

Floresta de flautas: interações multiespecíficas entre plantas, espíritos, humanos e os aerofones *iyamaka*

PEDRO PAULO SALLES 

Universidade de São Paulo | São Paulo, São Paulo, Brasil

ppsalles@usp.br

DOI 10.11606/issn.2316-9133.v32i2pe214335

resumo Este artigo oferece uma abordagem sobre as taquaras *iyana* e os fluxos desta planta nos mundos do povo Haliti Paresi do Mato Grosso e na construção de suas estruturas sociais e musicais. Os caminhos da taquara desenham redes de interação entre plantas, espíritos, humanos e o conjunto de aerofones denominados genericamente *iyamaka*, flautas ou simplesmente jararacas. Esse feixe de relações multiespecíficas opera transformações nos corpos das taquaras e em sua notável diversidade ontológica e sonora quando se metamorfoseiam em poderosos instrumentos de sopro. Sobre esse processo, marcado por um regime cosmopolítico cercado de cuidados e intenções, pretende-se argumentar que os circuitos transformativos e performativos das *iyana* – como caminhos que atravessam e revolvem tempos e espaços de uma geografia cósmica – se fazem por meio de negociações e seduções sistematizadas em estratégias relacionais como a contradomesticação e o mutualismo assimétrico, nas quais implicam a luz do dia e a escuridão da noite.

palavras-chave Paresi Haliti; aerofones indígenas; taquara; contradomesticação; mutualismo.

Forest of flutes: multispecific interactions between plants, spirits, humans and the *iyamaka* aerophones

abstract This article offers an approach on the *iyana* bamboo and the flows of this plant in the worlds of the Haliti Paresi people of Mato Grosso and in the construction of their social and musical structures. The bamboo paths draw networks of interaction between plants, spirits, humans and the set of aerophones generically called *iyamaka*, flutes or just jararacas. This bundle of multispecific relationships operates transformations in the bodies of bamboos and in their notable ontological and sound diversity when they metamorphose into powerful wind instruments. About this process, marked by a cosmopolitical regime surrounded by care and intentions, it is intended to argue that the transformative and performative circuits of the bamboos – like paths that cross and revolve times and spaces of a cosmic geography – are made through negotiations and seductions systematized in relational strategies such as counter-domestication and asymmetric mutualism, in which they imply daylight and night darkness.

keywords Paresi Haliti; indigenous aerophones; bamboo; counter-domestication; mutualism.



e214335

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v32i2pe214335>

Introdução

O povo Paresi Haliti (doravante designado apenas como Haliti, sua autodenominação), do Mato Grosso, falante da língua paresi, do ramo Arawak Maipure (Aikhenvald, 1999), habita um território descontínuo formado por dez Terras Indígenas localizadas entre o Sudoeste e o Oeste mato-grossense, em uma chapada que leva seu nome – Chapada dos Parecis, seu território tradicional pelo menos desde o século XVII. Seu bioma de ocupação é o Cerrado, alternando zonas de savana, campo e floresta (matas ciliares), cercado por fazendas com extensas monoculturas em que predomina a soja.

Este estudo se baseia em pesquisas etnográficas realizadas entre 2014 e 2016 em nove aldeias deste povo: Bakaval, Uturity, Kotítiko, Kolídiki, Queimada-Koteroko, Kamae, JM-Korehete, Rio Verde e Rio Formoso-Hohako (onde me hospedei), e em diálogos à distância que se seguiram desde então, com interlocutores indígenas. Nas viagens a campo, participei de duas grandes festas de menina-moça (*hotxikwatidyo hitsehalo*), rituais de nominação feminina realizados a partir da menarca de pelo menos algumas meninas das diferentes aldeias da região, que se reúnem em uma aldeia anfitriã para, durante três dias e três noites, festejarem seus novos nomes de proteção, vindos do território celeste *Akoakitya*, que marcam a entrada na vida adulta.



Figura 1: Menina observa o cocho de buriti sendo escavado para receber a chicha de mandioca (aldeia Hohako). Fonte: De autoria própria, 2014.

Ao participar dessas festas, das entrevistas e das atividades do dia-a-dia, constatei a resiliência deste povo que, diante todas as opressões e violências pelas quais já passou desde os primeiros contatos com não indígenas, ainda mantém sua língua nativa e um notável repertório de cantos imemoriais que são retomados e atualizados nos rituais, nas narrações de histórias dos antigos e em sua estreita e inextricável relação com as flautas *iyamaka*, seres que ainda ressoam nos terreiros e malocas em muitas de suas mais de quarenta aldeias.

Espera-se que este estudo sobre esses aerofones, entendidos como subjetividades agentivas, possa contribuir para expandir os campos da etnomusicologia, da cultura material e da organologia indígena, trazendo novos elementos para o debate.

O complexo de aerofones *iyamaka*, as flautas cantoras

As *iyamaka* conformam um conjunto de instrumentos de sopro – aerofones – vindos de um mundo aquático fluvial. A exemplo de outros conjuntos que há nas terras baixas sul-americanas, a etnologia tem chamado de “complexo de flautas sagradas” (a despeito da problemática conotação cristã que o último termo da expressão carrega). Os estudos sobre complexos de flautas tiveram início principalmente com pesquisas realizadas na Nova Guiné e tiveram amplo desenvolvimento nos estudos etnográficos realizados nas terras baixas da América do Sul, com rendimentos teóricos consideráveis (por exemplo, com Beudet, 1997; Piedade, 1999; Menezes Bastos, 2006), construindo um olhar antropológico renovado para os estudos sobre instrumentos musicais e sonoros indígenas, antes contidos em descrições sumárias no âmbito da organologia tradicional, restrição teórica e metodológica para a qual Seeger já chamara a atenção na *Suma Etnológica Brasileira* em 1986 (173-179).

Compõem o conjunto de *iyamaka*, diferentes flautas frontais, trompetes, clarinetes e um mirlitão, membranofone acionado pela voz (que altera a voz falada ou cantada), todos eles feitos de taquara, sendo alguns com acréscimo de uma cabaça, e nenhum deles pode ser visto ou tocado por mulheres¹. Além destes, ainda pertencem ao conjunto as varas emplumadas *Yohoho*, poderosos entes protetores dessas *iyamaka*, que, ao lado de uma série de animais peçonhentos – vespas, escorpiões e serpentes – conformam os xerimbabos dessas flautas, sua guarda pessoal². Advirto que emprego no artigo o termo “flautas” como os próprios indígenas o fazem quando se referem a elas em português, entendendo como termo genérico que abrange e define essa família de aerofones, assim como o termo *iyamaka*. O conjunto engloba ainda outras duas flautas: *Zêro* – flauta de pã com cinco

¹ Por essa razão, não há imagens das *iyamaka* neste artigo; elas não devem ser fotografadas ou filmadas.

² As *Yohoho* são longas varas eretas com penachos (cocares) na extremidade superior e muito agressivas na proteção dos entes-flauta. Na abertura das festas, chegam à frente das *iyamaka* abrindo caminho e atacando as paredes externas das malocas, batendo e cutucando-as com violência. Com isso, estão anunciando a ferocidade das *iyamaka* e sua sede de *oloniti*, a chicha de mandioca brava.

pequenos tubos de taquara e vinda do mundo ancestral de pedra; e *Txíhali* – flauta ou ocarina nasal de cabaça, vinda de um homem-besouro da mata. Estas não são consideradas especialmente como *iyamaka* por não terem vindo das águas do rio e por já terem sido vistas por mulheres em sua gênese. Essa distinção etiológica implica também nas práticas performativas, sociais e musicais dos Haliti com estas flautas, como por exemplo o tabu de gênero, regime que não se aplica a estas duas últimas, consideradas flautas “domésticas”, pois habitam na casa de seus donos humanos.



Figura 2: Vista parcial da aldeia Hohako, na Terra Indígena Rio Fomoso. Fonte: De autoria própria, 2016.

Entende-se que as flautas, quando são tocadas, estão entoando seus cantos na medida em que são consideradas entes vivos, dotados de voz e acompanhados por espíritos-donos.³ Esses cantos, denominados cantos-de-flauta (*iyamaka zerane*), quando são instrumentais, isto é, quando suas melodias são tocadas só pelas flautas, carregam textos subentendidos, como narrativas imanentes ou latentes; estas, por sua vez, são explicitadas ou expressas quando os cantores cantam com a letra. Nos dois casos (instrumental e vocal), os versos são postos em ação e suas fórmulas poéticas os caracterizam como cantos xamânicos na medida em que propiciam, basicamente, interações com o não humano.

