

Festa com os espíritos

Eduardo Pires Rosse

Resumo

A categoria de “propriedade” - relegada à periferia do debate etnológico amazonista - tem sido atualmente reproblematicada, e através dela outras categorias fundamentais do pensamento ameríndio como o “igualitarismo” ou a “contrariedade ao Estado”. Diante dos maxakali/tikmũ’ün, grupo que estimula hoje um número crescente de pesquisadores, há realmente um sistema sofisticado de propriedade e hereditariedade de espíritos/cantos que contrasta com a negligência de uma profundidade geracional ou a não-funcionalidade social da propriedade de bens materiais. A observação de diversas formas sensíveis através das quais se estabelecem as relações com estes espíritos (canto, dança, alimentação, organização do espaço), principalmente durante momentos festivos centrais na sociocosmologia maxakali/tikmũ’ün permite pensar alguns aspectos deste sistema inicialmente de “propriedade”: a convergência que os momentos festivos operam entre as diferentes famílias nucleares e entre estas famílias e os espíritos mostram uma fina reafirmação da divergência ou da multiplicidade. Este gosto estético-sociológico da multiplicidade e da simetria entre os diversos agentes de uma relação vai na direção oposta à analogia da relação assimétrica “mestre/xerimbabo” proposta por Fausto (2008) como marca da linguagem da propriedade amazônica.

Abstract

The category of “property” – left on the periphery of Amazonian’s ethnologist discussion – has recently been reconsidered, as well as other Amerindian thought’s fundamental categories like “egalitarianism” or the “opposition to the State”. Within the maxakali/tikmũ’ün, who stimulate today a growing number of researchers, there is actually a sophisticated system of spirits/songs’ property and heritage. This system is in great contrast with the generational profundity negligence or with the non-functionality of material goods property seen in everyday social life. We’ll observe here different sensible forms through what one conceives the relations within these spirits, mainly during the party/celebrating moments that are central to the maxakali/tikmũ’ün’s sociocosmology. Singing, dancing, eating, organizing space, will allow us think some aspects of what is at the first moment a “property” system: the convergence operated by these party moments among different nuclear families and among these families and the spirits show a fine reaffirmation of divergence or multiplicity. This aesthetical-sociological inclination towards multiplicity and symmetry between the various agents of a relation points to the opposite direction of the asymmetric “master/pet” relation proposed by Fausto (2008) as a trademark of Amazonian property’s language.

Introdução

Bem recentemente a idéia de “propriedade” diante das sociedades amazônicas tem sido tema de uma interessante reflexão, através da qual se revisitam categorias fundamentais do pensamento ameríndio como a inalienação político-econômica, o igualitarismo social ou a “contrariedade ao Estado” propostas por Clastres (1974, 2005 [1977]).

Segundo Brightman, por exemplo, freqüentemente as sociedades amazônicas são “(...) tratadas como se propriedade fosse para elas uma instituição alienígena” (2008: 1)¹. O “declínio das abordagens da economia política na antropologia amazônica resulta da falha de seus proponentes originais em desenvolver uma teoria da propriedade específica à região; ao invés disto, eles importaram idéias de propriedade mais ou menos explicitamente influenciadas pelo marxismo” (*idem, ibidem*: 4).

Ao mesmo tempo e quase que paradoxalmente, as etnografias desta mesma área cultural abundam em descrições de casos os mais variados envolvendo idéias de “dono”, “chefe”, “mestre”: “Até onde eu saiba, todas as línguas amazônicas possuem um termo (...) que designa uma posição que envolve controle e/ou proteção, engendramento e/ou posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas ou não-humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis).” (Fausto 2008: 330). Fausto esboça a partir daí uma tentativa de sistematização da categoria de “dono” ou de “mestre”, “que, na Amazônia, transcende em muito a simples expressão de uma relação de propriedade ou domínio.” (*id. ibid.*: 329) Mesmo que alheia à esfera da dominação e do domínio privado, Fausto insiste numa analogia do proprietário como um pai-dono-mestre em relação a seus filhos-xerimbabos (animais de estimação). “Para que o mestre apareça como uma singularidade magnificada, o bando deve aparecer como uma coleção-anônima sem capacidade de ação própria” (*id. ibid.*: 335). “O dono é, pois, uma figura biface: aos olhos de seus filhos-xerimbabos, ele é um pai protetor; aos olhos de outras espécies (em especial os humanos), ele é um afim predador” (*id. Ibid.*).

