XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

XONDARO MBARAETE

Inventividade sonora e política guarani mbyá no Espírito Santo

Raquel Ribeiro de Moraes
Faculdade de Música do Espírito Santo
Maurício de Oliveira
raquel.moraes@fames.es.gov.br
GT 01- Musicalidades Indígenas

Resumo
Este trabalho focaliza a dança-música ritual xondaro mbaraete (xondaro para dar força) realizada pelo povo guarani mbyá no município de Aracruz, Espírito Santo, no contexto do movimento indígena desenvolvido no Brasil, entre os meses de março e agosto de 2023, contra as políticas anti-indigenistas do Projeto de Lei nº 490/2007 (PEREIRA, 2007), relativo à demarcação de territórios dos povos originários no país. O estudo, elaborado em estágio pós-doutoral, na linha de Etnomusicologia, do Departamento de Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR) – norteado pela observação participante para pesquisa de campo (TOVAR, 2017; SMITH, 2018) - fundamentou-se principalmente nas obras relativas ao discurso mítico guarani (CADOGAN, 1959; Melià, 1976; CHAMORRO, 2008; BORGES, 1999), na concepção de música ritual constituída de uma sequencialidade motívica como elemento estruturante (MENEZES BASTOS, 2007, 2017) e nas referências sobre a dança-música xondaro (DALLANHOL, 2002; MONTARDO, 2002; MACEDO, 2009; SANTOS, 2016; GONÇALVES, 2020). A análise audiovisual do xondaro mbaraete indicou uma sequência musical cujos motivos melódicos, tocados pelo instrumentista da ravé (rabeca, violino) se alternam imprevisivelmente, sugerindo uma analogia ao movimento corporal de esquiva dessa dança-música. Tomando a concepção de música ritual como centro integrador de discursos - visuais, sonoros, corporais, políticos etc. (MENEZES BASTOS, 2007, 2017; SEEGER, 2015) - em que formas de fazer política se encontram imbricadas às formas estéticas, o estudo sinaliza que a musicalidade presente no xondaro mbaraete constitui um saber contra-hegemônico, inventividade sonora e política na sustentação do nhandereko (jeito coletivo de ser guarani) vinculado à tekoha porã (território/aldeia sagrada).
Palavras-chave: xondaro mbaraete; demarcação territorial; esquiva; inventividade sonora; tekoha porã.

XONDARO MBARAETE

Guarani Mbya sound and political inventiveness in Espirito Santo

Abstract

This work focuses on the ritual dance-music xondaro mbaraete (xondaro to give strength) performed by the guarani mbya people in the municipality of Aracruz, Espírito Santo, in the context of the indigenous movement that took place in Brazil between March and August 2023, against the anti-indigenous policies of Bill No. 490/2007 (PEREIRA, 2007), relating to the demarcation of territories of the country's original peoples. The study, carried out on post-doctoral internship in Ethnomusicology at the Music Department of the Federal University of Paraná (UFPR) - guided by participant observation for field research (TOVAR, 2017) - was based mainly on works relating to guarani mythical discourse (CADOGAN, 1959; MELIÀ, 1976; CHAMORRO, 2008; BORGES, 1999), on the concept of motivic sequentiality as structuring ritual music (Menezes Bastos, 2007, 2017) and on references to Xondaro dance-music (DALLANHOL, 2002; MONTARDO, 2002; MACEDO, 2009; SANTOS, 2016; GONÇALVES, 2020). The audiovisual analysis of the mbaraete xondaro indicated a musical sequence whose melodic motifs played by the ravé instrumentalist (rabeca, violin) alternate unpredictably, suggesting an analogy with the dodging body movement of this dance-music. Taking the concept of ritual music as an integrating centre for discourses - visual, sonic, bodily, political, etc. (MENEZES BASTOS, 2007, 2017, 2013; SEEGER, 2015) - in which ways of doing politics are intertwined with aesthetic forms, the study signals that the musicality present in xondaro mbaraete constitutes counter-hegemonic knowledge, sound and political inventiveness in sustaining the nhandereko (collective way of being guarani) linked to tekoha porã (sacred land/village).
Keywords: xondaro mbaraete; territorial demarcation; dodging; sound inventiveness; tekoha porã.

Introdução

Este trabalho apresenta resultados de pesquisa sobre as práticas musicais das aldeias guarani mbyá situadas no município de Aracruz, Espírito Santo, à luz dos estudos sobre os gêneros mítico-discursivos guarani mbyá (BORGES, 1999), cujas versões constituem redes discursivas atuando na sustentação da história, da memória e da identidade desse povo. A investigação foi desenvolvida entre agosto de 2022 e julho de 2023, no âmbito de estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha de Etnomusicologia.

A pesquisa ganhou corpo no contexto dos movimentos contra o Projeto de Lei nº 490/2007, conhecido como PL 490/2007 (PEREIRA, 2007), que trata das questões territoriais relativas aos povos originários no Brasil, período em que diversas etnias indígenas se mantiveram em estado de mobilização permanente no país, compreendendo os meses de abril a agosto de 2023. Esse projeto de lei flexibiliza o contato com etnias isoladas, proíbe a revisão e a ampliação de terras já demarcadas e determina que serão considerados territórios indígenas apenas aqueles ocupados no período da promulgação da Constituição Federal, em 5 de outubro de 1988 – a tese do marco temporal. Entendendo-nos alinhados à agenda indígena (Smith, 2018), estreitamos as nossas participações nos movimentos realizados pelo povo guarani no Espírito Santo durante o bloqueio da Rodovia ES-010. Nessa ocasião, foi possível vivenciar, de maneira mais intensiva, o nhandereko, ou seja, o jeito guarani de ser e, nesse contexto, o jeito de fazer política: cantos, danças, falas e foqueiras que deram forma e força ao movimento contra o marco temporal (#marcotemporalnao).

