

INTERSECÇÕES ENTRE MATERIALIDADES E SONORIDADES NA CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA *IYAMAKA PARESI-HALITI* *INTERSECTIONS BETWEEN MATERIALITIES AND SONORITIES IN THE CONSTRUCTION OF PARESI- HALITI IYAMAKA CATEGORY*

Bruno Oliveira Aroni

bruno.aroni@gmail.com

Indigenista Especializado na Fundação Nacional do Índio e Doutorando em Antropologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0345-8864>

RESUMO

Entre o grupo indígena Paresi-Haliti, o termo *iyamaka* se refere ao conjunto de flautas secretas associadas a poderosos espíritos, para os quais são dedicados oferendas e rituais. Partindo de uma investigação das condições que possibilitam a presença-viva destes artefatos e dos saberes e técnicas implicados na sua condição sonora, busca-se, sobretudo demonstrar como a fabricação material e a produção musical constituem tecnologias rituais relevantes naquele contexto etnográfico, capazes de garantir relações harmônicas entre os *haliti* e outras entidades não-humanas concebidas em sua cosmologia.

Palavras-chave: Artefatos. Música. Cosmologia.

ABSTRACT

Within the Paresi-Haliti indigenous group, the term *iyamaka* refers to the set of secret flutes associated with powerful spirits, for which offerings and rituals are dedicated. Starting from an investigation of the conditions that allow the living presence of these artifacts and the specialized knowledge and techniques involved in their sonorous condition, it is mainly sought to demonstrate how material manufacture and musical production are relevant ritual technologies in that ethnographic context, capable of guaranteeing harmonic relations between the *haliti* and other nonhuman entities conceived in their cosmology.

Keywords: Artifacts. Music. Cosmology.

Cuando yo estuve entre los Kozarinis, estos indios me calificaron la casa de fiesta (...) de domicilio del demonio de la serpiente, de la Yara-raca (SCHMIDT, 1943, p.53).

A CATEGORIA *IYAMA*KA

No grupo indígena Paresi¹, o termo *iyamaka* designa o conjunto de aerofones rituais proibidos à visão das mulheres e associados a poderosos espíritos, aos quais são dedicados festivais e oferendas, genericamente denominados flautas secretas ou sagradas². O termo é coloquialmente traduzido como *jararaca*. Já os rituais a eles associados são denominados *oloniti*, termo que remete à bebida fermentada consumida em grandes quantidades nestas ocasiões, conhecida também como *chicha*. Como pretendemos demonstrar, a categoria *iyamaka* nos permite expandir a reflexão sobre a produção material amazônica, desconstruindo ocidentalismos teóricos e apontando para uma visão nativa, cosmologicamente e pragmaticamente circunscrita, sobre a materialidade dos artefatos, seja nos processos de sua fabricação ou de utilização ritual. Aponta ainda para uma especificidade associada ao estudo de aerofones rituais, relacionada ao seu caráter musical – a produção sonora aqui entendida como uma técnica específica que contribui e agrega significação a essa classe de artefatos.

A etnografia Paresi distingue tais artefatos de outros objetos do cotidiano, dotando-os de certo grau de subjetividade, agência e presença, noções que serão aqui exploradas em termos pragmáticos – através das consequências práticas sobre a experiência das pessoas ao seu redor. O complexo simbolismo que envolve a categoria *iyamaka* tem como principal referência sua associação com o termo *jararaca* – a espécie de cobra mais venenosa e temida daquela região – o que levou a uma tendência comum na etnografia do grupo de reconhecer em tais objetos uma “*mediação ou encarnação de espíritos predatórios e poderes maléficos da natureza*” (COSTA, 1985, p. 117) e sua associação com demônios (SCHMIDT, 1943). Essa tendência, restrita ao seu caráter simbólico, apresenta-se num contexto em que pouca importância se dava à *presença-viva* dos artefatos, sendo sua realidade questionada e interpretada em termos de uma ficção. Se foram os Paresi dotados de uma “*imaginação fetichista distinta (...) porém fértil em ficções*” (FARIA, 1937, p. 70), caberia hoje um questionamento sobre a realidade desta ficção, ou ainda, da medida em que esta imaginação é capaz de produzir realidade, já que tais artefatos perpetuam-se por séculos, resistindo a anti-idolatria missionária e influenciando os modos de vida deste grupo sem praticamente nenhuma alteração significativa nas práticas que os envolvem.

Superando a oposição entre imaginação e realidade e mesclando uma dose do fato e do feito – uma composição entre determinação objetiva, imaginação subjetiva e experiência prática (INGOLD, 2011) – esta imaginação fetichista parece ser antes uma realização do fato. É neste sentido que a presente abordagem pretende escapar da interpretação etnográfica usual – e baseada num sistema representacional arbitrário de crenças – que reproduziu a designação *flautas sagradas*. Preenchendo lacunas e valorizando uma forma de percepção nativa distinta, baseada em agências sobrenaturais, mas também em modos de ação técnica sobre o mundo, pretende-se demonstrar os meios e tecnologias práticas envolvidas na produção de artefatos capazes de não somente emanar representações culturais em torno de si, mas também desencadear comportamentos elaborados, amplamente utilizados e reproduzidos pelos Paresi.

O problema central que emana de *iyamaka* diz respeito à sua presença-viva (GAIGER, 2011) – ao aparente paradoxo de atribuição de agência, subjetividade e animosidade a coisas que são conhecidas (e concebidas) como inertes. Tal paradoxo, fruto de ampla confusão conceitual, acaba por favorecer a proliferação de definições limitantes da vida dos objetos, associadas a formas de ilusão, projeção, idolatria, fetichismo, magia, histeria ou superstição (GAIGER, 2011). De modo a subvertê-las, trata-se antes de reintegrar as imagens à realidade, admitindo que nossas respostas a elas podem ser da mesma ordem de nossas respostas à realidade (FREEDBERG, 1989). Privilegiando as respostas e

reações diante desses artefatos, nosso foco passa a ser as modalidades de relação que estão em jogo nestes processos de fazer-criar (WALTON, 1990): uma vez emaranhados em redes de relações, podem ser investidos com poderes que são realmente efetivos para coordenar e direcionar comportamentos. O que encontramos nas aldeias Paresi hoje são artefatos inseparáveis da realidade prática – cotidiana e ritual –, operantes numa estrutura que ultrapassa a idolatria religiosa e aponta para um sistema de pensamento e ação sobre o mundo. Mais do que objetos sagrados, adorados por mentes primitivas e fetichistas, os Paresi lidam com as flautas em termos de suas capacidades e causalidades reais, factíveis, de ordem natural, as quais devem ser administradas através de práticas para controlar suas influências sobre os corpos e o ambiente. Por implicar uma dose de perigo, tais relações devem ser conduzidas com extrema cautela, através de técnicas de ação que se transmitem entre as gerações. Tais técnicas serão objeto desta reflexão e reveladas através dos processos de fabricação, cuidado e utilização ritual.

