

MANUEL ALCÁNTARA, MERCEDES GARCÍA MONTERO
Y FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ (Coords.)

Antropología

MEMORIA DEL 56.º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/OAQ0251_1



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

MANUEL ALCÁNTARA
MERCEDES GARCÍA MONTERO
FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ
(Coords.)



56° CONGRESO
INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS
SALAMANCA 2018

Antropología

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/oAQ0251_1



Instituto de Iberoamérica
universidad de salamanca



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS
VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

AQUILAFUENTE, 251



Ediciones Universidad de Salamanca y
los autores
Motivo de cubierta: Idea original de Francisco Sánchez y
desarrollado por Clint is Good
<https://clintisgood.com/>

1ª edición: julio, 2018


978-84-9012-913-5 (pdf obra completa)


978-84-9012-914-2 (pdf, vol. 1)
978-84-9012-915-9 (pdf, vol. 2)
978-84-9012-916-6 (pdf, vol. 3)
978-84-9012-917-3 (pdf, vol. 4)
978-84-9012-918-0 (pdf, vol. 5)
978-84-9012-919-7 (pdf, vol. 6)
978-84-9012-920-3 (pdf, vol. 7)
978-84-9012-921-0 (pdf, vol. 8)
978-84-9012-922-7 (pdf, vol. 9)
978-84-9012-923-4 (pdf, vol. 10)
978-84-9012-924-1 (pdf, vol. 11)
978-84-9012-925-8 (pdf, vol. 12)
978-84-9012-926-5 (pdf, vol. 13)
978-84-9012-927-2 (pdf, vol. 14)
978-84-9012-928-9 (pdf, vol. 15)
978-84-9012-929-6 (pdf, vol. 16)
978-84-9012-930-2 (pdf, vol. 17)
978-84-9012-931-9 (pdf, vol. 18)
978-84-9012-932-6 (pdf, vol. 19)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es


Maquetación:
Cícero, S.L.
Tel.: 923 12 32 26
Salamanca (España)

Realizado en España-Made in Spain

 Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado .

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



Catalogación de editor en ONIX accesible en
<https://www.dilve.es/>

ASSOBIO, ENGANO E FEITIÇARIA NO SER TXÍHALI, A FLAUTA NASAL DOS PARESI HALITI

Salles, Pedro Paulo

ASSOBIO, ENGANO E FEITIÇARIA NO SER TXÍHALI, A FLAUTA NASAL DOS PARESI HALITI

I. INTRODUÇÃO

O assobiar sempre esteve entre meus interesses sonoros. Cheguei mesmo a criar um programa de rádio, na Rádio USP, chamado *Assobio49*, entre 2009 e 2011, cujo mote era exatamente o assobio¹. Na ocasião, em uma entrevista com Antony Seeger para este programa, perguntei-lhe se poderia contar algo a respeito dos assobios entre os Kisêdjê. Descreveu-me uma cena impressionante em que assobios, vindos de um grande grupo escondido na mata que circundava a aldeia, marcavam uma seção de ritual. Depois da entrevista, muitas questões circulavam em minha mente: Qual é o estatuto do assobio em outros povos ameríndios? Quais os modos de assobiar e como são empregados? Com que sentidos e em que regimes ontológicos?

Mais tarde conheci o trabalho de Desidério Aytai sobre o assobio como linguagem entre os Bororo e os Karajá Iny (1979), e agora, ao investigar a música dos Paresi (ou Haliti), deparei-me com este complexo regime de assobios associado a uma de suas flautas, a *Txíhali*, sobre a qual apresento aqui um esboço inicial a partir de um estudo etnográfico das flautas *Iyamaka* e seus cantos (cf. Salles 2017) que realizei em nove aldeias dos territórios Utiariti, Paresi e Rio Formoso entre 2014 e 2016.

Não há etnografias sobre essa ocarina nasal, mas breves menções voltadas mais a uma descrição organológica sumária do que à sua compreensão em um quadro maior de relações (Roquete-Pinto 1917; Schmidt 1914, 1943; Costa 1985). Já sobre a *Maitétansu*, aerofone nasal de idêntico feitio, porém encontrada entre os índios Nambikwara, houve dois estudos mais extensos: o de Boglár e Halmos (1962) e os de Desidério Aytai (1981a, 1981b, 1982a, 1982b), ambos com ênfase em transcrições e cálculos de frequência, diâmetro, temperatura etc., na linha da antropologia física, com informações cosmológicas de interesse.

Os anciãos paresi haliti alegam que a *Txíhali* teria sido copiada há décadas por seus então inimigos Nambikwara e dado origem a essa *Maitétansu*. Transbordam nas narrativas paresi referências aos Nambikwara como inimigos e aos conflitos - em que ocorriam práticas de abdução de pessoas e “objetos” - nos quais os Paresi articulavam suas campanhas com as *Zerátialo*, flautas-guerreiras. Roquette-Pinto também suspeita de que aquela teria se originado da *Txíhali* quando diz: “Parece-me importada dos Parecis” (1917: 188). Boglár e Halmos tiveram a mesma impressão, embora com argumentos evolucionistas, presumindo que a ocarina teria vindo de uma cultura “mais elevada” (*d’une culture plus élevée*) (1962: 438), referindo-se à dos Paresi.

A distribuição das flautas nasais na América do Sul está esboçada em Izikowitz (1935) e Wolf (1941), ainda que sob um viés difusionista, restando iluminar a questão da gênese da ocarina nambikwara com categorias de apropriação e modos de criatividade (Leach 2004), assunto para outro artigo.