O referencial central do estudo situa-se no campo do discurso mítico, considerando que a cosmologia guarani mbyá tem fundamento na palavra, cuja origem remete ao Ayvu Rapyta: nhe'ẽ (alma, respiração) (CADOGAN, 1959; MELIÀ, 1976; BORGES, 1999). No universo mbyá, "palavra" constitui categoria polissêmica que abrange linguagem humana: palavra-alma, som, música, respiração e princípio vital. Dessa palavra derivam a música, a dança, os instrumentos musicais, a relação com a natureza e o arandu porã (belo conhecimento ou conhecimento sagrado).

O estudo dialoga ainda com pesquisas sobre tradição oral (ZUMTHOR, 1997; TEDLOCK, 1983; BORGES, 1999) e com a concepção de discurso e linguagem formulada por Bakhtin (2013). Para Tedlock (1983), a forma discursiva das sociedades de tradição oral organiza-se em uma ordem cosmológica inscrita em um tempo singular, distinto da temporalidade cronológica da historiografia. Trata-se do "tempo-zero do evento", cuja estrutura de veracidade caracteriza o discurso mitopoético. Conforme Borges (1999, p. 127), essa temporalidade constitui a "[...] coluna de sustentação de sua mundivivência".

Resultados e análise

A pesquisa de campo – norteada pelo método de observação participante – propiciou a vivência de diferentes momentos da mobilização junto com os guaranis, às margens da Rodovia ES-010, próximo à Aldeia Boa Esperança, possibilitando o registro de cantos e danças dos quais destacamos a música-dança-ritual xondaro mbaraete (dança dos guerreiros ou dança para dar força), objeto deste estudo. O xondaro (MONTARDO, 2002; DALLANHOL, 2002; MACEDO, 2009; SANTOS, 2016; GONÇALVES, 2020) é uma dança-música-ritual que se desenvolve em uma roda e apresenta coreografias e sonoridades próprias realizadas por xondaros (participantes) e um xondaro ruvitxá (líder).

No aspecto coreográfico, os movimentos corporais assemelham-se a um treino, exigindo agilidade dos participantes, que precisam se esquivar dos movimentos e golpes realizados pelo líder. Para os guarani mbyá, a esquiva não se limita a um movimento corporal, mas carrega um significado mais abrangente, sendo entendida como "[...] um dos saberes mais valorizados [...] *um modo de agir politicamente*" (SANTOS, 2016, p. 37). Essa dança-treino também se destaca pelo fato de apresentar tipos e níveis específicos de dificuldade (DALLANHOL, 2002; SANTOS, 2016; GONÇALVES, 2020). É um dos pilares no processo de formação da pessoa guarani em suas diversas dimensões: educacional, espiritual, corporal, cultural/musical, entre outras. Dessa maneira, o xondaro é "[...] um conjunto complexo que envolve três importantes elementos, sendo eles: a música, a dança e a pessoa" (GONÇALVES, 2020, p. 15), observando-se que, na perspectiva guarani mbyá, a espiritualidade, o corpo, a arte, os processos educativos, a natureza etc. se encontram interligados e integrados no Ser.

Quanto ao aspecto musical propriamente dito, o xondaro tem a particularidade de não ser cantado; a melodia é tocada nos instrumentos musicais – dos quais trataremos mais adiante –,

estabelecendo uma diferença marcante em relação aos cantos mbyá em geral, que se compõem de melodias com letra, versos e estrofes.

Tratando da musicalidade indígena como um todo, podemos afirmar que os rituais e os cantos dialogam com as suas situações concretas de vida, bem como com as esferas divinas – de onde emanam e para onde se destinam. Os kîsêdjê – etnia situada em Mato Grosso – concebem suas musicalidades de maneira integrada à vida social, criando e recriando "[...] sua aldeia e a si mesmos" (SEEGER, 2015, p. 251).

De forma semelhante, para os kamayurás – povo originário do Alto Xingu –, a música pode ser compreendida como um sistema pivot, que faz a confluência das "[...]artes verbais (poética, mito) com as artes de caráter plástico-visual" (MENEZES BASTOS, 2014, p. 54), dramatizando "[...] a cena do tempo mítico, corporificando-a. A música [...] concede 'voz' (ye'eng) ao ritual" (MENEZES BASTOS, 2013, p. 427). Essa concepção a respeito das musicalidades é compartilhada pelos guaranis no Espírito Santo, constituindo-se em um recurso reflexivo que participa da construção da vida social, da mesma forma que as mais conhecidas histórias de origem reordenam os significados articuladores da vida individual e coletiva (CICCARONE, 2001).

De acordo com Borges (1999, p. 310), as práticas sonoro-discursivas, no grupo em referência, assentam-se em uma "dialogia dissimétrica" na qual os interlocutores são de ordens opostas, porém não antagônicas, perfazendo os polos de um continuum que transita de um ponto a outro: "[...] o sujeito terreno, o humano-humano, corpóreo, condicionado e premido pelo tempo da história e pelo tempo terrestre e o sujeito celeste, humano-divino, determinador do tempo da eternidade, o tempo cosmológico".