³ Há um amplo debate na antropologia em que são observadas as muitas diferenças, nuances e sutilezas do que estamos chamando “espíritos-donos”, “senhores” ou “mestres” de determinados elementos. Neste artigo, procurei, por ora, utilizar algumas designações e sentidos compartilhados por interlocutores indígenas, mas que certamente poderão render um aproveitamento teórico mais substancial em outra oportunidade.

O trator e o “matinho-de-flauta”: gênese das taquaras

A planta em questão nesta pesquisa é o taquaruçu-do-seco (*Merostachys sp.*), gênero de taquara neotropical de colmos alongados, gramínea que os Haliti denominam de *iyana* e com a qual são produzidas e renovadas as flautas *iyamaka*. As interações desta planta com humanos e outros entes vão formando um feixe de relações e afecções que opera transformações em seu corpo lenhoso e em sua ontologia. Nos humanos que se relacionam com elas, transformações distintas, mas correlatas, vão ocorrer, especialmente durante os rituais de nomeação (também chamados de festas de flauta – *iyamaka hitsehare*) e no âmbito das narrativas míticas atualizadas nos rituais, nos cantos e em outros momentos narrativos menos frequentes na atualidade. Mas também em momentos do cotidiano atravessados por regimes cosmopolíticos, em que sonhos exortativos e oferendas às flautas compõem canais de interação.

Nesse processo, importa delinear os percursos transformativos e performativos da taquara *iyana* como caminhos que criam e atravessam localidades distintas, em diferentes planos de uma geografia cósmica, e verificar como essas relações e afecções – em diferentes matizes relacionais – são mobilizadas, e como se estruturam os regimes sonoros, poéticos e de escuta que orientam as diferentes musicalidades dos cantos-de-flauta.

O caminho das taquaras é inaugurado por *Miore*, uma divindade criadora associada ao grande demiurgo *Enore*. Em certo momento do processo de criação do mundo (para o qual vieram os Haliti ancestrais saídos do mundo de pedra), *Miore* come as folhas da grande árvore-de-cima (transformadas em peixes ao caírem) “em um pratinho, com água de coquinho do indaiazinho-do-campo e beiju, usando uma colherzinha de osso” (Pereira, 1987: 25). Alimentado e farto, observa que sua batata da perna começa a estufar; então, vai fatiando sua perna e a partir de cada fatia dá vida a seres da terra, do ar e da água, visíveis e invisíveis até povoar o mundo por meio de sua própria carne.

Nessa engenhosa criação, como foi dito, *Miore* dá vida à *iyana* (o taquaruçu-do-seco) e a *kamalokwalo* (a jararaca)⁴. As taquaras *iyana* se transformarão, mais tarde, nas flautas *iyamaka*, e a jararaca será, em última instância, um dos espíritos protetores destas mesmas flautas cerimoniais, que receberão justamente a alcunha de “jararacas”, empregada desde contatos mais antigos. Ao fim da narrativa cosmogônica, *Miore* proclama solenemente: – Todos os animais venenosos que nasceram serão guardiões das flautas secretas.

Depois da criação, quando os homens-da-água, com desejo de música, veem as *iyana* já crescidas e vistosas, decidem levá-las para o fundo do rio a fim de construir com elas uma numerosa e infundável coleção de flautas *iyamaka* para suas festas, na primeira das quais, *Kalaytewe*, o chefe dessa gente da água e principal espírito-dono de flauta, dança com elas cantando estes versos:

⁴ *Bothrops atrox*.

<i>Kaiholo weteko</i>	O terreiro de areia
<i>ketse aho</i>	escorregadio
<i>one etsehako nali</i>	no fundo das águas
<i>aty noweteko</i>	é o meu terreiro ⁵

(Pereira, 1987: 31, tradução nossa)

No âmbito terreno, as touceiras de *iyana* passarão a fazer parte dessa população vegetal com a qual os Haliti dialogam com fins musicais e existenciais, e estabelecem relações de troca e transformação mútua.

Luciano Kayzokenazokai, meu anfitrião na aldeia Rio Formoso - Hohako em 2014 e 2016, afirma que o taquaral “é encantado”, pois a cada vez que os tratores o invadem para destruir suas touceiras, elas voltam a crescer na mesma hora e a mata fecha novamente:

Uma vez, o fazendeiro entrou pra desmatar aquilo lá – aquele matinho-de-flauta – e o matinho se defendeu: virou matão!, motor do trator queimou!, estragou peça!, não conseguiu invadir. Tem um outro velho – que faz flauta lá –, diz que quando pega material pra fazer flauta não pode conversar de mulher, fazer besteira... Diz que é um matinho simples, assim, mas se você entra lá..., você some! (Kayzokenazokai, depoimento pessoal, 2014)

Essa fala dá sentido à resiliência e às potências agentivas das *iyana*, “matéria prima” das *iyamaka*. Longe de serem uma matéria inerte, entretanto, já atuam nas relações com humanos antes de se transformarem em flauta. Anézio Zozonezokemae, que me recebeu na aldeia Kotítico em 2014, descreve deste modo o taquaral *iyanakoakore*, organizado em touceiras específicas de *iyana*, cada qual destinada a uma determinada flauta, e o comportamento esperado de quem adentra seu território labiríntico:

Ele [as flautas] tem uma mata, né, ele tem uma mata pra eles, foi uma sagrado mata pra eles! Então [desenhando no chão, mapeia o taquaral], aqui, tá no *Amore* [um tipo de flauta], aqui tá no *Zerátyalo* [outro tipo de flauta, indicando ao lado], aqui tá no *Wálotse*, aqui tá no outro, chama *Tyaidyo*, eles são assim. Chega lá no mato, você vê *Wálotse*, *Amore*, e tá lá! Esse daqui [apontando um exemplar da flauta *Walalo* em suas mãos] você encontra lá, você encontra seis pé. Esse daqui [outra flauta, *Amore*], você encontra só dois pé. *Zerátyalo*, mesma coisa, só dois pé. E um pra flauta e um pra esse cabaça [da qual se faz a caixa de ressonância da *Amore*], e um pra esse aí, só. Cê num vê lá esse monte, igual esse taquara

⁵ *Weteko* (“terreiro”) é como se denomina o pátio central de uma aldeia haliti; neste caso, da aldeia subfluvial dos homens-da-água.

que tá à toa aí no mato, aí, cê num vê um monte aí ficado, não. Só contado, certinho. Se tirou aquele também [se tirou a mais], cê num volta mais daquele no mato [você não consegue mais sair do mato]. [Se] tirou aquele todo certinho... por isso você tem que tirar na hora, todo certinho na hora, pra você sair do mato. (Zozonezokemae, depoimento pessoal, citado em Salles, 2017)



Figura 3: Anézio Zozonezokemae (da aldeia Kotítico) e Luciano Kayzokenazokai (da aldeia Hohako). Fonte: De autoria própria, 2014.

Como se pode concluir pelo relato de Anézio, o *Iyanakoakore* não é um taquaral comum, ele é destinado às flautas. Suas touceiras estão dispostas à maneira de um “catálogo” organizado, sendo cada uma voltada a um tipo diferente de aerofone: *Amore* (a flauta-chefe), *Zerátyalo* (a velha flauta guerreira), *Tyaidyo* (conhecida como *Teirú*), *Walalotse* (a jovem *Walalozinha*) entre outras, e em quantidades certas, “só contado, certinho”: seis touceiras de *Walalo*, duas de *Amore*, duas de *Zerátyalo*; sendo que, para a *Amore*, também há, no mesmo local, um número par de cabaças para seu pavilhão de ressonância. Matthew Hall (2011: 100), em seu livro *Plants as Persons*, observa, de uma perspectiva animista, que as relações de parentesco entre plantas e humanos em culturas indígenas dependem de obrigações de responsabilidade, solidariedade e cuidado, coexistindo, entretanto, com relações predatórias. Nesse sentido, a coleta de taquaras deve ser feita com parcimônia, sem precipitação e satisfazendo a ética e a política interespecíficas envolvidas, caso contrário há o risco, neste caso, de se ficar preso no (pelo) taquaral.

