

CONEXÕES SENSÍVEIS: SEGUINDO A TRILHA ETNOBIOGRÁFICA DE UM MÚSICO CHAQUENHO

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.174319

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-4087-0732>

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil,
88040-900 - ant@contato.ufsc.br

RESUMO

O texto trata da realização do vídeo etnobiográfico *Pascual Toro, flautero*. Refiro, em primeiro lugar, a proposta teórico-metodológica do cineasta e antropólogo argentino Jorge Prelorán (1933-2009) que inspirou o trabalho. Num segundo momento, descrevo as características do repertório e do gênero executado pelo protagonista do filme no ritual *arete guasu* para explicitar as razões que guiaram a organização do projeto de edição. Por sua vez, discorre-se sobre o valor da individualidade no âmbito da música de flautas do *arete guasu* argumentando que o método etnobiográfico é um caminho fecundo para compreender as conexões que sustentam as habilidades para ser um bom instrumentista nesse universo.

PALAVRAS-CHAVE:

Etnobiografia;
Conhecimento
musical; Ritual;
Guarani; Chaco.

ABSTRACT

The text deals with the production of the ethnobiographic video *Pascual Toro, flautero*. I refer, in the first place, to the theoretical and methodological proposal of the Argentine filmmaker and anthropologist Jorge Prelorán (1933-2009) that inspired the work. Secondly, I describe the characteristics of the repertoire and the genre performed by the film's protagonist in the *arete guasu* ritual to explain the reasons that guided the organization of the editing project. In turn, the value of individuality is discussed in the context of *arete guasu* flute music, arguing that the ethnobiographic method

KEYWORDS:

Ethnobiography;
Musical
knowledge; Ritual;
Guarani; Chaco.

is a fruitful way to understand the connections that support the skills to be a good instrumentalist in this universe.

INTRODUÇÃO

A etnobiografia, na forma como concebida pelo cineasta e antropólogo argentino Jorge Prelorán (1933-2009), é uma modalidade de pesquisa que conecta arte e antropologia. Este texto pretende seguir a trilha aberta por Prelorán, abordando primeiramente alguns aspectos da metodologia por ele elaborada. Muito se fez e se escreveu, é certo, sobre a relação entre arte e antropologia desde a época em que Prelorán apresentou sua proposta. Seria impossível descrever aqui os inúmeros trabalhos que buscaram transcender tal fronteira e, nesse esforço, a tornaram tênue.

Em alguns casos, o fazer etnográfico implicou a imersão de etnógrafas e etnógrafos nas artes (visuais, musicais, performáticas etc.) que pesquisaram; em outros, a etnografia utilizou diversas linguagens para comunicar de forma sensível a dimensão estética da experiência etnográfica.¹ A opção por acompanhar a proposta de um autor já clássico, como é o caso de Jorge Prelorán, liga-se ao interesse em reconhecer o valor de obras que, embora somem algumas décadas – e até por isso –, ainda são férteis convites à experimentação.

Num segundo momento apresentam-se algumas considerações sobre a realização do vídeo etnográfico *Pascual Toro, flautero*², projeto em que trabalhei nos últimos quatro anos (2016-2019). Trata-se de um documentário etnobiográfico que integra uma série de trabalhos, escritos e audiovisuais, em que procurei traduzir para diferentes linguagens um pouco do conhecimento adquirido com músicos chaquenhos ao longo destes anos de pesquisa. Nessa série de vídeos e textos³ apresento alguns traços do saber de músicos indígenas – chané e guarani – que tocam flauta no ritual *arete guasu*.

O *arete* é um rito celebrado anualmente na época do carnaval em muitas comunidades dessas duas etnias, seja no sudeste da Bolívia, no norte da Argentina ou no oeste do Paraguai. O saber musical a ele associado pode ser pensado como uma língua franca⁴ partilhada nas comunidades guarani e *chané* da região e que, como não podia deixar de ser, relaciona-se à

1 Ver, por exemplo, Schneider (2007, 2017); Caiuby Novaes (2008, 2015); Ingold (2013).

2 Domínguez (2019).

3 Domínguez (2018a, 2018b, 2019, 2020, 2021).

4 A formulação inspira-se em estudos sobre o Alto Xingu que identificam no ritual um meio poderoso para tecer relações nesse complexo cenário multiétnico e multilíngue (Menezes Bastos 1978/1999a; Fausto, Franchetto e Montagnani 2011).

história e à cosmovisão desses povos. No vídeo aqui referido, e por meio da voz do músico indígena Pascual Toro (guarani morador da comunidade de Santa Teresita, Boquerón, no Paraguai), aprendemos parte da história de seu povo, da importância do ritual *arete guasu* na sua comunidade e da natureza de suas habilidades para ser um bom *flautero*. A narrativa de Pascual descreve o longo trajeto que o levou a ser *flautero* no principal ritual dos guarani do Chaco boreal paraguaio.

