete tenondeguápe,/ ombojeguaka vyapu gua'y Chy Ete tenondeguápe,/ va'e rakykuégui ae/ yv'yre opu'ã rei va'erã/ oiko porá i anguã» (Cadogan, 1997, p. 58). Para que esto pudiese ocurrir, cuenta el mito del origen del mbarakamirí y del takuapu —documentado por Cadogan, perteneciente al ciclo del héroe solar Kuaray y su rival Charía— que, cuando se moja la tierra con rocío, del YvyMbytyé (centro de la tierra) surge una planta de lagenaria y otra de guadua, de las cuales se creó la humanidad. Del rocío primigenio «nace la lagenaria, con la cual se fabrica el sonante ritual, mbaraka, y el bambú o guadua, con el cual se fabrica el takuapu» (Cadogan apud Ruiz, 2005, p. 11).

¹⁶ Forma como Vherá Poty, kyingüéruvixá (maestro de los niños en los grupos de cantos e danzas) con experiencia acumulada como profesor y cacique, actualmente líder en la tekoá Pindó Mirim (tierra indígena de Itapuã), ciudad de Viamão, estado de RS, llama al complejo chamánico

En los rituales chamánicos, los sonidos repetitivos del *mba'epú* (guitarra guaraní), el susurro del *hy'akuá parã* («sonaja») y del *popyguá* («claves rituales») traducen sonoramente esta escena mítica. El susurro puede representar la bruma primordial o el brillo del sol o, incluso, el canto de la pequeña cigarra roja, que primero se escuchó cuando la tierra fue creada y que sonaba como un lamento (Cadogan, 1997, p. 51)¹⁷.

Los *mborai* son cantos y danzas sagrados presentados por jóvenes y niños mbyà en espacios interétnicos y también entre el grupo. Estas expresiones con cierta frecuencia son registradas en audio (CD) y video (DVD), con la finalidad de ampliar la vivencia de los niños en los preceptos sonoros y éticos del grupo; al mismo tiempo, divulgan entre no indígenas formas propias de expresión de su modo de ser, promoviendo de esta forma diálogos interculturales y el reconocimiento y la valoración de la diferencia cultural y musical entre indígenas y no indígenas. Grabado en Brasil desde los años 1990, este repertorio se basa en temas sociocosmológicos significativos para los mbyà, como el evocar del panteón divino, la búsqueda de la *YvyMarãey* («Terra sem Males»)¹⁸ y los aprendizajes por los cuales pasan los niños, los *xondaro'í* y *xondaria'í* (pequeños guerreros y guerreras). Hay un estrecho vínculo de estos *mborai* con los rezos producidos en los encuentros de profilaxia y cura ritual realizados en la *opy* («casa de rezos» o, conforme a Vherá Poty, la fuente de la eterna alegría¹⁹), local prohibido para

mbyà. Esta expresión subraya que no se restringe al sonido o a un conjunto de expresiones humanas colectivas de diferentes dimensiones sensoriales: sonidos, olores, movimientos, imágenes. Más allá de ello, los rituales mbyà son promotores de fortalecimiento, celebración y constante reelaboración de sentimientos e ideas colectivas, y tienen como soporte y agente social más importante a la divinidad Nhanderú (literalmente «nuestro padre»). «Nhembo'e», en Cadogan (1997) y Dooley (2006), corresponde a «orar», y para Dooley también se puede traducir este término por «estudiar» (2006, p. 125).

¹⁷ Sin embargo, quien primero cantó en los campos creados por Ñande Ru, celebrando su aparición, fue la inambu pytã, perdiz roja (Cadogan, 1997, p. 52). Músicos mbyà de la costa de São Paulo afirman que buscan imitar el canto de los pájaros en la ravé (violín tradicional guaraní) (Setti, 1994/95, p. 128).

¹⁸ YvyMarãey es un principio cosmológico también presente en mitos y narrativas guaraní, relacionado con la previsión de un espacio ideal de plenitud existencial y territorio simbólico de alcance del aguyjé (estado de perfección), reflejado en las divinidades y anhelado por el fortalecimiento, por la levedad y por el ejercicio de la reciprocidad. En el caminar (oguatã), comportamiento social importante en y entre las aldeas —también representado en las coreografías de danza mbyà— se busca esta perfección y el desarrollo de una territorialidad mbyà, basada en la movilidad y en la reciprocidad.

¹⁹ En esta traducción poética orientada en la forma de hablar de los ancianos, Vherá Poty destaca este espacio de concentración como constante productor de energía y de sentimientos en la convivencia entre los mbyà.

los no indígenas. Las performances de los *mborai* proporcionan —como los rituales— recordar (*maendu'á*), aconsejar (*monguetá*) y enseñar (*nhembo'é*) los fundamentos de la ascesis, de la concentración (*japyxaká*) y de la reciprocidad (*mborayú*)²⁰.

En las presentaciones públicas en contextos interétnicos, el canto y la danza suelen acompañarse con el instrumento guía *mba'epú* («guitarra») y con el *hy'akuá parã* («sonaja»). La *ravé* (violín guaraní) y el *angu'á pú* (tambor artesanal) también son usados muchas veces y, más raramente, el *popyguá* (claves rituales). Sin embargo, no son ejecutados en estos contextos los mismos ejemplares tocados en las sesiones chamánicas de prevención y cura ritual. El *takuapú*, bastón de ritmo hecho de tacuara, considerado por los mbyà un instrumento sagrado femenino, es tocado solamente en la *opy*. Excepcionalmente, pude ver y escuchar a mujeres tocando *takuapú* en reuniones políticas guaraní, a pesar de la presencia de algunos no indígenas.

En las performances de los *mborai* por grupos de cantos y danzas guaraní, los instrumentos musicales desempeñan funciones específicas y las voces de las *kyringüé* («niños») deben sonar en primer plano en relación con dichos instrumentos y a la voz del *kyringüéruxá* («maestro», hombre joven que orienta los grupos de cantos y danzas)²¹. Voces agudas e intensas son consideradas bonitas y

²⁰ Cabe destacar la propiedad de la clasificación propuesta por Thomas Turino (2008) de los campos de performance musical en cuatro estilos: participatorio, presentacional, de grabación de alta fidelidad y de *art music*. Cada uno de estos campos corresponde a contextos performativos y discursivos diferentes. Los músicos se dirigen a distintos interlocutores a través de sonoridades diferentes, de acuerdo con las especificidades de las relaciones sociales y de los objetivos en negociación. En estos términos, las performances mbyà en los espacios públicos son en estilo presentacional; en el CD o DVD, se trata de grabación de alta fidelidad. Finalmente, en los rezos comunitarios —en variados rituales de profilaxia, de cura, de nominación, fúnebres, etc.—, el estilo de la performance es participatorio. Estas prácticas musicales en diferentes contextos traen como resultado sonidos organizados de formas y con significados específicos, lo que no impide que se hagan comparaciones y se encuentren convergencias sonoras, performativas y de significación, en medio de las especificidades.