II. A TXÍHALI: SEUS DONOS, SEU LUGAR E SEU CANTAR

Algumas das mais de quarenta aldeias do povo Paresi Haliti – situadas no chapadão mato-grossense que leva, desde o séc. XVIII, o nome deste mesmo povo (Chapada dos Parecis) – mantêm um variado conjunto de instrumentos de sopro, comumente chamado na

1 O programa recebeu o prêmio APCA em 2011.

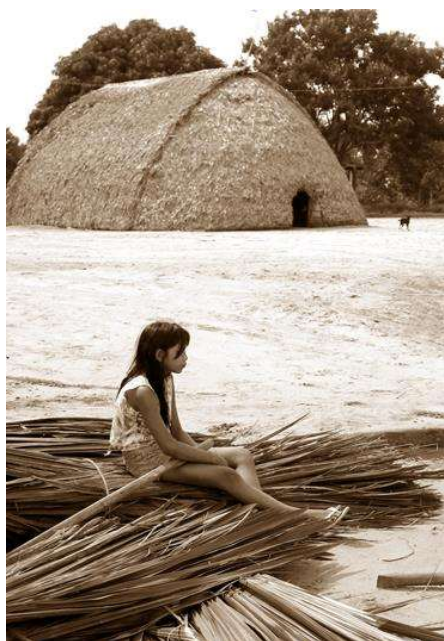
etnologia de “complexo de flautas sagradas”, neste caso denominadas *Iyamaka* ou, simplesmente, jararacas. Elas ficam reclusas em uma pequena maloca (*Iyamaka bana*; ‘casa-da-flauta’), abrigadas dos olhares femininos, aos quais, como ocorre em muitos outros grupos ameríndios, são proibidas.

No entanto, este não é o caso da *Txibali*, a ocarina nasal. Embora seja considerada uma *Iyamaka* perigosa, a ela e à flauta de pã *Zero* as mulheres podem olhar e ver sendo tocadas, e destas flautas elas podem até ser donas (*zetati waikyaty*).

Por essa razão, as duas não residem na casa-da-flauta, mas sim na maloca (*bati*) de seu dono (ou dona), que cuida delas, e assim, durante a festa de nominação feminina (*botxikwatidyo hitsehalo*), são as únicas tocadas dentro da *bati* comunal, a habitação do festeiro, na presença de todos inclusive das mulheres.

As *bati* têm a forma ogival, com entradas nas extremidades (ao contrário das habitações xinguanas) e são inteiramente cobertas de palha de guariroba ou babaçu, com buriti na cumeeira. A *Txibali* fica cuidadosamente dependurada no esteio central da *bati* (‘esteio-chefe’) chamado *kotaza*, onde habita *Wakálamenaré*, o espírito da ‘garça branca’, que protege a casa e seus moradores. A respeito destas colunas de madeira (feitas de *wazana*, aroeira-branca), Schmidt disse que “estão possuídas, de algum modo, por espíritos protetores da família que amarra neles suas redes e outros bens” (1943: 17, tradução minha). Nesta coluna, considerada como dotada de vitalidade e agências poderosas, em vez da *Txibali*, podem ficar dependurados a flauta-de-pã *Zero*, o chocalho de pequi para dançar, *Kotxyali* (hoje em desuso), e ainda a flecha de cura *korewaye*². Ali, recebem oferendas e as respectivas rezas cantadas.

FIGURA 1 – MENINA PARESI COM UMA HATI AO FUNDO (FOTO DO AUTOR)

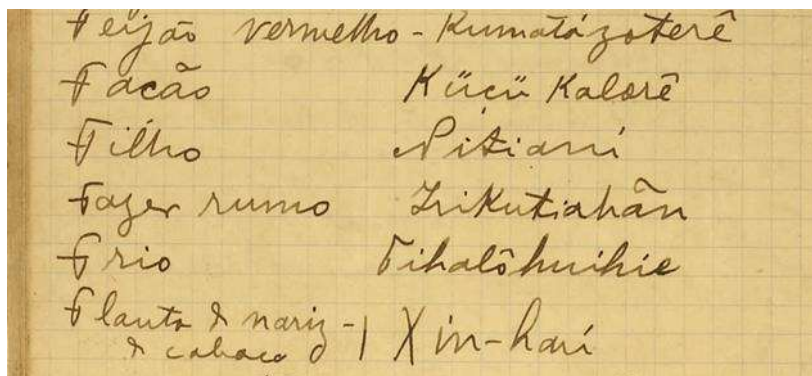


Por ser considerada órfã (*txeyxikaharé*), a *Txibali* é companheira de todas as outras *Iyamaka*, ou seja, qualquer dono-de-flauta (*Zetati waikyate*) pode tê-la e cuidar dela (dito de outro modo, qualquer outra flauta pode “adotá-la”). Mas um dono de flecha-de-cura não pode ter *Txibali*, só pode ter a *Zero*, por ser mais branda em sua ferocidade.

² A flecha de cura (*korewaye*, literalmente ‘flecha boa/bonita’) é uma flecha sem ponta, enfeitada com amarrações de linha de algodão colorida.

Rondon foi quem primeiro a registrou, em seu “Vocabulario Portuguez-Ariti”, como “Ocarina de cabaça – *Xin-barí*” e *Xân-bari* (c.1911: 25). Um ano depois -1912- em campo, Roquette-Pinto a chamou de *Xin-barí* e *Tsin-bali* (1917: 91) (Fig. 2).

FIGURA 1– DETALHE DO DIÁRIO DE CAMPO DE ROQUETTE-PINTO: “FLAUTA DE NARIZ DE CABAÇA – XIN-HARÍ”



(Foto do autor, Academia Brasileira de Letras – ABL)

Seu nome se traduz como ‘besouro’. O *amuré*³ Justino Zomoizokae referiu-se a ela como “bezourinho”. Para tomar sua forma discoide, é confeccionada com duas pequenas calotas de cabaça (*matoko taotse*) unidas e coladas com breu *mahanadi* (cera preta de abelha-sem-ferrão), usada como rejunte, recebendo três orifícios: um para o sopro e dois para digitação melódica. Rondon ainda menciona uma tira de palmeira como amarração. Preferi chamá-la de ocarina, como o fizeram Rondon (c.1911) e Lévi-Strauss (1996), mesmo que a forma de tocá-la não seja comum às ocarinas conhecidas: sopra-se com uma das narinas (*maniya kilyakoti*) e, além disso, o sopro é tangencial e direcionado pelo próprio flautista à borda oposta do furo proximal sem a ajuda de um duto, isto é, sua embocadura (ou “narigadura”) funciona como a de uma flauta transversal. (Fig. 3)