No sentido cosmológico, Moreira e Moreira (2015, p. 16) explanam sobre o apyka (calendário cosmológico guarani mbyá), afirmando que esse "[...] é o direcionamento da vida, [...], onde tudo se encontra", sendo uma fonte do arandu porã (sabedoria bela, sagrada), orientando nosso espírito e o de nossos filhos na caminhada neste mundo. O caminhar neste mundo, yvyrupa, significa transitar na dualidade, entre as condicionantes terrenas, as questões territoriais, as questões ligadas à saúde etc. que, por sua vez, se encontram intimamente associadas às questões cosmológicas, yvy marae'y, como exemplifica o quadro abaixo sobre a dialogia dissimétrica guarani mbyá, de acordo com Borges (1999):

Quadro 1 – Dialogia dissimétrica guarani mbyá

EU	OUTRO
sujeito humano	Sujeito Divino
o que fala-pede	O que ouve/não fala coração valoroso
o que almeja [perfeição / re-conhecimento]	O que inspira as palavras/ação
o que representa o povo: adornados	O que promove as normas
terra efêmera	Terra Eterna
imperfeição [natureza / carne / sangue]	Perfeição
mortalidade	Imortalidade
infelicidade [terra má / mar maléfico]	Felicidade

Fonte: Borges (1999, p 310)

Apoiando-nos em Cesarino (2018, p. 227), essa dialogia dissimétrica pode ser compreendida a partir dos conceitos de multiposicionalidade e multimodalidade que, segundo o autor, expressam os sentidos da constituição da pessoa, na perspectiva indígena, "[...] cindida em pelo menos três ou mais aspectos", por exemplo, duplos, almas e invólucros corporais. No tocante à multimodalidade, refere-se "[...] à articulação entre quatro níveis distintos das artes verbais, responsáveis pela articulação complexa de sistemas formulares entre distintos modos ou fins, [a saber,] entretenimento, ensinamento, agenciamento terapêutico" (p. 230), entre outros. Essa visão traz implícita a ideia de posicionalidades cosmológicas e terrenas, bem como a característica dialógica das práticas musicais que se constituem de remetentes e destinatários entre humanos e/ou não humanos, vivos e mortos.

Na mesma linha de pensamento, entendemos que tais dimensões, ou multiposicionalidades, podem ser articuladas em diferentes níveis ou planos (multimodalidades), envolvendo discursividades específicas ou, melhor dizendo, diferentes planos discursivos interligados. Por essa via, chegamos à ideia de planos de interdiscursividade como uma maneira de analisar e compreender a música guarani mbyá em específico.

Principais planos de discursivos envolvidos especificamente no xondaro mbaraete

1 Político-ecológico

De um modo geral, o plano de interdiscursividade político-ecológico pode ser observado nos cantos e rituais de diferentes etnias ameríndias, como as mobilizações dos povos curripaco e yeral realizadas por meio de canto e dança do ritual kapetiapáni, contra as ações exploratórias em Alto Rio Negro em 1981, bem como o protesto dos kaiapós contra a instalação de uma usina hidrelétrica em Altamira, em 1989, realizando "[...]performances coletivas de canções cerimoniais e invocando a queda mítica do milho original enquanto dançavam a caminho da assembleia que reunia vários povos indígenas" (HILL, 2014, p. 19).

O plano político pode também estar vinculado ao plano cultural e de gênero, como as mobilizações do coletivo jovem Kaingang Nêm Ga, em Apucaraninha, norte do Paraná que, por meio das tynh (canto-dança-ritual-movimento), empreendem lutas pelos seus direitos, entrelaçando "[...] as formas políticas às formas estéticas" (Gibram, 2021, p. 23). Outros exemplos são o Acampamento Terra Livre (ATL) e a II Marcha das Mulheres Indígenas em setembro de 2021, em Brasília, com vasto repertório sonoro indígena tocado, cantado e dançado.

No caso dos guarani mbyá, a mobilização contra o PL 490/2007 integra uma sequência histórica de situações de luta pela preservação da vida e dos meios para viver: a mudança para o município de Guarapari, na década de 1970, por ameaças de grileiros, posseiros e militares, bem como de investidores ligados ao governo estadual e à prefeitura do município de Guarapari; a ida forçosa para a Fazenda Guarani no estado de Minas Gerais, em regime de semiescravidão.

Na década de 1980, citamos as perseguições da empresa Aracruz Celulose e a construção de um gasoduto, pela Petrobras, que passava dentro das áreas indígenas, bem como a estação de tratamento de esgoto, ou seja, "[...] as áreas indígenas foram utilizadas como depósitos de lixo urbano. Na área do brejo da aldeia guarani de Boa Esperança, eram jogados dejetos de Coqueiral, bairro dos funcionários da empresa Aracruz Celulose" (TEAO, 2019, p. 73). Recentemente, a quebra da barragem de Brumadinho/MG desencadeou um processo de poluição brutal das águas do Rio Doce e seus afluentes, como o Rio Pirequê-açu, que atravessa a área indígena guarani e tupinikim do Espírito Santo. Os problemas provocados pela lama tóxica foram relatados por Joana (liderança guarani mbyá da Aldeia Boa Esperança), que lembrou os ensinamentos de sua avó Tatatxi:

> Minha vó sempre falava, tem que pedir pra Nhanderu porque ele que criou todos os bichinhos, peixinhos, todos. [...] quando eu vi as pessoas matando peixinho lá, naquela água, naquele Rio Doce, tinha muito peixinho ali também, aqui também

> [...], a gente ia lá pescar e trazer peixinho pra gente comer. Meu irmão Toninho ia lá pescar e trazer o peixinho pra gente comer. Mas agora, depois que os brancos querem mais dinheiro, [...], então isso que eles fizeram ali... caiu aquela água ruim, né... Por que que acabou aquele peixinho? (Joana Carvalho Ywa Rete, na Aldeia Boa Esperança, em 3 de setembro de 2022).