A mandioca, as oferendas e os gritos-de-flauta

Depois de recolhidas devidamente para renovar as respectivas *iyamaka*, as *iyana* são levadas para a aldeia pela comitiva que tem, necessariamente, os donos-de-flauta humanos como membros. A comitiva entoia os cantos de cada flauta e seus respectivos gritos para alegrar a caminhada e para avisar espíritos e humanos que os coletores estão a caminho. Pois cada flauta tem um grito, e saber entoá-los é parte vital desse complexo comunicacional das *iyamaka* e das artes verbais haliti. Geovani Kezokenaece, colaborador da pesquisa, acessa suas lembranças de menino para nos explicar:

O anfitrião da flauta deve estar junto, e claro é necessário irem várias pessoas que estejam preparadas pra cantar e gritar ao levar *iyana* para a aldeia. Lembro quando era rapazinho. Quando iam buscar taquaras sempre iam jovens e adultos pra alegrar a ida e o retorno. E bem de longe a aldeia ouvia o grito ecoando. Era muito bonito e assustador. As mulheres corriam pra se esconderem. (Kezokenaece, depoimento pessoal, 2019)

Escutei e aprendi a reconhecer os gritos-de-flauta de cada *iyamaka* durante a pesquisa de campo em quatro situações: ao final dos toques de flauta (executados no terreiro), ao final de cada canto-de-flauta no *zolane* (isto é, nas danças coletivas em roda dentro da maloca da festa), em seções de gravação de cantos-de-flauta feitas a meu pedido (com um só cantor por vez) e durante uma conversa com Anézio que me mostrou didaticamente o grito de cada *iyamaka*, incluindo o das diferentes varas *Yohoho*.

Aquele considerado como primeiro grito-de-flauta está presente na narrativa da origem da mandioca, que aprendi com narradores haliti e o trabalho de Pereira (1986: 122). Nela, também se vê um elo entre o grito-de-flauta, a chicha e o regime visual que regula o olhar feminino às *iyamaka*, marcado por essa fala da menina *Atyolo* à sua mãe, *Kokotero*. Enterrada até a cintura (plantada) em uma terra de coivara momentos antes de se transformar em mandioca, diz a ela: “Mamãe, quando eu der o grito-de-flauta que os homens dão quando querem me beber [como chicha] para tocar as *iyamaka*, não olhe para trás”. Observa-se aí uma relação metonímica entre a menina *Atyolo* (a mandioca), a chicha e as próprias flautas, alinhavada pelo som do grito. Quando *Atyolo* dá o grito e a mãe não resiste, volta-se e olha para ela, dá-se o “curto-circuito”: a terra treme e o pé de mandioca, que já estava tão alto quanto as mais altas árvores, encolhe de vergonha. Por isso é assim até hoje.

A chicha, como um decisivo ativador de relações e trânsitos, nunca pode faltar nas oferendas ou nas festas. Sobre as oferendas, Anézio Zozonezokemae, cantor e dono de flauta da aldeia Kotítico, descreve de que maneira a chicha, o beiju e as carnes de caça são oferecidos às flautas e aos festeiros, fazendo também conexão com as plantas e revelando como esse manejo do mundo pelos Haliti envolve práticas ritualizadas, etiquetas sociais,

uma ética e uma estética geralmente implicadas na negociação com os espíritos, donos e divindades.

A oferenda [*fetazaita*] é assim, como a planta [como para as plantas]: Eu vou contar do primeiro a planta. Se você tem uma planta de mandioca, pode ser milho, pode ser outras plantas. (...) Toda planta, no começo, que quando você, pra comê, ele faz a oferenda. Se você não faz a oferenda, aí você tá arriscando sua vida pa machucá, pa você morrê, adoecê. Lá na flauta sagrada, é assim: você oferece ele, mesma coisa a pessoa que tá na sua frente [como se fosse para uma pessoa que está na sua frente], você vai falano pra ele [cantando a “reza” de oferecimento e pedido de proteção]. (...) Plantou, brotou, tá na hora de comer. Primeiro você tira ele, faze um pouco de chicha, faze beiju. Aí vai caçar; vai caçar, então vai pescar, os dois. Pescô, trouxe a caça – ema, veado – chegô, moqueô, aí você, noutra dia, você leva... um pouco você deixa na sua casa pra você oferecer pra *Txíhali* (flauta nasal), pra você oferecer pro flecha [‘flecha de cura’ – *Korewaiye*; literalmente ‘flecha bonita’]. Um pouco você leva lá na flauta sagrada [na casa-da-flauta], na porta, você oferece ele, reza pra ele, oferece pra ele [para as flautas], aí vem todo desse casa, ali [a casa da festa], e come, divide, prá comê iguais. Assim que é a oferenda. (Zozonezokemae, depoimento pessoal, aldeia Hohako, 2014).



Figura 4: Etapas da preparação da *oloniti*, a chicha de mandioca brava (aleida Hohako).
Fonte: De autoria própria, 2014.

Nesta descrição de Anézio, estão algumas chaves para compreendermos noções das quais tratarei mais adiante, relativas às relações de reciprocidade. Quanto aos gritos-de-flauta, todos os que documentei, em suas diferentes composições sonoras e geralmente cantados em *falsete*⁶, são marcas identitárias vocais de cada tipo de *iyamaka*, e não há cantores haliti que não saibam entoá-los, tampouco há cantos-de-flauta que não terminem com essas vocalizações que fazem parte das artes verbais dos Haliti e da linguagem musical das *iyamaka*.

Cultivo, manejo e contradomesticação no taquaral encantado

A conduta dos Haliti durante a “coleta” de *iyana* para a construção de flautas indica, em primeiro lugar, que não há um processo de domesticação das taquaras pelos humanos, mas, ao contrário, são as potências do taquaral *iyanakoakore* que domesticam os humanos e lhes indicam os caminhos possíveis para uma relação de troca, invertendo desse modo a narrativa clássica da “evolução neolítica”, que toma a domesticação das plantas como base para uma visão linear evolutiva – expressão do controle e da dominação sobre outros seres para um suposto progresso “civilizatório” – que desconsidera outros mundos e outras ontologias, como aquelas do âmbito ameríndio que mobilizam relações multiespecíficas.

A partir de etnografias que reposicionam humanos e outros seres (animais, plantas, espíritos e determinados “elementos da natureza” considerados abióticos, como o fogo, a pedra, o vento e a água), e do sentido de contradomesticação (nexo de domesticação reversa), alguns autores discutem a questão e nos trazem elementos para ampliarmos nossa visão sobre a relação entre os Haliti e as *iyana*. Em *Against the Grain* (2017), por exemplo, Scott contradiz o sentido unidirecional e antropocêntrico normalmente atribuído à domesticação, elucidando-nos que:

Se o teste decisivo da domesticação de uma planta ou de um animal é que ele não pode se propagar sem nossa ajuda, então, da mesma forma, nos adaptamos tão maciçamente ao fogo, que nossa espécie não teria futuro sem ele. Mesmo negligenciando inteiramente os ofícios dependentes do fogo que se desenvolveram posteriormente - ceramista, ferreiro, padeiro, oleiro, vidreiro, metalúrgico, ourives, cervejeiro, carvoeiro, defumadores de alimentos, fabricante de gesso - não é exagero dizer que somos totalmente dependentes do fogo. Em um sentido real, ele nos domesticou. (Scott, 2017: 42-43, tradução nossa)

⁶ Bastante comum na música popular brasileira e em sonoridades indígenas, o falsete é uma técnica de emissão vocal que permite que a voz masculina alcance tons mais agudos do que a voz normal (ou modal).



Figura 5: O chocho de buriti sendo impermeabilizado com fogo para receber a chicha *oloniti* (aldeia Hohako). Fonte: De autoria própria, 2014.

Carneiro da Cunha, em seu texto *Antidomestication in the Amazon* (2019), reafirma, em outro sentido, que “volição [decisões/escolhas], demandas e até iniciativas de plantas na ideologia da agricultura das Terras Baixas dificilmente se enquadram nessa definição” de domesticação como um processo de dominação do humano sobre as plantas – no caso – e a consequente dependência destas (2019: 129, tradução nossa). Tendo em vista essas demandas vegetais, Geovani Kezokenaece comenta que a contradomesticação das *iyana* pode facilmente se transformar em contrapredação:

Quando [as *iyana* e seus espíritos-donos] são respeitados e [os Haliti] mantêm relacionamento de harmonia [com as demandas das *iyana*], o taquaral pode te levar ao mundo do conhecimento de poderes. Ele pode te preparar pra que a pessoa ou grupo familiar seja forte pra sempre. Mas se não souber conduzir, acontece o contrário, bem como prejuízos, doenças, pragas. (Kezokenaece, depoimento pessoal, 2021).