Adoto, portanto, uma postura que descarta a possibilidade de uma ficção fetichista ou da atribuição de um pensamento animista aos Paresi em relação às flautas. Tais argumentos tenderiam a reificar sua mistificação, através da simples atribuição de espírito a objetos inertes. Se, em parte, não descartarei a possibilidade de reconhecer tal espírito dos artefatos – tema que retomarei ao final do texto – buscarei por hora suplementar sua materialidade, definindo os princípios que os vitalizam através do mapeamento de técnicas e processos materiais envolvidos em suas trajetórias de vida, e buscando assim uma definição da força das coisas em termos de fluxos materiais.

(...) trazer as coisas para vida será não uma questão de injetá-las com agência, mas de restaurá-las aos fluxos generativos do mundo de materiais em que surgiu e continuam a subsistir. Este ponto de vista, que as coisas estão na vida ao invés da vida estar nas coisas, é diametralmente oposto ao entendimento convencional antropológico do animismo (...) que implica a atribuição de vida, espírito ou agência a objetos que são realmente inertes (INGOLD, 2007, p. 12).

Atentando para o que poderíamos definir como suas trajetórias existenciais, relacionais e biográficas (KOPYTOFF, 1986), faz-se necessário compreender de que modo as tecnologias envolvidas nestes processos de materialização, de maneira central a fabricação e a nutrição, permitem produzir artefatos complexos, que apontam para relações mais amplas com a alteridade. Nesses processos constitutivos, a transferência de propriedade e domínio (FAUSTO, 2008), a fragmentação e distribuição de subjetividades (GELL, 1998) se fazem elementos centrais, produzindo objetos quiméricos, capazes de gerar através de sua presença certo grau de desconforto e incerteza cognitiva, condensando relações e contradições envolvidas em suas trajetórias de constituição (SEVERI, 2015). As relações com as alteridades participantes, por sua vez, são conduzidas através de uma técnica suplementar, que podemos designar como musicalização (HILL, 1997). Por sua vez, essa camada musical de *iyamaka* sugere um argumento cognitivo a respeito dos processos mentais envolvidos na transformação de sons em imagens em contextos rituais, que será explorado ao final desta reflexão, buscando entender a amplitude das sonoridades sobre o corpo e a percepção humana. Objetiva-se, sobretudo, expandir a compreensão sobre a categoria *iyamaka*, focando nas dimensões pragmáticas e cognitivas descortinadas pelos seus processos de utilização.

TÉCNICAS VITAIS: FABRICAÇÃO, NUTRIÇÃO E OWNERSHIP

Conforme a mitologia Paresi, as flautas *iyamaka* eram originalmente possuídas pela *gente-da-água*³, habitantes dos fundos dos rios que fabricavam e tocavam seus instrumentos para animação de grandes festas de chicha nos terreiros subaquáticos. A transmissão das flautas aos Paresi se deu através do modelo da dádiva (MAUSS, 1974), gerando uma obrigação recíproca a partir de sua doação, o que significa que mais do que um artefato, transmitiu-se uma prerrogativa - um direito e uma obrigação, que é a necessidade de cuidá-la conforme técnicas irrevogáveis. Tais técnicas envolvem, em primeiro lugar, a sua fabricação/materialização e posteriormente sua nutrição - a necessidade de alimentá-las constantemente, a fim de não gerar a sua indisposição diante de seus donos.

A noção de nutrição é fundamental para conceber a categoria *iyamaka*, já que é através dela que se possibilita um controle positivo sobre o potencial de agência contido nas flautas. Através da oferta de alimentos, sua presença-viva e capacidade de agência é atualizada no cotidiano da aldeia. Ofertar alimentos na casa de flautas, de maneira central a chicha de mandioca, mas também carnes de caça defumadas, beijus e tabaco, visa sobretudo acalmá-las (SCHMIDT, 1943; COSTA, 1985), constituindo uma técnica de ação que tem como efeito balancear a causalidade das forças ambíguas da natureza, encarnadas nas flautas, que dão e tiram a vida. Tal manipulação objetiva sobretudo evitar doenças, acidentes, infortúnios, desequilíbrios e, em última instância, a morte de um corpo, que na escatologia Paresi representa a transformação irreversível do mesmo para uma forma espiritual, que passará a habitar outros patamares.

A nutrição das flautas constitui assim uma tecnologia que mobiliza trabalhos tipicamente masculinos e femininos e é dependente de uma série de processos materiais de transformação e negociações subjetivas, já que os recursos oferecidos devem ser literalmente adquiridos, pois são concebidos como propriedades de outrem. Por exemplo, a mandioca, espécie vegetal associada ao corpo da menina mítica chamada *Kokotero*⁴, deve ser processada para preparação da chicha, envolvendo processos como o plantio, colheita, trituração, secagem, cozimento e posterior adição da saliva das mulheres de modo a permitir o processo de fermentação; expedições de caça, por sua vez, envolvem a negociação e oferenda com os seres espirituais donos dos animais de caça, e posterior defumação da carne adquirida para permitir sua conservação; a compra de cigarros nas cidades próximas, o que hoje se tornou um hábito substitutivo do plantio e secagem do tabaco, também exige um processo monetário de negociação. Após a preparação material, as oferendas são enfim efetivadas através de rezas proferidas por mestres rituais, normalmente os mais velhos da aldeia, acrescentando ao contexto de oferta de alimentos uma dimensão verbal e musical.

De maneira complementar, a fabricação destes artefatos mobiliza também um conjunto de ações e processos materiais, que devem ser realizados segundo técnicas e permissões específicas. As flautas *iyamaka* são fabricadas através da extração da espécie vegetal denominada taquaruçu-do-seco, que atualmente só pode ser retirada de um taquaral específico, localizado na cabeceira do Rio Osso, dentro do território Paresi. O denominado taquaral sagrado é assim referido para denotar a exclusividade da fonte da matéria-prima para fabricação das flautas, que é uma prescrição a ser respeitada. Num sentido mais amplo, há uma referência na história oral Paresi tanto à criação-transformação da espécie vegetal taquaruçu-do-seco quanto a criação-transformação do taquaral da cabeceira do Rio Osso. Nesse contexto, o ato criativo envolve,

além de processos materiais, necessariamente as noções de transformação, composição, transubstanciação, negociação e transferência de propriedades (LEVI-STRAUSS, 1989; VAN VELTHEM, 2009).