FIGURA 3 - TXÍHALI COMO FLAUTA E COMO INSETO



Para tocá-la, o flautista deve obter uma das narinas com o polegar e soprar com a outra. Com isso, produz três notas básicas, conformando uma “triade maior”, chamemos assim, próxima de Fá-Lá-Dó, que pode variar de tonalidade de acordo seu diâmetro e sua espessura e atingir outras frequências com a pressão empregada no sopro. As músicas cantadas por ela (pois a Txíhali é cantora na voz de seu tocador, seu duplo) confirmam essa

³ ‘Chefe’.

gama de frequências básicas, como se pode ver na transcrição de um dos cantos da *Txibali*, na voz do *amure* Justino, que gravei em 2014 (Fig. 4).

FIGURA 4 – CANTO DA *TXÍHALI*

♩ = 80

Ha ha ha A he he he — Na - ha - hi - kwa to - ta - ho - re
Eu fui saindo no caminho reto

5
Wai - ye he kai - ho - loa - ho - re Ha ha ha ha ha ha ha
Bem no caminho de areia branca

9
Wai - ye he mahe - re - te - ko - kói A - ho na - hi - kwa - he - na
Bem na aldeia do gavião Na trilha fui saindo

13
Na - hi - kwa to - ta - ho - re Ha ha ha ha ha ha ha
Eu fui saindo no caminho reto

Roquette-Pinto, baseando-se nas análises de João Astolpho Tavares de Souza, declara que é um instrumento “pouco exacto”, excluindo-a da análise tonal das flautas do livro *Rondônia* (1917: 88); e não há, no Museu Nacional, registro de gravações da *Txibali* dentre aquelas realizadas em cilindros de cera em 1912, nem qualquer transcrição em partitura de suas melodias entre aquelas do livro. Mas há um exemplar exposto nas vitrines, sob o número de registro 11.234.

Lévi-Strauss, referindo-se às ocarinas nasais dos Nambikwara, também não lhes dedicou muita atenção, considerando-as “estridentes”:

A melodia era diferente dos cantos nambiquara aos quais eu estava acostumado e que, por sua força e seus intervalos, lembram nossas rondas camponesas; diferente também dos apelos estridentes que se tocam nas ocarinas de três furos, feitas de dois pedaços de cabaça unidos com cera (1996: 308).

III. NARRATIVA DE ORIGEM E O COMPLEXO DE ASSOBIOS: ESCUTA, PREDACÃO E FEITIÇARIA

À *Txibali*, um dono-de-flauta deve fazer oferendas, constituídas de carne de caça (sobretudo veado-campeiro), beiju de mandioca, chicha de mandioca brava (*oloniti*) e fumo; deve também cuidar de seu estado físico, protegendo-a de insetos e outras pragas que possam prejudicá-la, tratando da manutenção de seu rejunte de cera de abelha.

A razão para tantos cuidados cercando as relações entre as *Iyamaka* e a pessoa paresi é que elas são tidas como dotadas de vida, personificações sonoras de seres que podem ser ferozes e perigosos (embora, noutras vezes, carentes e dignos de caridade e pena). Os Paresi dizem que a *Txibali* tem um espírito “brabo”, e é sorrindo que a chamam de “safada mesmo!” e “malandra”, revelando o caráter cômico de sua brabeza e nos dando pistas de seu sentido *trickster*. Essas idiossincrasias dos seres-flauta implicam em uma delicada relação e na formação da ontologia paresi. A origem desta cosmopolítica sonoro-visual reside nas

narrativas dos tempos antigos, segundo as quais enquanto as outras *Iyamaka* surgem das águas do rio e do fundo da pedra, a *Txíwali* vem das matas e é fruto de feitiçaria, sendo protagonista de uma narrativa mítica exclusiva, que reflete bem seu caráter e explica o respeito que os Paresi têm por ela.

Na história, é descrita como um ser perverso e ardiloso, que, com ajuda de seu laçao, o tucanuçu⁴, prepara armadilhas para pegar e devorar as gentes-pássaro enquanto assobia, como narro resumidamente a partir de Pereira (1986: 131-149) e do relato pessoal do *amure* Justino Zomoizokae, da aldeia do rio Formoso:

❧ ❧

Txíwali criou o tucanuçu (*Tore*) para vigiar suas armadilhas de corda de tucum (*tanore yobi*) sobrevoando-as. *Tibolazabaré* (gente-pássaro crejoá)⁵, passeando por ali, foi tocar na armadilha com sua flecha e acabou ficando todo preso. Tucanuçu sobrevoou cantando.

FIGURA 2 – TORE, O TUCANUÇU (DESENHO DO AUTOR)



Dali a pouco, *Tibolazabaré*, emaranhado na armadilha, vê chegando um homenzinho com um caco de cabaca emborcado às costas. Era *Txíwali* que vinha, assobiando como sempre, verificar a armadilha.

Com segundas intenções, *Txíwali* liberta o homem-pássaro e o entrega à sedução de suas duas filhas, *Kamalabitsoaneró* e *Kamozalikoaneró*, nas quais havia lançado um complexo feitiço de castidade denominado *kobirose*. Afirmando “não somos gente”, elas o ensinam a tirar o feitiço e têm relações sexuais com ele. Sabendo que seu pai pretendia matá-lo, advertem *Tibolazabaré* de que ele não deveria dormir enquanto *Txíwali* lhe contasse histórias à noite, caso contrário ele seria morto. Mas ele acabou caindo no sono durante as narrativas e, embora as irmãs o tivessem cutucado, ele não acordou (elas mesmas acabaram dormindo). Então, *Txíwali* avançou até a sua rede, tampou com cera preta de abelha seu ouvido, sua boca, seu nariz e seu ânus, e *Tibolazabaré* acabou morrendo e sendo devorado por *Txíwali*.