Miguel Aparício discorre sobre o conceito de contradomesticação, nessa chave da contrapredação, por meio dos conhecimentos de plantas dos Suruwaha, trazendo à luz o caso do uso excessivo do timbó *kona* na pesca e a consequente vingança do espírito-dono do igarapé (2019: 194-210). Considerando o conhecimento indígena sobre esse controle

por parte dos espíritos-donos, Philippe Descola (1994⁷ apud Carneiro da Cunha, 2019: 132) entende que os povos amazônicos nunca domesticaram os porcos selvagens porque, como qualquer outro animal e reino da natureza, eles já tinham seus próprios donos. Carneiro da Cunha acrescenta a essa noção a ideia de que essa política ameríndia deve ser entendida não somente como um movimento de harmonização com estes entes (donos, mestres), mas como um anseio contrário à colonização da floresta, uma cosmovisão na qual não cabe submeter o mundo vegetal e animal a uma domesticação humana generalizada; daí o conceito de antidomesticação (2019: 132). Vimos este anseio traduzido no relato de Luciano sobre o trator derrotado pelas taquaras ao tentar invadir e destruir o taquaral. As tensões, aqui, entre donos de flauta humanos e as plantas que já têm seus donos, requerem um trato diplomático nesse delicado regime cosmopolítico com as *iyana* e as *iyamaka*. Em primeiro lugar há uma cerimoniosa coleta (*ximezati*) das taquaras *iyana*, cujo espírito-dono se chama *Nahorekatse*. A ida da comitiva dos Haliti ao território das taquaras, chamado *iyanakoakore*, revela uma complexificação da noção de sistemas de manejo e coleta.

Portanto, cultivo, manejo e coleta se traduzem, aqui, como uma política multiespecífica que opera em planos ontológicos e relacionais. Embora as características materiais e biológicas das *iyana* (seu fenótipo) sejam importantes para as sonoridades e vozes das diferentes flautas, não há cultivo e nem manejo botânico dessas taquaras por parte dos humanos. Podemos dizer que se trata do manejo de uma relação, e não do manejo de uma planta. Nesse mesmo sentido, não são as taquaras que são cultivadas, mas sim as flautas e seus corpos.

Uma multidão de flautas: construção de corpos e mutualismo

Na transformação das taquaras em instrumentos de sopro, é preciso considerar dois planos inter-relacionados: o plano sobrenatural (também presente nas narrativas míticas e no sonho) e o plano humano (nas oferendas e nos rituais). Essa instável divisão, cujos limites esquemáticos não impedem transbordamentos e interpenetrações, também pode ser traduzida de outra maneira em dois planos: o meio subaquático e o meio terreno. No primeiro, os homens-da-água, chefiados por *Kalaytewe*, principal mestre das *iyamaka*, coletam as taquaras criadas por *Miore* e as carregam em grande quantidade para suas aldeias no fundo do rio para criar e construir as flautas e fazer suas festas (como já foi dito). Enquanto isso, no segundo plano, os Haliti coletam as *iyana* e as carregam para a escuridão da casa-da-flauta (*iyamaka hana*), com o objetivo de repor ou renovar as flautas que estiverem velhas, com rachaduras (*iyana eheware*), soltando pozinho de cupim (*iyamakahene*) ou ainda desaparecidas; por conseguinte, o que define o regime de produção das *iyamaka* não é a construção, mas sempre a reconstrução. Taquaras extras ficam morando na casa da flauta para quando reposições forem necessárias.

⁷ DESCOLA, Philippe. 1994. "Pourquoi les Indiens d'Amazonie n'ont-ils pas domestiqué le pécarí". In *De la préhistoire aux missiles balistiques: L'intelligence sociale des techniques*, editado por Bruno Latour e Pierre Lemonnier, 329–344. Paris: La Découverte.

Flautas perdidas, roubadas (“raptadas”) ou abandonadas também precisam ser repostas. Depois de três dias e noites de ritual ingerindo uma grande quantidade de chicha, não é incomum que algum flautista se distraia e largue perigosamente alguma *iyamaka* no terreiro, correndo-se o risco de elas serem vistas por mulheres (ou das mulheres serem vistas pelas flautas), esse preocupante cruzamento de olhares que pode resultar em sanções negativas de diversas ordens. Quando não são recuperadas, precisam ser repostas por seu dono humano o mais rápido possível. Há um canto de flauta, registrado por Rondon e Faria (1948: 82) (cuja letra, no aspecto ortográfico e sintático, e sua confusa e precária tradução foram corrigidas, atualizadas e refeitas por mim, com a supervisão criteriosa de Geovani Kezokemaecé), que mostra o ponto de vista de uma flauta abandonada, a *Walalotse* (lembrando que esse “abandono” algumas vezes pode se referir, metaforicamente, ao fato delas não estarem sendo bem-servidas de chicha durante as festas-de-flauta ou no dia-a-dia, quando as oferendas também precisam ser feitas com certa regularidade):

<i>Kozakita atyahahena natyo</i>	– Já faz dias que fui abandonada
<i>Menakalotsene</i>	<i>Menakalotsene</i> (nome feminino)
<i>zolozolona matsenekwa</i>	na roça do avô das abelhas
<i>Kozakita hiyokatya natyo</i>	– Já faz dias que me sugaram
<i>Tarerarena hiyokatya natyo</i>	Os <i>Tarerarena</i> (abelhas) me sugaram ⁸
<i>Hatyo makawatihareta nowanahiye</i>	– Estão chorando (de luto) por mim
<i>Timezarena Zonikatse</i>	<i>Timezarena</i> e <i>Zonikatse</i>
<i>Nema neme Walalotse</i>	Assim dizia <i>Walalotse</i>
<i>Waihidjoete zeta</i>	a flautinha do <i>Waihidjoete</i>

(Rondon e Faria, cântico XVIII, 1948: 82, revisão e tradução nossa)

Há diversos outros cantos-de-flauta com esse teor (o abandono ou os maus-tratos sofridos pelas flautas e sua sede de chicha), como o conhecido *Nozani-ná*, cuja tradução e etnografia publiquei no texto “*Nozani-ná* e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi” (Salles, 2017: 41-125). Esses cantos revelam uma noção ameríndia segundo a qual certos aerofones são seres sencientes, isto é, com a capacidade de perceber conscientemente o mundo à sua volta, e são instrumentos sonoros com disposição agentiva.

⁸ Os *Tararena* são abelhas sem ferrão conhecidas como lambe-olho (*Leurotrigona muelleri*), citadas por Roquette-Pinto: “(...) persegue o viajante pelo cerradão afora, procurando água nas lágrimas que humedecem a conjuntiva, ou no suor” (1917: 199).

Os homens-da-água, por sua vez, como agentes que advertem os Haliti quando os cuidados para com as *iyamaka* residentes nas aldeias humanas não estão sendo observados, ficam vigilantes e, nessa posição, colocam-se como seres de muito poder. Tendo à frente *Kalaytewe*, cuidam deste subconjunto de aerofones (aqueles vindos da água) e controlam as águas dos rios e das chuvas, podendo devastar aldeias inteiras com dilúvios e enchentes (Pereira, 1986; Pereira, 1987). Os donos e donas de festa (aquelas e aqueles que são incumbidos de organizar as festas-de-flauta nas aldeias haliti) estão atentos a mensagens de *Kalaytewe* e outros espíritos-donos de flauta que são enviadas por meio de sonhos. Em uma manhã de 2014, quando eu estava hospedado na aldeia Hohako, escutei de Angelina Zezokemaero (que cuidou de mim como a um filho) sua fala expressando preocupação ao acordar após ter sonhado com um espírito-dono de flauta logo às vésperas de uma grande festa, pela qual ela era responsável (dona da festa). Ela via isso como um sinal, um sonho exortativo que consolidava, em todo o período ritual (desde os convites e a preparação), a conexão entre os dois mundos mencionados. Embora as mulheres nominadas – como ela – não possam “olhar para trás e ver” as *iyamaka*, têm plena consciência de seu poder e de que, se há uma relação de benefício mútuo, também sabem que essa relação não é simétrica e, muito menos, estável, sendo marcada por momentos de maior ou menor reciprocidade e a possibilidade de predação.

A fim de compreendermos melhor essas relações assimétricas e mirarmos o desenho teórico das interações multiespecíficas em questão desde outra perspectiva, trago da ecologia (ramo da biologia) o conceito de mutualismo. Consiste basicamente em sistemas de interação entre duas espécies diferentes que se beneficiam mutuamente desta relação. Há diferentes formas e categorias de mutualismo; aquele que nos interessa mais precisamente é o *mutualismo defensivo*.