Tal constatação é importante no caso de *iyamaka*. A mitologia Paresi confirma um sentido amplamente difundido nas cosmologias amazônicas de que as coisas e seres do mundo de hoje, incluindo artefatos, espécies vegetais, animais e corpos humanos, seriam resultado de processos de fusão e transformação nos tempos primordiais, onde a instabilidade posicional permitiu a geração de anatomias compostas (SANTOS-GRANERO, 2009), ideia que colapsa as oposições entre materialidade e personalidade e entre sujeito e objeto. No sentido revelado, objetos materiais podem constituir-se a partir de transformações de corpos de outros sujeitos, carregando fragmentos de suas personalidades distribuídas.

De acordo com o mito de origem do mundo, a espécie vegetal taquaruçu-do-seco surge como uma transformação criativa de uma parte do corpo de um ancestral. No princípio, existiam apenas “*os entes superiores, os homens de cima de cabelo branco, a gente da água, a grande maioria das estrelas, as águas e um montinho de terra*” (PEREIRA, 1986, p. 30). *Miore*, um dos homens de cima, foi criando progressivamente os elementos do mundo a partir de pedaços de sua batata da perna.

“De novo a batata da perna de *Miore* ficou estofada. *Miore* cortou e nasceu o taquaruçu-do-seco, para a gente da água fazer as suas flautas-secretas. No fim, *Miore* disse: — Todos os animais venenosos, que nasceram, vão ser guardas das flautas secretas. A gente da água pegou os taquaruçus-do-seco que nasceram e levou para o fundo da água e fez tudo quanto era espécie de flauta-secreta. Depois tocou e dançou. O chefe da gente da água, *Kalaytewé*, cantou assim: — O terreiro de areia, escorregadio, no fundo das águas, é o meu terreiro” (PEREIRA, 1986, p. 30).

De maneira complementar à origem da espécie vegetal utilizada pela *gente-da-água* para confecção de suas flautas, o antepassado *Nahorekasé* é o dono do taquaral exclusivo, localizado na cabeceira do Rio Osso, que os Paresi utilizam para confeccionar seus instrumentos. O acesso a esse taquaral é proibido às mulheres e restrito aos donos de flauta e seus familiares homens. O fato do taquaral possuir um dono obriga os donos de flauta, sempre que forem em busca de matéria-prima para sua confecção, a fazer oferendas para evitar qualquer indisposição de *Nahorekasé*. A história desse taquaral é reconstituída através do relato de *Zomoizokae*, liderança Paresi:

Nahorekasé habitava uma aldeia e tinha filhos; certo dia, seus filhos se afogaram no rio e morreram. *Nahorekasé* então pediu para a gente da água para desenterrarem seus ossos da areia no fundo do rio; pegou a costela do filho e enterrou na cabeceira do Osso, onde nasceu a taquara do seco; este é o local onde hoje fica o taquaral de onde são retiradas as taquaras para as flautas sagradas; quando mulher vê flauta, *Nahorekasé* lança veneno, feitiço nela (ARONI, 2015, p. 33).

De maneira contrastante, temos aqui a associação da matéria-prima tanto a um dono-controlador como a uma substância/fragmento corporal de um antepassado, neste caso originada a partir do brotamento – ou criação-transformação – do osso da costela de seu filho morto por afogamento – em relação, portanto, com a *gente-da-água*. As múltiplas referências constituintes da matéria-prima vegetal apontam para uma anatomia complexa que torna a fabricação das flautas um ato perigoso, já que o conhecimento das entidades, localidades e das relações que as constituem descortinam uma contiguidade entre pessoas

e materiais. Assim, os Paresi devem respeitar uma série de regras e prescrições específicas para fabricação das flautas, já que a manipulação e transformação de matérias-primas, de modo semelhante ao que propõe Guss para fabricação da cestaria *yekuana*, envolveria tanto a “transferência de ‘propriedades’ [ownership]” (GUSS, 1989, p. 61) como uma “conversão de objetos selvagens em objetos domésticos” (GUSS, 1989, p. 95). O processo de conversão-domesticação lida não somente com a transformação de índices materiais da presença dos corpos dos antepassados, mas também com a transferência de propriedades e prerrogativas entre donos: de um lado, o dono da matéria-prima, que autoriza e permite que, do outro lado, o fabricante se torne dono de sua nova flauta. Se a manufatura envolve negociação e também predação – a extração violenta dos índices materiais – todos os objetos fabricados são, na verdade, campos de força (HODDER, 2012; INGOLD, 2007), marcados por resistências e permissões específicas que devem ser adquiridas e compostas para permitir sua produção.

Ambos os contextos (de fabricação e nutrição das flautas) apontam para um sentido de propriedade distinto, que está por trás de todas as coisas do mundo e é comum nas ontologias amazônicas: para os Paresi, tudo tem dono – animais, vegetais, recursos naturais, localidades e objetos culturais. Neste mundo de donos, mais do que um sentido de posse, subjaz uma noção de mediação, controle e proteção, além de relações marcadas pela constante da oferta alimentar (FAUSTO, 2008; BARCELOS NETO, 2004). Ser dono configura assim uma relação que implica cuidado e responsabilidade – isto é, condições e habilidades envolvidas na relação ativa de ser possuidor de algo – e não mera propriedade como sugere o termo em relação aos objetos materiais, aproximando-se nesse sentido do que sugere o termo *ownership* (FAUSTO, 2008). Sejam eles donos de flauta, responsáveis pela condução correta dos processos envolvidos, ou donos dos recursos, “aqueles que concedem e ao mesmo tempo os protegem” (BARCELOS NETO, 2004, p. 78), ambos encontram-se implicados em formas de relação que ultrapassam a posse, envolvendo negociações, técnicas de manipulação e produção material. Do ponto de vista dos artefatos, poderíamos afirmar que possuir donos constitui uma estratégia para sua sobrevivência, continuidade e vitalidade.

A potencialidade de agência e capacidade de produzir reações diante de sua presença-viva, reside justamente na instabilidade posicional das flautas, na incerteza cognitiva que geram e na sua multiplicidade anatômica, fatores que determinam uma atenção contínua sobre a camada relacional que as constituem. Nesse sentido, a posse das flautas pode ser entendida como uma relação de domínio entre sujeitos, onde artefatos têm asseguradas sua condição subjetiva e capacidade de agência na rede de relações que participam (GELL, 1998; GUSS, 1989; BARCELOS NETO, 2004; VIVEIROS DE CASTRO, 2004; FAUSTO, 2008). Por outro lado, como relativiza Erikson (2009), numa aproximação mais mediativa do que autonomizante, ao interagir com tais artefatos, as pessoas não são necessariamente levadas a interagir com “iguais em *disfarce*”:

(...) as coisas, em vez de serem concebidas como sujeitos independentes, parecem ser consideradas como subordinados semiautônomos. Em outras palavras, as coisas parecem ser menos percebidas como sujeitos plenos do que como totalmente sujeitadas/submetidas (ERIKSON, 2009, p. 187).