Este debate (ainda jovem e sobre o qual passo muito sumariamente) ressoa em vários pontos com meu trabalho e meu interesse diante dos maxakali/tikmũ’ün, e vou tentar, a partir dele, construir uma espécie de linha de fuga. Esta linha é fugitiva principalmente em dois aspectos: 1) vou me dedicar ao movimento inverso do pêndulo entre etnografia e modelo teórico, me atendo ao estudo de um caso bastante específico - ainda que motivado pelas idéias de síntese na reflexão da ‘propriedade amazônica’. 2) Se as considerações levantadas neste debate se apóiam ou têm início constantemente em léxicos lingüísticos [“(...) todas as línguas amazônicas possuem um termo (...) que designa”], vou tentar, de minha parte, refletir a partir de linguagens sensíveis, aquelas que são ditas e pensadas através de outros meios que não o falado (Seeger 1979: 374).

O problema é que às vezes suspeito da comodidade em se usar do “*narrow sense*” da etnosintaxe [para uma definição de “*narrow*” e “*broad sense*”, ver Enfield (2002: 7) e Goddard (2002)]. Quero dizer, nem sempre um etnógrafo pode propor uma codificação direta entre idéias culturais e a semântica da morfosintaxe. Por exemplo, quando um brasileiro diz “minha camiseta” ou “minha mãe” o sentido do pronome possessivo “minha” é completamente diferente (muitas vezes é mais plausível a idéia de que o ‘filho’ pertença à mãe ‘dele’). Os cruzamentos entre língua e cultura são tão importantes quanto delicados.

Mas o problema é também a minha vontade de levar a sério expressões como o canto, a dança, a arquitetura, a alimentação, o desenho, as formas poéticas, etc., não apenas como sendo sempre semióticas, tradutoras ou veiculadoras de um sentido que está constantemente além delas (e que muitas vezes é verbal), mas de tentar justamente ensaiar uma experiência que procura sentidos que só existem em função destas expressões, enquanto elas são articuladas, e nunca fora delas.

¹ Por uma questão de praticidade preferi traduzir livremente as citações originalmente estrangeiras.

Os maxakali/tikmũ'ũn (povo de língua macro-jê que vive atualmente dividido em quatro grupos no nordeste de MG) são pessoas que desafiam qualquer lógica materialista objetiva, e por vários motivos. O espírito nômade e caçador forte, diante de um território muito limitado e empobrecido - o que talvez muitos já tenham ouvido dizer - é desafiador para o entendimento de um grupo humano. Em traços gerais e materialmente falando, vemos que as formas de propriedade em si mesmas não parecem fundar nenhuma funcionalidade social. Ao contrário, parece haver uma preocupação constante em se esgotar as eventuais acumulações: nada é feito para durar muito tempo, é comum que as casas e os bens de pessoas recém-falecidas ou de inimigos durante uma guerra sejam queimados, o lugar onde se mora é renovado em grande parte em função das alianças e conflitos que são também constantemente renovados, etc. Por trás deste daspojamento/efemeridade espaço-material parece haver um acento na capacidade de produção, de acesso aos meios de produção e de autonomia de cada indivíduo (Sahlins 1976 [1972]). E sobretudo, este constante apagamento espaço-material tem um contraste extremo na perenidade ou acumulação ou ainda na transmissão hereditária observada face ao que vamos definir aqui de forma imprecisa como 'bens imateriais': os espíritos/cantos, os *yãmĩy*. Vamos então pouco a pouco tentar visionar que tipo de 'funcionalidade social' esta propriedade de espíritos/cantos pode engendrar.