Tais lutas, historicamente empreendidas em parceria com o povo tupinikim no Espírito Santo, têm ressonâncias em outras aldeias guarani mbyá em seu território estendido. Macedo (2009, p. 114) relata a atuação de xondaros e a realização do ritual por ocasião de demarcações territoriais no estado de São Paulo na década de 1980: "[...] formavam-se grupos de xondaro no Silveira e na Barragem. [...] eram responsáveis pela defesa do território contra caçadores, palmiteiros e as motosserras daqueles que queriam implantar loteamento na área. [...] os treinamentos eram intensos e adquiriam grande leveza do corpo". Atualmente, diferentes etnias vêm realizando importantes movimentos contra crimes ambientais e crimes contra a vida de lideranças indígenas, por exemplo, a luta pela revogação do Decreto nº 12.600/2025, que previa a concessão de hidrovias do rio Tapajós para o agronegócio.

2 Plano discursivo-cosmológico

Os rituais e cantos guarani mbyá, de um modo geral, vinculam-se ao tempo-espaço cosmológico e, nesse sentido, a sonoro-discursividade do ritual xondaro não remete apenas aos aspectos jurídicos e econômicos do território, mas também dialoga com a concepção mbyá de território.

O conceito de terra, território, é um desdobramento do teko e, nesse vínculo, afirma-se que "sem teko não há tekoa" (MELIÀ; GRÜNBERG; GRÜNBERG, 1976, p. 105). Conforme Benites (2018), ambos são concebidos e pensados no coletivo, o que os guaranis intitulam como nhandereko, ou "nosso jeito de ser guarani". Assim, para o povo mbyá, território é tekoha, espaço sagrado em que se vive conforme o nhandereko (jeito coletivo guarani de ser), tendo como base o teko, os costumes, as leis fundamentais desse povo. Ou seja, a interdiscursividade do ritual xondaro, nesse caso, opera em dupla direção: remete à esfera de poder governamental, pela via política e, ao mesmo tempo, à instância do sagrado, considerando que os critérios adotados pelo Estado nacional excluem as concepções de território dos guarani mbyá.

3 Plano mítico-discursivo

Considerando os gêneros discursivos guarani mbyá (BORGES, 1999), verificamos que a dança-ritual xondaro mbaraete pode ser entendida como um gênero nheen ypy, que se

caracteriza por narrativas de caráter heroico, de aventura ou etiológico, podendo apresentar variações entre as aldeias guarani em seu território extendido. Gonçalves (2020, p. 32) – pesquisador guarani mbyá – explica que a narrativa do xondaro comumente transmitida na Aldeia Morro dos Cavalos/SC, trata da visita de Tupã ao Xanhiã ou Aña, espírito grotesco ou assombração (NIMUENDAJU, 1987).

Nessa visita, Xanhiã orienta seus filhos para prepararem diversas situações para derrubar Tupã, convidando-o para dançar a "Dança do Guerreiro", porém Tupã consegue esquivar-se das tentativas de Xanhiã para derrubá-lo. Ao final da dança, Tupã continuava tal como chegara, enquanto Xanhiã e seus filhos estavam exaustos, "[...] mal conseguiam falar de tanto transtorno, e caíram de seu trono, soltando fumaça da boca e dos ouvidos" (GONÇALVES, 2020, p. 33).

Com relação ao xondaro praticado na Terra Indígena Tenondé Porã, São Paulo, identificamos que a dança- ritual é associada ao ciclo mítico dos gêmeos. Porém os mbyá negam explicitamente a gemelaridade dos irmãos míticos, passando a transmitir a narrativa de que Nhande Ru Tenonde resolveu dar um irmão para Kuaray (sol), o que acontece "[...] por desdobramento de sua própria imperecibilidade, [...], a partir de uma folha da árvore leiteira kurupyka'y" (SANTOS, 2016, p. 45), gerando Jaxy (lua).

Na história, Nhandexy, mãe das duas crianças, morre, fazendo com que Kuaray e Jaxy saiam pelo mundo e, nessa travessia, deparam-se com situações de grande perigo das quais precisam se esquivar. Nessa narrativa mítica, Kuaray é mais esperto que Jaxy, não sendo possível capturá-lo ou vitimá-lo (SANTOS, 2016). Vemos, portanto, que o ritual xondaro se embasa em narrativas heroicas e de aventura que têm em comum o sentido de esquiva, de se desviar de perigos e de adversários.

No caso do xondaro mbaraete, objeto desta pesquisa, foi possível perceber que a dança se desenvolve em uma diversidade de golpes do xondaro ruvitxá, líder, e de movimentos de esquiva dos participantes. Essa coreografia é embalada por palavras de ordem emitidas pelo xondaro ruvitxá aos xondaros participantes, compondo uma fala responsiva. A seguir, apresentamos a sequência dessas falas (com tradução realizada por Joana Carvalho Ywa Rete e sua neta Milene Ywa Rete), em conversa no dia 24 de junho de 2023. As frases se repetem, mas não exatamente na mesma ordem:

xondaro ruvitxa/líder: xondaro kwere!/xondaro para dar força!

xondaro ruvitxa/líder: xondaro nhemboete/ xondaro com fé verdadeira

xondaro participante: Ápy/Aqui

xondaro ruvitxa/líder – pipoke, pipoke! Salte, salte!

xondaro participante: Ápy/Aqui

xondaro ruvitxa/líder: Txe kane'õ/Guerreiro está cansado ou descansar

4 Plano discursivo corporal-físico

Nesta camada interdiscursiva, o aquecimento do corpo objetiva alcançar a leveza e a rapidez dos movimentos e não somente a força física em si. Nesse caso, a resistência física dialoga com as esferas sagradas, no sentido de nunca se cansarem espiritual e fisicamente nas lutas e no fortalecimento do nhandereko. De acordo com Cadogan (1959, p. 45), o termo mbaraete ou mbraete "[...] não é empregado para designar força física, mas sim fortaleza espiritual".

