

## A sociedade secreta das *Iyamaka*, as "flautas" Parsi Haliti

---

Pedro Paulo Salles

*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** Este artigo trata do conjunto de flautas *Iyamaka* e de seu papel na dinâmica social e cosmopolítica dos índios Parsi Haliti, do Mato Grosso, grupo de fala Arawak Maipure, tendo como base um trabalho de pesquisa etnográfica realizado em 2014 e 2016 em oito aldeias: Bakaval, Utiarity, Kotítiko, Kolídiki, Queimada-Koteroko, Kamae, JM-Korehete e Rio Formoso-Hohako. Procurou-se apresentar cada um dos indivíduos-flauta desse complexo, sua constituição onomástica, organológica e ontológica, sua origem na mitologia histórica deste povo, sua natureza, suas humanidades, suas agências e imanências sonoras na construção da pessoa Parsi Haliti, sobretudo durante as festas de nomeação. Também foi considerado o papel dos donos de flauta (*Zetati waikyate*), das oferendas (*fetazaita*) e dos cantos de flauta (*Iyamaka zerane*) nessa dinâmica, a fim de compreendermos as relações de reciprocidade entre os humanos e as outras humanidades.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Música indígena. Flautas secretas. Parsi Haliti.

---

### The secret society of the *Iyamaka*, the Parsi Haliti "flutes"

**Abstract:** This article deals with the set of *Iyamaka* flutes and its role in social dynamics and cosmopolitics of the Parsi Haliti Indians of Mato Grosso, group that talks Arawak Maipure, based on an ethnographic research work carried out in 2014 and 2016 in eight villages: Bakaval, Utiarity, Kotítiko, Kolídiki, Queimada-Koteroko, Kamae, JM-Korehete and Rio Formoso-Hohako. We sought to present each of the individuals-flute of this complex, their onomastic, organological and ontological constitution, their origin in the historical mythology of this people, their nature, their humanities, their agencies and sound immanence in the construction of the Parsi Haliti person, especially during the nomination parties. The role of the flute owners (*Zetati waikyate*), offerings (*fetazaita*) and flute chants (*Iyamaka zerane*) was also considered, in order to understand the reciprocal relations between humans and the other humanities.

**Keywords:** Ethnomusicology. Indigenous music. Secret flutes. Parsi Haliti.

#### Lista de sinais

- { } para configurar morfemas curtos
- [ ] para fonemas e morfemas curtos em estado sonoro e para comentários
- \ ' para traduções em português
- = para o resultado de soma de morfemas e igualdade semântica

#### Convenções

Parsi Haliti – substantivo que designa o idioma e o povo ou o indivíduo nativo masculino

Parsi Haloti – substantivo que designa o indivíduo nativo feminino

parsi – adjetivo

## Introdução

As *Iyamaka* dos Parsi Haliti compreendem um complexo de instrumentos cerimoniais de sopro com presença maciça na mitologia deste povo. Para que se tenha a dimensão dessa presença, no livro *O Pensamento Mítico do Paresí*, de Adalberto Holanda Pereira, dentre as 50 narrativas coletadas e traduzidas no primeiro volume, há 185 menções às flautas *Iyamaka* ou à sua morada, *Iyamaka hana* ('casa da flauta')<sup>1</sup>, sendo que mais da metade destes mitos (29) as menciona pelo menos uma vez. Há também, dentre eles, quatro em que as flautas têm papel de protagonista, sendo que, com exceção do último (bem ao feitio de "fábula"), são todos mitos de origem: "A origem do Paresí" (PEREIRA, 1986:31-101), "A origem da flauta-de-nariz e do timbó" (1986:131-149), "Os caminhos das flautas-secretas" (1986:224-235) e "A flauta do jabuti" (1986:379-384).

Os Parsi Haliti – assim como a literatura etnológica – têm chamado de "flautas" todo o conjunto de aerofones (instrumentos de sopro) que compõem o arsenal musical da aldeia, inclusive um trompete, um instrumento de palheta livre (como a gaita) e até um *kazoo* de taquara, instrumento cujo som é produzido pela vibração de membranas acionadas pela voz (um híbrido de membranofone e aerofone). A fim de respeitar essa onomástica local, adotarei este mesmo critério, chamando de "flautas" ou "flautas secretas" todos os aerofones envolvidos<sup>2</sup>. Quando formos falar particularmente de um ou

de outro, então darei uma descrição específica de cada indivíduo-flauta.

O termo parsi arawak "*Iyamaka*" designa este mesmo conjunto de instrumentos, abrangendo às vezes outros dois elementos: o chocalho de cura *Walatse* (que significa literalmente 'cabacinha')<sup>3</sup> e as varas-guardas *Yohoho*, expressão material de uma parcela de ferozes entes protetores das flautas<sup>4</sup>.

Todas as *Iyamaka* são consideradas entes mais ou menos perigosos (*zalitxinihare*) e, por essa razão, ficam reclusas na *Iyamaka hana*, uma pequena maloca feita especialmente para elas, como é usual em outras sociedades ameríndias das terras baixas sul-americanas. Essa reclusão também se deve ao fato de que grande parcela das *Iyamaka* não deve ser vista ou tocada pelas mulheres (por essa mesma razão, comprometi-me com os Parsi Haliti a não publicar imagens destas flautas). A periculosidade das flautas tem vários sentidos e origens, atuando na pessoa parsi de muitas maneiras, conforme veremos adiante.

## Os primeiros Parsi Haliti e suas flautas de pedra

Os Parsi Haliti, falantes da língua do ramo Arawak Maipure (SILVA, 2013), que habitam o planalto mato-grossense desde as primeiras notícias conhecidas de contato no século XVIII<sup>5</sup> (quando

<sup>1</sup> São quase 4 citações por narrativa (3,7).

<sup>2</sup> Assumo essa variedade de expressões por ser comum o seu uso pelos Parsi-Haliti, com exceção da última (flautas cerimoniais), que ofereço como alternativa ao termo "flautas sagradas", largamente empregado, inclusive pelos próprios Parsi-Haliti.

<sup>3</sup> O radical *wala-* é normalmente empregado em nomes de plantas (como as cabaças e as taquaras) e de peixes: *walako* (piraputanga), *walahore* (dourado), *walakotse* (piava), *walahare* (junqueira), *walahiti* (raiz), *wala* (cabaça ou chocalho genérico), *Walalo* (uma das flautas de taquara vindas das águas, a flauta de "Nozani-ná").

<sup>4</sup> Talvez por isso Rondon e Faria (1948) tenham se confundido, a ponto de chamar as varas *Yohoho* (que eles chamaram de *Iuhuhú*) de "Instrumento musical usado pelos Parici".

<sup>5</sup> O primeiro registro conhecido de contato data de 1723, na *Breve Notícia* escrita pelo

eram capturados como escravos), localizam-se no chapadão homônimo (Chapada dos Parecis) situado na porção ocidental do Mato Grosso, região que alterna zonas de cerrado, de campo e de mata, cortada por diversos rios que, ao norte da chapada, deságuam no rio Tapajós (Bacia do Amazonas) e, ao sul, no rio Paraguai (Bacia do Paraná).

A narrativa que conta dos tempos antigos e que desenha a cosmologia histórica deste povo, revela como os ancestrais dos Parsi Haliti (*Kinohaliti*), seus subgrupos e outros grupos (inclusive tribos inimigas e os próprios brancos, denominados *Imuti*) vieram do mundo de baixo, do fundo da pedra, saindo por uma rachadura para o mundo da superfície terrena, e localiza seu ponto de origem em um local conhecido como Ponte de Pedra – uma singular formação rochosa chamada por eles de *Sakuriuwinã*, de onde provavelmente vem o nome do rio que esta zona arqueológica margeia, o rio Sucuruina, também chamado de rio Ponte de Pedra – e indica seus locais de povoamento, para onde deveriam ir e se estabelecer.

A narrativa conta que *Enore*, literalmente 'homem do alto [do céu]', o dono do raio, que vivia no mundo terreno, estava sentado embaixo de uma figueira enfeitando sua borduna-de-raio quando pediu a seu filho *Himahazare* ('teu-mel-homem') e sua filha *Zokozokoidyo* ('formiga-mulher') que fossem buscar água no rio *Sakuriuwinã*. Ao retornarem, contam que haviam escutado um barulhão assustador vindo do fundo do chão de pedra. Desconfiado, curioso e decidido a desvendar este mistério, *Enore* vai até a beira do rio e bate com sua borduna poderosa no chão de pedra, lançando-

lhe um raio. Através da fenda provocada pela descarga elétrica, pôde entrever na penumbra subterrânea uma multidão de seres enfeitados com trajes festivos e portando flautas<sup>6</sup>, agora atordoados e caídos. Lá dentro, *Wazare*, herói civilizador parsi, curioso para conhecer o mundo de fora depois que o tio urubuzinho (*koko mazazalane*)<sup>7</sup>, que havia conseguido sair pela fenda, lhe trouxera uma flor do cerrado, ponderou que a rachadura deveria ser alargada para que todos pudessem passar por ela e sair ao aberto. Então, os bichos que viviam no fundo e que tinham dentes fortes ou bico (*kaikoliye*) foram convocados para ajudar na abertura da passagem (pica-pau, tucano, formiga etc.). *Wazare*, como recompensa, lhes deu suas cores, seus cantos e outros dons.

Com a fenda finalmente alargada, o povo de *Wazare* foi o primeiro a sair, esgueirando-se pela abertura; como não estavam enxergando direito, cada um segurou no companheiro da frente e foi andando em fila. Ao saírem, enxergaram-se à luz do dia e então perceberam que eram peludos, tinham os dedos ligados por membranas e um rabo (descrito por Nelsão Barowa, da aldeia Queimada, como rabo de quatá<sup>8</sup>); cada um estava segurando no rabo do companheiro da frente. Depois do povo de *Wazare*, saíram os povos de seus irmãos *Zaloya*, *Zalore*, *Kamazo*, *Tahoe*, *Kono*, *Kamaehiye*, *Nare* e muitos outros, inclusive o povo de *Kuytihore*, avô dos brancos, chamados até hoje de *Imuti*.

<sup>6</sup> Algumas versões descrevem estas flautas como sendo de pedra.