Os *yãmĩy* são seres que estão no centro da sociocosmologia maxakali/tikmũ'ũn. Tratam-se de espíritos poderosos, aos quais os humanos também vão se juntar após a morte. Sem os *yãmĩy* a vida humana seria inviável pois é através deles que se curam as pessoas doentes. Além da razão médica, há ainda uma razão sociológica: as famílias nucleares têm naturalmente tendência a uma vida centrífuga ou refratária umas em relação às outras. Os momentos festivos chamados *yãmĩyxop* - quando uma multidão de espíritos vem visitar os humanos estabelecendo com eles uma série de trocas e criando bastante euforia - são os maiores responsáveis pela vida comunitária (ou pela força centrípeta) da aldeia.

Os *yãmĩy* são herdados em forma de cantos dentro do núcleo familiar. Pais, tios ou avós dão seus *yãmĩy* aos descendentes à medida em que esses vão-se tornando maduros. Propriedade igualmente está ligada à produção: todo herdeiro deve conhecer íntima e antecipadamente os cantos que vai herdar.²

Mesmo que todos conheçam não apenas seus próprios cantos mas também os de muitas outras pessoas, a presença do dono é imperativa para a performance de seu repertório na ocasião de um momento festivo. A consistência da rede composta por diferentes proprietários de cantos/espíritos é então diretamente proporcional ao êxito de uma sessão de *yãmĩyxop*, o laço mais forte ou o ponto inaugural da aliança entre diferentes famílias. Neste primeiro momento, a propriedade de cantos/espíritos subentende uma convergência da natureza rarefeita e autônoma dos indivíduos, e aparentemente poderíamos então nos aproximar de uma certa 'singularidade', mesmo que não se possa falar exatamente da 'singularidade magnificada' citada anteriormente pois existe aqui uma pluralidade de proprietários, além de serem precisamente estes proprietários que compõem o conteúdo da singularidade - e não os "possuídos".

² "Quando estive entre os Achuar (década de 1970) os índios achavam que todo branco podia produzir os bens ocidentais. A divisão do trabalho era incompreensível para eles." (Anne Christine Taylor, comunicação pessoal 14 de janeiro de 2008.)

A extrema fineza e sofisticação com a qual os maxakali/tikmũ'ũn se apresentam de maneira geral e ainda mais particularmente na relação com os espíritos é o que atrai a atenção em primeiro lugar. A beleza dos cantos, a energia dedicada a eles e a frequência com a qual se canta prometem um território fértil para nossa atenção. A infinidade do repertório (gigantesco e não totalizável) aponta já para uma valorização da multiplicidade e da abertura. Esta sugestão parece realmente encontrar uma grande ressonância quando observamos mais detalhadamente as diferentes formas expressivas que compõem os momentos festivos: cada uma destas formas parece se desdobrar em pequenas multiplicidades, compondo todas juntas uma trama ou uma multiplicidade maior que é realmente radical, estética e sociologicamente falando.

1. Num nível acústico, por exemplo, poderíamos falar da multiplicidade de planos sonoros que podem compor juntos texturas espessas, onde as várias vozes musicais se pensam diferentes (ainda que paralelas, coabitando um mesmo instante).