Caracteriza-se por relações de troca ou associações nas quais, enquanto uma espécie alimenta e/ou dá abrigo à espécie associada, esta defende a primeira contra predadores ou parasitas. Em se tratando de plantas, um exemplo emblemático de mutualismo defensivo é a associação entre formigas (do gênero *Azteca*) e as embaúbas (do gênero *Cecropia*). Enquanto estas plantas abrigam as formigas em seu caule oco e as alimentam com corpúsculos ricos em glicogênio, lipídeos e proteínas, as formigas, por sua vez, as defendem de lianas e predadores herbívoros (Janzen, 1969). Não é difícil perceber esse tipo de mutualismo na relação entre humanos e flautas: os Haliti abrigam e alimentam as *iyamaka* com carne de caça e bebida fermentada, ao passo que elas protegem os Haliti de espíritos predadores, como o monstro-feiticeiro *Tihanare*. Num certo sentido, humanos alimentam as flautas para não serem predados por entes malignos, mas também por elas mesmas, pois as *iyamaka* conhecem feitiços e podem se aliar aos homens-da-água e ao próprio *Enore* em ataques predatórios e exortativos, ou podem simplesmente abandoná-los à própria sorte.

O cuidado e a sedução também se articulam em movimentos mútuos de produção de afinidades e, em certa medida, circulares, mas nunca simétricos: os donos de flauta seduzem as flautas com rezas cantadas acompanhadas de alimento, tabaco e bebida pedindo

proteção, enquanto as flautas seduzem as mulheres com seus cantos para que lhes sirvam essas mesmas substâncias vitalizantes durante a festa-de-flauta, oferecendo, em troca, proteção.

Nesse trançado relacional multiespecífico (entre plantas, flautas, espíritos e humanos), foi necessária essa abordagem multidisciplinar, trazendo modelos dos estudos ecológicos, como o mutualismo, a fim de analisarmos estas interações assimétricas sem nos esquecermos da condição vegetal latente das *iyamaka* e tampouco das dinâmicas observadas nestas associações marcadas por diferentes graus de reciprocidade.

As flautas – seres que a princípio consideramos abióticos – superam o biocentrismo, uma vez que, mesmo depois de cortadas e remodeladas, adquirem alento (sopro de vida) e a condição de *pessoas*, dotadas de intenções, desejos, sentimentos, fome, sede e o dom da fala através de seus cantos. São objetos e artefatos “providos de um mesmo conjunto básico disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas” (Viveiros de Castro, 2015: 43).

A transformação de seus corpos-taquara em corpos-flauta passa por uma série de etapas depois que o ritual é consumado. Por um lado, os processos de construção e classificação que tornam os bambus em uma diversidade de flautas a serem “tocadas” para soar seus cantos: o rompimento correto dos nós da taquara para formar o duto de ar, a modelagem da cera de abelha-sem-ferrão para constituição do bocal que permite a produção de vibrações sonoras e os orifícios de digitação para variação de frequências melódicas, afinadas de acordo com suas respectivas “vozes”.

Depois, elementos simbólicos são inscritos em seus corpos: as amarrações com fios de algodão *ezohali* coloridos e incisões a fogo ou a seco, os quais, no âmbito da “materialidade” (ou da corporalidade) são, a um só tempo, as vestes, os adornos e as pinturas corporais das *iyamaka* que sinalizam sua alteridade interespecífica (entre as diferentes espécies de flauta: *Walalo*, *Zeratyalo*, *Amore*, *Tyaidyo* etc.) – aquilo que, com alguma displicência, chamamos de “adornos” ou “enfeites” das flautas –, como também a definição de suas individualidades, isto é, atributos distintivos que identificam cada indivíduo-flauta para seus respectivos donos humanos. Considerando que pode haver uma multidão de flautas *Walalo*⁹, por exemplo, essas vestes definem uma alteridade intraespecífica (entre diferentes *Walalo*, nesse caso).

Lembremos que, desde o caminho de volta do taquaral para a aldeia, as taquaras já vinham entoando seus gritos-de-flauta, à noite, anunciando à aldeia sua nova condição de flautas *iyamaka*. Embora todos os aerofones do conjunto compartilhem um genótipo semelhante enquanto taquaras da mesma espécie, já o fenótipo de cada uma (sua *expressão gênica* em características observáveis, inclusive suas sonoridades) é bem distinto e, depois, é trabalhado pelos Haliti e pelos homens-da-água que as escolhem, selecionam, seccionam,

⁹ *Walalo* é um dos tipos de flautas do conjunto de aerofones *iyamaka*. É uma flauta frontal pequena, com quatro furos para digitação melódica. É considerada uma flauta jovem e menos feroz do que as outras, sendo também chamada de *Walalotse* (“walalozinha”). É a protagonista de um canto-de-flauta notabilizado pelo compositor Villa-Lobos (sobre isso, ver meu texto Salles, 2017).

confeccionam e “adornam” a partir desse olhar ameríndio para a multiplicidade. Quanto a esse aspecto morfológico, resultante desse manejo *sui generis*, a despeito de as *iyamaka* terem roupas, “adornos”, “pernas” (pois podem correr) e boca (pois podem falar, comer, beber e cantar), elas não devem ser entendidas como “flautas antropomorfas”, mas sim como entes flautomorfos. Nesse contexto, a luteria e a organologia¹⁰ desses instrumentos são antes uma construção de corpos e de relações.

A transformação dos corpos-taquara que ressuscitam em corpos-flauta tem paralelo e contrapartida na transformação dos corpos-humanos em corpos-flautistas, por exemplo na narrativa que conta a origem das *iyamaka*. Muito resumidamente, um grupo de mulheres que namoravam secretamente um tapir na beira do rio percebe que *Kaimare* (o *trickster* que comete o primeiro incesto e depois se transforma em Lua) havia cortado o pênis de seu amante. Como vingança, elas o embebedam com chicha forte e surripiam todas as suas flautas (notem a conotação fálica das flautas). Quando fogem, as flautas saem correndo junto com elas. Percebendo o desconsolo de *Kaimare*, seu irmão *Koema* mergulha no rio para ir ao encontro da aldeia submersa dos homens-da-água a fim de receber deles a generosa dádiva de novas flautas. Mas, para conseguir seu intento, *Koema* passa antes por duas transformações corporais.

Primeiro, com ajuda de um homem-seriema (*Kolatahikwa*), aprende a prender a respiração por um tempo cada vez maior para dar conta de atravessar a grande massa de água até a aldeia das profundezas sem desfalecer. Após várias tentativas infrutíferas e quase se afogar, alcança finalmente seu destino e, quando vê uma grande maloca sob o rio, pergunta-se espantado: *Aliyakereta zamani kaotyaka eze wenakalati?* (“De onde surgiu essa aldeia?”). Então, ao se aproximar da maloca, de onde soavam músicas de flauta, ele acaba sendo morto pelas varas-guarda *Yohoho*, que julgavam que ele fosse uma possível ameaça às *iyamaka* que lá estavam cantando e dançando; supunham que ele fosse um batedor de uma expedição guerreira. Tomando essa morte como uma etapa transformativa e não definitiva, o mestre *Kalaytewe* ressuscita-o aplicando sumo de ananás-bravo em suas narinas e por todo seu corpo.

Só então lhe é dado o direito de receber como dádiva uma multidão de flautas *iyamaka* de diferentes tipos e tamanhos, uma “diversidade ingovernável”, mas com a condição de que sejam abrigadas em uma casa-de-flauta especialmente concebida e construída na aldeia dos humanos (a fim de que as *iyamaka* possam permanecer no escuro e protegidas dos olhares femininos, mas próximas de sua escuta)¹¹.

¹⁰ Luteria: arte de construir e consertar instrumentos musicais / Organologia: arte de descrever e classificar instrumentos.

¹¹ A maior parte dos cantos-de-flauta é dirigido às mulheres. Os Haliti diferenciam pelo menos dois tipos de escuta: uma não intencional e uma intencional que se chama *tsemakatya*. Trata-se aqui desta última.



Figura 6: Maloca familiar – *hati* – recebendo uma nova cobertura de palha de guariroba (aldeia Hohako). Fonte: De autoria própria, 2016.