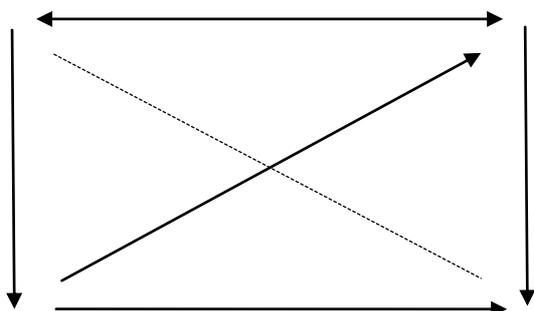
<sup>7</sup> *Chelidoptera tenebrosa*, também conhecida como andorinha-da-mata ou chico-viúvo. A etiologia parsi (explicação da origem das coisas) presente nesta narrativa elucida que este pássaro tem a cabecinha achatada de tanto fazer força com ela para ampliar a rachadura da pedra e ser o primeiro a sair.

<sup>8</sup> Também conhecido como macaco-aranha-preto (*Ateles paniscus*).

bandeirante Antonio Pires de Campos (1862) quando esteve na área que denominou "Reino dos Parecis" em busca de índios para vender como escravos.

Uma visão estrutural das relações em jogo pode elucidar alguns aspectos relacionados aos *chamados ruidosos*, assim chamados por Lévi-Strauss em *O Cru e o Cozido* (2004:179-184), e aos cruzamentos das relações ouvir/não ouvir, ver/não ver e suas consequências nesta narrativa antropogônica:

CHAMADO:	RESPOSTA:
som de flauta, canto	som de trovão, raio
SEM VISÃO:	VISÃO TOTAL:
penumbra, fechado, abaixo	luz, aberto, acima



AUSCULTAR:	ESPIAR:
Enhareze: atenção, sentidos	Kinohaliti: silêncio, perda de sentidos
ESCUA PARCIAL:	ESCUA TOTAL:
pedra, fechado, fronteira	fenda, abertura, passagem

Dados geográficos também pontuam o fluxo da narrativa, compondo a história da distribuição das diferentes parcialidades parsi ao longo das cabeceiras dos tributários dos rios da região – Juruena, Arinos, Sepotuba e Guaporé –, orientada pelo herói ancestral *Wazare*<sup>9</sup>. Quando a narrativa

<sup>9</sup> Nas versões colhidas por Rondon e Faria (1948:101-105), Steinen (1940:561) e Métraux (1942:169), da vagina da divindade *Maisô* teriam brotado os rios da região e seu fundo de terra e pedras. Ela também teria dado à luz o primeiro ser, feito de pedra, seu filho *Darúcavaitere* (*Dadjukawaitere*), que se acasala com a mulher *Warahiulu* (*Warahiyulu*) para dar origem ao Sol (*Kamae*) e a determinadas constelações. Mas este acasalamento teria como objetivo final dar à luz o primeiro ancestral dos Parsi-Haliti, que depois foi chamado de *Uzale* (*Wazale*), um ser coberto de pelos negros, com rabo curto e membranas entre os dedos. A semelhança com o nome de *Wazare* (primeiro ancestral a sair pela

descreve essa distribuição, são mencionados diversos subgrupos *parsi*: os *Wáimare* (netos de *Zakalo* e *Zaloya*), os *Kaxíniti* (netos de *Zalore*) e os *Kozárin* (netos de *Kamazo*, também chamados *Enomaniere*) (ROQUETTE-PINTO, 1917; MÉTRAUX, 1948), e ainda os poucos remanescentes dos *Káwali* (netos de *Tahoe*) e dos *Warére* (netos de *Kono*), que hoje compartilham praticamente a mesma cultura, com pequenas variações, inclusive na língua, na pronúncia e na maneira de falar, estando relativamente misturados entre si, e sua conformação em territórios distintos já não existe mais, embora a classificação persista (COSTA, 1985:57) e haja predominância de um ou de outro nas diferentes aldeias. Hoje, os Parsi Haliti contam com aproximadamente 2.015 indivíduos (IBGE, 2010), divididos em sete territórios e aproximadamente 40 aldeias. Seus vizinhos, ao norte, são os Nambikwara Anunsu, com os quais tiveram um passado de conflitos constantes, e ainda mais ao norte os Enawene Nawe, seus parentes mais próximos.

As flautas e sua música reaparecem no mesmo mito de origem, mas somente quando veio saindo da pedra o povo de *Nare*, considerado um dos irmãos mais novos de *Wazare* e o último dos *Kinohaliti* a sair. *Nare* e sua gente fizeram uma saída bem diferente da de seus parentes: vieram dançando, cantando e tocando a flauta de pão, chamada *Zero* (pronuncia-se [zêro]). *Wazare*, encantado com a saída do povo de *Nare* (e com uma ponta de decepção por sua própria saída, que, diante da saída de *Nare*, considerou sem graça), cantou o seguinte:

rachadura na versão acima) e sua aparência podem caracterizar esta fenda de pedra como sendo a vagina de *Warahiulu* por onde os Parsi-Haliti e outros povos teriam saído ao mundo.

Ke - ha ke - ha - re - re - ta Na - re Ke - ha ke - ha - re - re - ta Na - re Na - re ki hi - kwa - he -  
 11 Alegre, alegre, o Nare Alegre, alegre, o Nare A saída do Nare  
 na Ha - mo - ko - tse ha - re - nae ka - kwa Na - re ki hi - kwa - he -  
 18 Com todos os seus descendentes A saída do Nare  
 na Ze - ro Ze - ro ka - koi - ta hi - kwa Ze - ro Ze - ro ka - koi - ta hi - kwa Na - re ki hi - kwa - he -  
 29 Com Zero saiu, com Zero Com Zero saiu, com Zero A saída do Nare  
 na Ke - ha ke - ha - re - re - ta - Na - re Na - re ki hi - kwa - he -  
 36 Alegre, alegre, o Nare A saída do Nare  
 na Wa - na - tyo - hi ki - lya - ko - tse - ze Wa - na - tyo - hi ki - lya - ko - tse - ze Na - re ki - hi - kwa - he -  
 47 Com bico de Surucú no nariz Com bico de Surucú no nariz A saída no Nare  
 na Wai - ye wai - ye tsa - bi - bi ne - a Ka - lo ho - te - ro ni -  
 Bonito, balançando bonito, disse, a pena do rabo da arara preta (no cocar)  
 ho Ka - lo ka - lo txi - ke - re ni - ho Wai - ye tsa - bi - bi ne  
 Arara, pena do rabo da arara amarela Bonito, balançando bonito, disse.  
 54 coda  
 ho etc. **ff** Ki - hi - hi - hi - hi Hi - hi - hi -

(continuação:)

(II) Natyo, natyo zakore naoka	"Eu, pena que eu quis (assim),
Naoka, hikwati zoka	Quis a saída, mas
(II) Maitsaka, maitsaka nikareta	não, não foi assim
Natyoka nohikwani	a minha saída"
(I) Neme, neme tyama iyokwa	disse, disse no campo seco de tyama
Neme, neme tyama iyokwa	disse, disse no campo seco de tyama
Wazare tyokwoekati	o avô, Wazare
(II) Matya kekohehenahaka	não acreditando
Aha hakakinyotita	e dando origem
(II) Matyakekotyalo halonae	àquelas que não acreditam
Matyakekotyare harenae	àqueles que não acreditam.

Figura 1. Canto sobre Nare e sua saída da pedra, do ponto de vista de Wazare, conforme cantada por João Ahezomae. (Fonte: Transcrição musical nossa; tradução nossa e de Geovani Kezokemaecé)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Desta música, gravei duas versões: uma com Nelsão Omoizokae (na aldeia Koteroko, conhecida como aldeia Queimada) e outra com o lendário João Ahezomae, conhecido como João Garimpeiro (na aldeia Kamae, 'Sol'). Esta é a versão de João. Embora sejam basicamente o mesmo canto, há pequenas diferenças na letra, na rítmica e na melodia. Trovões prolongados ribombavam ao fundo durante toda a seção de gravação, remetendo-nos ao mito de origem e ao raio que propiciou a saída dos Paresi-Haliti do fundo da pedra, que a própria música comentava, formando insinuante dueto.

Dessa maneira, a música paresi saiu ao mundo terreno junto com a dança, os enfeites e a flauta de pã *Zero*, formada por cinco caniços paralelos, a primeira flauta dos Paresi Haliti, mas a última a ser tocada nas festas de

### **A origem aquática das *Iyamaka* e de seu caráter secreto às mulheres**

A narrativa cosmogônica paresi conta que a terra e o céu (onde vive Enore, o demiurgo celeste) foram criados por *Miore*. A terra era só escuridão, por isso ele a chamou de *Enotaykwaré* ('Céu Quebrado'). Então, ele encontra o céu, que fica cheio de nuvens brancas. Depois organiza as águas e seu encontro com a terra, firmando-a com um fio preso a uma laje de pedra do mundo-de-cima. Quando os primeiros ventos começam a soprar e as árvores a crescer, passa a chamar a terra de *Sakore kasa weteko* ('Terreiro comprido do pé de bocaiuva') e, ao mundo de Enore, chama de *Kokoyniã weteko* ('Terreiro do gavião'). Depois nomeia cada uma das árvores e, dando forma ao barro, faz um homem, que decide ir morar no Terreiro do Gavião (noutras versões do mesmo mito, o homem e a mulher foram criados a partir de dois tocos de madeira esculpidos com a figura humana [ROQUETTE-PINTO, 1917:85]).

Quando precisa criar um lugar para a gente da água, *Miore* lança, de cima, um torrão de terra que se transforma em um cardeal (*Paroaria capitata*), que começa a distribuir os lugares para a gente-da-água, apontando locais específicos nos rios, onde ficarão cada homem-da-água (*yuákane*) e cada mulher-da-água (*yuakaneneró*). O cardeal voa para o alto e se transforma na grande árvore-de-cima (*zokoy witawná*), cujas folhas caem nos rios e se transformam em lambaris, piavas e traíras. Então, *Miore* come estas folhas-peixe e vê que sua batata-da-perna

nominação. A seguir, por meio de outro mito, trataremos da origem das demais flautas paresi, que não vieram do fundo da pedra, mas sim do fundo da água e do fundo da mata.

começa a estufar; então, vai cortando-a em fatias (lembremo-nos do Caipora, no livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* [ANDRADE, 1928]) e, a partir de cada fatia, ele dá vida a um novo ser.

Nessa criação, *Miore* também cria o taquaruçu-do-seco (*iyana*)<sup>11</sup> e a jararaca (*kamalokwalo*)<sup>12</sup>. Estes são elementos particularmente importantes para o entendimento das *Iyamaka*, pois o taquaruçu-do-seco é criado justamente para que a gente da água possa fazer suas flautas secretas, que depois serão doadas ao ser humano terreno; e a jararaca será, em última instância, um de seus espíritos protetores.



Figura 2. Criança Paresi Haliti saltando nas águas do Rio Formoso.  
(Fonte: Foto do autor).