São, em termos pragmáticos, submetidas a uma ostensiva vida de dependência de seus donos, enquanto coisas obedientes (ERIKSON, 2009), que pressupõe a estratégia de *ownership*. Tanto para adquirir sua forma, quanto para perpetuar-se na vida social e ritual, uma flauta *iyamaka* depende de seus donos. Sua agência é, portanto, secundária, isto é, subsidiária da ação humana. Devemos considerar, dessa maneira, a possibilidade de que a causalidade associada

às flautas se relaciona não somente à sua existência material pura e simples, nem tampouco à agência potencial e abstrata de seus donos sobrenaturais, mas possivelmente à interrupção do cuidado – ou ausência da ação humana. Nesse sentido, o elemento desencadeador é baseado tanto numa ausência como numa presença. A inevitabilidade da técnica e a necessidade do cuidado determina o contexto de relação entre pessoa e artefato, que não pode ser cessado: mais do que gerar um contexto potencial de relação com o invisível, o que ocorre em nível da prática é um ancoramento da interação entre pessoas e coisas materiais.

Considerando suas trajetórias de vida e os comportamentos que as envolvem, devemos destacar ainda o contraste entre seu tratamento cotidiano e ritual. Se no primeiro contexto as flautas, alojadas e reclusas na casa de flautas hibernam em sono profundo, contidas, adormecidas e mudas – ou parcializadas, despotencializadas e destotalizadas –, durante os festivais o que ocorre é exatamente o oposto: despertadas pelos seus donos e festeiros, são colocadas a movimentar-se pelo pátio da aldeia extrapolando seus limites materiais, emanando suas “vozes” em pura propagação sonora. Suas “vozes” se fazem ouvir através do engajamento do sopro humano sobre seus corpos tubulares, ensaiando uma forma de comunicação não-verbal que se manifesta no mundo perceptível. Os festivais *oloniti* propiciam adicionar às flautas dois elementos fundamentais: voz e movimento, capazes de potencializar seu caráter anímico e comunicativo, exacerbando sua potência e capacidade de se desdobrar sobre outros corpos (ou poderíamos dizer, fazerem-se ouvidas). Além das sonoridades por elas emanadas, agrega-se a ambiência sonora composta ritualmente uma camada de cânticos, verbalizados, significantes, pronunciado pelos festeiros durante as danças das flautas. Trata-se de uma constelação de significados e perceptos evocados que tornam o ritual um momento reflexivo e cognitivo, de efeitos reais sobre os corpos participantes, sendo o alimento e a música idiomas inteligíveis desta interação (SILVA, 1998). Estes dois dispositivos - oferta alimentar e execução musical - são suplementos fundamentais para a totalização e potencialização das flautas, que ultrapassam a função de âncora material. Em sua completude, se tornam corpos artefatuais que se alimentam, se comunicam e retribuem cuidados, cuja interação com os outros corpos se torna possível em termos de substância. Cabe agora explorar os fluxos substanciais tornados possíveis nesta modalidade de interação.

CAMADAS SONORAS: MUSICALIZAÇÃO, CÂNTICOS E VOZES

Durante os rituais *oloniti*, a musicalização como tecnologia parece ser operada através da produção de uma dupla camada sonora, perceptiva e audível, que emana de *iyamaka*: uma primeira instrumental, não-verbal, derivada das melodias das flautas e tributária do sopro humano; a segunda vocal e verbal, constituída através das paisagens sonoras envolventes dos cânticos e seus significados. Reconhecer tais camadas sonoras de *iyamaka* é possibilitar de certo modo sua totalização, já que suas capacidades desdobradas ultrapassam a existência material, potencializando suas formas estéticas e cognitivas no contexto ritual. Em lugar de produtos, devemos enxergar tais camadas como emanações perceptíveis, algo como uma segunda pele, não tátil, mas audível, atrelada ao (*arte*)fato material.

Arrisco a proposição experimental de que os cânticos, nestes contextos, constituem uma forma peculiar de nutrição, enfatizando seu aspecto corporal. Evocando e recuperando a definição de substâncias sonoras (ARONI, 2015) - o som como deslocamento transformativo, capaz de modular imagens

mentais ressonantes – devemos atentar para os efeitos cognitivos da absorção de sonoridades, expandindo a compreensão da função modelar desempenhada pelos cânticos sobre a memória coletiva. Desta forma, temos aqui uma visão de mundo que busca, através de técnicas musicais, inscrever sobre os corpos códigos sociais de fundamental importância, um esforço estético-ritual de cunho claramente político (OVERING, 1991; LAGROU, 2007). Além dos estímulos provocados pelo cantar, devemos ainda considerar a especificidade e possibilidade de articulação de técnicas de audição e políticas da escuta (SAMUELS, MEINTJES, OCHOA; PORCELLO, 2010), em sociedades amazônicas que privilegiam a história oral e o sentido auditivo de maneira explícita (BASSO, 1985; MENEZES BASTOS, 1978; BEAUDET, 1997; PIEDADE, 2004; SEEGER, 1987).

Uma série de elementos é evocada através dos cantos de *iyamaka*. De modo geral os cantos narram histórias e episódios vivenciados pelos antepassados – espíritos que habitam patamares distintos e mantêm os mesmos hábitos Paresi, de maneira central a realização de festas com flautas e consumo de chicha. Chama atenção na estrutura dos cantos a constante evocação de um extenso repertório de nomes de antepassados e nomes de regiões do cosmos, que incluem cabeceiras de rios, morros e principalmente aldeias sagradas, referidas através do termo “terreiros”. Nesses terreiros, principalmente celestes e subaquáticos, que são as moradas dos antepassados, sugere-se que a vida é ritual por excelência, e vive-se num estado perpétuo de abundância e imortalidade. Conforme explicação de Zomoizokae:

Cada música do Paresi tem um terreiro diferente que eles falam; cada um dos espíritos do passado, eles falam aonde é o local do terreiro deles, do trabalho, onde eles moram, onde eles ficam (...) Esses lugares não existem aqui, é em outro lugar, lugar longe – akwakity – é pra onde vai os espíritos; o dia pra mim ir embora dessa terra, já tenho lugar certo na outra terra, numa aldeia, num lugar mais lindo, mais bonito; cada nome tem seu lugar; lá encontra os avós da família; (...) é um lugarzinho lindo, as flores bonita, rios cheios de peixe, tem caça, chicha, cada lugar tem uma festa que não acaba, sempre na festa (...) lá o pessoal é espírito (ARONI, 2015, p. 51-52).