É oportuno elucidar que essa ideia de uma “multidão” de flautas, presente em narrativas e cantos (por meio da palavra *hitahenaha*, entre outras expressões), remete tanto ao nexos de personalidade dado às flautas quanto ao sentido de superabundância que as grandes moitas de taquara representam. Vindas de um plano em que os seres são perfeitos e em número infinito, vivendo em abundância e festa constante, as flautas de taquara terão de lidar com as imperfeições e limitações humanas, enquanto os humanos terão de lidar com as coações de *Nahorekatse* e *Kalaytewe* (espíritos-donos das taquaras e das flautas, respectivamente). Recordemos a fala de Anézio alertando sobre os Haliti só poderem coletar um número de taquaras que não exceda o necessário (“só contado, certinho”), caso contrário correm o risco de ficarem presos no taquaral. Concluimos essa ideia com o quadro abaixo (*Tabela 1*), contrastando abundância e controle.

ABUNDÂNCIA / FARTURA (homens-da-água, <i>Kalaytewe</i>)	CONTROLE / PARCIMÔNIA (humanos e ancestrais, <i>Kaimare</i> e <i>Koema</i>)
“multidão de flautas” (taquaras e flautas infinitas)	“contado, certinho” (taquaras e flautas finitas)
Não precisam ser repostas	Precisam ser repostas

Tabela 1: Tensionamentos nos contrastes entre abundância / controle.

Além das “simultaneidades” observadas entre a constituição dos corpos-flauta e dos corpos-flautistas, vê-se uma clara continuidade entre os *ethos* das diferentes taquaras *iyana* e os das flautas *iyamaka*, evidenciada tanto no devir-flauta específico de cada taquara específica (lembrando que as diferentes touceiras de *iyana* já estão predestinadas aos diferentes tipos de flauta respectivos), como nas seções cerimoniais e dinâmicas relacionais implicadas. Esse nexos ainda se desdobra na passagem de mando dos donos-espíritos das taquaras (como *Nahorekatse*) para os donos-espíritos de flauta (como *Kalaytewe*) e, num outro plano, para os donos e donas de flauta humanos (*zetati waikyate* e *zetati waikyatyo*¹², respectivamente).

Essa já intrincada rede de relações se complexifica, pois as próprias flautas têm uma chefia interna, na “pessoa” da flauta denominada *Amore* (ou *Amure*), a flauta-chefe, sugerindo um nexos político na “sociedade” das *iyamaka*¹³.

A casa-da-flauta: contradomesticação e gênero

Para uma torção do sentido de domesticação e para o entendimento das taquaras, agora já transmorfoseadas em flautas, ainda há um outro dado determinante. Lembremos em primeiro lugar que o termo domesticação tem sua raiz em *domus*, do latim medieval, que designava um tipo de casa da elite romana e que também é a raiz de ‘dominar’, ‘domínio’; e, ainda, ‘domar’ (isto é, seduzir, subjugar e amansar). Assim, domesticar significa trazer algo para este ambiente circunscrito, um *domínio* que comporta um feixe de relações peculiares e que torna este algo (ou este alguém) parte de seu *habitus*. Significa também tornar algo familiar, considerando que o *domus* é um *locus* familiar por excelência. Scott (2017) nos mostra de que maneira esse *homo domesticus* constrói seu *domus* como domínio que reflete a ideia de estado centralizado, marcado pela hierarquização e o controle.

Entretanto, no caso das *iyamaka*, isso muda de figura visto que elas têm a sua própria casa, não sendo, portanto, “objetos domésticos”. *Kalaytewe*, depois de ressuscitar *Koema* no fundo do rio, adverte-o de que, para que as *iyamaka* lhes sejam doadas, é preciso construir uma casa (*hati*) na aldeia para que elas tenham onde morar, uma casa-da-flauta (*iyamaka hana*). *Koema* não compreende, a essa altura de seu trânsito xamânico pelo mundo submerso, que, a princípio, essa casa era para ser do tamanho usual, igual às que os Haliti usam como habitação familiar, com aproximadamente 15 metros de comprimento, 7 de largura no centro e 7 de altura, feitas de palha de guariroba ou babaçu (com buriti na cumeeira), apresentando forma ogival e, ao contrário das malocas xinguanas, com as entradas posicionadas nas extremidades. Porém, seu irmão *Kaimare*, preguiçoso e atrapalhado, incumbido dessa tarefa de engenharia, constrói uma casa muito pequena; subestima as *iyamaka* e a dimensão de suas potências. O resultado é que, quando as *iyamaka*

¹² As mulheres (*haloti*) também podem ser donas de flauta, com a ressalva de que não toquem ou vejam os instrumentos, fazendo as oferendas diante da portinhola de palha da casa-da-flauta.

¹³ O termo que designa um chefe de aldeia, na língua haliti arawak, é justamente *amore* (ou *amure*).

estão sendo finalmente levadas do rio para a aldeia por *Koema*, acompanhado de um séquito de homens-da-água, *Kalaytewe* se depara com aquela pequena maloca (com apenas 4 metros de comprimento, 2 de largura e 2 de altura) e, enfurecido e decepcionado, ordena que uma multidão de flautas grandes retorne ao rio. Isso explica por que os Haliti de hoje não têm as grandes flautas que poderiam ter tido.



Figura 7: Casa-da-flauta na aldeia Bakaval. Fonte: De autoria própria, 2014.

A situação se agrava quando *Kaimare* incumbe um grupo de mulheres de receber as flautas que chegavam do rio e acomodá-las na diminuta *iyamaka hana*. Bastante contrariado, o chefe da gente-da-água adverte duramente *Kaimare* de que as mulheres não devem ver as *iyamaka*, senão elas podem até morrer. Por essa razão, mais uma multidão de flautas foge correndo para as águas do rio (as flautinhas *Walalotse*, que são mais jovens, correm na frente), enquanto os homens-da-água cantam, zombando de *Kaimare*:

<i>Maotikone here kaitse Kaimare</i>	Um verdadeiro tolo, o <i>Kaimare</i>
<i>Maotikone here kaitse Kaimare</i>	Um verdadeiro tolo, o <i>Kaimare</i>
<i>Haohidyoha(m) aji kakorekakoa(m)</i>	Junto com sua mulher
<i>Wayakere kani no iyamaka</i>	Não há de ver minhas <i>iyamaka</i>
<i>Nozaiani no Kaima</i>	Meu sobrinho <i>Kaima</i>
<i>Kalo(m) hatyo kalo nomaotikone</i>	Aquele grande, grande tolo

Kaimare Kaimare tiokoykati
Hotekalawane nohaikoaheta(m)
Hotekalawane Walalo(m) hatyo

Kaimare, o vovô Kaimare
 As *Hotekalawane* voltaram para mim
 Estas *Walalo Hotekalawane*

Walalo Walalo(m) hitsoa kere
Hatyo no(m) haikwa(m)heta
Zotenetyoa waniyaka iyamaka

Walalo, uma multidão de Walalo
 São as que voltaram para mim
 Se agourar, morrem as flautas

(Canto dos homens-da-água, com suas sincopas flutuantes, conforme cantou-me Juvenal Azomare, da aldeia Kotítiko, durante uma festa-de-flauta em 2014 na aldeia Hohako. Transcrição poética e tradução minha com Geovani Kezokenaece).

♩ = 70

Ha - ha Mao-ti - ko - ne ha-re kai - tse Kai - ma - re - Mao-ti - ko-ne(m) ha - re kai -
 Um verdadeiro tolo, o Kaimare Um verdadeiro tolo,
 Ka-lo(m) ha - tyo, ka-lo no-mao - ti - ko - ne - Ka - i - ma - re Kai - ma - re
 Aquele grande, grande tolo Kaimare,

7
 tse Kai - ma - re - Hao - hi - dyo - za(m) a - ji ka - ko - re ka - kwa(m) - Wai - ya - ke -
 o Kaimare Junto com sua mulher, não há de ver
 tyo - koi - ka - ti - Ilo - te - ka - la - wa - ne no - hai - kwa - he - ta(m) - Ilo - te - ka -
 o vovô Kaimare Hotekalawane voltaram para mim Estas

12
 re ka - ni no I - ya - ma - ka - no - zai - a - ni no - Kai - ma - A - ha A -
 minha Iyamaka, meu sobrinho Kaima.
 la - wa - ne Wa - la - lo(m) ha - tyo

17
 Walalo Hotekalawane
 ha ha A - ha Ham - Wa - a - la - lo Wa - la - lo(m) hi - tsoa - ke - re -
 Walalo, uma multidão de Walalo

22
 Ila - tyo no(m) hai - kwa(m) - he - ta - Zote - ne - tyoa wai - ni - ya - ka Iya - ma - ka etc.
 são as que voltaram para mim. Se agourar, morre a Iyamaka

Figura 8: Canto dos homens-da-água, com suas sincopas flutuantes conforme cantou-me Juvenal Azomare, da aldeia Kotítiko, durante uma festa-de-flauta em 2014 na aldeia Hohako. (transcrição musical minha; transcrição poética e tradução minha com Geovani Kezokenaece).