Quando a gente da água vê os taquaruçus-do-seco já crescidos, leva-os para o fundo da água e, com eles, constrói flautas de diversos tipos e

<sup>11</sup> *Merostachys sp.*

<sup>12</sup> *Bothrops atrox.*

tamanhos. Depois tocam e dançam, e o chefe da gente da água, *Kalaytewe*, canta assim:

O terreiro de areia  
Escorregadio  
No fundo das águas  
É o meu terreiro<sup>13</sup>  
(PEREIRA, 1986:31).

Ao fim da narrativa, *Miore* diz:

– Todos os animais venenosos  
que nasceram vão ser  
guardiões das flautas secretas.

De fato, há uma estreita relação entre as *Iyamaka* e os animais venenosos, como marimbondos, escorpiões, jararacas e outras serpentes. Os Parsi Haliti entendem que estes são criados pelas *Iyamaka* para serem seus animais de guarda e protegê-las<sup>14</sup>. O etnólogo alemão Max Schmidt, que esteve nas áreas parsi em 1910, comenta sobre as *jararacas*, a casa da flauta e a proibição às mulheres:

Sob pena de morte, é proibido  
às mulheres entrarem nesta  
residência do espírito-cobra  
[referindo-se à casa da flauta]

---

<sup>13</sup> "Terreiro" é como se denomina o pátio central de uma aldeia. Em língua parsi, *weteko*. Desta música, só temos a letra.

<sup>14</sup> O termo "jararacas" (*kamalokwalonae*), conforme entenderam Schmidt (1914) e Roquette-Pinto (1917), designa as próprias flautas, mas também alguns de seus guardas ou espíritos protetores. Pereira (1992) e Schmidt (1914) apontaram para a proximidade entre as serpentes e as flautas. Schmidt oferece uma descrição detalhada desta relação, entendendo as jararacas-das-flautas como "demônios" (aqui, não no sentido de espíritos do mal, mas no original, grego, *daimon*, 'espíritos protetores'), seguindo a prática de interpretar as divindades indígenas a partir de uma cosmovisão europeia, como fez o frade franciscano Bernardino de Sahagún com as divindades astecas e como foi feito com Yurupari, divindade amazônica também relacionada aos instrumentos de sopro.

ou olhar por baixo da porta da pequena maloca. E este fato estaria, de acordo com as informações dos índios registradas por mim, na primeira parte do motivo de um canto de Yararaka [de flauta] [...]. Seu sentido deve ser entendido como: "Fechem as portas. Nenhuma mulher deve entrar, é sério, o espírito-cobra e sua mulher estão lá" (1914:238-239, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Ao relatar um momento em que gravou músicas ao fonógrafo, Roquette-Pinto revela que as mulheres tiveram que sair do terreiro para que as flautas pudessem ser tocadas ali. Ele também se refere a elas como "jararacas":

A' noite, recolheram as mulheres á choupana e vieram, diante do nosso rancho, armados de jararacas, cantar e dançar festejando a caçada, ao redor de uma grande cabaça onde jazia, em postas, um cervo moqueado. E, assim, consegui apanhar no phonógrapho a musica das principaes cantigas parecís: Ualalocê, Teirú, Ce-iritá, etc. (1917:83).

Narro agora, de forma concisa, o mito de origem das *Iyamaka* aquáticas, mesclando a versão dos informantes de

---

<sup>15</sup> "Bei Warnung mit Todesstrafe ist es den Frauen verboten, diesen Wohnsitz des Schlangendämons zu betreten oder in die niedrige Tür der kleinen Hütte hineinzusehen. Und diese Tatsache soll nach den Angaben der Indianer der von mir verzeichnete Yararaka-Gesang in seinem ersten Teile zum Motiv haben [...]. Dem Sinne nach sollte dieser Anfang des Liedes besagen: „Schliess die Türen. Es dürfen keine Frauen eintreten, wahrhaftig, der Schlangendämon und seine Frau sind da“.

Pereira (1986:224-235) com aquelas que coletei em campo com narradores parsi:

Conta-se que *Kaimare* (um *trickster* do tipo transgressor sexual e um tanto azarado, agente do primeiro incesto e que se transformaria na Lua) ficou desconfiado porque, todo dia, notava um grupo de mulheres que voltavam do rio demasiado alegres e sorridentes. No dia seguinte resolveu segui-las e viu que, ao chegarem ao rio, batiam com o talo de buriti na água e, não demorava muito, aparecia um tapir-homem-da-água, *Yaunaloré* (em outras versões, *Kutihore*), exibindo seu pênis avantajado. As mulheres tiravam o saiote de algodão tingido (*imiti*) e tinham relações sexuais com o tapir, que depois mergulhava e ia embora rio abaixo.

*Kaimare*, inconformado, voltou, entrou na casa da flauta, pegou um taquaruçu-do-brejo, fez uma flecha *jurupara*, armou tocaia e matou o tapir-homem-da-água.

Ao se darem conta disso, as mulheres planejaram uma vingança: roubar as flautas secretas das quais *Kaimare* era o dono. Para isso, fizeram uma chicha bem forte<sup>16</sup>, de coco de açazinho, de coco de palmeira-chonta, de jatobá-do-mato e de terra vermelha de sauveiro, e foram oferecer a ele na casa da flauta. Ele bebeu, ficou tonto e num instante caiu bêbado. As mulheres tiraram o saiote, puseram na cabeça (talvez para simular um cocar masculino) e chamaram as flautas para fugir com elas:

- *Walalotse* e *Zeratyalo*, vocês que são flautas jovens vão na frente, e as flautas *Teydjyo Haloti* ('Teirú mulher') vão atrás junto com

as varas-guardas *Yohoho* – e saíram correndo.

A asa-branca de *Kaimare* (*Kaimare Watyahazae*), que o ajudava a cuidar das flautas, começou a bicá-lo nos olhos, no nariz e até em seu pênis para acordá-lo:

- Acorde aí, meu pai! A mulherada está fugindo com as flautas e com as varas!

Quando *Kaimare* acordou, ainda um pouco zozzo, levantou-se apressado e saiu correndo. Mas quando alcançou as mais velhas, viu que estavam protegidas por feitiço, e elas bateram nele até sangrar. Elas disseram:

- Volte para sua aldeia, *Kaimare*, senão a gente come você. Deixamos lá atrás algumas flautas *Zeratyalo* e *Kaxie*. Conforme-se com elas.

Quando *Kaimare* voltou e viu que aquelas duas flautas já estavam comidas por cupim, soltando pozinho (*iyamakahene*), foi tomado pela tristeza. Estava tão triste e envergonhado por ter perdido as flautas que disse para seu irmão *Koema*<sup>17</sup> que o pingo de chuva que cai (*Onetohiye*) e as cabaças sopradas pelo vento (*Matokozalo*) eram suas novas flautas *Iyamaka*.

*Koema* ficou contente e, ao escutar o som das gotas e o som das cabaças cantando com o vento, decidiu ir pescar para alimentar estas flautas. Chegando no rio, encontrou a seriema *Kolatahikwa*, que lhe perguntou:

- Para quem você pesca, sobrinho?

- Para os espíritos das flautas secretas *Matokozalo* e

<sup>16</sup> Bebida normalmente feita à base de polvilho de mandioca brava que os Parsi-Haliti chamam de *oloniti*.

<sup>17</sup> Em outras versões, é chamado de *Mahali* (SILVEIRA, 2011:50).

*Onetohiye* – ele respondeu. A  
seriema estranhou e disse:  
– Mas essas não são as  
flautas secretas verdadeiras;  
além disso, as *Iyamaka* não

comem peixe, só carne de  
veado e de ema!  
E a seriema cantou para ele:

*Ha, ha...*  
– *Zoare hamaidyatita,*  
*nozayani, nozay no Koema?*  
– *Kolomi zotyaihore*  
*namaidyatyahahita*  
*Kaimare zeta nola*  
*Matokozalo enola*  
*Onetohiye eno-enola*  
*Aha[m]... ah...*  
*Namaidyatyahahita,*  
*kokozani Kolatahikwa,*  
– *Nomatse maninihareta*  
*Iyamaka, no-nozai*  
*Matokozalo, nozai*  
*Onetohiye heno, nozai*  
*nozayani, nozai no Koema.*  
*Kohatse norere kahani*  
*Iyamaka no haoka,*  
*Tse[n]hene kohatse, nozai.*  
*Matse widyamaniya*  
*Olomare zamakoi*  
*Alikyalo zamakoi.*  
*Iyamaka eno-enola*  
*Zityare hozerore.*

*Ha, ha...*  
– O que está pescando,  
meu sobrinho, meu sobrinho *Koema?*  
– *Lambari-do-rabo-vermelho*  
o que estou pescando  
para comida da flauta do *Kaimare*  
comida do *Matokozalo*  
comida do *Onetohiye*  
*Aha(m)... ah...*  
o que estou pescando,  
meu tio *Seriema*.  
– Nunca ouvi falar  
(dessa) *Iyamaka*, meu sobrinho,  
sobre *Matokozalo*, meu sobrinho,  
sobre *Onetohiye*, meu sobrinho,  
meu sobrinho, meu sobrinho, meu *Koema*.  
Realmente não é peixe  
que a *Iyamaka* deseja,  
peixe tem gosto ruim, meu sobrinho.  
No campo limpo  
veado-galheiro de *Olomare*  
veado-galheiro de *Alikyalo*.  
Comida de *Iyamaka*  
é veado e porco queixada.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Transcrição e tradução nossa e de Geovani Kezokenaece (a. JM, 2015) a partir do canto de Anézio Zozonezokemae (aldeia Kotítiko, 2014).

Depois de cantar, a seriema *Kolatahikwa* revelou a *Koema* que *Kalaytewe*<sup>19</sup>, chefe dos homens-da-água e dono das flautas secretas verdadeiras, queria falar com ele, pois a irmã de *Koema*, *Kuymatiholó*, morta há anos pelas mãos da feiticeira *Katyatyanero*, havia sido ressuscitada por *Kalaytewe* e se casado com ele. Assim, *Koema*, desejando reencontrar sua irmã, segurou no rabo da seriema e os dois mergulharam sob a cachoeira para ir ao encontro de *Kalaytewe* no fundo do rio, mas *Koema* perdeu o fôlego, e voltaram. Tentaram de novo e de novo, até que, numa das tentativas, quando *Koema* quase não aguentava mais e o rabo da seriema já estava quase todo depenado, finalmente chegaram a uma estrada bem limpa, que levava a um terreiro seco no fundo do rio, onde ficava a bela aldeia *Zahizizihete*, a aldeia da gente da água. Quando chegaram lá, ouviram o toque das flautas secretas dos homens-da-água e os gritos contentes das *Yohoho*, as varas que protegem as flautas secretas e abrem o caminho para suas cheganças. Depois, receberam a chicha oferecida por *Kalaytewe* e beijou oferecido por sua irmã. Mas quando *Kalaytewe* o convidou para conhecer as flautas secretas dentro da casa delas, as varas *Yohoho* desconfiaram dele e o mataram, espetando embaixo de seu braço. Então, *Kalaytewe* apanhou pontas de ananás-bravo, espremeu no nariz dele e no corpo todo, e *Koema* reviveu. Ao vê-lo acordando da morte, *Kalaytewe* lhe disse:

– Agora você pode escolher as flautas secretas que você quiser.