Enquanto isso, *Zatyamare*, irmão de *Tibolazabaré*, estranha sua demora e manda seu irmão mais novo, *Koerekwamã* (gente-pássaro tiriba-vermelho)⁷, ir procurá-lo. Apesar das advertências, *Koerekwamã* comete o mesmo erro do irmão e acaba preso na armadilha, porém resiste às histórias de *Txíwali*, mantendo-se acordado. A partir daí, *Txíwali* arma para *Koerekwamã* uma série de situações de risco e emboscadas, das quais ele acaba se livrando.

4 Ramphastos toco, o maior dos tucanos.

5 Cotinga maculata.

6 Zatyamare também era pai de Atyolo, a menina que por causa do assobio dele se transformaria na primeira mandioca.

7 Periquito vermelho, possivelmente *Pyrrhura perlata*.

Numa delas, *Txíhali*, sempre assobiando⁸, ordena que ele suba no pé de coqueiro-chonta (*Guilielma insignis*) para ver se há algum passarinho comendo seus cocos. As irmãs, sabidas, para protegerem seu pretendente, colocam cacos de cabaça sobre seus olhos, seus ouvidos e seu ânus, tampando bem. Quando ele sobe no coqueiro, os tucanuços de *Txíhali*, que pretendiam bicá-lo até matar, não conseguem, graças à sua proteção de cabaça, e são mortos por ele. (*Txíhali* sempre consegue ressuscitá-los com sumo de ananás-bravo⁹). Num dos desfechos, *Koerekwamã* engana *Txíhali* (o enganador-mor é enganado), que acaba morrendo esmagado por uma casca de jatobá-do-cerrado. De sua barriga sai uma multidão de besouros. *Koerekwamã*, espantado, exclama: - “Ele era um feiticeiro!” Vendo o pai morto, as filhas pegam dois besouros grandes e os fricciona com polvilho seco. Eles se transformam em ocarinas nasais, que saem assobiando.



Antes de analisarmos a narrativa e as agências e motivações desta ocarina nasal, é necessário observar a extrema cautela dos Paresi com o assobiar (*miyahazare*), a linguagem sobrenatural do ser *Txíhali*:

Quando estive na aldeia do Rio Formoso, em 2014, fui advertido severamente ao assobiar à noite. Explicaram-me que este som atrai o *Tibanare*, espírito maligno noturno no qual os feiticeiros (*kakabekware*) se incorporam. O assobio o atrai porque, ao escutá-lo, ele se sente favorecido e poderoso, tornando-se potencialmente nocivo à família que me abrigava e podendo “fazer mal às meninas e carregá-las embora”. Por isso, somente o feiticeiro pode assobiar à noite (inclusive para torne manifesta sua presença); e se outra pessoa o faz, acaba atraindo coisas ruins, pois, se alguém assobia, é um sinal de que haverá visita de um feiticeiro.

O *Tibanare* vem de “outras aldeias”, “onde vivem os feiticeiros”, e das grandes montanhas (caso em que é chamado, em português, de homem-da-montanha ou moço-do-morro). Ao som aterrorizante do tremor que ele provoca nestes morros, os Paresi chamam de *aeririkoa*¹⁰.

O moço-do-morro correu e entrou num morro. Os homens começaram a cavocar, mas o morro começou a urrar e a tremer. Os homens voltaram para a aldeia e contaram para os outros.

- Agora ele vem matar a gente e comer, disseram os outros.

Amarraram as portas todas com cipó, para o moço-do-morro não entrar. De noite, o moço-do-morro chegou *assobiando*.

[...]

Na outra noite uma mulher saiu fora da casa, levando uma criança para urinar. O moço-do-morro pegou a criança e a mulher. Mas os homens ouviram o barulho, saíram e flecharam o moço-do-morro nas costas. O moço-do-morro virou tamanduá-bandeira. (Pereira, 1987: 565 – grifo meu)

Como metamorfos, esses feiticeiros podem se transformar de acordo com as demandas da ocasião: em pássaros, morcegos e homens (para encantar e agourar); em onça e em índios Nambikwara (para atacar); e em insetos, morcegos, lagartos e tamanduás (para fugir). Marcel Mauss acrescenta que, “quando o feiticeiro ou a feiticeira se deslocam para causar dano, fazem-no sob sua forma animal, e é em tal estado que se pretende surpreendê-

8 Os narradores me esclareceram que *Txíhali* fala por meio de assobios.

9 *Ananas bracteatus*.

10 Aos outros ruídos em geral, chamam de *kaemahare*.

los” (1968: 28, tradução minha). Vanzolini menciona entidades sobrenaturais na forma de “roupas” de animais que dão velocidade, entre outras capacidades, aos feiticeiros aweti que as vestem para escapar do humano comum (2015: 161). Os Paresi dizem: *Tibanare maiha mainakatere* (“O Tibanare não morre”).

As narrativas contam que eram preparadas armadilhas para a captura de feiticeiros. Relatam, por exemplo, que certo feiticeiro, vindo da cabeceira *Matalo sewé*, toda noite passava assobiando próximo à aldeia Kotítiko (onde estive em 2014). Então, resolveram fazer uma armadilha de fojo (*mabebokô*) para ele cair. Na escuridão daquela noite, ficaram à espreita e escutaram o assobio se aproximando:

“O pessoal acompanhava o assobio e dizia:

- Está perto... mais perto... bem pertinho mesmo...

E parou de assobiar. Foram lá ver: o feiticeiro estava dentro do fojo [...].”

(Pereira, 1987: 699)

Vê-se que o assobio é um traço distintivo que pode revelar sua presença, pois se entende que o feiticeiro “pode ser reconhecido por certas características físicas, que o designam e revelam, caso ele se esconda.” (Mauss, 1968: 19, tradução minha).