Os cantos maxakali/tikmũ'ũn apresentam uma fina acuidade na sincronia, na coordenação com a qual um grupo de *yãmĩy* e de homens cantam juntos. A rítmica destes cantos é caracterizada por uma dinâmica de unidades aproximativas, uma rítmica respiratória, ou um tempo liso. Neste sentido, há uma maior descentralização entre os vários sujeitos que cantam juntos, mesmo que o dono de cada canto ou ainda um dos homens que se põe previamente como o maior responsável da realização de um determinado *yãmĩyxop* sejam referências a se escutar mais que as outras no momento de se realizar um canto ou de se sincronizar. A mesma fina acuidade da sincronia dos cantores é observada também em outros momentos nos quais, no entanto, o que está em jogo é justamente “não estar junto”, durante os quais a atenção se concentra para que haja autonomia entre diferentes extratos sonoros. Este contraste é garantido principalmente através de uma independência dos tempos musicais e das técnicas vocais, que exploram, sobretudo, registros sonoros diferentes: um espírito/canto que ocupa um extremo grave, por exemplo, em oposição ao médio-agudo ocupado por um segundo, ou ainda à fala ou aos gritos pontuais de um terceiro.

2. Esta dinâmica polimusal (para uma proposição do termo “polimúsica” ver Martínez et al 2005) é apenas uma dentre outras formas de textura composicional global que podemos encontrar. Em muitos outros momentos, por exemplo, ouve-se de fato um só canto/espírito de cada vez. Existem séries homogêneas de cantos que compartilham uma mesma temática, certos materiais musicais, e que são atribuídos a um mesmo *yãmĩy*. Porém, uma série (esta seqüência de cantos de um determinado espírito) pode ser atravessada ou interpolada por fragmentos de outras séries relacionadas a outros espíritos, numa espécie de macro-polifonia virtual (em contraste com a simultaneidade efetiva dos momentos polimusicais, mas guardando com estes uma pluralidade “ontológica” comum num nível sonoro global).
3. Concentrando nosso foco em cada uma destas vozes e virando a atenção para um plano lingüístico, encontramos múltiplas primeiras pessoas que podem falar paralelamente e a partir de um mesmo nível de enunciação dentro da letra de um único canto.

Os cantos são as palavras dos *yãmĩy*, através das quais eles transmitem aos humanos os conhecimentos culturais. Condensados através do enunciado de poucas palavras que fazem referência a um contexto mítico sempre implícito, estes cantos apresentam um *yãmĩy* específico que por sua vez conta cenas ou fala dos diferentes sujeitos sociocosmológicos descrevendo com intimidade a forma e o comportamento das espécies, não de uma perspectiva dissecante, mas ao contrário, quase como um diálogo com cada espécie. Quando um *yãmĩy* fala de um determinado sapo (ou de uma borboleta, uma minhoca, da lua, da cachaça, de um pássaro, de uma onça, do homem branco...), fala-se num registro que está no mesmo nível dele, isto quando não se escuta o próprio sapo falando.

Esta metamorfose entre um *yãmĩy* narrador e um sujeito narrado é bastante pronunciada quando existe uma pluralidade enunciativa dentro de um mesmo canto, ou seja, deduzida da voz de um mesmo enunciador original. Por exemplo, a tradução da letra de um canto do *yãmĩy xũnĩm* (morcego)³, onde vemos na verdade três enunciadores diferentes se alternarem: 1- *xũnĩm*/morcego (o narrador principal), 2 - um pai que quer vingar a morte de dois filhos mortos pela onça, 3 - a onça.

Vêm com a onça pintada - proprietário: Manuel Damazo

[parte sem conteúdo semântico] *Yayax - 'Ak hak hak hak - hak hak hak - hak hak / 'ak hak- 'ak hak hak hak - hak hak hak hak / 'ak hak hak hak hak*

[xũnĩm/morcego] *Então a onça grande / no meio da religião / foi engatinhando*

[pai] *Punuxop* não se esqueça! Mõgmõgxop* não se esqueça! / Qualquer hora...*

[onça] *Me mata logo! eu matei o caititu / Me mata logo, tira o couro e leva com a cabeça.*

[parte sem conteúdo semântico] *hax yax ha' / e ok hok hok hok / ho mi'ax ax*

[xũnĩm] *Ela vem adornada com algodão. / Ela vem pintada com carvão.*

[onça] *Vou atacar o porco e comer deitada. / Vou atacar o tatu e comer deitada.*

* Espíritos aliados que vão ajudar o pai na caça da onça.