Notem que, só depois de passar por provações e reconstruções corporais, *Koema* pôde escolher suas flautas. Ele escolheu *Amore*, *Zeratyalo*, *Walalotse*, *Tyaidyo*, *Hwérare* e a vara-guarda *Yohoho*. *Kalaytewe* lhe disse então que, primeiro, ele voltasse à aldeia no mundo-do-seco e fizesse uma nova casa para as flautas, e que depois se encontrasse com ele no meio do caminho para receber as flautas escolhidas. *Koema* voltou apressado para casa e contou tudo a seu irmão, *Kaimare*, e os dois construíram bem depressa a nova *Iyamaka hana* e foram ao encontro dos homens-da-água. Quando a comitiva da água vinha vindo, *Kaimare* disse para as mulheres da aldeia:

– Os homens-da-água já vêm vindo com as flautas secretas! Podem ir ao encontro deles! Mas quando *Kalaytewe* e os outros homens-da-água viram as mulheres *Kamutyoló* e *Kamaekyoló* correndo ao encontro deles, ameaçaram-nas, dizendo furiosos:  
– Mulher não pode ver flauta-secreta, senão morre!

Neste momento, os homens-da-água que traziam as flautas maiores, entre outras, voltaram com elas para a água, cantando assim:

---

<sup>19</sup> *Kalaytewe*, como chefe da gente da água, é também um dos donos espirituais das flautas secretas (Justino, a. Formoso, 2014). Ele tem "o nariz vermelho e o corpo preto. Canta: *swĩ... swĩ... swĩ... tolololó... hwã... hwã... hwã... tayro...*" (PEREIRA, 1986:31).

Figura 3. Canto dos homens-da-água sobre as flautas *Walalo* que foram vistas pelas mulheres de Kaimare, o Lua. (Fonte: Transcrição musical nossa, conforme cantou Juvenal Azomare, da aldeia Kotítiko, durante uma festa de flauta em 2014).

Em outros cantos-de-flauta, encontramos situações semelhantes a essa, em que a flauta retorna a seu antigo território ou a seu dono espiritual. O canto, em forma de diálogo entre a flauta *Walalo* e seu mestre *Kalaytewe*

(tratado de "meu neto") explica que a primeira retornou justamente por ter sido vista por uma mulher. Observe que a flauta tem cocar (*zaoloni*), cestinho cargueiro (*hoxini*) e chocalho de guizos de pequi de amarrar na canela (*zozani*):

**Versão Rondon e Faria:**

**Atualização ortográfica:**

**Retradução:**

*Erahoeta nozauloni*  
*Noxi Calaitiue*  
*Erahoeta nohozini*  
*Erahoeta nozozani*  
*Noxi Calaitiue*  
*Niticace ieta*

– *Erahoheta nozaoloni,*  
*notxi Kalaytewe*  
*Erahokita nohoxini*  
*Erahokita nozozani,*  
*notxi Kalaytewe,*  
*nitikatse hiyeta.*

– Dependure meu cocar,  
meu neto *Kalaytewe*,  
Dependure meu cestinho,  
Dependure meu chocalho,  
meu neto *Kalaytewe*,  
no meu esteio de rede.

*Çuarezoca ahaicoaeta*  
*Ahezani Ualalô?*  
*Mauticonearenica Caimaré*  
*Aohiroza agi cacore cacao*  
*Uaia tihuta natio:*  
*Icazoca nahaicoaeta*  
*Noxiani Calaitiue*

– *Zoana hoka hahaikwaheta*  
*ahézani Ualalo?*  
– *Maotikonenika Kaimare*  
*haohiroza agi kakore kakoa*  
*waiya tihotyá natyo.*  
*Ikazoka nahaikwaheta,*  
*notxiani Kalaytewe.*

– Por que você voltou,  
vovó *Walalo*?  
– *Kaimare* foi um tolo  
mandando a mulher dele  
ao meu encontro.  
Por isso voltei,  
meu neto *Kalaytewe*.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Correção ortográfica e tradução do autor e de Geovani Kezokemaecé (a partir da transcrição e tradução de Rondon e Faria, 1948:83-84).

Os homens-da-água, que levavam as flautas menores, prosseguiram para a aldeia, mas quando foram entrar com as flautas na nova casa da flauta, viram que era pequena e que não caberiam todos lá dentro. Então, mais uma parcela de flautas teve de voltar para a aldeia submersa. É por isso que os homens-da-água ainda têm flautas no fundo do rio e que os Paresi Haliti só têm algumas. Consideram também que é por isso que mulher não pode ver e muito menos tocar as flautas aquáticas *Iyamaka*.

Segundo Pereira, caso as mulheres vejam estas flautas, elas enlouquecem e são colocadas em quarentena na própria casa da flauta até morrer (1986:30). Roquette-Pinto observou o seguinte a esse respeito: "Segregam-nas das cerimônias do seu culto; escondem dos seus olhares os instrumentos sagrados da tribo, afirmando que morre a mulher que os vê; não lhes permitem dançar e cantar em sua companhia" (1917:81). Embora não possam ver as flautas durante as cerimônias, observei que as mulheres escutam as flautas de uma distância muito pequena (mesmo sem vê-las), já que, enquanto elas estão deitadas nas mais de 50 redes dependuradas rente às paredes de palha da maloca do festeiro, as flautas estão sendo tocadas também rentes às mesmas paredes, mas do lado de fora. Os músicos tocam tão próximos das paredes externas que, ao realizarem os passos da dança, chegam a bater nas paredes com os pés toda vez que a dança os conduz para frente. Calculo que as flautas ficavam a menos de um metro de distância de algumas destas mulheres, tendo apenas a separá-las a parede de palha de guariroba, através da qual o som das flautas e dos cantos se infiltra e é filtrado. Frisemos também que, embora não possam ver as *Iyamaka*, as

mulheres participam intensamente do ritual como um todo, desde a preparação até os cantos e danças. O missionário salesiano Nicolao Badariotti (1898) acrescenta que, por honra a *Enore* e observância da "lei natural", a mulher não deve jamais ver as flautas, nem "os marraques [provavelmente as *Yohoho*, as ferozes varas emplumadas que vigiam e protegem as *Iyamaka*], os guizos [de pequi, *Zozani*], os clarins destinados às danças sagradas [*Amore*], conservados cuidadosamente em uma espécie de Capella [referindo-se à casa da flauta] [...]".

As meninas ainda não iniciadas e nominadas ficam isentas dessa proibição e podem entrar na casa da flauta ou brincar em sua cobertura de palha, usando-a de escorregador, como testemunhei na aldeia do Formoso. Isso porque, na cosmovisão paresi, a transformação corporal operada pela menstruação e pelo consequente ritual de nomeação torna a menina criança (*zoimamokotse*) em menina moça (*zoimaholoti*), consideradas, estas duas, como categorias distintas de seres, regidas por leis cosmológicas distintas<sup>21</sup>.

Já as flautas *Zero* e *Txíhali* não ficam reclusas na casa da flauta e podem ser vistas pelas mulheres.

### **Txíhali, a flauta nasal vinda da mata**

Seu nome se traduz como 'besouro'. Trata-se de uma flauta nasal, confeccionada com duas pequenas calotas de cabaça unidas e coladas com breu *mahanidi*, tomando a forma discoide (como um disco-voador) e características de ocarina. Ela tem três orifícios: um para se soprar com a narina esquerda (usando-se a técnica de sopro empregada na flauta transversal, porém com o nariz) e os outros dois para digitação musical. Com

---

<sup>21</sup> A mulher adulta é chamada de *Ohidyo*.





Figura 5. Pedro Zunizakae, da aldeia Bakaval, tocando a *Txíhali*.

(Fonte: Foto do autor - OBS: por sua visão ser permitida às mulheres, pudemos reproduzi-la neste artigo).

Quando o flautista/cantor entra com ela na maloca, todos ficam ouriçados, pois ele (ela) pode destruir qualquer objeto que estiver à sua frente, com seus passos de dança, enquanto canta e toca, inclusive pertences dos festeiros, cabaças com chicha e o próprio jirau suspenso sobre a fogueira, que pode vir abaixo por golpes propositais do ser *Txíhali*. Durante esta ação predadora, destruidora e cercada de cuidados, assume também um caráter cômico: os ouvintes se esquivam dele, temendo-o e protegendo seus pertences ao mesmo tempo em que riem de suas ações desastrosas. Os Paresi Haliti costumam se referir à *Txíhali* como sendo “safada mesmo!”. Sua terminação {*hali*} designa o humano masculino (como no etnônimo *haliti*), apontando para uma desinência deste gênero.

### A sociedade secreta das *Iyamaka*

A seguir apresento uma breve descrição e classificação das *Iyamaka*, tendo por base algumas categorias cosmológicas definidas por papéis sociais, pelo gênero, por seu elemento de origem e por outras características, das quais ainda não foi possível atingir a totalidade, a fim de nos aproximarmos

de seus regimes ontológicos. Há, na historiografia deste povo e em sua memória, fundada nos relatos dos antigos, ainda uma série de outras flautas que, por uma razão ou por outra, deixaram de ser usadas ou que pertencem a mundos invisíveis. São elas *Alamã* (*Trigona hyalinata* – abelha silvestre conhecida como xupé ou pai-do-mel), *Wotekawalané*, *Wahazaré*<sup>24</sup>, *Ayririkwaré*, *Hiétã*, *Hwérare* (‘bravo’), *Kaxie* (‘martim-pescador pequeno’), *Walatyare* (ROWAN, 2001:74), *Zoláhĩ*, *Malyaotsé* (BRANDÃO, 2014:440), *Imokolo* (PEREIRA, 1987:786), além de algumas flautas da coleção Roquette-Pinto, cujos nomes não são reconhecidos pelos Paresi Haliti atuais da região do Formoso, como a *Herá hera-hũm* e a *Zaholocê*, podendo, neste caso, ser apenas uma questão de nomenclatura diferente para as mesmas flautas que seguem usando.