²¹ Estos aspectos sonoros referentes a la ecualización de las voces y a las cualidades vocales valorizadas en el grupo —además de las concepciones sobre el niño mbyà— fueron destacados en diferentes momentos de nuestra convivencia por los *kyringüéruxá* de los grupos de cantos y danzas de las comunidades Estiva, Cantagalo e Itapuã, que tuvieron especial protagonismo en un proyecto etnomusicológico colaborativo realizado entre el GEM y estos colectivos. El proyecto de registro de los *mborai* por los grupos fue realizado atendiendo a un pedido de algunos líderes mbyà durante el trabajo de campo desarrollado en ocasión de mi investigación de doctorado y obtuvo el consentimiento de los líderes ancianos de las tres aldeas. Los mbyà participaron de todas las etapas de ejecución de este proyecto, del cual resultó el libro-CD *YryPotý, Yva'á - Flores e Frutos da Terra* (Lucas y Stein 2012[2009], financiado por el Instituto

emocionantes por los mayores. Estos también creen que los niños son seres puros, portadores de alegría y sabiduría y que, por lo tanto, sus performances colaboran con la conducción de los Mbyà hacia el camino del *aguyjé* (estado de perfección) (Lucas y Stein, 2012; Stein, 2009, 2013a, 2013b; Stein y Benites da Silva, 2013).

Las performances de los *mborai* que los niños protagonizan enseñan, aconsejan y recuerdan, a ellos mismos y a sus semejantes, la sociocosmología guaraní, así como representan acciones fundamentales para promover las relaciones sociales con las divinidades, con los no indígenas y con la propia tierra. Por medio de tratamientos corporales —entre los cuales podemos considerar los cantos y danzas— los mbyà buscarán constituir a los *kyringüé* («niños») como personas competentes para performatizar diferentes capacidades sociales y culturales, entre las cuales tenemos hablar y cantar.

Grafismos y ornamentación corporal

El grafismo y la ornamentación corporal son aspectos de esa construcción de los cuerpos que hacen visibles los mensajes y permiten compartarlos en una determinada sociedad²². La pintura, el arte gráfico y la ornamentación corporal expresan la concepción tribal de persona humana, la categorización social y material y los mensajes referentes al orden cósmico (Vidal, 1992).

Entre algunos trabajos importantes sobre el arte imagética indígena en Brasil, Lopes da Silva y Farias (1992) describen un estudio sobre la relación entre pintura corporal y sociedad entre los xerente (de lengua jê, habitantes del norte del estado de Goiás). Los autores demuestran cómo el grafismo marca las relaciones políticas, las mitades ceremoniales, expresando mensajes conservadores que se refieren a una lógica binaria, en que las mitades clánicas *sdakra* y *sip'tato* son comprendidas como complementarias. Los motivos básicos en la pintura clánica de los xerente son el trazo (*wahirê*) y el círculo (*doi*), que permiten la identificación de sus mitades de línea paterna exogámicas tradicionales.

Baptista da Silva (2001) presenta la concepción dualista de los kaingang (pertenecientes a la familia jê del tronco macro jê, habitantes de áreas de bosques de pinos y de campos del altiplano del sur del Brasil —región de los estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul—, cuya organización

del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional - Iphan) y una película-documental sobre el proyecto (Lucas y Stein, 2012).

²² El libro *Grafismo indígena* (organizado por Vidal, 1992) representa un hito en las investigaciones antropológicas brasileñas contemporáneas de la cultura material.

social se caracteriza por la existencia de dos mitades exogámicas, patrilineales, complementarias y asimétricas, designadas como *kamé* y *kainru-kré*. Esta simetría entre opuestos se refleja en la noción de que todos los seres, objetos y fenómenos naturales son divididos en dos categorías cosmológicas. Las formas de sensibilidad estética *kaingang*, y consecuentemente el sistema de representaciones visuales, también siguen este principio, visto que los grafismos geométricos de su cestería y de su pintura corporal oponen y al mismo tiempo aproximan a los opuestos (Baptista da Silva, 2001, p. 117; 2002, p. 190).

Ya el arte iconográfico waiãpi (los waiãpi pertenecen al grupo lingüístico tupí-guaraní y viven en la región delimitada por los ríos Oiapoque, Jari y Araguari, en el estado de Amapá, frontera del Brasil con Guyana Francesa), descrita por Gallois (1992), parece no referirse a la morfología de esta sociedad, y sí al mundo «de los otros» (animales, seres sobrenaturales). Los motivos elaborados a partir de su cosmología transforman el cuerpo y se constituyen en privilegiado medio de comunicación con el mundo sobrenatural. Así también, entre los xavante (de la familia lingüística jê, del Brasil central), investigados por Müller (1992), la ornamentación corporal es utilizada prioritariamente en el contexto ritual. El cuerpo es pintado con representaciones de seres espirituales, tornándose vehículo de la negación del carácter humano del cuerpo. Se trata en estos dos casos de cuerpos que se transforman en «vehículos» de eficacia simbólica, la cual deberá traer beneficios a toda la sociedad²³.

Semejante conclusión es presentada por Baptista da Silva (2010). Al articular arqueología y etnografía sobre grafismos en formas tridimensionales (cerámicas, cestas) mbyà y nhandeva, el autor observa que, en relación con las categorías de sentido de los grafismos guaraní, los significados enfatizan conceptos de una ecología simbólica; esto es, de un esquema cultural de percepción y concepción de medio ambiente que apunta hacia conceptos cosmológicos. En otras palabras, el etnoarte mbyà y nhandeva evidencia en sus patrones gráficos los dominios de la naturaleza y de la sobrenaturaleza, por medio de la representación de seres primigenios: dioses, animales, vegetales y demás elementos del cosmos (Baptista da Silva, 2010, p. 132).

²³ Más recientemente, Lagrou (1998; 2002), a partir del perspectivismo amerindio y de la idea de la transformabilidad sin fin de las cosmologías amerindias, analiza el dualismo Kaxinawá (grupo pano de la Amazonía) como un «dualismo topográfico» en el que los términos están vinculados con una determinada posicionalidad contingencial y nunca son simétricos sino siempre jerarquizados.