Nesta narrativa com canto-de-flauta, da qual se revestem a mediação xamânica e o tabu central das *iyamaka*, vê-se o papel fundamental de *Kaimare* que, a despeito de suas intenções, acaba por engendrar transformações e regulações que definem estruturas sociais importantes para os Haliti, desde questões de parentesco e gênero até as relações multiespecíficas e as musicalidades; seus atos são *perturbações*, no sentido dado pela ecologia¹⁴, que favorecem o surgimento de novas subjetividades e configurações sociais. Até hoje, o conjunto de aerofones que habita as casas-de-flauta está configurado do modo que está graças à sua preguiça e descuido; a arquitetura dessas maloquinhas e suas dimensões também são resultado de suas intenções agentivas que, embora sempre “saíram pela culatra”, acabam por acertar em algum alvo tão importante quanto inesperado. Mesmo o tabu de gênero que redefine a relação entre as *iyamaka* e as mulheres nominadas (chamadas *ohidyo*) – para quem os cantos-de-flauta passam a ser cantados com mensagens metafóricas – torna-se um novo conhecimento relacional e musical graças a seu ânimo desgovernado, pueril e por vezes mal-intencionado. No enredo da domesticação e do mutualismo envolvendo essas flautas imigrantes e os habitantes humanos, outrora senhores do território das aldeias, essas novas configurações trazidas por esse longo episódio que resumi aqui serão definidoras.

Quando um homem entra na casa-da-flauta para tocar e cantar, é ele quem está nos *domínios* das *iyamaka*, submetido ao regime doméstico das donas da casa, semelhante ao que ocorre no taquaral no que concerne à conduta humana. Nessa inversão, os homens é que estão sendo, mais uma vez, domesticados.

Confinadas em sua diminuta habitação, entretanto, as *iyamaka* não estão satisfeitas, e só se alegram de verdade quando podem sair ao aberto no terreiro *weteko* para cantar, gritar, comer, fumar e beber durante as festas. Para isso, além das oferendas, é preciso que determinadas condições sejam favoráveis à sua natureza, que oscila entre a proteção e a predação modulados por uma política do cuidado (cuidar do outro, ser cuidado pelo outro, ter cuidado com o outro).

¹⁴ Perturbações, não necessariamente com sentido negativo, são transformações causadas a um sistema ecológico por algum elemento novo ou externo.



Figura 9: No terreiro da aldeia Hohako, forquilhas cerimoniais (*ityoako*) com cabacinhas cheias de chicha, prontas para as *iyamaka* e seus flautistas beberem durante a festa. Fonte: De autoria própria, 2014.

As taquaras noturnas: dualidade e gênero na onomástica das *iyamaka*

Todas as *iyamaka* da água, assim como as outras flautas, têm nomes próprios que podem indicar etimológica e morfológicamente seu gênero (feminino ou masculino), sua faixa-etária e seu *ethos* (de guerreira, contadora de histórias, cantora e assim por diante). Quanto ao gênero, geralmente está indicado pelos afixos designativos, como nos ensina Anézio, da aldeia Kotítico: “Porque ele tem mulher [flautas-mulher], ele tem homem, né? Aquele *Walalotse* mulher! *Amore* e *Zerátyalo-ena*, homem!”. Sua posição social no conjunto de flautas, considerado como uma rede formada por afinidade e familiaridade, também pode estar sugerido na onomástica. Por exemplo, as flautas *Amore* (‘Chefe’) ou *Tyaitxikihare* (‘Órfã’). Tais características, somadas às suas histórias de vida junto aos Haliti e em outros planos, se expandem e se acentuam em seus cantos e narrativas através dos quais se manifestam e falam. Seus estilos musicais distintos permitem aos Haliti reconhecerem – só pelas sonoridades, melodias, ritmos, flutuações, intensidades e intenções sonoras – qual é a flauta que está cantando. Uma expressão dessa alteridade musical se vê nesses diferentes estilos de cantos-de-flauta (*iyamaka zerane*) e em suas designações classificatórias: *Walalo zerane* (cantos da flauta *Walalo*), *Zeratyalo zerane* (cantos da *Zeratyalo*), *Amore zerane* e assim por diante, como também observou o etnógrafo João Barbosa Faria ao documentar alguns desses cantos (Rondon;Faria, 1948). Nesta classificação, assim como na classificação dos aerofones *iyamaka*, estão implicadas categorias nativas, irredutíveis às classificações da música ocidental e da organologia tradicional.

Para os propósitos deste artigo e dos argumentos que pretendo tecer, vamos nos concentrar agora no entendimento da designação “*iyamaka*” que, não sendo um nome próprio como os outros, é aquele que define genericamente o coletivo de flautas. Veremos, a partir da onomástica *haliti arawak*, de que maneira os processos transformativos das taquaras e seu devir-flauta operam na construção linguística e morfológica do termo.

A palavra *iyamaka*, em primeiro lugar, tem como raiz o morfema *iyana*, como observou Geovani Kenokenaeca em depoimento pessoal (2014), morfema que designa justamente o taquaruçu-do-seco usado na renovação das flautas e seus corpos. Já o segundo morfema, *-maka*, entendo que não deva, aqui, ser traduzido como ‘rede de dormir’ ou como ‘noite’. Isto só seria correto se *maka* figurasse como palavra isolada; porém, como morfema com função qualificadora, *-maka* dá o sentido adjetivo de ‘noturna’ ou ‘da noite’.

Assim, o termo *iyamaka*, cuja morfologia se faz, portanto, da aglutinação de *iyana* com *-maka*, pode ser traduzido como ‘taquara noturna’, tendo a obscuridade da noite também os sentidos de ‘escondido’, ‘secreto’ e ‘perigoso’¹⁵. Suponho que, por essa razão, além de chamá-la de “flauta sagrada”, em português, os *Haliti* também a chamem de “flauta secreta”. Mais adiante voltaremos a essa questão.

Por ora, podemos nos perguntar se essa transformação morfológica e semântica da palavra *iyana* em *iyamaka* teria algum paralelo na transformação das próprias taquaras em flautas. Vejamos se o estratagema preparado para a coleta nos dá alguma pista. O pragmatismo presente na observação de determinadas condições para estas formas de cultivo, manejo e coleta é inegável. Vivendo sob “um mesmo céu”, mas em posições e com disposições distintas no que se refere, por exemplo, ao dia e à noite, humanos e taquaras compartilham conhecimentos e estabelecem uma estratégia. Os coletores saem da aldeia à tardinha em direção ao taquaral e pernoitam no campo para dar início às oferendas a *Nahorekatse* logo antes do amanhecer. A coleta é feita pela manhã e o retorno à aldeia com as *iyana* deve ocorrer na penumbra da noitinha, já anunciando sua chegada com gritos-de-flauta para que as mulheres nominadas se escondam.

Na condição de taquaras, pertencem à claridade do dia; na condição de flautas, pertencem à escuridão da noite (ou da casa-da-flauta). Observem que as *iyamaka* somente saem para “cantar” no terreiro à noite; já durante o dia tocam somente na penumbra da casa-da-flauta, sobretudo na última manhã do ritual de nomeação¹⁶. Num outro sentido, enquanto as *iyana* estão nos domínios da claridade e do seco (ou fogo), as *iyamaka* estão nos domínios da escuridão e da umidade (ou água). Recordando as relações de oposição encontradas por Bourdieu na casa *kabyle*, da Argélia (1999: 152-153), que definem as áreas escuras, úmidas e propícias ao segredo como localidades femininas por excelência, a casa-

¹⁵ A fim de enriquecer esse quadro semântico, vejamos outras palavras e expressões que têm “*maka*” como raiz: *maka* (‘rede’ / ‘noite’), *make* (‘noite’), *makehena* (‘anoitece’), *makiya* (‘de noite’), *makaliro* (‘escuridão’), *tsemaka* (‘dormir’), *makani* (‘amanhã’) e *waiye makakoane* (‘boa noite’).