Stolze Lima para os Yudjá (tupi) (2005: 62), e Viveiros de Castro para os cantos xamânicos e os cantos do ritual homicida dos Araweté (tupi-guarani) (1986, 1992, 2002), nos mostram regimes enunciativos muito semelhantes a estes. “A complexidade essencial do canto dos pajés reside em seu regime enunciativo. A música dos deuses é um solo vocal, mas lingüisticamente é uma polifonia, onde falam diversos personagens, em diversos registros citacionais. Ela é a narração da palavra alheia.” (Viveiros de Castro 1992: 141)⁴

³ *Xunim Yõg Kutex xi ãgtux - Cantos e Histórias do Morcego-Espírito*. Narradores Mashakali & Tugny (org.). Rio de Janeiro, Azougue, no prelo.

⁴ Para os Suyá (jê), mesmo se não pudermos identificar pluralidades enunciativas tão diretas, há no entanto uma complexidade enunciativa tão importante quanto. “Nos textos do canto em uníssono há uma ambigüidade similar. A pessoa que ensinou os cantos era um sujeito dividido.. Seu espírito vivia com os animais; seu corpo vivia na aldeia (...). Os textos auto-referentes, em primeira pessoa, continham constantemente as palavras do espírito, falando do efeito sobre ele dos eventos descritos no canto. Aqui novamente, a ambigüidade do sujeito é

4. Pelo menos para o nosso caso maxakali/tikmũ'ũn, além das inversões enunciativas, há de se observar que não se trata simplesmente de um diálogo ordenado cujos enunciadores se alternam, mas uma profusão de imagens onde uma fala não depende da outra de maneira funcional. Cada enunciador dirige sua fala a alguém, mas todas estas falas poderiam ser articuladas simultaneamente sem que isso interferisse nos seus sentidos. “a) Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião” e “b) *Punuxop*, não se esqueça!, *mõgmõgxop*, não se esqueça! Qualquer hora...” ou “c) Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão.” são orações independentes, que poderiam ser lidas em qualquer outra ordem: c, b, a; b, a, c; ou mesmo simultaneamente, sem que isto interferisse de maneira sensível no sentido do enunciado global.

A construção das sentenças melódicas pode ser pensada em ressonância com este estilo retórico: não há (uni)direcionalidade ou gradação melódica (quadratura, pontos culminantes, evolução ou complexificação a partir de um material inicial constante). Há uma variação de materiais que se sucedem, mas variações sobre “outras variações” - por assim dizer - muito mais que sobre um “tema” (que seria constante e hierarquicamente mais saliente), e que podem se apresentar em qualquer ordem.

5. Haveria ainda mil coisas a se dizer sobre estas e outras expressões. A falta de espaço me obriga a passar muito rapidamente sobre diferentes aspectos, na intenção de desenhar um quadro que forneça um mínimo de trilhas diferentes que passem por um lugar mais ou menos comum. Gostaria de passar por uma última destas trilhas: as danças que podem ser realizadas durante os momentos festivos – *yãmĩyop*.

Cada vez que um *yãmĩy* está presente, há uma troca básica entre os cantos que ele oferece aos humanos e a comida que os humanos por sua vez lhe oferecem. Quando em um momento festivo ocorrem movimentos de dança, o percurso aí elaborado pode complexificar bastante esta relação inicialmente básica de troca ou de interação.

O modelo ideal de uma aldeia maxakali/tikmũ'ũn é composto por um semi-círculo de casas de um lado, que abrigam cada uma uma família nuclear, com um grande pátio central coletivo e por fim o *kuxex*, uma casa isolada do lado oposto às casas familiares, de acesso exclusivamente masculino e que hospeda os espíritos quando vêm ficar junto aos humanos.