Relativamente aos gestos corporais, Gonçalves (2020) aponta a relação com os movimentos de determinados animais, como a onça, em sua forma de ataque, ou a cobra, com os movimentos da cabeça e do corpo em direções variadas. Essa relação com os animais se encontra vinculada ao plano da cosmovisão mbyá, no qual "[...] o conhecimento e a sabedoria se dão através da Natureza [uma tradição que] é comparada com uma escola antiga, que pode se designar como a verdadeira universidade do universo" (MOREIRA, 2015, p. 19). A conexão com a natureza também abarca as constelações, associando determinados animais às formações estelares. Assim, têm-se as constelações do Maino'i (colibri), Eichu (vespa), Ambará ou Mbo'i (serpente ou cobra), Xivi Pypó (pegada da onça), entre outras e também a Koembidja ou Nhamandu Mirim, conhecida como o planeta Vênus, e Mboré Rapé (Caminho da Anta, a Via Láctea) (MOREIRA, 2015).

No que se refere à imitação ou incorporação das peculiaridades dos animais no xondaro, Ladeira (2014, p. 138-139) destaca os movimentos de três pássaros: "[...] o mainoí (colibri) para o aquecimento do corpo; o toguato (gavião) para afastar o mal da opy (casa de reza); mbyju (andorinha) cuja coreografia é uma espécie de luta, em que se deve 'derrubar' o outro com os ombros ou se esquivar de um possível tombo".

Em conversa com Joana, houve a explicação de que um dos objetivos do ritual xondaro é aguçar a visão, tal como a visão por meio do toguato/gavião e a capacidade de escapar de situações difíceis na mata e na vida, destacando ainda que o xondaro ruvitxá/líder repete

várias vezes a expressão "Fique esperto, alerta!", em diversos momentos do xondaro mbaraete realizado em 3 de junho e aqui apresentado. Em relação aos objetos, no caso dessa dança-ritual contra o PL nº 490, realizada na área externa da aldeia Boa Esperança, Aracruz/ES, o xondaro ruvitxá utiliza um kyxe/falso facão, simulando golpes e movimentos diversos, buscando surpreender os integrantes, que precisam escapar das investidas se esquivando. Além desse kyxe, observamos a utilização do mbaraka miri por um praticante e do yvyraraimbe, uma espécie de borduna, ou tacape, usada por outro xondaro (um em cada mão).

Santos (2016) afirma que presenciou a utilização do mbaraka miri/chocalho em golpes como se fosse uma *kuxe*/facão O arco e a flecha são indicativos de que o praticante de xondaro realizou todas as etapas dos ensinamentos desse ritual, tornando-se um "Kyre'ymba (mestre dos guardiões)" (GONÇALVES, 2020, p. 17), tendo alcançado "[...] o grau máximo em suas habilidades e maturação corporal" (SANTOS, 2016, p. 249).

5 Plano discursivo de gênero

Essa dança-ritual realizada dentro da sequência de protestos contra o Marco Temporal é exclusivamente masculina, o que não é uma regra, havendo danças-rituais somente femininas, a xondaria/dança das guerreiras, além de danças em que participam mulheres e homens e ainda outras praticadas apenas por crianças de ambos os gêneros. A questão de gênero entre os mbyá dialoga com o dualismo que constitui a cosmologia desse povo, incidindo no nhemongaraí, ato de nomeação da pessoa e sua expressividade no mundo.

Para os mbyá, a pessoa recebe dois nomes ao nascer: um da ordem profana, cotidiana, tery (nome comum) e outro nome, tery mo'ã, ou nome sagrado, verdadeiro, proveniente dos domínios divinos, das nheeng (palavras-alma). Os tery mo'ã seguem duas linhagens simétricas, de acordo com os pares divinos, resultando em uma patrilinearidade ou Ru Ete (pais sagrados, verdadeiros) e uma matrilinearidade ou Chy Ete (mães sagradas, verdadeiras) (BORGES, 1999).

De acordo com Martins Werá (2020, p. 38), o nome da pessoa mbyá é recebido das entidades maiores, a partir de Nhande Ru Ete ou Nhande Ru Tenonde (nosso Pai verdadeiro), bem como dos semideuses Tupã, Jakaira, Karaí e Chy Ete. Desse modo, os nomes de meninos seguirão vinculados a esses semideuses. Ao nascimento e na cerimônia de nomeação da pessoa mbyá, é dito que uma palavra/nome "tomou assento", em consonância com o gênero, o que pode ser

observado no Avyu Rapyta (CADOGAN, 1959, p. 39), a seguir versão em espanhol, seguindo-se a nossa tradução:

> Cuando está por tomar asiento (nacer)/Quando está por tomar acento (nascer).
> Un ser que alegrara a los que llevan la insígnia de la masculinidad /Um ser que alegrará aos que carregam a insígnia da masculinidade.
> El emblema de la feminilidade/ O emblema da feminilidade.
>
> Envía a la tierra uma palabra-alma buena para que se encarne/Envia a terra uma palavra-alma para que se encarne.
>
> Dijo nuestro Primer Padre a los verdadeiros padres de las palabras-alma de sus hijos./Disse nosso Pai Primeiro aos verdadeiros pais das palavras-alma de seus filhos.