Dois temas perpassam suas palavras: a cura e a morte, tópicos que são também as razões do ritual. Por meio da reflexão acerca da etnobiografia de um *flautero* e *ipaye* (curador) observa-se – como o protagonista do vídeo nos convida a fazer – o que conecta esses modos de ação. Argumenta-se que pelo caminho da etnobiografia podemos compreender as conexões tecidas tanto por ele quanto por seu povo entre domínios que, no fazer musical ocidental e nas teorias que lhe dão forma, geralmente aparecem separados.

ANTROPOLOGIA, CINEMA E ETNOBIOGRAFIA EM JORGE PRELORÁN

O vídeo etnográfico objeto deste texto segue, em linhas gerais, a proposta elaborada pelo cineasta e antropólogo argentino Jorge Prelorán (1933-2009). Prelorán é um nome fundamental tanto no cinema quanto na antropologia da Argentina, já que em ambas as áreas fez contribuições originais. Sua obra é representativa do Cinema Documental Etnográfico que, nas décadas de 1960 e 1970, se aproxima do movimento do Novo Cinema Latino-Americano (Taquini 1994; Calvo de Castro 2018). Influenciado pelo neorealismo italiano, Prelorán também seguiu os passos de cineastas norte-americanos como Timothy Ash e David MacDougall. Tal como Ash, ele explorou a função narrativa dos documentários, emprestando protagonismo aos sujeitos que falam em nome das pessoas representadas. E como David MacDougall, Prelorán se afastou, por meio de uma câmera participativa e próxima que permite aos protagonistas falar diretamente ao público, da tendência em que o etnógrafo é o personagem principal do documentário (Acosta 2016).

Na cena antropológica argentina, Prelorán é reconhecido como um dos precursores da antropologia visual e da etnobiografia. Sua contribuição teórico-metodológica, por outro lado, é atualizada através da virada conceitual que conduz parte da antropologia contemporânea a uma maior reflexividade e faz com que o conhecimento seja compreendido como produto das relações entre pesquisadores/as e pesquisados/as⁵. Neste viés,

5 Para trabalhos que consideram as contribuições de Jorge Prelorán na antropologia contemporânea, ver Rossi (1987), Sherman (2007), Gonçalves (2012a).

sua teoria e sua prática em torno da etnobiografia são uma inspiração importante para as pesquisas que exploram novas formas de fazer etnografia, não se limitando ao texto para produzir e fazer circular conhecimentos, e que buscam não replicar a divisão entre indivíduo e sociedade no esforço por compreender os mundos humanos.

Jorge Prelorán transitou entre o cinema e a antropologia, e nesse trânsito os reuniu, dissolvendo as fronteiras entre as duas disciplinas. Seus filmes revelam uma poética singular vinculada à sua concepção sobre o ser humano e o fazer antropológico. Para ele, o principal valor do filme etnobiográfico é a possibilidade de compreender a vida e a filosofia de pessoas reais que têm nome, sobrenome, opiniões e problemas com os quais podemos nos identificar, abandonando noções – como ‘comunidades’ ou ‘sociedades’ – que poderiam resultar em generalizações (Prelorán 1987; 2006). Na época em que desenvolveu tal linha de trabalho (décadas de 1960 e 1970) eram pouco comuns iniciativas desse tipo, e suas obras, baseadas em métodos nada convencionais para aquele momento, revelam uma busca por formas de gerar conhecimento que não abandonassem os aspectos sensíveis do fazer etnográfico ou da vida humana.

Prelorán era cineasta muito antes de se tornar antropólogo. Foi sua paixão pelo cinema que o levou ao documentário e, nesse trajeto, a buscar comunicar os mundos que conheceu através da voz e das narrativas de seus fazedores. Em vez de tratar de coletivos genéricos onde não há espaço para individualidades, como era praxe na antropologia de então, ele observou com sensibilidade a imprescindível conexão entre pessoas singulares, ambientes e mundos sociais. Desse modo, legou-nos belos retratos de artistas bastante diferentes entre si, de diferentes regiões da América do Sul (trabalhou da Patagônia a Venezuela), descrevendo seus mundos por meio das vozes dos sujeitos retratados nos filmes, mostrando-os em seus afazeres, em muitos casos dedicados a trabalhos artísticos.

Embora produzisse vários filmes durante a década de 1960, a crítica aponta *Hermógenes Cayo, imaginero*, lançado em 1969, como um ponto de inflexão em sua carreira, pois ali lançou o que se tornaria seu estilo pessoal (Rossi, 1987).⁶ Entre as novas características que marcaram seu trabalho nos anos 1970, Prelorán enfatiza em entrevistas a maneira como passou a tratar as vozes e o design de som, utilizando som não-sincrônico para introduzir uma narração em que o personagem principal conta sua própria história. Essa voz não é mais a de um narrador onisciente, como em filmes anteriores. E enquanto ouvimos as vozes dos protagonistas falando sobre suas vidas e sobre os lugares que habitam, e mencionando seus

⁶ Para uma lista completa e descrição dos filmes realizados por Jorge Prelorán, disponíveis nos arquivos da Smithsonian Institution (Washington, EUA), para a qual ele doou sua obra, remeto a Foley (2011).

medos e anseios, os vemos lidar com os elementos dos seus ambientes e dar forma às suas habilidades estéticas.