É de lá que os *yãmĩy* aparecem publicamente para as mulheres, principalmente quando vêm dançar e interagir diretamente com elas. Nestes casos, quando os *yãmĩy* se fazem fisicamente presentes, vemos que seus corpos são exuberantes, com peles ou roupas características de cada classe de espírito, com um comportamento (posturas e movimentos corporais) codificado ou formalizado, em contraste com os homens cujas aparências ou corporalidades não subentendem nenhum peso ou investimento simbólico estrutural no desenvolvimento destes momentos festivos.

Durante uma tarde de fevereiro de 2005 em que um par de *xũnĩm* (morcego) e um segundo par de *xũnĩm-andihik* (morcego metamorfoseado em homem branco) estiveram fisicamente presentes na aldeia, a interação com as mulheres se deu exclusiva e intermitentemente através de um movimento entre *kuxex* e casas passando pelo pátio, ao qual vamos nos ater um instante.

um fator importante da auto-referência.” (Seeger 1987: 46-47)

Concentrando-nos apenas no percurso e nos atos principais desta movimentação, temos nesta tarde um par de *yãmĩy* que sai do *kuxex* acompanhado por um grupo de homens cantores e que se dirige até o pátio, onde pára para dançar de frente a frente com meninas e moças, num clima eufórico e eroticamente provocador. Dali, o par de *yãmĩy* (acompanhado pelos homens cantores) volta a se dirigir em direção a uma das casas, onde pára mais uma vez para receber um dom alimentar da dona da casa, uma mulher madura.

A partir de então temos o retorno ao *kuxex*, que pode ainda ser interrompido no meio do pátio, quando uma das meninas ou moças que havia dançado anteriormente resolve vir sorratamente roubar o alimento que os *yãmĩy* acabaram de ganhar. Nestes casos o *yãmĩy* roubado tenta alcançar a ladra, não para reaver sua comida mas para ter com ela uma relação amorosa (apenas encenada) à força, causa de um cúmulo de risos e de euforia dos observadores.

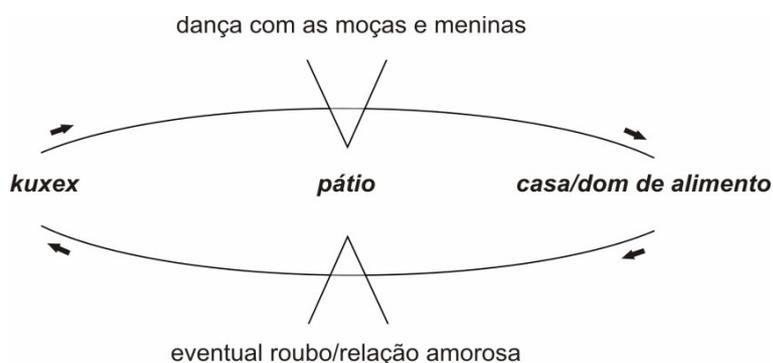


Figura 1: Movimentação dos espíritos durante uma tarde de *yãmĩyxop*

Muito esquematicamente, vemos uma série de ações que põem em cena pelo menos três classes diferentes de “atores”: a) os *yãmĩy* de um lado (cuja aparência física e gestual é codificada - através de suas peles, passos de dança, olhar), b) as mulheres de outro lado (ora jovens solteiras, ora mulheres maduras), que realmente dialogam com os espíritos (dão-lhes alimento, servem-lhe de esposas e recebem seus cantos), e por fim c) os homens, que acompanham os *yãmĩy*, mas cuja presença física ou dramática parece neste momento realmente secundária.

Resta dizer que todo este percurso foi realizado pelos dois pares de morcego (*xũnĩm* e *xũnĩm-andihik*) de maneira independente mas simultânea, numa verdadeira “polidança” - para parafrasear o termo polimúsica (para uma problemática centrada na prática polimusical jivaro, ver Salivas 2002). Como nos momentos polimusicais, há aqui uma extrema atenção e precisão justamente para garantir a independência, por exemplo para que um par de *yãmĩy* não coincida um mesmo trecho do percurso com o outro par num mesmo instante. Esta dinâmica gera realmente mais um nível de descentralização de uma linguagem que põe em jogo construções estéticas ao mesmo tempo que sociais, tão mais diretas quanto as relações entre pessoas (humanas e não humanas) são aqui atualizadas.