Entre los dibujos que observé en la *tekoá* Nhundy durante la confección de sonajas —que las mujeres creaban sobre las superficies de porongo— constaban la imagen del sol y de flores. Al mismo tiempo, la propia sonaja simboliza al sol, por el formato y por el sonido, y la flor (*poty*) es una metáfora asociada igualmente al sol y a la propia sonaja (Montardo, 2009; Baptista da Silva, 2010, p. 131). Los grafismos establecen un puente de comunicación con Ñanderuvuçu («Nuestro Gran Padre»), constituyéndose en una «aproximación deseada y controlada por la comunidad con el mundo sobrenatural» (Gallois, 1992, p. 228, refiriéndose a los waiãpi), una vez que representan los elementos primigenios del cosmos y los héroes míticos (Baptista da Silva, 2010, p. 132).

Así, además de la música, los grafismos y la propia estructura material del instrumento musical evocan estos elementos primigenios y divinidades. Al mismo tiempo, como se dijo anteriormente, el sonido de la sonaja —*mbaraká*, para los guaraní kaiová en Mato Grosso do Sul (Montardo, 2009), *hy'akuá parã* o *maraká miri*, respectivamente en el lenguaje de los antiguos y en el lenguaje más actual, para interlocutores mbyà en Rio Grande do Sul (Stein, 2009)— puede ser escuchado como la encarnación, la (per)«sonificación» de la divinidad Kuaray (o Nhamandú), el sol.

En algunos de estos ejemplos de arte indígena, las alteridades son simbolizadas con la intención de incorporar sus poderes y sustancias por el principio de la «predación familiarizante» (Fausto, 2001)²⁴. En otros, los grafismos refuerzan lógicas binarias predominantes en la organización social de mitades clánicas. El objeto de arte, en los dos procesos, colabora con la constitución de la persona a partir de las interacciones que se realiza entre estos agentes. Cabe destacar también que los elementos visuales aquí descritos no son accionados de forma aislada en relación con los sonidos, constituyendo de forma integrada —e incluso con olores, toques y sabores— complejas performances corporales que, en situaciones cotidianas o extraordinarias entre diferentes pueblos amerindios, resultan en transformaciones de los cuerpos y resignificaciones de las memorias colectivas.

²⁴ Fausto (2001) y Lima (2005) investigaron respectivamente las cosmologías centrípetas de los parakanã y de los yudjá, interpretando que la predación y la construcción de la persona se interrelacionan a través de rituales, performances, cantos, danzas y padrones gráficos.

Tratamientos corporales: sonoridad, movilidad y memoria

A continuación, destaco algunos tratamientos corporales que son realizados con los niños para habilitarlos en tres sentidos cruciales al modo de ser mbyà: sonoridad, movilidad y memoria. En otra oportunidad analicé juegos que medían la socialización de las *kyringüé* en el modo de ser mbyà (Stein, 2013b) y que involucran igualmente la constitución de los cuerpos; sin embargo, no abordaré esta categoría de performance aquí. Por otro lado, considero relevante presentar junto a mis datos de campo algunos datos etnográficos de otras investigaciones, entre las cuales se encuentran las de Assis (2006) y Ladeira (2007a; 2007b), entre los mbyà de diferentes regiones de Brasil, y de Remorini y Sy (2003), entre los mbyà de Misiones (Argentina), que describen una serie de tratamientos corporales por los cuales pasan los niños mbyà desde su nacimiento hasta la pubertad. Se puede así comprender que agenciamientos sonoros o que influyen en habilidades sonoras no son los únicos y se integran en una noción abarcadora de uso de objetos materiales visibles e invisibles con carácter preventivo y preparatorio de habilidades relacionadas con el habla, el canto, la movilidad, la memoria y la concentración. También dialogo con Baptista da Silva (2010), que describe grafismos corporales mbyà como signos de protección específicos de niños y niñas en su paso a la vida adulta. Empiezo tratando brevemente sobre la concepción inicial de la persona.

De la concepción de la persona

«Un hijo no depende de sus padres», dijo Vherá Poty a los alumnos de guaraní en una de sus clases (Porto Alegre, 2007)²⁵. «No nace por sexo. Nace del deseo de las divinidades, con objetivos, para enseñar, para hacer pensar más a los adultos. Antes de nacer, el niño es criado y aconsejado ‘allá arriba’, por las divinidades, que deciden de qué lugar va a venir el *nhë’ë* (espíritu-palabra), de uno de los cuatro rincones del mundo²⁶, en donde viven los colectivos de dioses, Nhamandú, Tupã, Jakairá y Karaí».

Desde este primer momento de la concepción de una *mitã* (niño) por deseo divino, cuidados específicos invertidos en su cuerpo agregan a su persona capacidades importantes en la perspectiva mbyà. El bebé que es esperado, y también

²⁵ Vherá Poty dicta clases de guaraní a no indígenas desde 2007 en la UFRGS, como curso de extensión, a partir de una iniciativa suya junto a compañeros profesores de los departamentos de Antropología y Educación de la UFRGS.

²⁶ En estas moradas divinas se guardan reservas de espíritus-palabras.

después que nace, debe hacerse consanguíneo a través de técnicas sociales y corporales, que exigen el usar o el evitar materiales de la naturaleza.

Remorini y Sy (2003) destacan una serie de restricciones de la madre durante la gestación, y de los padres después del nacimiento del bebé, además de usos o prohibiciones en relación con los recursos del monte en la preparación del parto, prácticas que indican teorías guaraní para evitar y cuidarse de enfermedades (pp. 9-10). Un joven padre (Eloir de Oliveira Verá, *tekoá* Nhundy, 2013) me contó cómo, después del nacimiento de su hijo, planeaba, con su esposa, visitar a sus suegros en Argentina. Sin embargo, tenían que esperar a que su hijo creciese más, pues en aquellos primeros meses de vida no podía viajar atravesando puentes, bajo el riesgo de que algo malo sucediera. El nombre todavía no asentado en la *mitã* requería cuidados para preservarle el cuerpo hasta su madurez espiritual²⁷.

Los padres de las *kyringüé*, cuando vayan al monte, deben dejar pistas de su caminar —por ejemplo, pedazos de tela en las ramas de los árboles y de los arbustos —para que la *mitã* pueda acompañarlos espiritualmente, pues todavía no posee su propio *nhẽ'ẽ* («espíritu-palabra»). Niños pequeños, a su vez, no deben caminar solos en el monte, porque corren el riesgo de ser tomados por un espíritu maligno (*mboguá*)²⁸.