A marca que caracteriza os documentários etnobiográficos de Prelorán é, portanto, a maneira singular como produzia os sons e as imagens utilizados no processo de montagem e edição. Na maioria de suas produções, ele gravava primeiro o áudio ambiente, da ação humana, e das narrativas em primeira pessoa dos protagonistas. Na sequência captava as imagens que usaria na montagem.⁷

Na poética inconfundível de Prelorán, o som é tão importante quanto a imagem. As paisagens sonoras de seus filmes incluem vozes e sons que preenchem a trama audiovisual – seja de atividades humanas, de animais ou de outros elementos sonoros. Neste contexto, caracterizado pelo som assíncrono, as imagens oferecem um registro de paisagens habitadas que não se apoiam no som direto. Ambos os elementos narrativos – imagens e sons – se situam num mesmo nível de referencialidade. Prelorán antecipou, destarte, abordagens mais recentes que enfatizam a importância do som no audiovisual (Chion 1994; 1999; Gorbman 1987) e nas maneiras como imaginamos os lugares e seus habitantes (Feld 1996; Menezes Bastos 1999b; Ingold 2000; Sterne 2012).

O vídeo etnobiográfico *Pascual Toro, flautero* foi montado com base no diálogo que teve lugar em sua casa, quando ele nos convidou para assistir a um documentário que ajudou a produzir sobre o *arete guasu*⁸. Nessa oportunidade, ele apresentou ideias sobre vários tópicos referidos no filme e introduziu outros. Pode-se afirmar que o documentário funcionou como um gatilho para outro filme, que abriu mais ainda o leque de temas considerados quando se reflete sobre o complexo de conhecimentos associados ao *arete guasu*. A conversa que mantivemos (e que gravei com a pequena câmera que carregava na mochila, em condições tecnológicas precárias, mas que revelam um pouco da mágica da etnografia, que nos apresenta oportunidades inestimáveis quando menos se espera) foi complementada por várias outras, que me permitiram compreender melhor suas palavras naquele dia. Para a montagem do vídeo utilizei também gravações realizadas ao longo dos quatro anos seguintes, quando acompanhei sua performance no ritual.

⁷ Isto relaciona-se com o tipo de tecnologia que Prelorán utilizava na época. A captação de imagens permitia apenas tomadas curtas. Já a gravação do som permitia acompanhar narrativas mais extensas, onde as pessoas, no seu ritmo de fala, descrevem as suas vidas.

⁸ O convite aconteceu no carnaval de 2016, quando, junto com a antropóloga Graciela Chorro, visitei a comunidade guarani de Santa Teresita (Boquerón, Paraguai) para participar de seu *arete guasu*. O filme a que assistimos na casa do Dom Pascual nessa oportunidade é “Arete Guasu. El tiempo escindido”, realizado por Dea Pompa e Lia Colombino em 2012.

O projeto de edição de *Pascual Toro, flautero* acompanhou a proposta de Jorge Prelorán em torno da etnobiografia, especialmente ao apresentar o protagonista Pascual Toro contando sua história, com sua voz, jeito e palavras, e percorrendo os acontecimentos que dão sentido à sua trajetória. Há na narrativa alguns temas que ganham destaque quando ele fala das habilidades para ser um bom instrumentista no *arete guasu*, bem como das razões do rito. Nesse viés, a etnobiografia recupera aquela premissa básica da entrevista etnográfica, deixando que o protagonista desenhe o roteiro da sua fala em vez de direcioná-la com um questionário. Assim, Pascual Toro relaciona tópicos que dão sentido à sua narrativa e aos fenômenos que descreve, permitindo-nos entrever conexões entre aspectos da sua vida e do seu mundo que dificilmente colocaríamos em relação.

Também me alinho à proposta de Prelorán de dar centralidade aos sons, embora o faça de modo diverso do utilizado por ele. Não usei o recurso do som assíncrono em todas as falas de Dom Pascual, durante a edição, por considerar profundamente significativa a gestualidade do músico quando menciona determinados assuntos e manifesta suas emoções. Tal escolha relaciona-se à intenção de partilhar com quem assiste ao vídeo a experiência de acompanhar as emoções de meus interlocutores músicos e a maneira como elas se manifestam, pois, como mencionado adiante, a emoção é um elemento central na forma como interpreto a eficácia do conhecimento musical que busco descrever. Objetiva-se suscitar o efeito descrito por Marco Antônio Gonçalves (2012b) quando sugere que as imagens cinematográficas permitem uma mudança de perspectiva para que o espectador se aproxime das emoções dos personagens e experimente a perspectiva do outro. Do mesmo modo optei por manter o som sincrônico quando o protagonista aparece tocando seu instrumento, para não negligenciar a associação entre a pessoa de Dom Pascual Toro e os sons que ele compõe e toca no ritual. Entendo também que esse material audiovisual, que mostra o músico e seu gestual ao tocar – e não apenas o som da flauta –, é importante como registro da sua performance como um todo, seja por respeito à sua memória, seja pelo valor que pode ter para os músicos do *arete guasu* que recuperam os modos de tocar de outros *flauteros* ao elaborar seu próprio estilo.