De dentro do fojo, o feiticeiro tenta justificar seu assobio noturno, dizendo que viera de longe para buscar panelas e só por isso chegara à noite. Convencidos de sua sinceridade, os homens o libertam, dão-lhe pouso e também panelas para fazer festa. Quando percebem que foram enganados, comentam, destacando o assobio como marca distintiva:

“- Ele não vinha buscar nada de panela!

- Queria é matar mesmo a gente e por isso assobiava...

- Bem feito que caiu no fojo!” (Pereira, 1987: 699)

Em sua longa epopeia de maldades em busca das Mães-da-Friagem, *Eroné* encontra-se com o homem-da-água *Mawatyaré* (que tem os braços em forma de gancho), que foi enrolando o braço nos galhos mais altos do pé de caju-do-mato para alcançar mais altura. *Eroné* o benzeu¹¹ e *Mawatyaré* disse:

- Se Eroné é feiticeiro, vai assobiar igual ao saci [o pássaro *zãtibô*], e eu não vou poder matar.

Eroné escutou Mawatyaré falar assim e assobiou:

fi... fi..., igual ao saci.

- Estão vendo? Eroné é feiticeiro, mesmo!

Disse Mawatyaré, e recolheu o braço.

(Pereira, 1986, p.279 – observação e partitura do canto do saci minhas)¹²



Essa narrativa exortativa ilustra bem a relação entre o assobio e os poderes do feiticeiro, trazendo ainda à cena o pássaro saci, que os Paresi dizem ser um pássaro-feiticeiro. Também nos revela - em sua fórmula dramática - o quanto este regime de assobios se associa às acusações de feitiçaria (*anaharetya*), hoje menos comuns nos territórios que visitei, embora ainda latentes.

¹¹ Benzer, aqui, significa encantar o outro para que ele se amanse e não lhe faça mal.

¹² Tapera naevia, também chamado mati-taperê e saci-pererê.

Determinante da agência do feiticeiro sobre a pessoa paresi (antiga ou atual), o regime sonoro do assobio deflagra a cada ressonância um novo embate cosmológico. A cada escuta, uma perigosa aproximação entre mundos dispara um sistema de exortações, precauções, oferendas, proteção e contra-ataque.

Podemos pensar o som do assobio como um operador, na forma de um feitiço sonoro, que provoca essa aproximação. Lembremos que, na língua paresi haliti, o sufixo *-za*, que dá sentido ‘líquido’ aos radicais (ex: *irikati*, ‘fogo’, *-za*, liquidez = *irikatiza*, ‘gasolina’), está presente em termos que designam *canto* ou *narrativa* (ex: *tsebalityatyakoza*, ‘da pedra rachada, o canto’), dando à música um sentido adjetivo de fluidez líquida. Ora, um dos afixos de ‘assobio’, em paresi, é justamente *-za* (*miyahazare*). Lima Rodgers também aponta o sentido líquido dos cantos dos Enawene-naue, dado pelo sufixo *-da* ou *-la*, que escorrem na cabeça como gotas de chuva (2014: 379)¹³.

Então, se pensarmos o feitiço sonoro como substância líquida, podemos conceber, no contexto da *Txibali*, o assobio como um veneno de sua farmacopeia mágica, cujo contato com a vítima se dá pela escuta, e cuja eficácia mortal se potencializa na *data sinistra* da noite (Mauss, 1968: 40). Essa ideia toma um novo vulto quando se escuta os Paresi dizendo que o feiticeiro tem a “fala venenosa” (*kanatsekore*, literalmente ‘boca de gambá’).¹⁴

A noite como potência maligna desta sonoridade se confirma na história de *Xinimawseró* (a mulher-onça). Encantada com o assobio diurno de *Mabivezani* (homem-morcego), que escutara no porto de banho, convida-o para assobiar à noite em sua *hati*:

- É você que sempre assobia aí pra baixo?
- Eu mesmo. Sempre assobio a história dos primeiros Paresi.
- Mas eu acho tão bonito o assobio de você! Porque você não vai hoje à noite a nossa casa com seus cunhados, para assobiar para a gente? (Pereira, 1987: 750)

Por isso, a periculosidade do assobio em determinadas situações, locais e horários, era-me constantemente lembrada por meus anfitriões e colaboradores locais. Enredado nessa “antropologia reversa”, eu era observado e educado em direção a uma conduta condizente com sua cosmovisão para evitar dissabores cosmopolíticos durante a minha permanência na aldeia, porque enquanto eu assobiava, na verdade, falava a fala de feiticeiro e, como vislumbrou Favret-Saada, “em sorcellerie, la parole, c’est la guerre.” (1977: 27).

Este sistema de enunciados que dá corpo a esse regime de assobios parece antever uma linguagem de assobios (cf. Aytai 1979) que permite que se fale e narre por meio de silvos controlados e inteligíveis, emulando (*amotyaha*) a fala. Essa linguagem alterada, atravessada por esse regime, tem caráter encantatório ou de possessão e se expressa, finalmente, no musicar da *Txibali*. Não se tratam de assobios quaisquer, porque, em sendo falas, não são palavras quaisquer (que o assobio melodiza). Considerando que as melodias das flautas *Iyamaka* emulam as melodias dos cantos paresi, e considerando que o *Tibanare* (seja através da *Txibali* ou dos “animais” citados, como o saci) assobia emulando sua própria fala “indizível” de feiticeiro, é preciso traçar aqui um paralelo entre assobio e flauta, em dois âmbitos: o dos cantos de flauta *Iyamaka zerane* e o da fala de feiticeiro.