El momento en que el niño recibe un nombre marca el principio de su autonomía para ser, hablar, caminar, diferenciarse, y los alejamientos de los padres pasan a ser permitidos con mayor frecuencia. La nominación ocurre a través del *nhemongaraí*, ritual colectivo que se realiza cuando la *mitã* está con cerca de un año. Según Remorini y Sy (2003, p. 6), la locomoción y la emisión vocal son requisitos para que el niño reciba su nombre sagrado, más o menos cuando tiene un año y medio de vida.

La descripción precursora de este ritual fue realizada entre los *apapocúva* (*nhandeva*) por Curt Nimuendaju (1987[1914]) y, con enfoque etnomusicológico, entre los mbyà de Misiones (Argentina), por Irma Ruiz (1984). Las perspectivas del evento que traemos aquí fueron descritas por Vherá Poty (2008) —que lo ha

²⁷ Enriz y García Palacios (2008) presentan importantes datos etnográficos sobre diversos procesos de cuidado, restricción y diferenciación en la constitución de la persona mbyà, en Misiones, Argentina. Ver también Enriz (2010), más específicamente sobre los procesos de concepción y nacimiento entre los mbyà-guaraní.

²⁸ En situaciones liminares, tales como el nacimiento, la iniciación, la menstruación, la muerte, las fronteras impenetrables de los dominios cósmicos guaraní (de la naturaleza, de la humanidad y de la sobrenaturalidad o divinidad) se hacen más frágiles e intercambiables, aumentando los riesgos para las personas que se encuentran en dichas situaciones liminares (Baptista da Silva, 2010).

vivido sistemáticamente entre sus familiares— y por informaciones complementarias de otros interlocutores mbyà en el estado de Río Grande do Sul.

El *nhemongaraí* acontece generalmente entre noviembre y febrero, en la época de cosecha del *avaxí* («maíz»). Sin embargo, este evento se está haciendo menos frecuente los últimos años, debido a que muchas aldeas mbyà del sur de Brasil actualmente no están constituidas sobre tierras suficientemente fértiles para el plantío del tipo necesario de maíz y en cantidad suficiente para proveer este importante ritual guaraní. El *yvyoty*, pan sagrado hecho de maíz, se reparte entre todos los participantes al final del ritual. El número de panes debe corresponder al número de niños involucrados en el ritual de nominación.

En esta fiesta, que dura entre cinco días y una semana, parientes mbyà se congregan alrededor de los *karai* (hombres sabios) o *kunhãkarai* (mujeres sabias), que cantan, tocan instrumentos y danzan, fumando la pipa ritual (*petyngüá*), con el fin de concentrarse, crear caminos de comunicación con las divinidades y recibir de estas el canto designado a cada *mitã* —el *nhẽ'ẽ*, el sonido primero, nombre, palabra y espíritu que transita entre las aldeas divinas y la tierra, transportando un canto que informa un nombre. A partir del momento en que recibió su espíritu-palabra, el niño pasa a ser tratado como una persona y a ser llamado por este nombre.

Los diferentes nombres mbyà cargan características personales e indican el destino terreno de cada niño. La nominación es precedida por un estudio por los *karai* de los niños que participarán del ritual, conversando con los padres y otros parientes de estos niños y observándolos diariamente. La performance colectiva en el espacio de la *opy* («casa de rezos») involucra una secuencia temporal específica. Los dos primeros días suelen ser de preparación; a partir del tercer día en general los *karai* reciben de los dioses los nombres de las *kyringüé*. Esto se relaciona estrechamente con el principio educacional de dar una gran libertad a las *kyringüé* (de expresar su modo de ser/estar —emocional, social, comportamental), pues si los dioses envían cada *nhẽ'ẽ* de un lugar específico, llevando características propias de este lugar, de nada serviría forzar otra forma de ser.

Sin embargo, sobre esta persona —que se constituye desde un nombre— inciden acciones performáticas que provocan transposición y transformación, algunas de las cuales serán analizadas en seguida. Por la incorporación de poderes y sustancias de alteridades, los cuerpos de las *kyringüé* son contruidos, transformados, preventivamente protegidos contra males y preparados para habilidades presentes y futuras.

Recordar

Del nacimiento hasta la muerte, los mbyà invierten en la producción de la persona por la relación con agencias contenidas en sustancias, como cabellos, semillas, aceites, humaredas, con las cuales interactúan por presión, contacto, frotamiento o ingestión (Assis, 2006; Ladeira, 2007a; 2007b; Remorini y Sy, 2003). Por estos tratamientos, el niño adquiere las capacidades y cualidades de aquellos objetos materiales. El *mboy pyaguaxu* («gran corazón»), por ejemplo, es un adorno hecho de parte del cordón umbilical que cae del bebé al secarse. Colocado en el niño entre su nacimiento y los dos meses de edad, lo protege contra el olvido, ayudándole a concentrarse más y a recordar (*-maendua*) todo lo que venga a vivir y aprender. Este tratamiento puede ser entendido como fundamental para una sociedad como la mbyà, en que la memoria y la concentración son la base de la construcción de su historia y de su futuro.

En general, estos adornos expresan una cosmología propia y referencian prácticas sociales cotidianas, especialmente aquellas dirigidas al bienestar, a la salud, al desarrollo corporal y espiritual y a patrones estéticos propios del grupo. Se califican como *porã* —concepto mbyà que reúne el sentido de «bello», «bueno» y «saludable»— y su producción generalmente es aprendida de los mayores (Ladeira, 2007a).

Cantar y hablar bien/bonito

Conforme Vherá Poty explicó a sus alumnos de guaraní en una clase en 2008, para que las *kyringüé* canten bonito, «afinado» —lo que corresponde a cantar fuerte, no a «sostener la voz»—, pueden ser sometidas a diferentes tratamientos. Uno de ellos consiste en frotar delicadamente un polluelo de *arapaxái* («loro») o *kairyrî* («periquito»), «cantores de la naturaleza», a la altura de la garganta. Después de masajear esta región en el cuello, se devuelve el polluelo a la naturaleza o se cría al ave. Los polluelos actúan como «purificadores de voces» y nunca son comidos. Un proceso semejante puede ser realizado con el *kyjú* («grillo») pequeño, dejándolo caminar en el cuello de la *mitã* y después masajeando la región. Así, la *mitã*, desde que comienza a hablar, prepara la voz no solo para cantar, sino también para usar bien las palabras, con sabiduría y belleza. Por otro lado, el contacto de los niños con el polluelo de *pekumbé* («pájaro carpintero») desarrolla otras habilidades, posibilitando, por ejemplo, que los *avakuary'i* («niños varones») se cansen menos al cortar madera.