REPETIÇÃO E DIFERENÇA NA MÚSICA DO ARETE GUASU

Os estudos etnográficos clássicos muitas vezes descrevem a música indígena como monótona e repetitiva, sem abordar de maneira pormenorizada sua complexidade estética. Essa tendência aparece às vezes de forma explícita e às vezes nas entrelinhas em trabalhos que tratam do *arete guasu*, em especial no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Entre tais obras também é característica a percepção de que o rito e

sua musicalidade, bem como a cultura dos *chané* e guarani chaquenhos, estavam em franca dissolução devido à “aculturação” impulsionada pelas forças modernizadoras na região⁹.

A partir da década de 1980, alguns autores que se dedicavam a pesquisar o *arete guasu* voltaram sua atenção de forma pormenorizada aos instrumentos musicais e às sequências de temas que caracterizam o rito. Mais ainda: passaram a fazer isso sem o pessimismo típico de seus antecessores quanto ao futuro dos povos indígenas que celebram o *arete*, bem como de sua arte. Exemplos desse novo viés são os trabalhos de Perez Bugallo (1982), Sánchez (1998) e Perez Bugallo (2012). Autores como Miguel Angel García (2015) e Anthony Seeger (2015) já se debruçaram sobre a primeira tendência acima referida, oferecendo algumas pistas para melhor compreender essas formas de escuta e as avaliações que as acompanham. Estas têm, certamente, razões diversas. Em alguns casos explicam-se pela não-disponibilidade de uma tecnologia que permitisse gravações mais longas e posteriores análises por parte dos estudiosos que acompanharam rituais musicais nas primeiras décadas do século passado. Em outros casos devem-se a um preconceito por parte dos etnólogos, que avaliavam negativamente a sonoridade dos rituais indígenas, cuja estética pouco se assemelhava aos padrões da moderna música ocidental.

A etnomusicologia das últimas décadas, porém, tem se esforçado por revelar a complexidade de sistemas musicais que durante muito tempo restaram pouco conhecidos. Buscando inserir este estudo em tal prisma, um dos propósitos que norteou minha pesquisa com músicos *chané* e guarani foi o de identificar o jogo particular que ocorre entre diferença e repetição no repertório do *arete guasu*. Com base numa série de registros dos temas musicais interpretados pelos *flauteros* em diferentes localidades durante a festa – na escuta, transcrição e comparação desses temas – pode-se afirmar que há uma sequência musical que se repete e pauta o roteiro do ritual, que é o mesmo nas muitas comunidades em que o *arete* é celebrado. A sequência de temas musicais executados durante a festa determina a estrutura do rito.¹⁰ As diferenças entre os temas – e o que se deve fazer quando são tocados – são facilmente identificáveis pelos participantes. Em outras palavras, a música do *arete guasu* não é toda igual; diferentes temas são tocados em determinados momentos do rito, organizando seu desenvolvimento e prescrevendo o que as pessoas fazem em cada momento.

⁹ Nessa tendência que considerava as mudanças como perda ou dissolução cultural – apesar das informações valiosas que agregam sobre o passado do rito – podemos incluir os trabalhos de Gianneccini (1898/1996), Nordenskiöld (1912/2002; 1920; 1924/2001), Métraux (1942, 1946); Palavecino (1949), Rocca e Newbery (1976) e Magrassi (1981).

¹⁰ Sobre a importância das sequências musicais nos rituais indígenas das terras baixas sul-americanas, remeto a Menezes Bastos (2017).

Entretanto, e apesar das diferenças entre os temas do repertório do *arete*, constata-se que eles possuem uma estrutura formal repetitiva. Aqui temos, portanto, um jogo particular entre repetição e diferença, e que se relaciona à temporalidade do rito em dois níveis. Por um lado, os diferentes temas organizados em sequência criam o tempo linear do rito, do início ao fim; por outro, a estrutura repetitiva do gênero musical tocado no evento, conjugada com a repetição presente nas outras linguagens que compõem a estética do ritual – fundamentalmente a dança¹¹ – permite a experiência de uma temporalidade extraordinária. O potencial dos sons para promover diferentes experiências relativas ao tempo foi exemplarmente analisado por Richard Middleton quando tratou da produtividade da repetição. Na música do *arete guasu* percebe-se a mesma dialética por ele descrita ao tratar das repetições musemáticas e discursivas:

Sequence composes time (rather than marking time or obliterating it, as straight repetition, especially if musematic, seems to do); it makes us aware of rise-and-fall, a discursive hierarchy, and thus refers to irreversible experiences; into the ontology of repetition, it introduces a teleological directedness.
(Middleton 1983, 244).