Assim, os cantos de *Txibali* (*Txibali zerane*) transitam nesses dois âmbitos e geram ainda outro senso estruturante, circular: fala do feiticeiro > assobio do ser *Txibali* > melodia

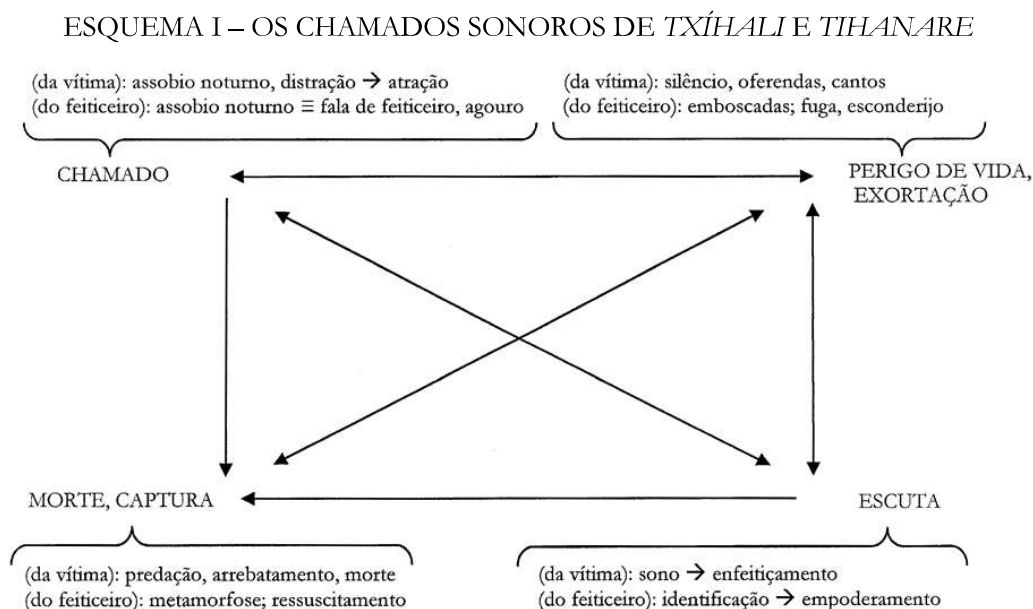
¹³ Os Enawene-naue são os parentes mais próximos dos Paresi, com extrema semelhança linguística, cosmológica e mítica, apesar de distintos traços rituais.

¹⁴ Conferir *langage spécial* em Mauss (1968: 50) e “fala poderosa” em Ramos (2013: 388).

da flauta *Txíwali* > canto de *Txíwali*. Passa, assim, pela via da ritualização musical, do âmbito da fala de feiticeiro para o da “fala” dos cantos *Txíwali zèrane*: Fala > melodia [fala assobiada] > melodia [flauta] > canto [fala cantada]. E, nesse transcurso, passa do temível ao risível, como veremos adiante. O assobio como extensão da fala e do canto nos permite usar aqui a noção de duplo (Carneiro da Cunha 1978, Vanzolini 2015).

Em *O Cru e o Cozido*, Lévi-Strauss aponta para a importância do ruído na cosmovisão dos povos ameríndios e os perigos envolvendo tanto a emissão quanto a escuta dos *chamados sonoros* e *chamados ruidosos* (2004: 179 e segs.). Estes movem diferentes relações e reações polarizadas nas narrativas, assim como avisos, exortações e precauções, resultando em transformações e modos de sanção. Entende que determinados mitos operam por meio de “sistemas de oposições relativos aos sentidos” movidos pelos *chamados sonoros* e por um código no eixo paradigmático e nos cruzamentos sintagmáticos em relação ao som a ser emitido ou silenciado, a ser ouvido e atendido ou ignorado.

Eis (no Esquema I) como se poderiam estruturar estas relações quanto a *Txíwali* e *Tihanare*:



Mais do que a fórmula da similaridade (Mauss, 1968: 46-65), em que o semelhante atrai o semelhante (*similia similibus evocantur*) e o assobio evoca (e invoca) outro assobio, os Paresi definem simplesmente que, ao escutar o assobio, *Tihanare* absorve a força de sua vítima pelo enlace do seu assobio com o dela, empoderando-se à distância através de uma contiguidade entre feiticeiro e vítima. No caso da *Txíwali*, seu assobio encanta com sua fala perigosa, gerando o sono como prenúncio da morte.

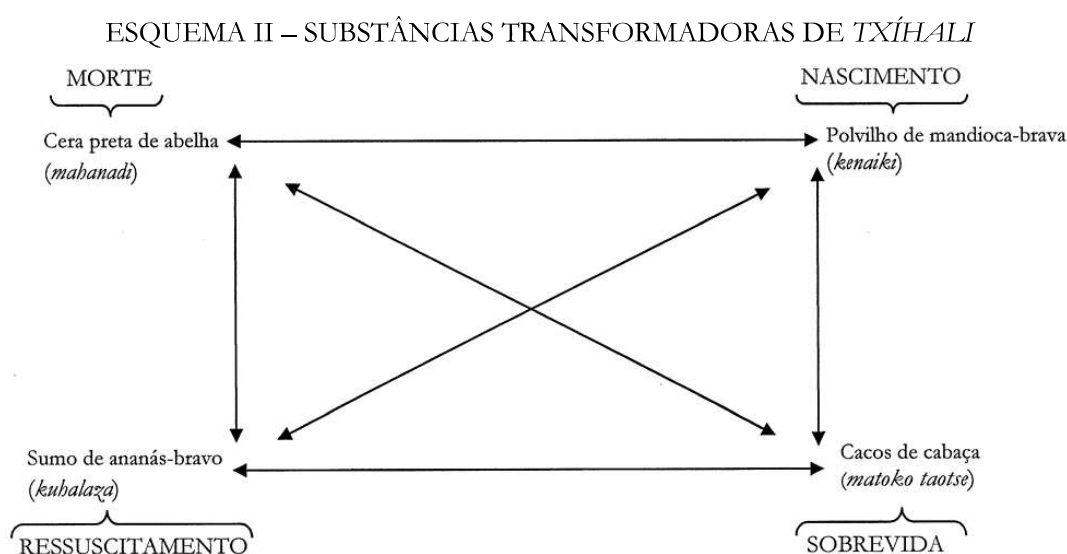
IV. CORPOS, SUBSTÂNCIAS E TRANSFORMAÇÕES