Dito isto, vejamos as *Iyamaka* que compõem o complexo de instrumentos de sopro paresi hoje em dia:

**Amore** (ou *Amure*) – Como seu nome indica, *Amore* é a flauta-chefe das outras *Iyamaka*. Percebendo que ‘chefe’ é traduzido como *amure*, na língua paresi, e que este aerófono aparecia na literatura como *amore* (RONDON e FARIA, 1948), aventei a hipótese de que tanto *amore* quanto *amure* teriam este mesmo significado de ‘chefe’, principalmente depois de ter constatado que muitas palavras encontradas em registros de campo publicados eram grafadas ora com {u}, ora com {o}. São comuns estas “hesitações ortográficas” em casos como *imoti/imuti* (‘homem branco’), *natyu/natyo* (‘eu’, ‘me’, ‘mim’), *zulane/zolane* (‘dança’), *Walalo/Walalu* (nome de uma das flautas), *yohoho/iuhuhu* (‘vara-guarda’), pela razão de que a vogal em questão soa entre [u] e [o]. Rowan afirma que,

<sup>24</sup> ZOMOIZOKAE, Justino. Depoimento. Aldeia Formoso, 2014.

na fala paresi, [o] e [u] flutuam entre si (2010:26). De fato, dos interlocutores nativos, tive a confirmação de que a *Amore* seria chefe das outras flautas, e, depois, em SILVEIRA (2011:50), que a qualifica como “líder das flautas”.

Trata-se de um aerófono (instrumento de sopro) com palheta interna (semelhante a uma gaita ou aos assim chamados clarinetes do Xingu ou dos *Wajãpi*), confeccionado com um bambu grosso que termina em um pavilhão de ressonância formado por uma grande cabaça (*matoko kaloreze*), ao qual é afixado por meio de encaixe e de breu de abelha-jataí, chamado *mahanidi*. A terminação de seu nome em {-re} define a desinência masculina. É uma flauta-homem.

**Initxydyali** (ou *Amoretse*) – Esta flauta é a versão menor da *Amore*, o que se verifica pelo sufixo diminutivo {-tse} em seu nome *Amoretse*. Apresenta a mesma conformação organológica da *Amore*, sendo sua parceira feminina (ao contrário do que definiu SILVEIRA, 2011:50). A desinência feminina é marcada pelos afixos {dya} e {li} em seu nome *Initxydyali*. O afixo {dya} é usado para nomes de mulher, enquanto {li} ocorre geralmente em nomes de fêmeas de animais e também classifica como ‘redondo’ (como a cabaça usada como caixa de ressonância).

**Tyaidyo** (ou *Teirú*, como ficou conhecida) – Orland Rowan a registrou como *Tyairo* (2010:71) e Pereira como *Txéyryu* (1987:809). É provável que, em razão de sua pronúncia (aproximadamente [Téiriu]), esta flauta tenha ficado conhecida como **Teirú** por meio de um de seus cantos, coletado por Rondon (ca 1912) e Roquette-Pinto (1917), e retrabalhado por Villa-Lobos (1926). Portanto, vê-se que é esta a flauta que “canta” a música homônima coletada por Roquette-Pinto e usada por Villa-Lobos. A exemplo da *Walalo* e de outras flautas do conjunto, a *Tyaidyo* é uma flauta em que a vibração é

produzida pelo ar que se divide quando encontra a aresta afiada que chamamos de *bisel* (como na flauta doce), com a diferença de que, nestes casos, o bisel é plano e não em forma de cunha. Tem tamanho médio e quatro orifícios para digitação. O duto que direciona o ar para o bisel e proporciona o assobio, localizado no miolo do bocal deste tipo de flauta, é elaborado com breu *mahanidi* da abelha-jataí. É uma das flautas principais do conjunto, personificando espíritos ferozes e perigosos, sendo que a terminação {-dyo} em seu nome lhe dá a desinência feminina.

**Zeratyalo** – É uma flauta de grande poder, que personifica espíritos guerreiros e, por essa razão, era usada nas guerras intertribais, sendo levada aos locais de conflito, onde era tocada para que a campanha tivesse êxito. Trata-se de uma flauta de bisel plano, de tamanho grande, espessura fina, com quatro furos para digitação musical. A terminação em {-lo} em seu nome lhe dá a desinência feminina, embora alguns interlocutores nativos a classifiquem como masculina, carecendo, pois, de verificação. Na etimologia deste nome ainda há elementos importantes a serem considerados: *zera* significa ‘cantar’<sup>25</sup> e o afixo {tya} é causativo; assim, seu nome poderia ser traduzido como ‘cantora’. Outros colaboradores paresi informaram que ela personifica o espírito de uma velhinha concedora de cantos poderosos. O caráter guerreiro da flauta cantora *Zeratyalo* me foi revelado pelo *amure* Justino e figura nos relatos sobre os enfrentamentos bélicos que tiveram com os Nambikwara-Anunsu, seus arqui-inimigos até o início do século XX (ROQUETTE-PINTO, 1917; SCHMIDT, 1914), aos quais os Paresi Haliti chamam de *Waykoakoré*. Uma narrativa

---

<sup>25</sup> *Zerati* é ‘canto’; *zerane* é ‘canto de’; *zerita* é ‘está cantando’.

encontrada em Pereira (1987:768-769) nos dá a dimensão do caráter belicoso da agência da Zeratyalo.

**Walalo** (ou *Walalotse*, forma diminutiva que lhe confere tratamento carinhoso e ao mesmo tempo reverencial). Ficou conhecida como *Ualalo* na escrita de Rondon [ca. 1912] e Roquette-Pinto [1917]) – É a flauta do conhecido canto “Nozani-ná”<sup>26</sup>, a menor do conjunto aquático. Trata-se de uma flauta de bisel plano, com quatro furos para digitação musical. Ela é a primeira a tocar na festa-de-flauta e a primeira a “pedir chicha” ao dono-da-festa. A terminação em {-lo} lhe dá a desinência feminina. Segundo Anézio Zozonezokemae, a flautinha *Walalo* não tem parceiro (masculino) e também pode ser chamada por outro nome: *Tahihidyo*. O sufixo {-dyo} determina nomes próprios femininos e {tahi} significa ‘história’, ‘narrativa’ (ROWAN, 2010:20). Por ser a menor das flautas retas do conjunto de sopros, ela também é chamada de **Walalotse** (ou *Ualalocê*, nas fontes mais antigas), ou seja, “*Walalozinha*” ou ‘flautinha *Walalo*’. Esse tratamento diminutivo é dado pelo sufixo {-tse} ou, conforme grafada por Rondon e Roquette-Pinto, {-cê}. O significado literal deste diminutivo é ‘semente de’ (BRANDÃO, 2014: 184), origem metafórica de seu sentido de pequenez. Aliás, há outra música pasesi que se tornou conhecida por este nome, *Ualalocê*, tendo sido igualmente coletada por Rondon ([ca 1912]:40), gravada por Roquette-Pinto<sup>27</sup> (1917:80, 84) e retrabalhada por Villa-Lobos em dois arranjos, de 1930 e 1943.

<sup>26</sup> Para mais informações sobre este canto usado por Villa-Lobos e conhecer sua tradução, conferir o texto do autor (SALLES, 2017a).

<sup>27</sup> Roquette-Pinto gravou *Ualalocê* na mesma expedição em que gravou Nozani-ná, ou seja, em 1912, e não em 1908, como consta no catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009:227).

**Tidyama** (ou *Tiriaman* [ROQUETTE-PINTO, 1917:92], ou *Tirama* [ROWAN, 2001:69]) – É considerada uma das *Iyamaka* mais ferozes, sendo a mais grossa em diâmetro. Trata-se de um instrumento membranofone vocal (do tipo kazoo), ou seja, um engenhoso “fone amplificador” de bambu, cuja sonoridade é produzida pela vibração de membranas (mirlitões) acionadas pelo som da voz. Estas membranas são formadas pelo afinamento das paredes do bambu, intencionalmente rachadas em quatro pares de fendas longitudinais. Roquette-Pinto o chamou de “instrumento jocoso [...], dentro do qual os índios gargalham durante algumas dansas” (1917:92), enquanto Max Schmidt o chamou de *Sprachrohr*, ‘tubo de fala’ (1914:239, tradução nossa)<sup>28</sup>, no qual “as vozes dos espíritos eram imitadas [...], fazendo com que sons abafados e fantasmagóricos ecoassem do instrumento”. Sobre este instrumento, Fidêncio Zuyzomae declarou: “Ele é complicado, ele pode travar a pessoa, é perigoso. Antes de chegar onde tá a chicha dele, ele vai parando e tocando, parando e tocando... até chegar perto da *hati*, todo mundo lá dentro [referindo-se às mulheres e crianças]” (Informação verbal)<sup>29</sup>. O infixos {-dya}, usado para nomes femininos, sugere que ela seja uma flauta deste gênero. Há um instrumento semelhante, porém feito de cabaça, entre os Enawene Nawe (considerados como os parentes mais próximos dos Pasesi Haliti)<sup>30</sup>, chamado, em português, de ‘flauta rachada’ (IPHAN, 2010:39), que acompanha os

<sup>28</sup> “Mit dem die Stimmen der Dämonen nachgeahmt werden [...], die dann in dumpfem, geisterhaftem Klang aus dem Instrument herauschallten”.

<sup>29</sup> ZUYZOMAE, Fidêncio. Depoimento. Aldeia Kotitiko.

<sup>30</sup> Até mesmo certos entes celestes dos Pasesi-Haliti e dos Enawene Nawe têm o mesmo nome, como *Enore* (*Eno* = ‘de cima’, ‘céu’; *-re* = marcador masculino; ‘homem de cima’).

cantos *Hekali*. Também há 'tubos de fala' (*speaking tubes*) entre os Yagua (da fronteira amazônica entre Peru e Colômbia), chamados *Wirishó*, embora a descrição oferecida por Hill & Chaumeil (2011:56) não detalhe seu princípio acústico.

**Hezo-hezoli** – É um tipo de trompete longo e grosso. É considerado como a companheira da *Tidyama*. Esta *Iyamaka* está em desuso nas aldeias em que estive; ao que parece, a linhagem de seus últimos donos não teve continuidade. A terminação {*li*} designa a fêmea (gênero feminino não humano). Deve-se lembrar que há uma flauta paresi no Museu Nacional registrada como *Hezo-hezo*, possivelmente a flauta macho deste casal (ou simplesmente um equívoco na transcrição).