Na música do *arete* predomina a repetição de frases curtas. Tal repetição inclui, na maior parte das vezes, variações. No plano geral os temas são formados por frases de duas partes com a mesma duração, mas cujos detalhes sonoros não são idênticos. Cada *flautero*, dependendo de sua experiência e habilidade, pode introduzir mais variações, ou menos, conforme o caso. As variações quase sempre se ajustam a um padrão simétrico, formando um paralelismo entre a primeira parte da frase e sua repetição, com variação apenas na segunda parte da frase. Isso dá um ritmo particular ao gênero musical do *arete guasu*.

Ao analisar a arte indígena, Franz Boas já referia este aspecto muito comum em narrativas, cantos ou outras formas musicais: “*The repetitions discussed so far are rhythmic in form, varied in contents. They may be compared to an orderly succession of decorative motives that agree in the plan of the unit but vary in details.*” (1927/1955, 314). Como ele mesmo adverte, a simetria em sentido estrito não existe em artes organizadas sobre sequências temporais, como a música, mas a repetição sucessiva de frases breves que têm a mesma estrutura pode deixar essa impressão.

A reversion of time sequence is not felt as symmetry in the same way as a reversion of space sequence where every point has its equivalent point. In time sequences we have a feeling

11 Ver Domínguez (2021).

for symmetry only for the order of repetition and structural phrases. (Boas 1927/1955, 320).

O que interessa ressaltar é que este modo de fazer opera, musicalmente, como ação eficaz ao se ajustar a padrões formais estabelecidos por convenção, isto é, por ser amplamente utilizado em toda a grande área em que se celebra o *arete guasu*. Ele faz parte de um conhecimento historicamente sedimentado no oeste do Chaco, pois embora os *flauteros* nunca relatassem uma teoria que determine este modo de tocar, todos tocam da mesma maneira. Longe de considerar tal característica um índice de baixa qualidade estética, ela é chave na performatividade da música no ritual. É, na verdade, um tipo de repetição produtiva (Middleton 1983), pois essa organização sonora desempenha um papel fundamental ao gerar a experiência específica do rito e o tempo extraordinário que a festa introduz no fluxo da vida social.

No vídeo *Pascual Toro, flautero* apresenta-se um registro do repertório que o protagonista executa na festa, revelando as diferenças entre os temas que organizam a estrutura do rito. Com base neste material audiovisual podem ser identificadas as características supramencionadas ao descrever o gênero musical tocado no evento. Na montagem do vídeo intercalei segmentos de cerca de três minutos onde o protagonista narra sua história de vida e seu saber, e segmentos de mesma duração em que Pascual interpreta temas do seu repertório, animando as pessoas que dançam. Ao selecionar as cenas e definir sua duração no projeto de edição, buscou-se evocar a forma que caracteriza o gênero musical tocado no *arete guasu*, pela sucessão de segmentos de igual duração que traduzem um paralelismo entre discurso verbal e discurso musical. A proposta remete mais uma vez às ideias de Franz Boas, para quem o ritmo é parte essencial de todas as artes: pintura, escultura, dança, música e poesia (Caiuby Novaes 2015, 11) – e, por que não, do audiovisual.

Como observado, os músicos são responsáveis, por meio da sequência de temas interpretados e da duração que imprimem a cada momento do rito, pelo bom desenvolvimento da festa. Isto permite concluir que seu conhecimento não se reduz a saber tocar, mas estende-se à própria estrutura do ritual e ao saber necessário para o desenvolvimento do *arete* do começo até o fim. Assim, músicos e música têm papel destacado dentre as linguagens estéticas que compõem o rito. Em outro trabalho (Domínguez 2018a) afirmei que, apesar de oportunizar experiências multissensoriais, o *arete guasu* é essencialmente um ritual musical, pela centralidade do som na sua organização. Não que a música seja mais importante do que as outras linguagens quando elas ocorrem de forma combinada, mas, diferente das demais, a linguagem musical é indispensável neste ritual. Na época do *arete* podem até faltar os mascarados ou os dançarinos, mas

sempre haverá um conjunto de instrumentistas. Os mitos associados ao *arete* também podem ser desconhecidos pela maioria dos participantes do encontro e as máscaras não se fazem presentes, mas enquanto houver música a festa está garantida. Observa-se, portanto, uma espécie de hierarquia estrutural em que as diferentes linguagens que compõem o rito têm diferentes graus de dispensabilidade, sendo a música a única que é imprescindível.