Essa estrutura nominativa – de pessoas e lugares – contida nos cânticos, repetitiva e enfática, sugere uma característica formal relacionada a execução musical, que poderia ser referida como fórmula verbal, um poder musical de nomeação ou ainda, uma manipulação dos nomes das coisas (CESARINO, 2013; HILL, 2011). Tal estrutura remete ainda à nomeação dos recém-nascidos, uma das possíveis motivações dos rituais *oloniti*, momento em que são atribuídos pertencimentos a esses terreiros espirituais e conseqüentemente a uma rede de parentesco específica com os antepassados. Cada nome atribuído confere à pessoa suas prerrogativas e destinos no mundo pós-morte; como visto acima, *cada nome tem seu lugar*. O poder evocativo de nomes contrasta com outra característica dos cânticos, que é a sua parcial incompreensão pelos mais jovens, isto é, a sua composição através de uma linguagem técnica, dos antigos⁵, diferenciada da linguagem ordinária. Tal exotismo linguístico está relacionado tanto à utilização de termos distintos dos atualmente utilizados para se referir a coisas comuns, como também ao extenso repertório de nomenclaturas evocado nos cânticos, que somente são conhecidas pelos mestres rituais após longo período de aprendizado da mitologia e vivência ritual. De fato, duas categorias são recorrentes nessa estrutura verbal: uma cartologia cósmica – ou cosmografia, como sugere Cesarino (2013) – e uma genealogia mítica, que são intensivamente relacionadas e constituem paralelamente uma forma de apreensão da própria cosmologia. Tal repertório é extenso e complexo, e concede à musicalização um fator de aprendizado. Numa tradição tipicamente

oral, a questão que se coloca diz respeito à intensidade, eficácia e alcance desta estrutura musical (e nominal) em termos cognitivos, oferecendo caminhos para composição de uma memória coletiva.

Para além destes aspectos simbólicos – que certamente desempenham uma complexa interferência cognitiva nos seus receptores – devemos reconhecer ainda na invocação sonora um mecanismo que opera através da sua molecularidade (LIMA RODGERS, 2014), isto é, a propagação do comprimento de ondas capaz de produzir transformações vibracionais sobre a matéria – e consequentemente, sobre os corpos e as pessoas. Tal percepção das sonoridades como oscilação vibracional, capaz de inscrever-se no espaço para além do que é visível, rompendo as fronteiras entre enunciadores e receptores, aproxima a música de uma noção de corporalidade fluida (LAGROU, 2007), sugerindo uma investigação da extensão de seus efeitos e das formas de decodificação a que está sujeita a matéria musical, pelos aparelhos perceptivos e cognitivos dos corpos atravessados.

Este sentido corrobora uma noção de que os esforços estético-rituais em contextos como este contribuem para a sondagem de regiões do cosmos e para o trânsito de potências, fazendo da música uma arte intensamente espacial e associada ao xamanismo, conforme argumenta Lima Rodgers (2014) para os *Enawene-Nawe*, parentes próximos dos Paresi:

Por ser a música uma arte/ciência da vibração e do movimento, ela transborda as eventuais corporeidades às quais está conectada, no sentido em que transita num meio transcodificante (proporcionado pelos rituais e suas variadas arquiteturas) destinado a provocar outras corporeidades a revelarem as suas respectivas capacidades de vibração e conexão (...) isso não é uma metáfora, pois a própria vibração inicial de um corpo/instrumento já pressupõe de saída um conjunto molecular, bem como as ondas sonoras ao se propagarem o fazem através da vibração de outras moléculas do meio de propagação (LIMA RODGERS, 2014, p. 411).

Se cânticos e narrativas apontam para uma cartografia, evocando a possibilidade de um mapeamento cosmológico, e a musicalidade como um todo possui um caráter molecular e prospectivo, devemos pensar aqui não em termos de um passado mítico distante, evocado através de imagens e metáforas, mas sim através de uma ação presente, um campo exocentrado, extra-humano e transformacional, que se encontra suspenso no virtual, podendo ser acessado através de práticas xamânicas (CESARINO, 2013). Nesse sentido, a musicalidade pode desempenhar uma função do xamanismo, oferecendo a possibilidade de percorrimento de paisagens cósmicas, traduzidas e tornadas tangíveis através dos cânticos rituais.

Dada esta dimensão espacial, encontramos na categoria *iyamaka* uma configuração musical xamânica (HILL; CHAUMEIL, 2011), onde a produção musical constitui tanto um meio de socializar relações com várias categorias do outro (HILL, 2013) – outros seres, outros lugares – quanto uma tecnologia de sondagem, interação, experiência, aproveitamento, compartilhamento e engajamento com forças ambíguas da natureza, que dão e tiram a vida e constituem a base da reprodução física dos corpos e da continuidade social. Nos rituais *oloniti*, há uma clara estrutura que demonstra a necessidade deste engajamento cosmopolítico, em vistas de garantir a estabilidade social ou convivialidade harmônica (WRIGHT, 2008), num contexto marcado pelas diferenças - entre homens e mulheres, entre humanos e espíritos.

Em termos de performance, durante a abertura dos rituais *oloniti*, os festeiros entram no pátio da aldeia de forma agressiva, tocando as flautas

iyamaka, exigindo oferendas e ameaçando as mulheres que estão dentro das casas proibidas de verem as flautas, furando e penetrando as paredes com as varas *Iohohô*⁶. Nesse momento, fica bastante evidente o caráter ameaçador que o ponto de vista do outro – da diferença – pode oferecer para a vida social. Conforme se desenrola, a trajetória ritual processa um amansamento deste potencial agressivo, através da nutrição e musicalização excessivas, processo gradual e meticuloso, conduzido com atenção pelos donos da festa. Esse abrandamento da tensão e do conflito potencial fica mais explícito quando se passa do pátio para dentro das casas, e homens e mulheres praticam juntos o *Zolane*⁷. O contraste entre a separação inicial entre homens – tocadores de flautas – e mulheres – reclusas dentro das casas – e a integração final, quando ambos, intercalados, dançam o *Zolane*, parece ser em todos os momentos mediado pela música. A música, em ambos os casos, representa um elo entre identidades distintas: seja durante a performance inicial de *iyamaka*, na possibilidade que as mulheres têm, mesmo reclusas dentro das casas e impossibilitadas de visualizar as flautas, de ouvir os seus sons e os cânticos masculinos; seja no momento final do *Zolane*, em que participam junto aos homens, cantando e dançando em conjunto. O som é um elo crucial não apenas entre humanos e seres espirituais, mas também entre os domínios sociais masculinos e femininos (FRANCHETTO; MON-TAGNANI, 2012).