Ladeira (2007a) describe un adorno que representa un tratamiento para tener buena voz, el collar de huesitos de *araku* («saracura») y de *jakutinga ojaku* («jaku»). Los huesos de jaku corresponderían al tratamiento para la obtención de una voz fuerte, y los huesos de *araku*, para una voz aguda, cuya relación con categorías de género describo líneas abajo. Remorini y Sy (2003) citan la semilla de una planta (cuyo nombre no fue recordado por la interlocutora mbyà) que sirve para que se hable bien. Cuando el niño comienza a hablar, se coloca la planta dentro de su boca, que entonces revienta y libera la semilla responsable del tratamiento.

En un ritual de iniciación que los prepara para el ingreso a la vida adulta, muchos niños varones en la pubertad tienen el labio inferior perforado y en este es colocado un *tembé kuaá* (o *tembetá*, «adorno labial»), para que piensen antes de hablar y solo expresen *nhë'ë porã* («palabras buenas y verdaderas»). Conforme Ladeira (2007a), el *tembekuaa* es un adorno labial de tacuara o cera de abeja que niños varones demasiado locuaces utilizan para aprender a expresarse con propiedad. Según otros colaboradores de su investigación, sería un adorno a ser usado por todos los niños varones para que su hablar tenga precisión, claridad, para que sean apropiadamente ponderados. Remorini y Sy (2003, p. 7) describen este adorno (*ñembekua* o *tembeta*, hecho de pindo, pindo roika) como uno de los objetos utilizados en tratamientos que buscan evitar la rabia, la agresividad (*pochy*), actitud considerada contraria a la convivencia grupal y peligrosa por colocar al sujeto en estado liminar entre lo humano y lo animal. Con el propósito semejante de prevenir este estado, se evita la ingestión de carne cruda y el contacto con serpientes y felinos salvajes. A su vez, el padre, la madre y los hermanos de un recién nacido deben protegerse de la persecución y seducción de los animales del monte (*ojepota va'e*, «encantamiento sexual») lavándose los pies con agua de ceniza, para que el animal no sienta el olor del bebé (comparado aquí con carne cruda). Un interlocutor mbyà, en la etnografía de Baptista da Silva (2010, p. 135) enseña a prevenir el encantamiento sexual (*ojepotá*) a través de la pintura corporal.

Estos tratamientos pueden ser asociados al proceso de «desjaguarificación» guaraní descrito por Fausto (2005). Por medio de cuidados, tratamientos y adornos, los niños y sus cuidadores se vuelven más humanos, más próximos a los divinos, alejándose de los riesgos de ser encantados por animales y ser como ellos, violentos. Los *kyingüéruxá* (maestros) de las *tekoá* Nhundý, Jataitý y Pindó Mirim reiteradamente reflexionaban sobre las características sociales y pedagógicas de las piezas musicales mbyà con relación a las no mbyà. Según ellos, mientras la música mbyà favorece la constante mejora de la persona, la música de los *jurua*

(no indígenas) podría estar asociada a *anhã* («el mal, demonio»). Por lo tanto, se debe cuidar para que no se produzca ni aprecie en exceso, evitando así sufrir su encantamiento, que llevaría a equivocar el *tape porã*.

Adornados por cantos y otros materiales ornamentales, los niños podrán crecer como plantas. Para los kaiová de Panambizinho, en el estado de Mato Grosso do Sul, «las semillas son adornadas por la lluvia, la gente también necesita crecer, necesita adornos» (Chamorro, 1995, p. 119). En este sentido, el *kunumi pepy* (*kunumi*, «niño o adolescente»; *pepy*, «invitación o fiesta»), ritual de colocación del adorno labial también conocido como *mitã ka'u* («embriaguez del niño»), resulta en la producción de una marca de distinción de los guaraní y es también un proceso de cuidado cuyo objetivo es el florecimiento; el ritual todo es musicalmente mediado. Los niños varones son comparados con los dioses, Tupãkuéry, que usan flores en la cabeza, en la cintura y en el *mbaraká* (Chamorro, 1995, p. 111). Por otro lado, para referirse a los niños varones o a las divinidades que portan sonajas en sus manos, los kaiová dicen «las manos florecen» (Chamorro, 1995, p. 119). Kuaray, el hermano gemelo mitológico que para los guaraní se transformó en el sol, es llamado también Há'e Pai poty, la flor de los kaiová.

Este fuego y esta luz son bienvenidos, iluminan y cuidan a la gente. Sin embargo, el estado de calor es evitado, y *tekoaku* (*teko*, «modo de ser»; *aku*, «caliente») es el estado de crisis en que se encuentran los atavíos de los niños varones durante el ritual de paso, así como los propios niños varones y sus familiares. Durante y después del ritual, los padres y otros participantes no pueden tocar cuchillos y las madres no pueden prender fuego, entre otras prescripciones, hasta que todo «se enfríe» (Chamorro, 1995, p. 113). Superado este estado de crisis, los iniciados podrán vivir según el *teko ro'y* («modo de ser frío, no violento»).

Según los interlocutores mbyà de Remorini y Sy (2003) en Misiones (Argentina), los niños que se interesan en aprender sobre recursos terapéuticos del monte acompañan tempranamente a sus abuelos en sus andanzas para buscar tales recursos. De esta manera aprenderán también a identificar huellas de animales, los lugares en donde estos obtienen su alimento (apropiados para colocar trampas) y a conocer el canto de las aves (Remorini y Sy, 2003, p. 15). Sin embargo, con el alejamiento y la escasez de regiones de monte cercanas a las aldeas, los ancianos están dejando de buscar estos recursos; de esta forma, envían a los más jóvenes, que en parte no se sienten capaces de hacer estas identificaciones.

El interés por crear nuevas estrategias para perpetuar el saber tradicional en nuevos contextos ha llevado a los jóvenes a buscar otras capacitaciones en el área de la salud, ya sea como agentes comunitarios y enfermeros, agregando

saberes de la medicina occidental a los conocimientos tradicionales con el fin de colaborar con el bienestar de la comunidad. Tal es el caso del joven cacique de la *tekoá* Nhundy (2007), que se graduó como enfermero en una universidad privada de Porto Alegre, RS²⁹.