6 Plano discursivo-musical

Tratando especificamente dos aspectos musicais, destacamos que uma das principais características do xondaro é o fato de não possuir um canto, tal como o conjunto de cânticos que compõem o repertório guarani mbyá, conforme mencionado. A parte timbrística é realizada pela ravé (rabeca ou violino), angua'pu (tambor), mbaraka (violão) e pelo mbaraka miri (chocalho), evoluindo desde um andamento lento no início da dança, acelerando à medida de seu desenvolvimento e desacelerando ao final, com um rallentando (desaceleração acentuada de andamento em um trecho musical). A melodia é tocada na ravé (violino, rabeca), sugerindo, a priori, tratar-se de uma única melodia com algumas variações que se repetem.

Em uma análise mais acurada, porém, verificamos que essa melodia se compõe de três diferentes motivos musicais tocados pelo instrumentista, compondo o que Menezes Bastos (2007, p. 298) denomina como "[...] sequencialidade, [que] tipifica a organização musical dos rituais no plano intercancional", conferindo uma estrutura própria.

No caso do xondaro mbaraete em estudo, o instrumentista muda os motivos musicais de forma inesperada, imprevisível para o ouvinte, como se o som fosse se esquivando aqui e ali, nas repetições dos motivos, tal como os movimentos corporais que caracterizam essa dança. Para nos certificarmos dessas modificações não padronizadas, realizamos uma marcação minuciosa das modificações por meio de minutagem, conforme mostram os quadros a seguir:

Quadro 2 – Trecho inicial da tabela de minutagem do xondaro mbaraete

MINUTAGEM	Sequência dos motivos musicais	acontecimento
0	1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	Introdução – formando a roda – todos em fila
0:22 -	2 2 3	Idem – fazendo os passos da dança Guarani Mbyá
0:32	1 1 1 1 1 1 1	idem
0:50	2 2 3	Começam a circular devagar
1:00	1 1 1 1 1 1 1	Circulando devagar na roda
1:18	2 2 3	Idem
1:27	1 1 1 1 1 1	Começam a circular mais rápido
1'34''	Motivo 1	Começam a correr
1:43	2 2 3	correndo
1:53	1 3	
1:58	1 1	A partir desse momento o Xondaro Ruvitxá começa a interagir com os participantes, com desafios verbais – tipo "ameaçando" que vai iniciar um desafio corporal
2:03	2 2 3	
2:13	1 1 1 1	
2:23	2 2 3	
2:33	1 3	
2:38	1 1 1 1 1 1 1 1	
2:55	2 2 3	
3:14	1 1 1	anuncia e desafia (chamamento) os participantes para começarem os desafios
3:20	2 2 3	Primeiro desafio: Desafio coletivo Periferia da roda – um rápido desafio
3:31	1 3	Circulando sem desafio
3:36	1 1 1	Circulando sem desafio
3:43	2 2 3	correndo sem desafios – xondaro ruv. Está convocando 1 participante para desafio individual no centro da roda- o que não acontece
3:57	1 1 1 1 1 1 1 1	Desafio coletivo Periferia da roda
4:12	2 2 3	Finalizou desafio coletivo e circulam sem desafio (tipo "descanso")

Fonte: Minutagem dos motivos melódicos (print do quadro elaborado pela pesquisadora).

Quadro 3 – Sequência da minutagem dos motivos melódicos do xaondaro mbaraete

4:32	2 2 3 3	Circulando sem desafio – no final do motivo musical Xondaro R. convoca participante para desafio no centro da roda
4:45	1 1 1 1	Desafio individual no Centro da roda
4:54	2 2 3 3	Continua Desafio que logo termina
5:07	1 1 1 1 1 1	Desafio conclui e circulam sem desafio. X R continua convocando, desafios verbais, sons de animais que são respondidos pelos participantes
5:22	2 2 3 3	Circulando sem desafio – ao final, X.R. convoca participante a desafio indiv. Centro roda
5:35	1 1 1 1 1 1	Desafio individual no Centro da roda
5:50	2 2 3	Circulando sem desafio
6:00	1 3	Desafio individual centro da roda
6:05	1 1 1	Mesmo Desafio individual no Centro da roda
6:12 a 6'26''	2 2 3 3 3	Final do mesmo desafio até 6'17'' e voltam a circular sem desafios
6:27	1 1	Circulando sem desafio - Convocando outro participante para desafio individual centro da roda
6:32	2 2 3	Desafio individual no centro da roda
6'44''	1 3	Continua o desafio
6:47	1 1	Conclusão do desafio Circulando sem desafio
6:52	2 2 3	Circulando sem desafio
	1 3	Circulando sem desafio
7:11	1 1 1 1 1 1	Desfio individual no Centro da roda
7:17	2 2 3	Xondaros bem ao centro da roda no desafio
7:27	1 1 1 1 1 1	Não deu pra ver - Filmei o entorno
7: 45	2 2 3 3	Iniciando um Desafio individual centro da roda, com outro participante
7:57	1 1 1 1	Mesmo desafio e finalização
8:10	2 2 3	Circulando sem desafios
8:20	1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	longo Desafio coletivo periferia da roda

Fonte: Minutagem dos motivos melódicos (print do quadro elaborado pela pesquisadora).

Na interface entre a análise auditiva e a análise visual do vídeo por nós gravado durante a realização do xondaro, constatamos que os desafios acontecem em dois diferentes contextos: a) desafios realizados na periferia da roda, sempre coletivamente; b) desafios que acontecem no centro da roda, envolvendo somente o xondaro ruvitxá/líder e um xondaro participante.