Faz-se importante refletir sobre o caráter fluido e substancial de ambos os idiomas rituais – alimentares e musicais – que representam elos de ligação entre identidades distintas: por um lado, pela substância alimentar chicha, produto da criação-transformação feminina, marcado com a própria saliva das mulheres em composição com o corpo da menina mítica *Kokotero*, uma substância marcada pela sua circulação excessiva e consumo em grandes quantidades, seja para dentro dos corpos, seja vertida ao chão; por outro, representado pelas substâncias sonoras cantadas e tocadas, produtos da criação-transformação do sopro masculino em melodias, em composição aos ossos transformados em flautas do filho de *Nahorekasé*. Ambas as substâncias são capazes de atravessar fronteiras entre os corpos masculinos e femininos – consumidas através da boca ou através dos ouvidos – marcando um caráter fluido, prospectivo e uma correspondência de afetação entre sopro masculino (transformado em som) e saliva feminina (transformada em chicha). Se podemos considerar o som como substância, assumindo a sua fisicalidade, há de fato trocas corporais – de fluidos corporais – em curso durante os rituais *oloniti*.

Notavelmente no contexto amazônico, onde as substâncias consumidas pelos corpos passam a atuar na sua constituição, numa lógica orientada para produção de pessoas (SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979), as sonoridades parecem desempenhar o papel de agentes de fertilização (BEAUDET, 2011), mediando o intercâmbio de substâncias masculinas e femininas para fabricação de identidades e corpos distintos, de cuja intersecção provém a vitalidade, sexualidade e fertilidade. Num ambiente de sociabilidade intensificada, tais como são os rituais *oloniti*, e de maneira semelhante ao que Beaudet afirma para os *Waiâpi*, “(...) seja durante os rituais ou fora deles, o som é sexual, e o som é fértil” (BEAUDET, 2011, p. 389), conotação esta que parece se aplicar ao caso Paresi.

A ALMA COMPÓSITA DE *IYAMAKA*: IMAGEM E MOVIMENTO

Retornando ao termo parcialmente descartado no início desta reflexão – o espírito de *iyamaka* – podemos tecer uma compreensão acumulada sobre

as dimensões de sua forma. Seu princípio de vitalidade é composto por uma multiplicidade de relações, transformações, materialidades e sonoridades, que operam em conjunto para possibilitar sua presença-viva. Por um lado, trata-se de um agregado de imagens acumuladas, uma complexa junção de materialidades fragmentadas envolvidas no seu processo de fabricação-nutrição: ossos e corpos de antepassados, matérias primas vegetais, alimentos e suas transformações. Por outro lado, é também um desdobramento, uma sonda, capaz de se deslocar no espaço, através de suas emanações sonoras, interferentes, prospectivas – movimentos não limitados a visibilidade do mundo material e seu caráter imagético. Esse duplo caráter – imagético/material e quinético/musical – representam a essência de *iyamaka*, uma categoria cuja expressão máxima são os artefatos aerofônicos. Sua complexidade invisível reside justamente em suas capacidades desdobradas e prospectivas, efetuadas através de sua camada sonora, podendo romper as fronteiras dos corpos e penetrá-los, influenciando assim suas composições. Substâncias sonoras emanadas propiciam a condição anímica própria e nutrem a de outrem: consumidas pelo aparelho cognitivo dos corpos, se tornam assim memória, conhecimento e engajamento com o mundo.

Direcionemos nossa reflexão, portanto, para os efeitos cognitivos da presença-viva de *iyamaka*, estimulados por seus desdobramentos sonoros. Como solução ao culturalismo – a dedução das formas culturais a partir de um sistema de crenças – caberia aqui uma transição cognitivista em busca de estados mentais que possibilitam a presença-viva de *iyamaka*. Nesse sentido, a questão relevante passa a ser colocada sobre as formas de transmissão e processamento da informação cultural veiculada por *iyamaka*, através do aparelho corporal operante – faculdades perceptivas e imaginativas. Antes de caracterizar as respostas à presença-viva como confusão ou erro, devemos assumir a possibilidade de requererem uma capacidade altamente sofisticada de engajamento em “*complexas e socialmente coordenadas atividades imaginativas*” (GAIGER, 2011, p. 380).

Tomando de empréstimo a elaboração de um xamã do povo *Kogi*, ensaiamos aqui uma interpretação: se “*pensar é ouvir*”⁸, uma questão central que se coloca diz respeito a relação entre a escuta e a gênese do pensamento - ou ainda, à formação de imagens mentais a partir das diferentes paisagens sonoras. Em outros termos, o estudo de culturas orais deve considerar as tecnologias musicais reflexivas como um importante meio para se produzir e organizar a memória coletiva. Para conceber esta possibilidade, devemos de início abandonar as fronteiras delimitadas do *self* moderno em direção a uma percepção processual e fenomenológica de apreensão do ambiente pelas pessoas, buscando uma aproximação do estudo das sonoridades que seja produtiva para a etnologia. Mediações tecnológicas e práticas de escuta, assim como o conceito chave de *soundscapes*⁹ (SCHAFFER, 1994), caracterizam a realidade sônica e seus fluxos – interferentes e constituintes - temas centrais para conceber a substancialidade do som.

Se a informação cultural está claramente associada às narrativas míticas e suas paisagens, não deixa de chamar atenção a diferença entre o mito contado e o mito cantado: de fato, o último possui uma suplementação sonora complexificadora, que poderíamos categorizar como sua rítmica. Tal rítmica, conforme demonstrado anteriormente, mobiliza uma série de elementos formais secundários, que podem ser concebidos como técnicas cognitivas, capazes de modelar os modos de absorção de tais narrativas. Se tomarmos os percursos, transformações, capturas e simbioses (LIMA RODGERS, 1998) de paisagens sonoras não como abstrações, mas como fórmulas musicais operantes, que têm efeitos sobre as pessoas e sua percepção, torna-se palpável a possibilidade das substâncias sonoras, circulantes, absorvidas e metamorfoseadas, gerarem

imagens mentais, direcionando nosso argumento para cada relação entre som e imagem – e de modo mais amplo entre percepção e imaginação (LAGROU, 2007; SEVERI, 2015). As flautas e suas camadas sonoras podem desempenhar funções cognitivas: parecem estar em jogo diversas nuances da decodificação das linguagens embutidas na música – por um lado, a comunicação sonora, não-verbal, puramente audível; e por outro, a comunicação verbal, a linguagem significativa por excelência – através de filtros corporais capazes de transformar dados da percepção em imagens mentais significantes. Dessa forma, meios linguísticos e outros puramente sonoros compõem uma tecnologia de evocação do mito e suas imagens e, portanto, da memória coletiva, cristalizada nos repertórios musicais associados à *iyamaka*.