Prevención de enfermedades y peligros

Baptista da Silva (2010, p. 133) presenta la etnografía acerca de las pinturas corporales (llamadas genéricamente *yti* —pintura corporal tradicional— de tinta negra) entre los mbyà de distintas aldeas del estado de Rio Grande do Sul. Estas expresiones tienen como finalidad alejar enfermedades y almas de parientes próximos muertos, indicar rituales de paso a la vida adulta (cuando se aplican a niños y niñas en estado liminar) y denotar diferencias de género³⁰. El autor resalta que estas pinturas, usadas reducidamente en las últimas dos o tres generaciones, están volviendo a emplearse como instrumentos de afirmación étnica en situaciones de interacción con no indígenas u otros indígenas. En el rostro o en las muñecas de las jóvenes, después de la menarquia, era pintado el grafismo *arakú pisá* («dedo de chirincoca», *Aramides cajanea*) o *arakú pipó* («rastros de chirincoca») con tinta negra hecha de cera de abeja angelita (*Tetragonisca angustula*) mezclada con carbón de hojas de tacuara criciuma (*Arundinaria aristulata doell*). Hasta los quince años los niños no podían comer carne de chirincoca, por el riesgo de sufrir graves consecuencias. El mismo grafismo de las niñas en la menarquia era usado en las articulaciones de las mujeres después del parto.

Entre los niños varones, el *yti* era el motivo *kurusu* («cruz»), pintado en las muñecas o en las plantas de los pies (conforme interlocutores mbyà de la *tekoá* Anhetenguá, RS) para alejar peligros o en la cara (mbyà de la *tekoá* Nhundy, RS) para indicar el estado liminar de los niños para la edad adulta (percibido por el cambio de voz, que pasa a ser «gruesa», o sea, más grave) (Baptista da Silva, 2010, p. 134).

²⁹ Viene al encuentro de este movimiento intencional de formación intercultural en el ámbito de la salud el hecho de que, desde el establecimiento de cupos sociales para estudiantes indígenas en los cursos de graduación de la UFRGS (Proceso Selectivo Indígena, según la Decisão n.134/2007 del Consejo Universitario, UFRGS, Porto Alegre, RS), en 2008, las carreras más buscadas (59%) por estudiantes indígenas estén vinculadas al área de la salud: enfermería, medicina, odontología, nutrición, psicología, fisioterapia, farmacia y veterinaria. Ver otros datos al respecto en Bergamaschi, Nabarro y Benites (2013).

³⁰ Sobre la etnografía de los rituales de paso masculinos y femeninos, ver respectivamente Chamorro (1995) y Enriz y Palacio (2008).

Caminar

El *mitãambá* (*mitã*, «niño»; *ambá*, «aldea divina») —la expresión se traduce como «aldea divina del niño» es una construcción que se ve en el patio de la aldea, cercana a las casas y que se constituye de tres pedazos de *takuara* (tacuara, *Gua-dua trini*) clavados en posición vertical alineados en el suelo (Remorini y Sy, 2003, p. 6; Assis, 2006). Muchas veces las tacuaras son cruzadas horizontalmente en el medio con otra, en la cual el niño de cerca de un año se equilibra, parado o caminando por el *mitãambá*. Este objeto le permite practicar la locomoción y mantenerse erguido, preparando habilidades futuras de movimiento corporal relacionadas con el caminar y danzar. Conforme Vherá Poty, frotar en los brazos y piernas del *mitãr* («bebé») el líquido que sale de la cáscara de huevo cuando nace un polluelo, sirve para que a este bebé no le tome mucho tiempo comenzar a caminar.

El cabello cortado de la niña que pasa por la menarquía (época en la cual deja de usar collares o amarras) es de gran valor para los mbyà al ser trenzado y usado en las piernas —abajo de las rodillas en los hombres y en los tobillos en las mujeres. El *tetȳmakuaa* (*tetȳ*, «piernas»; *kuaa*, «sabiduría»; traducido como «la sabiduría de las piernas») puede ser hecho con un cordón con semillas *yaiü* y huesos de piernas de *araku* (chirincoca, ave que se mantiene siempre cerca de su territorio) para las niñas y de *jakutinga* (pava amazónica, *Penelope jacquacu*, ave que vuela largas distancias) para los niños varones. Se usa el *tetȳmakuaa* para que los niños tengan *mbaraetea* («durabilidad del cuerpo»), que concentra habilidades tales como: tener fuerza en las piernas y no cansarse, aprender a caminar a temprana edad y con desenvoltura, así como a pisar leve como las aves. Ninguna mujer embarazada debe usar amarras, pues corre el riesgo de enredar el cordón umbilical en el cuello del niño en su vientre.

Una vez más, los tratamientos descritos líneas arriba están estrechamente relacionados con las capacidades corporales y sociales valorizadas entre los mbyà: permanecer cerca de su territorio (para las mujeres), caminar (*-oguata*) grandes distancias en el monte (para los hombres) o durante una visita a parientes, danzar por muchas horas en los rituales colectivos nocturnos, moverse con fuerza y levedad. Remorini y Sy (2003, p. 6) registraron un tratamiento semejante con el nombre de *ipy kuaa*, sin distinción de género, apenas usando huesitos de *araku*. Cuando este y otros adornos se deshacen por el uso continuo, se completa el ciclo de sus efectos y un nuevo ciclo exigirá nuevas formas de protección.

Los pájaros

De los tratamientos corporales entre los mbyà se destacan, como vimos, la incorporación de cualidades inmateriales de algunos pájaros. Las imbricaciones entre pájaro y persona están indicadas en la propia polisemia de *nhë'ë*, que significa «sonido de animal», «sonido de pájaro», «canto humano» o «espíritu-palabra». Designa a la parte divina del espíritu humano, que en diferentes contextos puede aparecer como un pájaro (por ejemplo, en sueños, comunicando algo que deberá suceder).