O *flautero* tem, por sua vez, um papel singular no conjunto dos músicos – que utilizam, além da flauta, caixas em número variável e um bumbo. É o toque da flauta que comanda os movimentos dos dançarinos. Através de um som alto e prolongado, por exemplo, a flauta sinaliza quando as rodas de dança mudam a direção do giro ou quando – com o toque denominado *oguata pega* (para caminhar) – o conjunto de músicos e dançarinos deve deslocar-se de um ponto a outro da comunidade¹². Também determina as pausas de alguns minutos para depois retomar a dança e a entrada em cena, na arena ritual, de determinadas personagens – o *flautero* executa diferentes temas para anunciar a chegada e acompanhar a performance dos *kuchi* (porcos – meninos e jovens com o corpo coberto de lama); dos *aña* (homens mascarados que evocam as almas dos mortos); do touro, que ataca e marca os *aña* na testa com uma cruz (o touro é um homem com o corpo pintado que, na exegese dos participantes, evoca o colonizador não-indígena e o gado introduzido por ele no território *chiriguano* ou guarani das terras baixas da Bolívia), e do tigre (homem com o corpo pintado que evoca a figura do jaguar).

O som da flauta, ao tocar *koya-koya*, anuncia que os *kuchi* estão chegando para enlamear os participantes – um momento de grande expectativa e alvoroço. Por meio de um toque específico, a flauta avisa os mascarados que se aproxima o combate ritual com os touros. O instrumento também acompanha, ao tocar o tema conhecido como “o touro e o tigre”, a luta entre esses dois personagens. Nesse momento, que pode ser descrito como um adágio, afrouxam-se as amarrações de caixas e bumbos, produzindo-se um som mais abafado do que quando as rodas de dança giram animadas – e a própria música apresenta um andamento muito mais lento, criando-se uma sonoridade grave para este ponto de clímax na dramaticidade do rito.

Naturalmente, a percussão não tem importância menor. Ela imprime o ritmo geral do evento e é determinante na experiência da festa. Isso não impede, no entanto, que as funções de caixas, bumbo e flauta

¹² Sobre a importância dos movimentos e do caráter itinerante do *arete guasu*, remeto a Domínguez (2021). Nesse texto descrevo a dialética entre a dança em rodas, num mesmo ponto do espaço das comunidades, e os deslocamentos por diferentes casas das comunidades que o conjunto dos participantes realiza pensando a pragmática do ritual, isto é, o que acontece socialmente por meio desses dois tipos de movimentos.

sejam diferentes nas performances. A função melódica da flauta é regente. Por mais que os músicos afirmem que todos os instrumentos são igualmente importantes no *arete*, a flauta tem um papel singular na condução do conjunto. Como único solista, o *flautero* é quem define o *andamento*, o *tempo* da música. Pode ser feita uma leitura política dessa característica na medida em que a ação do tocador de flauta determina a dos outros músicos e até a dos demais participantes da festa. Isto nos leva – como Jorge Prelorán nos convida a fazer – a redimensionar o espaço outorgado às individualidades quando nos aproximamos das artes indígenas.

Como já estabelecido na antropologia da arte indígena sul-americana, a existência de estilos tradicionais, coletivos, que distinguem determinadas sociedades, não impede que nelas se identifiquem estilos individuais relacionados ao fazer particular de algumas pessoas. No caso da tradição musical do *arete guasu* percebe-se facilmente o valor da individualidade de alguns *flauteros* reconhecidos como músicos singulares pela comunidade de intérpretes. Não apenas os reconhecem pelos temas que interpretam – e que muitas vezes são entendidos por seus pares como exclusivos do repertório de algum *flautero* –, como também pela maneira característica de tocar determinados temas considerados *standards* da música do *arete*.

Uma explicação possível para a existência de estilos individuais que singularizam certos músicos está no modo como se aprende a tocar. A música da flauta não é ensinada ou transmitida de um músico a outro, o que poderia favorecer a semelhança do toque do aprendiz e de seu mestre. Cada *flautero* aprende a tocar ouvindo os outros e praticando – em outras palavras, o autodidatismo é a norma. Cada *flautero* aprende a tocar por meio de um processo único. Embora alguns reconheçam que este ou aquele velho tocador de flauta lhe tenha ensinado algo, não existe relação mestre-aprendiz. Dependendo do caso, durante o carnaval as crianças podem tocar caixa entre os músicos adultos. Esse é o caminho para se aproximar da música do *arete* e desenvolver a competência perceptiva e motora que permite participar da ação dos músicos, elaborando seus próprios gestos na busca por determinados sons. Na verdade, todos os *flauteros* tocam também caixa, mas o inverso não acontece.

Na época do carnaval, nos intervalos em que músicos e dançarinos descansam ou dormem, é possível encontrar grupos de crianças tocando caixas e flauta. É assim que aprendem, brincando com seus pares e praticando juntos¹³. As competências necessárias não são adquiridas através de um

13 Evidentemente, ressoam nesta interpretação as ideias de Tim Ingold, o qual afirma,

processo de “transmissão oral”, seguindo as classificações da etnomusicologia mais antiga. Na verdade, não há transmissão nem oralidade aqui. Há escuta, observação e muita prática. Há um ritmo que se impregna nos próprios gestos através da percepção dos toques alheios, das memórias que evocam as melodias ouvidas e das possibilidades oferecidas pelo material e pela forma da flauta de que se dispõe. Em síntese, o aprendizado dos *flauteros* não resulta de um treinamento sistemático dirigido por um mestre, mas de horas e horas de prática em grupo que aparentemente não tem outra finalidade senão a diversão.