Tal caráter processual entre sons e imagens parece oferecer condições para uma imaginação participativa dos espectadores, possibilitando os desdobramentos funcionais não de uma representação estática, mas de uma imagética em contínua e profícua projeção e complementação mental, através da irrestrita faculdade imaginativa (LAGROU, 2007; SEVERI, 2015; GAIGER, 2011). Desse modo, a complexidade de *iyamaka* reside justamente na capacidade de gerar continuidade entre a percepção e a imaginação, eclipsando o isolamento dos objetos do mundo e trazendo-os para a corrente de fluxos corporais contingentes. Nessa dialética processual, os termos das relações têm suas posições indefinidas, produzindo estados de incerteza cognitiva. Materializar artefatos vivos não seria um processo que busca sua definição, mas antes uma tecnologia que visa o ancoramento, através de mecanismos técnicos e formais, de suas tensões e complexidades permanentes (SEVERI, 2015), que se atualizam na sua utilização ritual. Estados de dúvida e incerteza são assim fundamentais para compreensão da presença-viva destes artefatos: enquanto hiatos cognitivos, suas lacunas são permanentemente preenchidas através de projeções, em forma de imagens que surgem como respostas aos obstáculos da compreensão, estimuladas através das intersecções entre materialidades e sonoridades coadjuvantes do processo cognitivo.

Não basta descartar a representação substituindo-a pela presença, é preciso diluir a oposição entre matéria e movimento, entre corpo e alma, buscando sua fusão. Se materialidade e movimento não podem ser cartesianamente descritos (INGOLD, 2007), enfatizemos a oscilação entre os termos e a possibilidade de confirmar e reificar as capacidades oscilatórias, fragmentárias e transformativas, assumindo as imagens quiméricas (SEVERI, 2015) e seu papel ativo na construção de cosmologias – não apenas abstratas, mas condutoras de ação no mundo. Não faz sentido conceber um centro sagrado, mas antes os caminhos e camadas que orbitam ao redor destes objetos, assim como a passagem incessante de *dentro para fora*, como solução mais produtiva para se compreender o seu caráter anímico. O problema da figuração, desta forma, é o problema de figurar um fluxo transformacional que oscila interioridade e exterioridade (LAGROU, 2009). A matéria opaca passa a ser vibracional, tal como os fluxos moleculares que a constituem. A categoria *iyamaka* reúne não apenas identidades complexas e múltiplas, mas oferece também uma forma de pensamento fenomenológico e cognitivista distinto, evocado através de suas efetuações. Enquanto artefatos musicais, fazem dos domínios da matéria e do movimento um lugar comum.

As sonoridades constituem um desdobramento e também o fator quinético de ligação e aproximação de materialidades, preenchendo os espaços vazios e lacunas que as separam no mundo físico. Trata-se de uma argamassa audível – e visível através da complementação imaginativa – que, no mundo das coisas palpáveis, possibilita a continuidade entre diferentes domínios materiais, físicos e corporais. A restrição a evocação de certos cânticos fora do contexto

ritual¹⁰ assim como a associação das flautas *iyamaka* à corporalidade¹¹ (ARONI, 2015) fazem parte de uma forma de pensamento que reconhece a continuidade entre domínios distintos: objetos e pessoas não são aqui entidades apartadas, mas perigosamente amarradas através de fluxos sonoros aderentes, manipuláveis, que revelam as intersecções entre materialidades e sonoridades.

NOTAS

¹ Opto pela denominação *Paresi* que é a constante na bibliografia do grupo. Entretanto denominam a si mesmo *Haliti* e dividem-se em subgrupos expressivos: *Waymare*, *Kaxiniti* e *Kozarini*. Pertencem ao tronco linguístico *arawak* e habitam a região de cerrado da Chapada dos Parecis, no noroeste do estado do Mato Grosso. Para maior aprofundamento, ver Schmidt (1943), Costa (1985), Pereira (1986; 1987) e Gonçalves (2000; 2001).

² Atualmente, entre os Paresi, encontramos as seguintes flautas *iyamaka* cuidadas por seus donos em diferentes aldeias: *Amore*, *Zeratyalo*, *Txeyru*, *Ualalotse*, *Tidyama* e *Imokolo*.

³ A cosmologia Paresi categoriza diferentes seres sobrenaturais com os quais estabelecem relações, de forma central os *utyahaliti* (antepassados celestes), *wamoti* (feiticeiros habitantes dos subterrâneos), *yákane* (habitantes do mundo subaquático) e *toloa* (habitantes das matas) (ARONI, 2015; PEREIRA, 1986).

⁴ Conforme o mito, *Kokotero* foi rejeitada por seu pai, pedindo à sua mãe para ser enterrada na roça ao fundo da casa. Do local onde foi enterrada surge a espécie vegetal da mandioca.

⁵ Como sugere Cesarino (2013) para os Marubo, caberia verificar se neste caso a linguagem dos antigos seria mais abrangente e poderia ter alguma associação ao xamanismo, através de uma eficácia metafórica ou encantamento das palavras que potencializam sua agência - como uma “*fala pensada ou ‘soprocantada’ de caráter xamânico*” (CESARINO, 2013, p. 452).

⁶ Varas de taquara decoradas com penas, consideradas “companheiras” das flautas *iyamaka*.

⁷ Se refere tanto ao repertório de cânticos quanto a modalidade de dança circular realizada por homens e mulheres dentro das casas tradicionais.

⁸ Trecho da fala de um xamã do povo Kogi, habitante da região da Sierra Nevada de Santa Marta na Colômbia, em uma sequência do documentário “Aluna” (2012), dirigido por Alan Ereira.

⁹ Análogo ao termo *landscape*, o conceito de *soundscape* (SCHAFFER, 1994) se refere a uma apreciação total do ambiente acústico, contendo tudo aquilo a que o ouvido é exposto em um determinado ambiente sonoro. Dessa forma, enquanto paisagem abrangente, o termo engloba forças contraditórias - “*o natural e o cultural, o composto e o fortuito, o improvisado e o deliberadamente produzido*” (SAMUELS, MEINTJES, OCHOA; PORCELLO, 2010, p. 330).