Além destas, que são flautas aquáticas, há duas outras de *status* diferenciado, que, mesmo sendo consideradas *Iyamaka*, podem ficar guardadas fora da casa da flauta (na maloca *hati* de seu dono) e expostas aos olhares femininos. São a flauta de pã, chamada *Zero*, e a flauta nasal de cabaça, chamada *Txíhali*, já mencionadas:

**Zero** (pronuncia-se [zêro]) – É a única flauta de pã do conjunto, formada por cinco tubos paralelos de diferentes tamanhos, unidos por uma amarração de fio de algodão tingido. Assim como a *Txíhali*, ela não fica guardada na casa da flauta, mas sim dependurada no esteio-chefe da maloca de seu dono, e pode ser vista pelas mulheres. Assim como a *Zeratyalo*, a flauta de pã *Zero* também tem como radical de seu nome o verbo 'cantar' (*zera*), que se aglutina ao sufixo {-*ro*}, o qual, por sua vez, lhe dá a desinência feminina. É possível supor que sua visão pelas mulheres seja permitida justamente porque, no mito de origem dos Paresi Haliti, ela tenha sido tocada por *Nare* diante de todos os que ali estavam, enquanto ele liderava

seu povo na épica saída pela fenda da pedra. Desperta interesse a simetria que determina que, embora seja a primeira flauta mencionada na cronologia histórica presente nas narrativas orais paresi, ela é a última flauta a tocar e cantar na festa-de-flauta, vindo logo depois da *Txíhali*, na manhã do último dia de ritual.



Figura 6. A flauta de pã *Zero* dependurada no esteio-chefe, sua morada. (Fonte: Foto do autor - OBS: por sua visão ser permitida às mulheres, pudemos reproduzi-la neste artigo).

**Txíhali** (Roquette-Pinto a registrou como *Xin-harí* [1912] e *Tsin-hali* [1917:91], Rondon e Faria a registraram como *Cialí* e *Xialê* [1948], e Max Schmidt, como *Tšiháli* [1914:240]) – Esta é a flauta nasal já descrita no capítulo 3, que também fica dependurada no esteio-chefe da casa comunal, podendo, portanto, ser vista pelas mulheres.

Além destes instrumentos de sopro, também há dois tipos de chocalho e as varas-guardas:

**Zozani** (ou *Zoza*, ou *Kotxali*) – chocalho a ser amarrado logo abaixo do joelho, podendo ser feito de guizos de

pequi, de unha de veado ou de unha de porco queixada, presos a uma faixa de tucum trançado.

**Walatse** (*Ualace* ou *Ualaçu*) – literalmente 'cabacinha', o *Walatse* é um pequeno chocalho de cabaça. É companheiro da flecha sagrada, constituindo-se, como ela, um instrumento para uso de pajés, empregado em cantos de cura e em rezas para benzer e potencializar as oferendas.

**Yohoho** – a varas-guardas feitas de negra-mina (*Trigonia crotonoides*) e enfeitadas com penas de ema e de arara, que protegem as flautas.

Assim se resume a alteridade das *Iyamaka*.

### **Zetati waikyate, zetati waikyatyo: os donos e donas de flauta**

Na cosmovisão paresi, todos os entes, inclusive objetos e elementos invisíveis, têm donos, chefes ou ainda parentes espirituais. Assim, há o dono da mandioca, dono da onça, dono da friagem, pai do mato, a mãe d'água, mãe do sol, avó da aranha, avó da ema, avô das abelhas e assim por diante, aos quais são feitas oferendas e rezas nas ocasiões em que o contato entre os humanos e estas entidades exige. Nesse âmbito, também há os donos e chefes espirituais das flautas, dentre os quais a entidade mais alta é *Kalaytewe*, o grande senhor das flautas aquáticas e chefe dos homens-da-água. Outro ente "sobrenatural"<sup>31</sup>, o ancestral *Kamaehiye*, irmão mais novo de *Wazare*, também

<sup>31</sup> Adoto o termo *sobrenatural* com a ressalva de que não o entendo como não natural, ou seja, admitindo que a concepção de natureza aqui entendida é aquela em que seres de diversas naturezas transitam, convivem e dialogam, constituindo um mesmo universo relacional ou diferentes "humanidades". Seres sobrenaturais também podem ser entendidos como seres invisíveis (*mawaiyahare* – masc. ou *mawaiyahalo* – fem.).

desempenha um papel importante nesta cena ontológica, pois, como grande adivinho (*utiahaliti*)<sup>32</sup>, é ele quem olha pelas flautas, cuida e observa se a gente-do-seco está cuidando bem das *Iyamaka* (física e espiritualmente), provendo rezas e oferendas.

Por essa razão, as flautas, além de seus donos espirituais, têm de ter donos humanos. Estes donos de flauta (*zetati waikyate*) vêm de uma linhagem de donos de flauta. Se essa linhagem é interrompida – por exemplo, se um dono de flauta morre e seus filhos, esposa ou irmãos não assumem seu papel – aquele grupo de flautas deixa de existir e, por conseguinte, de ser tocado (costumam dizer que as flautas adoecem e morrem). Há casos relatados por flautistas paresi em que uma linhagem fora interrompida e as flautas nunca mais foram tocadas ou refeitas; outros casos envolvem incêndios na casa da flauta ou simplesmente abandono.

Os donos de flauta devem zelar pelas relações de aliança com *Kamaehiye* e se comprometem, aos seus olhos vigilantes de fazer com que as *Iyamaka* estejam bem tratadas com rezas, alimentadas com oferendas<sup>33</sup>, bem servidas de

<sup>32</sup> *Utiahaliti*, nome que também designa certo tipo de gavião-pajé. Daí vem o nome do território "Utiariti" (onde estive em 2014), um parônimo possivelmente criado pelo próprio Rondon (que chamou os Haliti de "Ariti"), com o qual batizou a vila e estação telegráfica localizada à beira do Rio Papagaio, exatamente onde Roquette-Pinto realizou diversas gravações em 1912. "Utiariti, onde se ergue uma estação, será, em breve, um povoado daquela sertão bruto. Hoje é colônia de Parecís do grupo Uaimaré, chefiada pelo major Libânio Koluizôrôcê, meu antigo conhecido do Museu, onde estivera em 1910. Vivem ali, felizes, muitas famílias, trabalhando em roças bem mantidas tomadas pela mandioca e pelo milho" (ROQUETTE-PINTO, 1917:197).

<sup>33</sup> A bem da verdade, os Paresi-Haliti distinguem a reza cantada em oferendas (chamando-as simplesmente de "oferendas") das rezas de cura (chamadas simplesmente de "rezas"). Assim sendo, as oferendas constituem um conjunto no

chicha e bem cuidadas materialmente. Caso isso não ocorra, são lançados perigos na vida dos Parsi Haliti, como cobra no caminho (ou outro animal peçonhento, como aranhas, vespas e escorpiões), raio e doença, entre outras sanções reguladoras, como os estados catatônicos, a mudez ou o "travamento" relatado por Justino (2014) e Jocélio (2014) (Informação verbal).

Acidentes de carro e de moto, desgraça típica do mundo contemporâneo das aldeias, atualmente são considerados como sanções divinas às quais os entes humanos estão sujeitos, conforme relatos que compartilhamos comigo. Contam, por exemplo, que, na aldeia Seringal, uma professora de Campo Novo teria visto as *Iyamaka* e, poucos dias depois, teria quebrado seu braço em um acidente. Ouvi ainda, de Jocélio Onizokaecé e do *amure* Justino Zomoizokae (a. Formoso), o relato de um roubo de um conjunto de flautas *Iyamaka*, na aldeia do Rio Verde, nos anos de 1960, por duas freiras e um padre que logo depois teriam sofrido um grave acidente de carro na BR-364 (no percurso entre Diamantino e Utiariti), quando fugiam com as flautas escondidas na bagagem, em uma caminhonete que transportava açúcar e na qual viajavam de carona. A narrativa tem desdobramentos sobrenaturais, pois, segundo os narradores, o padre Tomás, que sobrevivera ao acidente, teria visto a cabeça de uma das vítimas, decepada no acidente, falar na língua Parsi Haliti: "– Pois é, agora nós ficamos assim porque pegamos as flautas e não sabemos utilizá-las, nem cuidar delas, e eis o castigo que levamos. De hoje em diante, não queremos mais mexer nas flautas sagradas da aldeia". Diz-se que o padre,

---

qual se incluem e se complementam os cantos-rezados (chamemos assim), os alimentos e a bebida oferecidos, por exemplo, às flautas e seus espíritos.

que ainda reside na aldeia Minkere, teria enlouquecido depois do acidente. O dono destas flautas, diante da notícia do acidente e de que essas *Iyamaka* teriam ido parar no Rio de Janeiro, imediatamente confeccionou flautas novas com as taquaras *iyana* que tinha de reserva na casa da flauta, para que ele e seus familiares não sofressem as sanções a que também estariam sujeitos nesse caso.

Tais narrativas, por seu detalhamento, seu tom grave de advertência e exortação, legitimam uma espécie de "ira divina" com função reguladora, reafirmando a eficácia das leis que regem essa cosmovisão.



Figura 7. Feixe de oferendas dispostas na forquilha cerimonial (*ityoako*): cigarros, beiju de mandioca, carne de caça e cabacinhas com chicha de mandioca brava (*oloniti*). (Fonte: Foto do autor).

As sanções a que estão sujeitos não se limitam aos donos de flauta, podendo atingir também as famílias envolvidas na preparação da festa-de-flauta (os festeiros), a família dos nominados e o anfitrião da festa (dono da festa). No limite, quando os espíritos das *Iyamaka*

não recebem os devidos cuidados e orações, ou quando uma flauta é totalmente largada ao abandono, ela pode ir embora para seu lugar de origem, ou seja, sair do mundo terreno, perecer (SILVEIRA, 2011:48), viajando a uma das aldeias existentes no mundo de cima, as aldeias celestes, descritas pelos informantes locais como "um tipo de paraíso", sugerindo uma geografia cósmica estruturada. Protegidas por divindades e seres "sobrenaturais", estas aldeias são o destino final dos espíritos dos Paresi Haliti e de suas flautas depois que morrem, caso consigam atravessar a pinguela de sucuri (*menese ihatya*) conduzidos por um *zoetete*, espírito curandeiro que toma a forma de determinados pássaros (COSTA, 198: 404-405), aspecto que merece maior volume investigativo<sup>34</sup>.