Como cada *flautero* toca somente a sua flauta, que ele mesmo preparou ou que alguém de sua confiança preparou para ele, seu toque também pode ser identificado pelo timbre particular do instrumento, sendo este um elemento importante do seu estilo pessoal. Num parêntese, várias vezes me advertiram do grande risco que representa tocar uma flauta alheia porque a pessoa pode ser vítima de feitiçaria – pela mesma razão, dificilmente um *flautero* empresta seu instrumento e, faz parte da etiqueta, não pedir flautas emprestadas.

As flautas utilizadas no *arete guasu* pertencem a dois grandes conjuntos: os *temimbi* e os *pinguyos*. As duas são verticais – o *temimbi* é uma quena, o *pinguyo* uma flauta com bloco na embocadura – e cada *flautero* se especializa na execução de um ou outro tipo¹⁴. Em ambos os casos, a feitura é artesanal e a variedade de sons, enorme. Elas são fabricadas com tubos de vários materiais – taquara, *sacharosa* (*Pereskia sacharosa*), bronze, alumínio, aço ou PVC –, de diâmetros e comprimentos diversos, com diferentes distâncias entre os orifícios, bem como no número e tamanho dos mesmos, e até no tipo de embocadura. Alguns *pinguyos* trazem também um tubo menor amarrado lateralmente ao tubo principal e que emite um único tom bastante agudo, acompanhando a melodia executada no tubo principal. Em razão disso, e por mais que as flautas integrem esses dois grupos, as diferenças individuais são bastante amplas, sendo as particularidades no timbre da flauta que cada *flautero* toca, como já referido, mais um aspecto a definir seu estilo individual.

Essas particularidades oportunizam o reconhecimento e a valorização diferenciada dos estilos singulares de cada *flautero*. Em outras palavras, por mais que a música do *arete guasu* seja um gênero musical com características bem estabelecidas na área onde se celebra o ritual, por mais que exista um repertório característico do rito, com temas *standards* do

acompanhando Jean Lave, que aprender é mais uma questão de compreender na prática do que adquirir cultura por meio da transmissão de outrem. (Ingold 2000, 416; Ingold 2013, 13)
14 Os modos em que se tocam as duas flautas são diferentes. No primeiro caso (*temimbi*, quena) o sopro é direcionado ao bisel pelo próprio *flautero*. No caso do *pinguyo* o sopro é direcionado pelo bocal do bloco.

gênero, e por mais que as flautas sejam de dois tipos apenas (*temimbi* e *pinguyo*), há espaço para estilos individuais ligados às características do instrumento e, não menos importante, às habilidades de cada músico.

Com esta breve descrição do gênero musical característico do *arete guasu* tentei situar o papel específico do som da flauta e das habilidades do *flautero* no universo em análise. A realização do mencionado vídeo etnobiográfico foi o caminho por meio do qual essa compreensão se tornou acessível. Destarte, a etnobiografia se revelou fecunda como método de pesquisa etnográfica, permitindo costurar diferentes planos do conhecimento de que nos aproximamos – como o individual e o coletivo. E também porque foi por meio de uma fala sobre sua vida que Dom Pascual encontrou a maneira de comunicar as relações que dão forma ao seu saber, mostrando que este não é redutível a um conhecimento estritamente ‘musical’.

MÚSICA, CURA E MORTE

Os critérios que predominam entre os participantes do *arete* ao avaliar a qualidade estética da execução de um *flautero* concentram-se na eficácia do seu toque, seja para fazer com que um grande número de pessoas participe da dança, seja no sentido de evocar determinadas memórias, afetos e emoções. Embora ninguém negue que um bom *flautero* seja aquele cuja flauta possui um som bonito, as razões para que seu toque tenha um apelo singular muito provavelmente se associam aos *segredos* que domina. Tais *segredos* se referem diretamente à sua parceria com determinados auxiliares ou donos (*iya reta*) que o acompanham ao tocar, fazendo com que o som de sua flauta estimule os participantes da festa. Essas habilidades não são, portanto, apenas o resultado daquilo que a tradição musical ocidental qualificaria como treinamento ‘técnico’. Embora qualquer *flautero* reconheça que para tocar bem precisa-se de muita prática, a habilidade não se explica apenas com base nela. Como conta Dom Pascual no vídeo, as habilidades para *flautear* também dizem respeito às experiências que o tornaram *ipaye* (curador), e estas fundam-se numa série de relações com os donos ou outros auxiliares como *Saramaca* ou *Salamanca*. Tais relações se baseiam na reciprocidade, pois para contar com sua colaboração o *flautero* deve lhes dar algo em troca.