Ao associarmos os motivos musicais aos eventos coreográficos dessa dança-música ritual, emergiram seis situações distintas, selecionadas do vídeo conforme os links indicados em nota de rodapé:

1. Desafio coletivo na periferia da roda com motivo 1[1]
2. Desafio coletivo na periferia da roda com motivos 2 e 3[2]
3. Desafio individual no centro da roda com motivo 1[3]
4. Desafio individual no centro da roda com motivos 2 e 3[4]
5. Circulando na roda sem desafios com motivo 1[5]
6. Circulando na roda sem desafios com motivo 2 e 3[6]

Os dados obtidos da análise audiovisual do xondaro mbaraete encontram ressonância com estudos de Menezes Bastos (2007, 2017), que identificou quatro marcas – apresentadas a seguir – que caracterizam a música-ritual indígena nas terras baixas da América do Sul, compondo uma cadeia intersemiótica. A primeira marca refere-se ao papel que a música-ritual indígena desempenha na cadeia intersemiótica, como um centro integrador de diferentes discursos, pois "[...] tudo se passa ali como se a música fosse o lugar centrípeto para onde convergem [...] os discursos visuais, olfativos e de outros canais que compõem os ritos" (MENEZES BASTOS, 2007, p. 297).

A segunda marca, a saber, a estrutura sequencial, compõe formas comunicativas que entrelaçam dança e sonoridades na atualização do mito. Nesse sentido, há uma narrativa implícita nas sonoridades da ravé, conforme relato do instrumentista da Vander Karaí (liderança da aldeia guarani mbyá da Aldeia Amarelo, Aracruz, Espírito Santo), em um diálogo entre os que dançam e os instrumentistas: "Quando está tocando xondaro, os que estão dançando, estão pensando em quem está tocando o violino: tem a parte do intervalo, antes de mudar a melodia, aí é para os xondaro ficarem atentos, tipo um sinal, em algum momento pode estar acontecendo alguma coisa." (Vander Karaí, em de novembro de 2025, Aldeia Boa Esperança).

---

[1] https://drive.google.com/file/d/1Ois2J51EgsEd5lLMTsShX96Y0EA4YOYF/view?usp=drive_link

[2] https://drive.google.com/file/d/1mTs4FEHpsKy5_CToX9MbDX9JFGQ2-Dnk/view?usp=drive_link

[3] https://drive.google.com/file/d/1fwN_g0nPlsRgvUYjdN_1KicRbOpuPDyr/view?usp=drive_link

[4] https://drive.google.com/file/d/1l8JBohzGL09ApZ7tTuu8cAHhmic6id7w/view?usp=drive_link

[5] https://drive.google.com/file/d/1ppW-qxoQEKowv29zGv7AdsA4X8LIn7Tx/view?usp=drive_link

[6] https://drive.google.com/file/d/1_sYn0jVL85_S_AEXb_nfAvY7D8XZ363q/view?usp=drive_link

Vander Karaí destaca um outro diálogo entre os instrumentistas e os participantes da dança, que se caracteriza pelo humor: "É um desafio mais na diversão mesmo entre os xondaros e os músicos. Os músicos desafiam os xondaros, os músicos acham que vão aguentar mais. Os que estão dançando vão cansar mais rápido. Aí, os que estão dançando, a mesma coisa, que os músicos vão cansar e vão parar, na diversão mesmo" (Vander Karaí em novembro de 2025, Aldeia Boa Esperança).

A terceira marca da música-ritual indígena no Brasil – denominada estrutura núcleo-periferia –caracteriza-se pelo tipo de organização dos participantes, bem como a localização em que a dança-música-ritual acontece. Assim, a dança-música compõe-se de atos individuais e outros coletivos, bem como ações em espaços centrais (núcleo) e outras em espaços periféricos, "[...] não se reduzindo, por exemplo, aos dois termos sucessivos e alternantes da forma antifonal (solo e coro)" (MENEZES BASTOS, 2007, p. 302). No xondaro mbaraete, essa estrutura é observável nos dois diferentes tipos de desafio: os desafios coletivos, sempre na periferia da roda; e os desafios individuais, no centro da roda, conforme já descrevemos. Essas modalidades de desafio criam contrastes que remetem à dualidade assimétrica na qual se assenta a música ritual nas terras baixas da América do Sul, atualizando os "[...] mitos que estão na base dos ritos" (MENEZES BASTOS, 2007, p. 302).

Passando à quarta marca da música-ritual indígena no Brasil, a saber, a variação, esta é entendida como um processo de criação musical predominante "[...] na região, espalhando-se desde o norte amazônico [...] até o sul do continente [...]; do nordeste brasileiro [...] ao sul da Amazônia [...], alcançando muitas subáreas interiores da região" (MENEZES BASTOS, 2007, p. 303). Esse processo de criação tem como base os motivos melódicos que são recriados a partir de "[...] vários procedimentos, entre os quais os de repetição, aumentação, diminuição, transposição [...], guardando as características essenciais daquele material" inicial (MENEZES BASTOS, 2007, p. 303).

No caso das variações melódicas identificadas no xondaro mbaraete, consideramos que a particularidade de serem tocadas de maneira imprevisível dialoga com os movimentos de esquiva corporal dessa dança-treino. É nesse sentido que sugerimos que a maneira de tocar a ravé nesse xondaro é uma inventividade sonora e política: em se tratando do discurso entre povos indígenas, "[...] a letra vai dentro [...] da música que, vez sua, vai dentro do corpo dançante, pintado e aderaçado" (MENEZES BASTOS, 2013, p. 427). Nesses termos, tanto a esquiva corporal quanto as esquivas melódicas na ravé, em uma correspondência, estão

expressando discursos de fortalecimento de suas concepções de ser, de terra, de existência ecológica e coletiva, entre humanos e não humanos.