Além da perda irrecuperável de determinadas flautas, a quebra das linhagens de donos ou a morte das flautas significa a perda de sua proteção espiritual. Proteger as flautas e atender às suas demandas – nessa cosmopolítica que envolve conciliação e alianças com espíritos potencialmente perigosos – representa para os Paresi Haliti receber delas a proteção contra a interferência de *Tinahare*, espírito que desencadeia e potencializa o mal praticado por seres feiticeiros. Assim, dotadas de energia vital e de espíritos protetores, as *Iyamaka* representam perigo aos Paresi Haliti caso não sejam tratadas com respeito e cuidadas pelos donos de flauta e caso não sejam

cumpridos os cerimoniais esperados. São constantemente mencionadas nas conversas ao pé do fogo e gera preocupação seu estado de abandono, se este for o caso. Alguns sonham com os espíritos ancestrais donos de flauta e intuem presságios, como testemunhei entre as mulheres da aldeia do Formoso.

O dono de flauta não é necessariamente aquele que a toca. Por isso, a despeito de serem as flautas exclusivas ao uso masculino, indivíduos do sexo feminino também podem ser donos de flauta, sem, no entanto, poderem vê-las ou tocá-las (com exceção da *Txíhali* e da *Zero*). São eles que as alimentam com as oferendas rezadas e colocadas diante da casa da flauta. Já para fazer sua manutenção física, para provê-las de boa sonoridade e cuidar de seu traje de amarrações de linha de algodão tingido e enfeites, a dona de flauta (*zetati waikyaty*) precisará do auxílio de um parente homem. Também são eles – com ajuda de outros que ele pode indicar – que constroem e fazem reparos na casa da flauta (*Iyamaka hana*) a fim de dar às *Iyamaka* boa morada, sem formigas, cupins e goteiras que provoquem mofo.

Dessa cosmopolítica, os donos de flauta são os oficiantes, que, por meio das oferendas, rezas e festas de flauta, apaziguam as forças que emanam das entidades sonoras e a elas pedem proteção. Esta economia de dons pode ser observada nesta reza feita às flautas, que me foi cantada por Anézio Zozonezokemae na aldeia Kotítiko (Figura 8). A *coda* em harmônico (no último compasso), meio tom abaixo da nota mais aguda, é recorrente nos finais de subseções de rezas entoadas pelo xamã Joãozinho Akonoizokae, da aldeia Cabeceira do Urubu. Tanto as rezas cantadas por Anézio quanto aquelas cantadas por Joãozinho na festa-de-flauta começavam invariavelmente em Ré.

---

<sup>34</sup> João Titi informou, ainda, que costumam usar os radicais dos nomes destas aldeias celestes na composição dos nomes das crianças recém-nascidas a serem nominadas, a fim de lhes dar sorte e proteção ao longo da vida. Prosseguiu declamando uma lista de aldeias celestes que deve ser recitada/cantada durante as oferendas, inclusive aquelas feitas aos espíritos das flautas: *Kazahete*, *Wasehete*, *Korehete*, *Zozoyhete*, *Zoloyhete*, *Zumayhete*, *Makahete*, *Zumuyhete* e *Tyokahete*.

♩ = 58

*mp* sempre

Ah Ha-mai-ya-koa-he-na - (m) A-be-be-na - (m) Hi-nya-kai-dya - (m)

5 Aí está! Podem se alimentar, meus avós, de sua comida.

Wa-la-lo-tse - (m) A-mu-re - (m) Ze-ra-tya-lo - (m)

8 Walalozinha, Amure (flauta-chefe), Zeratyalo (flauta cantora guerreira)

Ka-mai-ya-ko-tya-ka ha-mo-ka - (m) Hiya-i-tso hi-txye hi-txi-i-tyo-nae hi-ye-ko-ha-tse-ro-nae - (m)

10 podem comer, invisíveis. Sua sobrinha, seu sobrinho, suas netas, suas donas

E-kaw-a-na-hi-ya-la hi-tso - (m) Ka-mai-ya-ko-tya-ka ha-mo-ka - (m)

12 que sustentam você. Podem comer, invisíveis.

Ha-wai-ye no-ma-na wa-ha-ko-la-ha-li-dya hi-txi-tyo-ha-na hi-ye-ko-ha-tse-ro-ha-na - (m) etc.

Sejam boas, olhem por suas netas e por suas donas.

13 coda ...ha - (m) ha - - - ro

Figura 8. Oferenda musical feita às flautas e seus espíritos.  
 (Fonte: Transcrição musical do autor, conforme rezou cantando Anézio Zozonezokemae, da aldeia Kotítiko, 2014).

Para o cuidado físico das *Iyamaka* e os reparos necessários, tem de haver, na casa da flauta, um estoque de *iyana* (taquara), de *mahanidi* (o breu de abelha-jataí, usado para o bocal e as emendas) e *konohidi* (linha de algodão). Anézio Zozonezokemae, cantor da aldeia Kotítiko, é dono de flauta. Dentro da casa da flauta, ele me dá explicações:

Aqui tem várias reserva dele [reservas das taquaras]. Se quebrar, rachar, o dono pode fazer na hora. Se demorou uma semana, duas semanas,

já tá castigando o dono. Logo que racha, já pode ir fazendo. Não pode esperar. Então [senão] acontece picada de cobra, você machuca. Primeiro avisa, né. Primeiro dá o sono, dá o sono na gente. Se você não vai ligar com ele [se não ligar pra isso], lá na frente você vai machucar, vai adoecer. Assim é que funciona (ZOZONEZOKEMAE, 2014, informação verbal).

Chamam de *taquaral sagrado* (*iyanakoakoare*) o lugar de onde retiram

*iyana* para refazer as flautas que estiverem velhas, com rachaduras (*iyana ehekware*), danificadas por pragas ou ainda desaparecidas (como as que foram roubadas); por conseguinte, o que define o regime de produção das *Iyamaka* não é a construção, mas sempre a reconstrução.

Luciano Kayzokenazokai (2014), em cuja *hati* eu fazia minhas refeições e tinha boas conversas, contou-me que esse taquaral é encantado, pois, cada vez que os tratores o invadem e destroem as touceiras de taquara, elas voltam a crescer na mesma hora e a mata fecha novamente (Informação verbal)<sup>35</sup>. Acrescentou ainda:

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, 2014, informação verbal).

Esse depoimento evidencia as potências da matéria-prima das *Iyamaka*. As taquaras, longe de serem uma matéria inerte, já estão carregadas de agência mesmo antes de colhidas. Anézio, por sua vez, descreve assim o taquaral, as touceiras de *iyana* destinadas a cada flauta e o comportamento que se deve ter lá durante a coleta:

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 encantado), aqui, tá no Amore (um tipo de flauta), aqui tá no Zerátyalo (outro tipo de flauta, indicando ao lado), aqui tá no Wálatotse, aqui tá no outro, chama Teiryo (Teirú), eles são assim. Chega lá no mato, você vê Wálatotse, Amore, e tá lá! Esse daqui (apontando a flauta Walalo de “Nozani-ná”) 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 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 naquele no mato [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, 2014, informação verbal).

A palavra “*Iyamaka*” vem justamente de *iyana*<sup>36</sup>, que é a taquara-sagrada com a qual fazem as flautas, sua matéria-prima, conhecida na região como taquaruçu-do-seco (em oposição ao taquaruçu-do-brejo). Enfatizo que,

<sup>35</sup> KAYZOKENAZOKAI, Luciano. Depoimento. Aldeia Formoso, 2014.

<sup>36</sup> KEZOKEMAECE, Geovani. Depoimento. Aldeia JM – Korehete, 2015.

para formar *Iyamaka*, a palavra *iyana* se aglutina com *-maka* (literalmente 'rede', mas que designa 'noite' e 'escuridão'), imprimindo às flautas seu caráter secreto. Partindo desse raciocínio, podemos concluir que *Iyamaka* significa literalmente 'taquara da obscuridade', entendendo-se *obscuridade* no sentido de 'escondido', 'secreto' e 'perigoso'. Eis por que traduzem *Iyamaka* como 'flauta secreta'.

Em situações especiais, as flautas também são chamadas de *Zetati* ou, na forma possuída, *Zeta* ('flauta de'; ex: *Waimarena zeta* = 'a flauta dos *Waimare*'). Enquanto *Iyamaka* define a flauta como sendo secreta e perigosa como uma serpente, *Zetati* a define como uma força que faz com que o humano e o espiritual se aproximem. Geovani Kezokemaecé (2015) explica dessa forma: "*Zetati* – esta palavra é mais profunda e afetiva. Ela é espiritual e expressada com mais intensidade, de forma integrada entre humano e espírito" (Informação verbal). Eis porque os Parsi Haliti traduzem *Zetati* como 'flauta sagrada'. Seguindo o mesmo sentido e a fim de evitar implicações do termo "sagrado", talvez pudéssemos traduzir *Zetati* como 'flauta cerimonial' ou 'flauta-espírito'.

Os alimentos e bebidas, dispostos na casa do anfitrião da festa de flauta, só podem ser consumidos pelas gentes da aldeia e convidados depois que as flautas estiverem servidas e saciadas, e os donos da festa servidos. Antigamente, ao que parece, peixe não fazia parte do cardápio de oferendas para as flautas, passando a integrá-lo de uns tempos para cá. As oferendas que vi sendo rezadas compreendiam tão somente carne de caça (ema, veado e queixada), beiju, cigarros e *oloniti*, a chicha de polvilho de mandioca-brava. No trecho do mito a seguir, vê-se essa questão colocada na fronteira entre o tempo em que humanos, animais e espíritos não

se diferenciavam e o tempo em que se socializam em culturas distintas:

Wazare mandou pegar folha de mandioquinha-do-campo e colocar na boca do veado e da ema, para os dois esquecerem de falar como gente. Wazare mandou assar o veado e a ema e oferecer à porta da casa das flautas-secretas. Depois comeram. Wazare mandou ainda Kamayhié repartir a carne pelas outras aldeias (PEREIRA, 1986:100).

Na narrativa dos homens-da-água, tem-se uma ideia do quanto que a sobrevivência das flautas depende dos homens terrenos, quando o ancestral *Kaimare* dialoga com seu pai: "– Papai, eu queria flautas-secretas para tocar e fazer festa. – Você não pode ter flautas-secretas! Elas são como as criancinhas, que não comem sozinhas, e você precisa sempre tratar delas" (PEREIRA, 1986:224).

A relação entre os Parsi Haliti e o complexo de flautas secretas opera por reciprocidade, em que um alimenta o outro; no caso de um desequilíbrio, há primeiro avisos (por meio de sono e sonhos) e depois as sanções. As flautas e suas divindades protetoras, por sua imanência na vida dos Parsi Haliti, constituem sua ontologia por meio da regulação de suas ações práticas e simbólicas (a caça, o banho, o sexo, a menstruação, o olhar, a fala, as oferendas e seu consumo, a dança, a música). Ao mesmo tempo em que, no plano da imanência, as flautas e seus entes protetores conduzem o ser parsi por um caminho de retidão, também se deixam entrever fissuras causadas por acidentes (como as flautas esquecidas em terreiros de aldeias) ou por eventos que fogem do controle (como os roubos de flauta relatados). Essas desconstruções, entretanto, por meio do

discurso exortativo, acabam por legitimar e reforçar as bases da cosmopolítica parsi.