¹⁰ Determinados cânticos e benzimentos não podem ser gravados e/ou cantados fora do ritual. Caso esta restrição não seja respeitada pode ser perigoso, atrair cobras ou algo de ruim. Aqui, emerge uma percepção da evocação sonora como detentora de uma forma de agência potencial (ARONI, 2015, p. 36).

¹¹ Um dono de flauta certa vez ficou gravemente doente, não conseguindo respirar direito, achando que ia morrer. Nesse período, apareceu misteriosamente em suas costas uma mancha, que foi associada ao motivo encontrado na cestaria chamado *matokolidyo* e que remete à pele das cobras. Sua família, preocupada, foi verificar o estado das flautas que estavam guardadas e constataram que a parte interior da flauta estava obstruída com poeira e galhos, e rapidamente limpavam e fizeram novas oferendas. Assim, o dono de flauta melhorou, e a mancha desapareceu. Desse caso, emerge uma situação de correspondência corporal entre o dono e seu artefato, já que a obstrução do tubo da flauta teve como efeito a obstrução da respiração de seu dono (ARONI, 2015, p. 38).

REFERÊNCIAS

- ARONI, Bruno Oliveira. *A Casa da Jararaca: Artefatos, mitos e música entre os Paresi*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese (Doutorado) – USP, FFLCH, 2004.
- BASSO, Ellen. *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayäpi*. Nanterre: Société d' Ethnologie, 1997.
- _____. "Mystery Instruments". In: HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre (orgs.). *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Nebraska, University of Nebraska Press, 2011.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. *Revista Mana - Estudos de Antropologia Social*, v. 19, n. 3, p. 437-471, 2013.
- COSTA, Romana Maria. *Cultura e Contato: uma Análise da Sociedade Paresi no Contexto das Relações Interétnicas*. Dissertação (Mestrado) – UFRJ, MN, 1985.
- ERIKSON, Philippe. "Obedient Things: Reflections on the Matis Theory of Materiality". In: SANTOS-GRANERO, Fernando (Ed). *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson, University of Arizona Press, 2009.
- FARIA, João Barbosa de. Nos ermos da pré-história: divagação em torno da civilização e cultura da tribo Parici: a música e a poesia. *Revista da Academia de Letras*, v. 11, n. 1, p. 67-71, 1937.
- FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Revista Mana - Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 329-366, 2008.
- FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. When Women Lost Kagutu Flutes, To Sing Tolo Was All They Had Left! Gender Relations among the Kuikuro of Central Brazil as Revealed in Ordeals of Language and Music. *Journal of Anthropological Research*, v. 68, n. 3, p. 339-355, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23264639>. Acesso em: 20 set. 2018.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- GAIGER, Jason. Participatory Imagining and the Explanation of Living-Presence Response. *British Journal of Aesthetics*, v. 51, n. 4, p. 363-381, 2011.
- GELL, Alfred. "The Distributed Person". In: GELL, Alfred (Ed.). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GONÇALVES, Marco Antonio Teixeira. A Woman Between Two Men and a Man Between Two Women: The Production of Jealousy and The Predation of Sociality Amongst The Paresi Indians of Mato Grosso. In: OVERING, Joanna; PASSES, Alan (Eds.). *The Anthropology of Love and Anger: The Aesthetics of Conviviality in Amazonian Societies*. London: Routledge, 2000.
- _____. Gênero e Mito entre os Paresi. In: FRY, Peter; ESTERCI, Neide; GOLDENBERG, Miriam. (orgs.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: AD&P/Capes, 2001.
- HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre. "Overture". In: HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre (orgs.). *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2011.

HILL, Jonathan. Musicalizing the Other: Shamanistic Approaches to Ethnic-Class Competition along the Upper Rio Negro. In: SULLIVAN, Lawrence (Ed.). *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

_____. Soundscaping the World: The Cultural Poetics of Power and Meaning in Wakuenai Flute Music. In: Hill, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre (orgs.). *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2011.

HODDER, Ian. "Thinking about things differently". In: HODDER, Ian (Ed.). *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

INGOLD, Tim. Materials Against Materiality. *Archaeological Dialogues*, v. 14, n. 1, p. 1-38, 2007.

KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: APPADURAI, Arjun (org.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. The Crystalized Memory of Artefacts. In: SANTOS-GRANERO, Fernando (Ed.). *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*, Phoenix: University of Arizona Press, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: LEVI-STRAUSS, Claude (Ed.). *O pensamento selvagem*. Campinas: Editora Papirus, 1989.

LIMA RODGERS, Ana Paula Ratto de. *Traços nômade: Rítmicas da música ameríndia*. Dissertação (Mestrado). UFRJ, PPGAS, 1998.

_____. *O Ferro e as Flautas: Regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*. Tese (Doutorado) – UFRJ, PPGAS, 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1978.

OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*, v. 34, n. 1, p. 7-33, 1991.

PEREIRA, Adalberto Holanda. O Pensamento Mítico de Paresí, primeira parte. *Revista Pesquisas: antropologia*, n. 1, p. 1-441, 1986.

_____. O Pensamento Mítico de Paresí, segunda parte. *Revista Pesquisas: antropologia.*, v. 42, n. 1, p. 448-841, 1987.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado) – UFSC, PPGAS, 2004.

SAMUELS, David W.; MEINTJES, Louise; OCHOA, Ana Maria; PORCELLO, Thomas. "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology". *Annual Review of Anthropology*, v. 39, n. 1, p. 329-345, 2010.

SANTOS-GRANERO, Fernando. *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. Tucson: University of Arizona Press, 2009.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny, 1994.

- SCHMIDT, Max. “Los Paressís”. *Revista de la Sociedad Científica del Paraguay*, v. 16, n. 1, p. 1-67, 1943.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1979). A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional – Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19, 1979.
- SEVERI, Carlo. *The Chimera Principle: an Anthropology of Memory and Imagination*. Chicago: HAU Books, 2015.
- SILVA, Márcio. Tempo e Espaço entre os Enawene Nawe. *Revista de Antropologia*, v. 41, n. 2, p. 21-52, 1998.
- VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. “Mulheres de Cera, Argila e Arumã: Princípios Criativos e Fabricação Material entre os Wayana”. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 15, n. 1, p. 213-236, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects Into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge*, v. 10, n. 3, p. 463-484, 2004.
- WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge. Harvard University Press, 1990.
- WRIGHT, Robin. As formações sociorreligiosas da Amazônia indígena e suas transformações históricas. *Ciência e Cultura*, v. 60, n. 4, p. 37-40, 2008.

SUBMETIDO EM: 04/03/2019.

APROVADO EM: 15/10/2019.