La danza del *xondáro*³¹, dirigida de modo general a la concentración y a la adquisición de fuerza y levedad por los mbyà, también es llamada de *tangará* —nombre de un pájaro cuyos movimientos son imitados en su coreografía. Conforme Ladeira, el *xondáro* se basa en el movimiento de tres pájaros cuyas capacidades se pretende incorporar a través de la danza: el movimiento del *mainó* («colibrí»), para el calentamiento del cuerpo; del *taguatá* (gavilán), para evitar que el mal entre en la *opy*; y de la *mbyju* («golondrina») —la coreografía representa una lucha, en la que se intenta, o bien derribar al otro sujetándolo por los hombros, o bien esquivarse de caer—, para el fortalecimiento por la actitud guerrera (2007b, p. 135). Montardo hace una revisión de los trabajos antropológicos y etnomusicológicos en Brasil entre grupos mbyà que describen el *xondáro* y resalta igualmente la existencia de muchos *xondáro* con nombres de pájaros, como los que grabó en la aldea de Massiambu, Palhoça, en el estado de Santa Catarina: *Tampé Mba'e Pu* (golondrina), *Kampido'vy* (cacique lomi amarillo, *Cacicus cela*), *Korosire* (zorzal colorado, *Turdus rufiventris*) y *Parakáu daje* (loro) (2009, p. 127). Así como las danzas, las narrativas míticas guaraní hacen referencia a pájaros y aves mayores: *maino* (colibrí, considerado un pájaro originario), *carcara* (gavilán), *kavure'i* (lechuza), *inambu* (perdiz roja) (Nimuendaju,

³¹ Esta danza también es conocida como *vy'á okareguá* entre los mbyà en RS. Los niños danzan en una fila circular, avanzando, brincando y girando, y así desarrollan habilidades defensivas de lucha, como fuerza, resistencia y agilidad. Las niñas participan de la danza, pero solo los niños saltan o desvían los golpes del maestro del *xondáro* —adulto que intercepta su danza con una *yvyra'ijá* («varita»). El caerse y levantarse, el desviar con levedad y agilidad, el resistir a un deslizamiento espacial por la fuerza física, todas estas acciones moldean la corporalidad y colaboran con la constitución de las *kyringüé*. El *vy'á okareguá* muchas veces es performatizado como concentración antes de iniciar un ritual nocturno en la *opy* o durante presentaciones de los grupos de cantos y danzas en eventos científicos o culturales intragrupo o internéuticos (Lucas y Stein, 2012, pp. 66-67).

1987), *gua'a* (guacamayo), *piri'yriki* (avecilla legendaria), *tukã* (tucán), *yryvaja* (cotorra) (Cadogan, 1997, p. 215).

La relación específica de los cantos y de las danzas con pájaros y aves mayores establecida por los mbyà es comparable a la creada por otros pueblos tradicionales en Brasil y en otras partes del mundo. Seeger (2015) muestra como, entre los suyá (grupo indígena brasileño del tronco lingüístico jê actualmente autodenominado *kisêdjê*, habitante del Parque Indígena del Xingu³²), los pájaros están presentes en mitos y son considerados en las creaciones y performances musicales como vehículo de enseñanza de cantos a especialistas que los escuchan específicamente. Feld (1990) describe la importancia de los pájaros en la vida social y en la cosmología kaluli (de Nueva Guinea). Algunos cantos de pájaros sirven como modelo sonoro para las vocalizaciones rituales de este pueblo. Un kaluli se convierte en pájaro al emplumarse y ejecutar tales cantos, escenificando el mito del niño varón que se convirtió en un pájaro mitológico (*muni*) y representando el paso de la vida a la muerte. Por un lado, Feld analiza una serie de cantos rituales y sus correspondencias a los de los pájaros; por otro, cómo el paisaje sonoro del bosque tropical, incluyendo ahí los cantos de los pájaros, se integra en rituales kaluli.

En el *nhemongarái*, los *nhë'ë* son descritos como pájaros que vienen de las aldeas divinas a proveer los nombres de las almas de la gente (Montardo, 2009, p. 269), transitan entre mundos y portan mensajes. Los pájaros habitan el monte, viven en armonía con los ciclos de la naturaleza y con los recursos del medio ambiente, tienen un líder, son capaces de volar y de transmitir los sentimientos de sus espíritus por medio de sus cantos. Por todo esto, son considerados seres ejemplares por los mbyà.

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo abordé los tratamientos corporales que habilitan a la persona guaraní a bien hablar, recordar, relacionarse, caminar, danzar, tocar y cantar. Para tal fin, consideré la conexión entre el ambiente sociocósmico en que los mbyà habitan y sus construcciones culturales —especialmente las sonoras—. En

³² El Parque Indígena do Xingu, cuya demarcación fue homologada en 1961, se localiza en la región noreste del estado de Mato Grosso, al sur de la Amazonía brasileña. Dieciséis etnias habitan el Parque: los pueblos aweti, ikpeng, kaiabi, kalapalo, kamaiurá, kisêdjê, kuikuro, matipu, mehinako, nahukuá, naruvotu, tapayuna, trumai, wauja y yudja. Comprende 2 642 -003 ha y presenta abundante biodiversidad.

diferentes contextos etnográficos, describí cómo los mbyà toman recursos simbólicos y materiales del monte, de la tierra, de los pájaros, entre otros componentes cósmicos, con la intención de —en una relación de reciprocidad— mantener el mundo (el monte, la tierra, los pájaros) a través de sus sonoridades y concretar así su existencia cosmo-sónica. Timbres, palabras, cantos, movimientos, respiraciones, resistencia, belleza, ética, cuidado, consejo y escucha significan términos y actitudes que colaboran para promover transformaciones individuales y colectivas que permitan la constante recreación de su identidad étnica y para perpetuar su modo de existencia.

La serie de objetos (adornos, pinturas, materiales de los instrumentos musicales, letras de los cantos) anteriormente descritos define la pertenencia de los mbyà a su grupo étnico y a un territorio. Especialmente los *mborái*, además de colaborar en la constitución de habilidades personales y valores sociales, ayudan con la definición de su territorialidad, en la medida en que circulan entre parientes, en diferentes *tekoá* más allá de las fronteras nacionales, fortaleciendo redes de comunicación, creación colectiva, pertenencia y una identidad sonora y existencial. Los tratamientos corporales son performances y los cantos y danzas son tratamientos, perspectivas de una misma relación con las alteridades que son parte de su modo de estar en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assis, Valéria Soares de (2006). *Dádiva, mercadoria e pessoa: as trocas na constituição do mundo social mbyà-guarani*. Tesis de doctorado en Antropología Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Baptista da Silva, Sergio (2001). *Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais*. Tesis de doctorado en Antropología, Universidade de São Paulo.
- Baptista da Silva, Sergio (2002). Dualismo e cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta. *Horizontes Antropológicos*, 8(18), 189-209.
- Baptista da Silva, Sergio (2010). Iconografia e ecologia simbólica: retratando o cosmos guarani. En Andre Prous y Tania A. Lima (orgs.), *Os ceramistas Tupi-guarani: eixos temáticos*, v. 3 (pp. 115-148). Belo Horizonte: Iphan MG.
- Baptista da Silva, Sergio (jul. 2013). Cosmoontológica mbyà-guarani: discutindo o estatuto de «objetos» e «recursos naturais». *Revista de Arqueologia*, 26(1), 42-54.