Lembremos aqui o caráter metafórico dessa questão presente no mito da *Txíwali*: os Paresi relatam que qualquer falha no que tange aos cuidados com as flautas *Iyamaka* (inclusive a *Txíwali*) e com suas festas provoca sanções punitivas dos espíritos (feitiços lançados pelas flautas), como raios, cobras no caminho, doenças e acidentes, sendo que em todos os casos, o primeiro sinal é o sentir-se sonolento. Já quando as irmãs esfregam polvilho nos besouros *Txíwali* para que se transformem em flauta, subentende-se oferecer às flautas nasais a bebida *oloniti* (a chicha feita à base de polvilho de mandioca brava), um dos elementos essenciais no “cardápio” de oferendas feitas à *Txíwali* e às outras flautas (ou seja, para que beba e ganhe

vitalidade para cantar, assobiar e dar proteção). Por sua vez, a própria *Txíhali* ressuscita seu *Tucanuçu* (e outros seres) com sumo de ananás bravo (*kubalazá*), mata *Tibolazabaré* sufocando seus orifícios corporais com cera preta de abelha e suas filhas salvam *Koerekwamã* da morte com cacos de cabaça protetores.

É notável, aliás, o quanto a narrativa descreve, num subplano discursivo, a própria matéria prima com a qual o corpo da ocarina *Txíhali* é construído: cacos de cabaça, resina de cera de abelha e os orifícios que ela apresenta como instrumento de sopro (sem mencionar os orifícios nasais usados em seu sopro, um para soprar e outro, obturado, para dar pressão), compondo sua etiologia material.

No quadrado semiótico abaixo (Esquema II), vemos essas substâncias transformadoras – o polvilho de mandioca-brava, o sumo de ananás-bravo, a cera preta de abelha e os cacos de cabaça – estruturadas em relações semânticas no plano das substâncias textuais narrativas (em letras minúsculas) e no plano dos conteúdos discursivos (letra maiúsculas):



Por tudo isso, é que, quando a ocarina nasal e seu músico (aquele que aciona suas potências) entram abruptamente na *bati* do dono da festa – tocando e cantando ao raiar do dia (*kamaetalibena zeraíta*), na seção final do ritual de nomeação –, há uma excitação geral e uma clara conduta de precaução: todos protegem seus pertences, as cabaças de chicha, a fogueira; e o festeiro zela pelas oferendas e pelo jirau onde alimentos estão postos a moquear, pois tudo isso pode ser simplesmente destruído pela *Txíhali*, personificada na conduta corporal de seu tocador e cantor dos cantos de *Txíhali*: as pisadas e braçadas de sua dança são propositalmente dirigidas a esses objetos, e derrubá-los e quebrá-los faz parte de sua *mise-en-scène* e de seu caráter destrutivo, predador, a um só tempo aterrorizante e cômico; sua *performance* provoca risos histéricos, gritos, fugas, pequenos desastres e inspira os cuidados mencionados. “É nesta ação que sua braveza destruidora, cercada de cuidados, torna-se cômica; o pessoal se esquiva dela, temendo-a, ao mesmo tempo em que ri de suas ações.” (Salles 2017: 98)

Os donos da festa também procuram ter cigarros, beiju, carne de veado ou de ema e principalmente a chicha sempre à mão para oferecer aos tocadores de *Txíhali* a fim de apaziguar sua fúria atabalhoada, considerando ainda que ela e a *Zero*, além de serem as últimas a tocar no ritual, são consideradas órfãs, e por isso nunca deve faltar alimento e bebida para elas, mesmo sendo o final da festa.

Seu aspecto performativo tanto no mito quanto no rito sugere atenção, esperteza e cuidados. A partir do momento em que a *Txíbalí* entra na *bati*, seus ouvintes replicam os protocolos de escuta de *Koerekwamã* às histórias assobiadas do besouro feiticeiro para protegerem seus bens.

A predação mortal noturna da *Txíbalí* (no plano do mito e da cosmopolítica) está metaforizada nessa *destruição dos objetos* durante a festa da menina-moça (no plano da *performance*) no período diurno.

Para se protegerem dos malefícios de *Tibanare* e seus feitiços (*bowetinae*), os Paresi buscam benzimentos, fazem oferendas a *Enore* cantando por proteção e, em casos mais graves, buscam o pajé (*utiabaliti*) ou a pajé (*utiabaloti*) da região. Confirmando as ambiguidades ameríndias típicas, rezam à própria *Txíbalí* por proteção (assim como para todas as outras *Iyamaka*); mas, para serem atendidos, dependem de que os donos de flauta cuidem continuamente delas e as alimentem com as oferendas prescritas por *Kalayteve*, mestre espiritual das *Iyamaka*, inclusive a chicha de polvilho.

FIGURA 6 – PANORÂMICA DA ALDEIA DO RIO FORMOSO, EM 2014



Vê-se a casa-da-flauta à esquerda, entre duas mangueiras (Foto do autor)

O assobio como chamado, música ou linguagem de feitiço pode ter diferentes sentidos, como diferentes são seus modos de encantamento, de caçador para caça (feiticeiro para enfeitizado) e de músico para ouvinte (flauta para festeiros). Diferenças ontológicas à parte, o fato dessa linguagem se constituir de assobios (e não de outro artefato técnico) se explica também por seu alcance acústico, corporeidade que vence grandes distâncias, atravessa territórios e alcança além das bordas do mundo. A razão da distância se confirma em diversas ocorrências de linguagens de assobio. Essa potência (ponti)aguda e penetrante é parte também de seu caráter agressivo e, no dizer de Lévi-Strauss, estridente, somada, inversamente, à sua melodiosa fala de encantamento.

Seria necessário, ainda, dar relevo aos sentidos e à agentividade do sopro nasal envolvido neste tipo de flauta, tendo em mente as sobreposições entre assobio, flautas e o *sopro xamânico* já apontadas em outros trabalhos (Piedade 1999, Hill 1993, Baudet 1997, Menezes Bastos e Piedade 1999), buscando dar conta de possíveis relações entre o som, a escuta e o olfato, ou outras funções nasais, como a expulsão.