Figura 9. A casa da flauta, na aldeia Rio Formoso, logo após uma chuvareda.  
(Fonte: foto do autor)

Percebe-se que a casa da flauta também abriga outros elementos que devem ser mantidos secretos – além das flautas –, ao menos até que possam ou devam ser expostos. É o caso, por exemplo, de *Kaimare*, que, antes de se transformar na Lua, esconde-se na casa da flauta por estar com vergonha de ter sido flagrado numa relação incestuosa. Sendo assim, a casa da flauta é, podemos dizer, uma “casa dos segredos”; segredos do mundo masculino, é verdade, mas que afetam também o mundo feminino. Há mesmo um paralelismo entre a casa da flauta e outros refúgios secretos em que as *Iyamaka* se eclipsam: o fundo da pedra, o fundo do rio e o fundo da mata, de onde surgiu a flauta nasal Txíhali e onde

ficam escondidas todas as *Iyamaka*, antes do início das festas de flauta, caso as flautas tenham vindo de uma aldeia convidada.

As *Iyamaka* nunca devem ser comercializadas e nem afastadas de seus donos, sob o risco de elas deixarem de existir e de serem tocadas, muitas vezes sem possibilidade de substituição. Em vista disso, não se sabe como, exatamente, a Comissão Rondon conseguiu adquirir o conjunto completo de flautas parsi, as mesmas que ainda hoje estão expostas no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Segundo depoimento de Anézio Zozonezokemae (2014), estes instrumentos foram cedidos em troca de miçangas (informação verbal); nos registros de Roquette-Pinto, consta que foi graças ao prestígio de Rondon entre os Parsi Haliti.

Ciente das restrições às mulheres, Roquette-Pinto tomou precauções para seu transporte, conforme se pode ver nesta passagem do livro *Rondonia*<sup>37</sup>:

Minhas canastas [cestos] onde, muito em segredo, eram conduzidos os instrumentos de música das colleções, conseguidas mercê do prestígio de Rondon, para o Museu Nacional, durante todo o tempo em que estiveram em território pareci mereceram o mesmo respeito. De Utiariti, onde eu as obtive, até Aldeia Queimada, último ponto onde encontrei, na volta, índios desta tribo, soffreu minha bagagem vigilância apurada, para impedir que alguma pobre

<sup>37</sup> Durante a visita de uma comitiva parsi ao Museu Nacional nos anos 1990, as mulheres tiveram de ser conduzidas por outras salas da exposição, evitando a vitrine em que estão expostas as *Iyamaka*.

mulher visse as santas avenas  
[antigas flautas pastorís].  
(1912:6).

O consumo de *oloniti* e de fumo, a música e a dança são ações que propiciam condições para atualizar outras esferas da existência, ativando e conectando a pessoa paresi aos mundos em que habitam os espíritos das flautas – além de seus donos espirituais e guardiões – com os quais se mantém um delicado diálogo. Instrumentos dessa cautelosa diplomacia entre humanos e entes poderosos e potencialmente perigosos, constituem o conjunto de elementos ritualizados que têm poder votivo, apaziguador e encantatório, a fim de garantir aos jovens iniciados proteção e boa fortuna.

### Considerações finais

A música e as *Iyamaka* desempenham um papel fundamental na dinâmica social e cosmopolítica dos Paresi Haliti, atuando na pessoa paresi, nos grupos familiares, nas aldeias e mesmo no conjunto delas. Sua força é sentida nas performances rituais, que reativam os laços ontológicos e as imanências de planos cósmicos e suas regulações.

Os cantos-de-flauta (*Iyamaka zerane*), como alguns que foram apresentados aqui, abrangem diferentes formas sonoras e estão

necessariamente associados a uma das flautas, quase sempre dando voz a ela como narradora. Assim temos cantos de quase todas as flautas do conjunto de *Iyamaka*, por exemplo: *Zerátyalo zerane* (cantos da flauta *Zerátyalo*), *Zero zerane* (cantos da flauta de pã *Zero*) e assim por diante. Por isso, cada canto se relaciona a uma flauta específica. Boa parcela desses cantos é antiquíssima, mas há também cantos novos que podem ser integrados ao repertório, muito embora ainda não tenhamos dados suficientes para determinar a sistemática envolvendo a relação entre os cantos novos e as suítes consolidadas.

Quando a música-de-flauta é tocada no instrumento (e não cantada), deve ser entendida como um canto com letra, como se estivesse sendo cantada, de maneira que cada aspecto da estrutura melódica das flautas remete a um texto inteligível. Desse ponto de vista, flautista e flauta, assim como canto e melodia de flauta, parecem ser indissociáveis, coexistindo por sobreposição. Essa concepção abala as categorias trazidas pela música ocidental europeia, ainda que usemos o *cantabile* como recurso expressivo em obras instrumentais do Ocidente; também nos leva a repensar a universalidade desse fenômeno que chamamos de música, tal como costumamos concebê-lo.



Figura 10. Panorâmica da aldeia Rio Formoso

(Fonte: foto do autor - na foto não aparecem o posto médico, a escola e algumas casas de alvenaria e de madeira que há na aldeia. Vê-se a casa da flauta atrás da maloca da extrema esquerda, sob frondosas mangueiras).

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Eugenio Cupolo, 1928.

BRANDÃO, Ana Paula B. *A Reference Grammar of Paresi Haliti (Arawak)*. Tese de Doutorado. Austin: The University of Texas, 2014.

CAMPOS, Antonio Pires de. Breve Notícia que dá o Capitão Antonio Pires de Campos do Gentio Barbaro que Ha na Derrota da Viagem das Minas do Cuyabá e seu Reconcavo [...] até o Dia 20 de Maio de 1723. *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geographico, e Ethnographico do Brasil*. Rio de Janeiro, tomo 25, p. 437-449, 1862.

CESARINO, Pedro de N. Cartografias do Cosmos: Conhecimento, Iconografia e Artes Verbais entre os Marubo. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 437-471, 2013.

COSTA, Romana M. R. *Cultura e Contato: um Estudo da Sociedade Paresí no Contexto das Relações Interétnicas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1985.

HILL, Jonathan D. & CHAUMEIL, Jean-Pierre. *Burst of Breath: indigenous ritual wind instruments in Lowland South*

America. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo Demográfico 2010: Características Gerais dos Indígenas, Resultados do Universo*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

MÉTRAUX, Alfred. *The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1942.

MUSEU NACIONAL DO RIO DE JANEIRO (MN/UFRJ). *Catálogo Geral das Coleções Etnográficas*. Setor de Etnografia e Etnologia. Rio de Janeiro: Museu Nacional do Rio de Janeiro/UFRJ, [19--]b. v. 6, p. 10.000-12.499.

PEREIRA, Adalberto H. *O Pensamento Mítico do Paresí: Primeira Parte. Pesquisas: Antropologia*, São Leopoldo, n. 41, p. 5-441, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento Mítico do Paresí: Segunda Parte. Pesquisas: Antropologia*, São Leopoldo, n. 42, p. 447-841, 1987.

PEREIRA, Ivelise Cardoso. *Os Pareci e as Serpentes: Relação entre Mitologia e Cotidiano*. Monografia (Especialização em Animais Peçonhentos e Venenosos) – Departamento de Biologia, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 1992.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *História Natural e Ethnographia*. Publicação nº2. Rio de Janeiro: Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, [ca 1912].

\_\_\_\_\_; FARIA, João Barbosa. *Esboço Gramatical; Vocabulário; Lendas e Cânticos dos Índios Ariti (Parici)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. Anexo n. 5 – Etnografia. Conselho Nacional de Proteção aos Índios.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Diário Parecis*. Rio de Janeiro: Coleção Roquette-Pinto, 1912. Acervo ABL, Manuscrito RPi Ant/CR/R 116.

\_\_\_\_\_. *Rondonia – anthropologia, ethnografia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. (Col. Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, v. XX).

ROWAN, Orland. *Iraití Xawaiyehalakyakala: Dicionário paresi-português e português-paresi*. Brasília: Summer Institute of Linguistics, 2001.

\_\_\_\_\_. *Phonemic Statement of Paresi. Preliminary Version*. Anápolis: Associação Internacional de Linguística, 2010.

SALLES, Pedro Paulo. "Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi." In: Paulo de Tarso Salles;

Norton Dudeque. (Org.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017a, p. 32-94.

SALLES, Pedro Paulo. Txíhali, o besouro feiticeiro: uma ocarina nasal dos Paresi-Haliti. In: VIII ENABET Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Rio de Janeiro. *ANAIS DO VIII ENABET*, 2017b.

SCHMIDT, Max. Die Paresi-Kabiši – Ethnologische Ergebnisse der Expedition zu den Quellen des Jauru und Juruena im Jahre 1910. *Beiträge zur Völkerkunde*, Berlim, v. IV, n. 4-5, p. 167-250, 1914.

\_\_\_\_\_. Los Paresis. *Revista de la Sociedad Científica del Paraguay*, Asunción, tomo IV, n. 1, 1943.

SILVEIRA, Ema M. dos Santos. *Cultura como Desenvolvimento entre os Paresi Kozarini*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

SILVA, Glauber R. da. *Morfossintaxe da Língua Paresi Haliti (Arawak)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

STEINEN, Karl von den. *Entre os Aborígenes do Brasil Central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Nozani-ná*.  
Manuscrito MVL 1996-21-0025. Rio de  
Janeiro: Museu Villa-Lobos, [ca 1919].

\_\_\_\_\_. *Nozani-ná*. Chansons  
Brésiliennes. Partitura. Para canto e  
piano. Paris: Max Eschig, 1929.

\_\_\_\_\_. *Teirú*. Chansons  
Brésiliennes. Partitura. Para canto e  
piano. Paris: Max Eschig, 1926.

\_\_\_\_\_. *Ualalocê*. Chansons  
Brésiliennes. Manuscrito. Para canto e  
piano. Rio de Janeiro: MVL, 1930.

## **Agradecimentos**

Geovani Kezokemaece, Luciano Kayzokenazokai, João Titi Akonoizokae, Angelina Zezokemaero, Jocelio Onizokaece, Maciel Okenazokaece, Justino Zomoizokae, Anézio Zozonezokemae, Juvenal Azomare, João Ahezomae, Nelsão Barowa, Magda Pucci, Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, Museu do Índio e Academia Brasileira de Letras.