Os homens (os principais possuidores de cantos) são diplomatas na aliança cuidadosamente estabelecida com os não parentes e principalmente com os *yãmĩy*, que

recebem mulheres - alimentos e esposas - e que mostram a gratidão através das suas palavras (seus cantos).

Há entre vários sujeitos diferentes uma coordenação prescritiva que é delicada e na qual se investe muito (nos momentos polimusicais, por exemplo, os cantores têm uma atenção extrema para garantir a independência dos extratos sonoros). Mas esta coordenação inicial ou prescritiva tem por objetivo justamente garantir uma descoordenação final ou descritiva (a multiplicidade ideal dos diferentes cantos simultâneos).

As diversas plurilinearidades encontradas em diferentes níveis em meio ao texto destes momentos festivos constituem cada uma um obstinado trabalho de afirmação da descentralização, da liquidação das eventuais acumulações (acumulação de comida, acumulação de pessoas, ênfase em uma primeira pessoa enunciativa em um canto, ênfase em uma única cena principal).

Quer dizer, partimos de uma acumulação inicial – dos espíritos/cantos, cuja quantidade é enorme e que são perenes – mas que leva a mais uma relação generalizada de não-maestria: os espíritos/cantos aqui possuídos nunca serão desagantivizados de forma a compor uma qualquer singularidade magnificada. Ao contrário, eles estabelecem uma relação de extrema pluralidade de agentes. A provisão dos espíritos em alimentos, por exemplo, tem uma contrapartida imediata em seus cantos e vice-versa, e está longe de caracterizar uma relação protetor/protegido, dono/animal de estimação. Muito longe da imagem de xerimbabos, todos aqui são aliados simétricos cujas relações são constantemente atualizadas.

Referências Bibliográficas

BRIGHTMAN, Marc. *Creativity and control: Property in Guianese Amazonia*. Paris, 2008. 30 p. Manuscrito.

CLASTRES, Pierre. *La Société Contre l'Etat*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

_____. *Archéologie de la Violence: La Guerre dans les Sociétés Primitives*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2005 [1977].

ENFIELD, N. J. "Ethnosyntax: Introduction". In: ENFIELD, N. J. (ed.). *Ethnosyntax: explorations in grammar and culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.3-30.

FAUSTO, Carlos. "Donos demais: Maestria e Domínio na Amazônia". *Mana*, Rio de Janeiro, v.14, n.2, out. 2008, p.329-366.

GODDARD, Cliff. "Ethnosyntax, Ethnopragnatics, Sign-Functions, and Culture". In: ENFIELD, N. J. (ed.). *Ethnosyntax: explorations in grammar and culture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.52-73.

MARTÍNEZ, Rosalia, et al. Groupe «polymusique». Disponível em: <http://www.crem-cnrs.fr/CREM_Groupes_recherche_full/CREM_groupe_polymusiques.htm>. Acesso em: 03 julho 2008.

SAHLINS, Marshall. *Âge de Pierre Âge d'Abondance : L'économie des Sociétés Primitives*. Tradução de Tina Jolas. Paris: Gallimard, 1976 [1972]. Título original: Stone Age Economics.

SALIVAS, Pierre. *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*. Saint-Denis: Université Paris8, 2002. Tese de doutorado.

SEEGER, Anthony. "What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá Indians of central Brazil". *Ethnomusicology, Illinois*, vol. 23, n. 3, set. 1979, p. 373-394.

_____. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge studies in ethnomusicology, 1987.

STOLZE LIMA, Tânia. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / ANPOCS, 1986.

_____. *Araweté: o povo do Ipixuna*. São Paulo: CEDI, 1992.

_____. *A Inconstância da Alma Selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.