O sopro é um ativador por excelência. Enquanto o sopro xamânico se torna visível através da fumaça do tabaco (Piedade 1999: 112), torna-se audível por meio de vibrações sonoras. De outro ponto de vista, o sopro invisível do assobio torna a vítima visível ao *Tibanare*, e age por conta própria como outras substâncias no contexto xamânico. O assobio, como substância do mundo não-visível, opera no âmbito da comunicação como veículo de palavras poderosas que se escamoteiam em sua melodia linguística, funcionando como máscara, pele sonora ou ainda sombra acústica.

V. ÍNDICE DE FIGURAS E ESQUEMAS

Figura 1 – Menina paresi com uma hati ao fundo

Figura 2 – Detalhe do diário de campo de Roquette-Pinto

Figura 3 – Txíhali como flauta e como inseto

Figura 4 – Canto da Txíhali

Figura 5 – Tore, o tucanuçu

Figura 6 – Panorâmica da aldeia do Formoso

Esquema I – Os chamados sonoros de Txíhali e Tihanare

Esquema II – As substâncias transformadoras de Txíhali

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Aytai, Desidério (1981a): “A flauta nasal nambikuara”. Em: Publicações do Museu Municipal de Paulínia, Paulínia: MMP, N° 17.

_____ (1981b): “A flauta nasal nambikuara”. Em: Publicações do Museu Municipal de Paulínia, Paulínia: MMP, N° 18, pág. 11-26.

_____ (1982a): “A flauta nasal nambikuara”. Em: Publicações do Museu Municipal de Paulínia, Paulínia: MMP, N° 19, pág. 12-19.

_____ (1982b): “A flauta nasal nambikuara”. Em: Publicações do Museu Municipal de Paulínia, Paulínia: MMP, N° 20, pág. 8-19.

_____ (1979): “A linguagem de assobios dos índios Bororo e Karajá”. Em: Publicações do Museu de Paulínia, Paulínia: MMP, N° 7, pág. 1-23.

Beudet, J.-M. (1997): *Souffles d’Amazonie: les orchestres ‘tule’ des Wayãpi*. Nanterre: Société d’Ethnologie.

Boglár, Lajos & Halmos, István (1962): *La flûte nasale chez les indiens Nambikuara*. *Acta Ethnographica*, N° 11, pág. 437-446.

Carneiro da Cunha, M. (1978): *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô*. São Paulo: Hucitec.

Costa, Romana M. R. (1985): *Cultura e Contato: um estudo da sociedade Paresí no contexto das relações interétnicas*. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) UFRJ-Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Favret-Saada, J. (1977): *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.

Hill, J. D. (1993): *Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: University of Arizona Press.

Izikowitz, Karl Gustav (1935): *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study*. Göteborg: Wettergren & Kerber.

Leach, James (2004): “Modes of creativity”. Em: Hirsch, E.; Strathern, M. (eds.), *Transactions and creations: property debates and the stimulus of Melanesia*. New York: Berghahn Books.

Lévi-Strauss, Claude (1973): *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.

_____ (2004): *O Cru e o Cozido (Mitológicas v.1)*. São Paulo: Cosac & Naify.

_____ (1996): *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lima Rodgers, Ana P. R. (2014): *O Ferro e as Flautas. Regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe*. (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: Museu Nacional.

Mauss, Marcel (1968): *Sociologie et anthropologie*. Paris: Les Presses Universitaires de France.

Menezes Bastos, Rafael J./Piedade, A. T. de C. (1999): “Sopros da Amazônia: ensaio-resenha sobre as músicas das sociedades tupi-guarani”. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: PPGAS/UFSC, n. 34.

Pereira, Adalberto H. (1986): *O Pensamento Mítico do Paresí - primeira parte*. Em: *Rev. Pesquisas – Antropologia*, n.41, São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, pág. 5-441

_____ (1987): *O Pensamento Mítico do Paresí – segunda parte*. *Pesquisas – Antropologia* n.42, 1987, São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas, pág. 447-841

Piedade, Acácio T. de C. (1999): “Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari”. Em: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, N° 11, pág. 93-118.

Ramos, Danilo P. (2013): *Círculos de Coca e Fumaça: encontros noturnos e caminhos vividos pelos Hupd’äh (Maku)*. (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Rondon, Cândido M. da S. (c. 1911): *Historia Natural – Ethnographia*, Anexo n.5, Rio de Janeiro: Papelaria Luiz Macedo.

Rondon, Cândido M. da S./Faria, João Barbosa (1948): *Esboço Gramatical; vocabulário; lendas e cânticos dos Índios Ariti (Parici)*. Anexo n.5 – Etnografia. Conselho Nacional de Proteção aos Índios. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

Roquette-Pinto, Edgard (1917): “Rondonia, anthropologia – ethnographia”. Em: *Col. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, vol. XX. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

Salles, Pedro Paulo (2017). “Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresí” (2017). Em: Salles, Paulo de Tarso/Dudeque, Norton. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretivos*. Florianópolis: Editora UFPR, pág. 41-125.

Schmidt, Max (1914): “Die Paressi-Kabiši – Ethnologische Ergebnisse der Expedition zu den Quellen des Jauru und Juruena im Jahre 1910”. Em: *Beitrage zur Volkerkunde. Baessler-Archiv, Band IV, Heft 4/5*, p.167-250. Leipzig und Berlin: Druck und Verlag Von B.G. Teubner.

_____ (1943): “Los Paressís”. Em: *Revista de la Sociedad Científica Del Paraguay*. Tomo IV, N° 1. Asunción: SCP.

Vanzolini, Marina (2015): *A flecha do ciúme: o parentesco e seu avesso segundo os Aweti do Alto Xingu*. São Paulo: Terceiro Nome.

Wolf, Siegfried (1941): *Zum Problem der Nasenflöte*. Leipzig: Harrassovitz.