- Baptista da Silva, Sergio e Ivaldo Gehlen (coords.) (2008). *Estudo Quantitativo e qualitativo dos coletivos indígenas em Porto Alegre e regiões limítrofes*. Porto Alegre: UFRGS/FASC.
- Bergamaschi, Maria Aparecida, Edilson Nabarro y Andréa Benites (orgs.) (2013). *Estudantes indígenas no ensino superior: uma abordagem a partir da experiência na UFRGS*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Cadogan, León (1997[1959]). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los mbyà-guaraní del Guairá*. Asunción: CEPAG.
- Chamorro, Graciela (1995). *Kurusu ñe'ëngatu - palabras que la historia no podría olvidar*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/COMIN.
- Dooley, Robert A. (2006). *Léxico do Guarani, dialeto Mbyàcom informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa lingüística*. Cuiabá, MT: Sociedade Internacional de Lingüística.
- Enriz, Noelia y Mariana García Palacios (2008). «Deviniendo Kuña va'era». En Silvia Hirsch (coord.), *Mujeres indígenas de la Argentina* (pp. 205-230). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Enriz, Noelia (2010). Tomar asiento. La concepción y el nacimiento mbyà guarani. *Anthropologica*, XXVIII(28), 117-137.
- Fausto, Carlos (2001). *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP.
- Fausto, Carlos (2005). Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os guarani (séculos XVI-XX). *Mana*, 11(2).
- Feld, Steven (1990[1982]). *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and songs on Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gallois, Dominique T. (1992). Arte iconográfica Waiãpi. En Lux Vidal (org.), *Grafismo indígena* (pp. 209-230). São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP.
- Gobbi, Flávio S., M. Marcela Baptista, Rafaela B. Printes; Rodrigo R. Cossio (2010). Breves aspectos socioambientais da territorialidade Mbyà-Guarani no Rio Grande do Sul. En Porto Alegre. AL-RS/CCDH. *Coletivos Guarani no Rio Grande do Sul: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil* (pp. 19-31). Porto Alegre: ALRS/CCDH.
- Ladeira, Maria Inês (2007a). Notas etnográficas sobre o uso dos adornos corporais guarani-mbyà na infância. VII Reunião de Antropologia do Mercosul. Porto Alegre: UFRGS.

- Ladeira, Maria Inês (2007b). *O caminhar sob a luz*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Lagrou, Elsje (1998). Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá. Tesis de doctorado en Antropologia, Universidade de São Paulo.
- Lagrou, Elsje (2002). O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *Mana* 8(1), 29-61.
- Liebgot, Roberto A. (2010). Os guarani e a luta pela terra. En Porto Alegre. ALRS/CCDH, *Coletivos Guarani no Rio Grande do Sul: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil (pp. 5-10). Porto Alegre: ALRS/CCDH.
- Lima, Tânia Stolze (2005). *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: UNESP/ISA; Rio de Janeiro, NuTI.
- Lopes da Silva, Aracy y Agenor T. P. Farias (1992). Pintura corporal e sociedade: os «partidos» Xerente. En Lux Vidal (org.), *Grafismo indígena* (pp. 89-116). São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPES.
- Lucas, Maria Elizabeth y Marília Raquel Stein (orgs.) (2012[2009]). Coordenação indígena: Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá B. da Silva, Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty B. da Silva. *Yy' Poty, Yva'á - Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani*. 2ª imp. Porto Alegre: Iphan/GEM/PPGMUS/UFRGS. CD e livro (88p.; 59:55min).
- Lucas, Maria Elizabeth; Stein, Marília Raquel (orgs.) (2012). *Mba'epúNhendú - Sonoridades mbyá-guarani: um projeto etnomusicológico colaborativo*. Porto Alegre: IPHAN, GEM/UFRGS. 1 DVD (18:00).
- Mello, Flávia de (2006). Aetchá Nhanderukuery karai Retarã: entre deuses e animais: xamanismo, parentesco e transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani. Tesis de doctorado en Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Menezes Bastos, Rafael J. de (1999[1979]). *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Brasília: FUNAI.
- Montardo, Deise Lucy Oliveira (2009[2002]). *Através do «Mbaraka»: música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Inc. un CD.
- Müller, Regina (1992). Mensagens visuais na ornamentação Xavante. En L. Vidal (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP.
- Nimuendaju, Curt (1987[1914]). *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP.

- Remorini, Carolina y Anahi Sy (2003). El valor del ambiente en el proceso de endoculturación mbyà. Una aproximación etnográfica. *XXIII Congreso de Geohistoria Regional*.
- Ruiz, Irma (2005). En pos de la dilucidación de un doble enigma: los marcadores sagrados de género de los mbyà-guaraní. VI Reunión de Antropología del MERCOSUR, Montevideo.
- Ruiz, Irma (1984). La ceremonia ñemongaraí de los mbyà de la provincia de Misiones. *Temas de Etnomusicología*, v. 1. Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- Sequera Guillermo (1987). Cosmofonía de los indígenas mbyà del Paraguay. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 49, 65-75.
- Schaden, Egon (1962[1954]). *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: EDUSP.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Seeger, Anthony; Roberto Da Matta y Eduardo Viveiros de Castro (1979). A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*(32).
- Seeger, Anthony (2015[1987]). *Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify. Acompaña um DVD (áudio e vídeo).
- Setti, Kilza (1994/95). Os índios guarani-mbyà do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical. *Musices Aptatio*. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae.
- Stein, Marília R. A. (2009). Kyringüemboraí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyà-Guarani. Tesis de doctorado en Etnomusicología, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Stein, Marília R. A. (2013a). Mborai mbyà-guarani: expressões performáticas de um modo de ser cosmo-sônico. En *Presença indígena na cidade: reflexões, ações e políticas* (pp. 42-62). Porto Alegre: Gráfica Hartmann.
- Stein, Marília R. A. (2013b). A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbyà-Guarani. En *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical* (pp. 17-44). Porto Alegre: Marcavíual.
- Stein, Marília R. A. y Vherá Poty Benites da Silva (2013). Notas sobre a cosmo-sônica Mbyà-Guarani e performances dos *kyringüemboraí* no Rio Grande do

Sul, Brasil. *Anais...* VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, João Pessoa, PB.

Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Victor (1988). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

Vidal, Lux B. (org.) (1992). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP e EDUSP.

Viveiros de Castro, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Sítios consultados

ISA (Instituto Socioambiental). Disponible en: www.socioambiental.org. Acesso en noviembre 2014.