Considerações finais

A prática sonora guarani mbyá, em específico o xondaro mbaraete presente neste estudo como discurso mítico, não constitui "[...] um objeto-em-si, mas sim um objeto-para" (BORGES, 1999, p. 42), implicando relações discursivas (BAKHTIN, 2013). Essa prática integra diferentes discursos – político, cosmológico, educacional, corporal, musical etc. – que se articulam à experiência vivida na yvy rupa, terra concreta, e na yvy marã'ẽ'ỹ, terra sem mal. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a musicalidade que constitui o xondaro mbaraete compõe a rede sonora dos cantos das diferentes e inúmeras nações e grupos indígenas no Brasil, indo ao encontro do que Menezes Bastos (2007, p. 297) explana como "cadeia intersemiótica", apresentando quatro marcas importantes mencionadas pelo referido pesquisador, a saber: o papel de "centro integrador de discursos nela presentes", a estrutura sequencial em que os processos comunicativos acontecem, a estrutura núcleo-periferia e a variação.

É evidente que essas marcas não existem isoladamente, mas estão presentes em uma mesma música-ritual: são fios, ou planos, que tecem e articulam os diferentes discursos que a constituem. Nesse tecido, e no contexto do xondaro, destacamos o papel da ravé e seu instrumentista, entendendo que sua sonoridade guarda sabedorias ancestrais – o arandu porã – bem como carreia um discurso político e espiritual de resistência e também de humor.

A discursividade que estrutura a dança-ritual xondaro mbaraete integra aprendizagem, resistência política e exercício do arandu porã, entre outros aspectos, afirmando a música como espaço de inventividade política e sonora diante das sistemáticas e intencionais tentativas de apagamento dos povos originários no Brasil.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENITES, Sandra. *Viver na língua Guarani Nhandeva* (mulher falando). 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BORGES, Luiz Carlos. *Fala instituinte do discurso mítico guarani mbyá*. 1999. 345f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Campinas/SP, 1999.

CADOGAN, Leon. Ayvu Rapyta: textos míticos de los mbyá guarani del Guairá. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 5, n. 227, 1959.

CESARINO, Pedro de Niemayer. Eventos ou textos? A pessoa múltipla e o problema da tradução das artes verbais amazônicas. *In*: DAHER, Andrea (Org.). *Oral por escrito*: a oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura. Chapecó/SC: Argos; Florianópolis/SC: Editora UFSC, 2018.

CHAMORRO, Graciela. *Terra madura, yvy araguydje*: fundamento da palavra guarani. Dourados/MS: Editora da UFGD, 2008.

CICCARONE, Celeste. *Drama e sensibilidade*: migração, xamanismo e mulheres mbya guarani. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

DALLANHOL, Kátia Maria Bianchini. *Jeroky e Jeroji*: por uma antropologia da música entre os mbyá guarani do Morro dos Cavalos. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2002.

GIBRAM, Paola Andrade. *Cantos sem fim*: formas políticas Kaingang e seus movimentos. 2021. 461 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

GONÇALVES, Leonardo da Silva. *O Xondaro*: aspectos da formação física, comportamental e espiritual do povo guarani. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis/SC, 2020.

LADEIRA, Maria Inês; MATTA, Priscila. *Terras guarani no litoral*: as matas que foram reveladas aos nossos antigos avós. Ka'a güy oreramói kúery ojou rive vaekue ÿ. São Paulo: CTI, 2004.

MACEDO, Valéria Mendonça. *Nexos da diferença*: cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do Mar. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MELIÀ, Bartolomeu S. J.; GRÜNBERG, Georg; GRÜNBERG, Friedl. *Los Paï-Tevyterã*: etnografia guarani del Paraguay contemporaneo. Assunpción: Centro de Estudos Antropológicos de la Universidad Catolica, 1976.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 342-355, 2017. Disponível em http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/137312 . Acesso em: 15 maio 2023.

MOREIRA, Geraldo; MOREIRA, Wanderley Cardoso. *Calendário cosmológico guarani*: símbolos e as principais constelações na visão guarani. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2015.

PEREIRA, Homero. Projeto de Lei nº 490/2007. Regulamenta o art. 231 da Constituição Federal para dispor sobre o reconhecimento, a demarcação, o uso e a gestão de terras indígenas; e altera as Leis nº 11.460, de 21 de março de 2007, nº 4.132, de 10 de setembro de 1962, e nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973. Brasília: Câmara dos Deputados, 20 de mar. de 2007. Disponível em http://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=444088&filename=PL%20490/2007 Acesso em: 17 fev. 2026.

SANTOS, Lucas Keese dos. *A esquiva do xondaro*: movimento e ação política entre os guarani mbya'. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias*: pesquisa e povos indígenas. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

TEAO, Kalna Mareto. *Território e identidade dos guarani mbya do Espírito Santo* (1967-2006). Curitiba: CRV, 2019.

TEDLOCK, Dennís. *The spoken word and the work of interpretation.* Phíladelphía: University of Pennsylvania Press, 1983.

TOVAR, Luiz Arturo Rivas. *Elaboración de tesis*: estrutura y metodologia. México: Trillas, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

MARTINS, Davi Timóteo Werá. *Kyringue'i Kuery Nhemongarai*: a criança mbyá guarani e a nominação – nome espírito nhe'e. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2020.

XII ENABET



ETNOMUSICOLOGIA

SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025