¹⁶ Já as flautas *Txíhali* e *Zero* só podem ser tocadas durante o dia, e podem ser fotografadas e filmadas.

da-flauta dos Haliti (assim como as aldeias submersas), ao contrário, revela-se como um local escuro e úmido, mas propício aos segredos masculinos.



Figura 10: Casa-da-flauta na aldeia Hohako depois do temporal. Fonte: De autoria própria, 2014.

Prosseguindo com esses jogos de oposição, ainda que com certa cautela, consideremos a resistência das *iyamaka* à água e, em contraposição, o estudo de Saha e Howe (2001) sobre taquaras do cerrado, com ênfase à sua resistência ao fogo:

Algumas espécies de bambu lenhoso estão presentes em habitats secos e propensos ao fogo, no sudoeste dos Estados Unidos, no cerrado brasileiro e em florestas decíduas da Ásia e da América do Sul temperada, em que meristemas subterrâneos e sua habilidade de se reproduzir vegetativamente a partir dos rizomas tornam as plantas adultas resistentes ao fogo (...) (Saha;Howe, 2001: 659-660, tradução nossa)

Considerando esses contrastes, dualidades e ambivalências, poderíamos propor este esquema, ainda que provisório, no sentido de dar estrutura aos argumentos colocados:

<i>IYANA</i>	<i>IYAMAKA</i>
taquara	flauta
dia / claridade / seco	noite / escuridão / úmido
<i>adapta-se ao fogo</i>	<i>adapta-se à água</i>

Tabela 2 : Relações de contraste na dualidade *iyana* – *iyamaka*.

A dualidade *iyana* – *iyamaka*, representada acima com seus principais polos, forma-se por meio da reciprocidade, ou de uma “pressuposição recíproca” (Deleuze; Guattari, 1980¹⁷ apud Viveiros de Castro, 2015: 128). Os polos dessa dualidade, embora sejam mutuamente condicionantes e necessários, na medida em que um forma e transforma o outro, não se posicionam em simetria absoluta, mas numa “relação de implicação recíproca *assimétrica*” (Viveiros de Castro, 2015: 129); o mesmo ocorre na *Tabela 1* (ver acima), e entre os dois percursos *taquara* → *flauta* e seus pontos de chegada: o dos homens-da-água (fundo do rio) e dos humanos (casa-da-flauta), e no diálogo entre ambos. Essa observação é necessária para uma visão êmica das relações em jogo (Lévi-Strauss, n.d.: 149-173) e para que não caiamos na armadilha das relações de oposição mecanicistas, nas quais os dois polos estariam irredutivelmente isolados e os vetores estáveis. Aqui, busca-se ir além de uma mera homologia entre natureza (*iyana*) e cultura (*iyamaka*), acessando uma complexa e sofisticada dinâmica relacional de articulações recíprocas assimétricas que, em certo momento, associei ao mutualismo defensivo, sempre assinalando que, no degrau da assimetria, entra a possibilidade de predação. E, ainda, como refletiu Van Dooren a partir de Haraway (2003) e Anna Tsing (2012), nas interações co-constitutivas entre humanos e não humanos, “alguns atores estão mais no controle do que outros, mas ninguém está *no controle*” (2012: 25, tradução nossa, grifo do autor).

Nessa etnografia da taquara *iyana* e das flautas *iyamaka*, procurei apresentar aproximações e equivocções acerca da transformação do corpo-taquara em corpo-flauta, dando relevo à perspectiva da planta e não só de sua forma já metamorfoseada em flauta, mostrando diversos vieses e perspectivas do devir-flauta das taquaras e desse intenso processo relacional, com seus emaranhamentos e percursos estruturadores, nos quais também interagem elementos como a chicha de mandioca brava, a casa-da-flauta, o gênero, o parentesco, as narrativas, os cantos, o dia e a noite. A história desses instrumentos desde sua gênese – mais ontológica do que etiológica – nada mais é do que o caminho proposto por epistemologias ameríndias que criam e conectam novos mundos por meio de transformações e de cantos.

¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Minuit.



Figura 11: Casa do festeiro sendo preparada, com o cocho de buriti protegido com palmas verdes, as carnes de caça moqueadas, beijus, cigarros, forquilhas com oferendas e, ao fundo, a cabana de resguardo das meninas-moças (aldeia Hohako). Fonte: De autoria própria, 2014.

Referências bibliográficas

- AIKHENVALD, A. Y. 1999. "The Arawak language family". In *The Amazonian languages*, editado por Robert M. W. DIXON; Alexandra Y. AIKHENVALD, 65-106. Cambridge: Cambridge University Press.
- APARÍCIO, Miguel. 2019. "Contradomesticação na Amazônia Indígena: a botânica da precaução". In *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. Organizado por Joana CABRAL DE OLIVEIRA; Marta AMOROSO; Ana Gabriela M. DE LIMA; Karen SHIRATORI; Stelio MARRAS; Laure EMPRERAIRE, 189-212. São Paulo: UBU.
- BEAUDET, J-M. 1997. *Souffles d'Amazonie: les orchestres 'tule' des Wayãmpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- BOURDIEU, P. 1999. "A casa cabyle ou o mundo às avessas". *Cadernos de Campo*, IX, no.8: 147-159.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2019. "Antidomestication in the Amazon Swidden and its foes". *Hau – Journal of Ethnographic Theory*, 9 (1): 126-136.

- HALL, Matthew. 2011. *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. Albany, NY: Suny Press.
- HARAWAY, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- JANZEN, D. H. 1969. "Allelopathy by myrmecophytes: the ant Azteca as an allelopathic agent of Cecropia". *Ecology*, 50, no.1: 147-153.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. n.d. *Estruturalismo e Ecologia*. In *O Olhar Distanciado*, 149-173. Lisboa: Edições 70.
- MENEZES BASTOS, R. J. de. 2006. "Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens". *Revista de Antropologia*, 49, no.2: 557-579.
- PEREIRA, Adalberto H. 1986. "O Pensamento Mítico do Paresí" – primeira parte. *Pesquisas - Antropologia*, 41: 5-441. Instituto Anchieta de Pesquisas, São Leopoldo.
- PEREIRA, Adalberto H. 1987. "O Pensamento Mítico do Paresí" – segunda parte. *Pesquisas - Antropologia*, 42: 447-841. Instituto Anchieta de Pesquisas, São Leopoldo.
- PIEIDADE, Acácio T. de C. 1999. "Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, no.11: 93-118.
- 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.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. 1917. "Rondonia – anthropologia, ethnographia". (1ª edição). Coleção Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, v.20. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- SAHA, Sonali; HOWE, Henry F. 2001. "The Bamboo Fire Cycle Hypothesis: A Comment". *The American Naturalist*, 158, no.6: 659-663. The University of Chicago Press for The American Society of Naturalists.
- SALLES, Pedro Paulo. 2017. "Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresí". In *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*, organizado por Paulo de Tarso SALLES; Norton DUDEQUE, 41-125. Curitiba: UFPR.
- SCOTT, James C. 2017. *Against the grain: a deep history of the earliest states*. New Haven: Yale University Press.
- SEEGER, Anthony. 1987. "Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais". *Suma Etnológica Brasileira*, 3 - Arte Índia, coordenado por Berta G. RIBEIRO, 173-179. Petrópolis: Vozes/Finep.
- TSING, Anna L. 2012. "Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species". *Environmental Humanities*, n.1: 141-154.
- VAN DOOREN, T. 2012. "Wild Seed, Domesticated Seed: companion species and the emergence of agriculture". *PAN - Philosophy, Activism, Nature*, no.9: 22-28.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2015. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify.

sobre o autor**Pedro Paulo Salles**

Professor doutor e pesquisador do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e atualmente é doutorando em Antropologia Social pela FFLCH USP. Desenvolve pesquisas sobre musicalidades indígenas, tendo trabalhado junto aos povos Karajá Iny (Tocantins), Guarani Mbyá (São Paulo) e Paresi Haliti (Mato Grosso). Atua como pesquisador no PAM, Grupo de Pesquisas em Antropologia Musical, e como coordenador do CEMA, Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos, ambos na FFLCH USP.

Autoria: O autor é responsável pela coleta de dados, sistematização e síntese dos argumentos apresentados ao longo do texto, bem como por sua escrita.

Financiamento: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001- e do Edital de Apoio a Eventos Científicos 2022 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação da Universidade de São Paulo.

This work was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001 – and by the Universidade de São Paulo - Edital de Apoio a Eventos Científicos 2022 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação.

Recebido em 15/07/2023

Aprovado para publicação em: 07/12/2023.