A maioria dos *flauteros* que conheci ao longo dos anos em que pesquisei os conhecimentos associados à tradição musical do *arete guasu* são indivíduos com habilidades para cura. Não é difícil imaginar, portanto, que entre essas duas habilidades – a musical e a de cura – exista uma conexão. Embora nem todos os *flauteros* que conheci sejam *ipayes* reconhecidos como tais, em todos os casos trata-se de pessoas a quem se atribui a posse de *segredos*, termo utilizado para referir as fórmulas por meio das quais as pessoas

podem se comunicar com os donos (*iya reta*) das coisas deste mundo. Não obstante, em muitos casos os *flauteros* são, sim, indivíduos que se dedicam publicamente à cura e a quem os moradores das comunidades recorrem quando precisam eliminar um mal-estar, mudar uma situação adversa ou alcançar um objetivo a que se propõem. A ação de curar no contexto guarani e chané, onde vigem os saberes associados ao *arete guasu*, engloba procedimentos que vão além do que a biomedicina ocidental entende por cura – isto é, o restabelecimento da saúde orgânica do paciente.

Embora para os guarani curar signifique, em alguns casos, aliviar os males físicos de alguém, também significa realizar algum tipo de procedimento que, por meio da ação sobre a vontade ou a intenção de um terceiro, faz com que uma pessoa alcance seus propósitos ou mude uma situação desfavorável. No vídeo, Dom Pascual explica a conexão entre a cura e as habilidades para tocar flauta. O auxílio de forças como *Saramaca* ou *Salamanca* pode fazer com que um grande número de pessoas seja atraído pelo som da flauta para as rodas de dança – e uma festa onde muitas pessoas dançam é, indiscutivelmente, uma festa bem-sucedida.

Além de músico e *ipaye*, Dom Pascual é *reikiano*. Como demonstram os diplomas que exhibe com orgulho no vídeo, ele é formado pela *Asociación de Reiki de la República Argentina*, embora tenha feito os cursos em Assunção, no Paraguai. A descrição das técnicas que utiliza apresenta uma interessante tradução de seu conhecimento, combinando a tradição de cura guarani aprendida com seu povo e as técnicas de Reiki ensinadas pelos “orientais”, como ele diz. Aqui, como em outras narrativas acerca do seu saber, Pascual Toro conecta modos de ação por meio de um xamanismo integrador que assimila ideias e práticas de toda origem. Sua explicação nos convida a abandonar divisões rígidas entre o tradicional e o moderno, entre o local e o de fora, e até entre o indígena e o não-indígena, pois a experiência que Dom Pascual descreve, como a de muitos outros guarani do oeste do Chaco, transita entre esses mundos e os une numa mesma trama de histórias e saberes.

Figura 1.
Pascual Toro
tocando seu
temĩmbĩ no *arete
guasu* de Santa
Teresita, Boquerón,
Paraguai. Fevereiro
de 2019. Foto da
autora.



Além de dominar a tradição musical indígena do *arete guasu*, de ser *ipaye* e *reikiano*, Dom Pascual atuou durante muitos anos como músico da banda militar no fortim da sua localidade. Em 1965, quando tinha 13 anos, ele começou a estudar teoria musical ocidental com os militares do fortim, passando a integrar a banda do exército como trompetista, atividade em que permaneceu até os anos 1990 e graças à qual foi promovido a sargento. No exército ele também aprendeu a tocar trombone, bombardino e saxofone. Além disso, adora tocar polca paraguaia em seu acordeão. E quando os amigos se reúnem, também toca violão para animar os encontros.

Dom Pascual herdou a flauta do seu pai e a guarda com especial carinho. Como explica, só saberá para quem dar sua flauta quando o destinatário lhe for mostrado em sonhos. Por enquanto espera, embora se emocione ao tocar no assunto: “Ninguém sabe o dia e nem a hora da sua morte”. O *flautero* chora quando evoca a memória do pai e, ao mesmo tempo, quando pensa na morte ou se refere à finitude da vida.

Não é raro que a pessoa chore quando enumera as razões por que toca flauta no *arete guasu*. Por um lado, é certo, todos reconhecem que se toca flauta para divertir o público, mas também ocorre uma associação estreita entre tocar a música do *arete* e a memória dos antepassados. O *arete guasu*, assim como as conversas mantidas com os músicos para a pesquisa, evocam inevitavelmente o tema da morte ou da finitude da vida. O ritual em si trata da morte e a música – assim como o mascaramento

– tem um papel-chave no processo. No *arete guasu*, uma diversidade de técnicas é colocada a serviço dessa reflexão coletiva sobre o lugar dos mortos e da morte entre os vivos. As máscaras fabricadas para a festa pelos guarani do Chaco boreal paraguaio – chamadas de *aña-aña* ou *aguëros* – são um bom exemplo do tipo de elaboração estética que oportuniza essa reflexão.¹⁵

Os *aguëros* (termo que para muitos é uma variação de *abuelos*, ‘avós’ em espanhol) representam, conforme a exegese dos guarani, as almas dos mortos; eles são os *aña*, nos dizem. Trata-se de máscaras que podem ser descritas como figurações quiméricas¹⁶, pois compõem um ser que é feito da união de partes ou pedaços de diferentes animais. Assim elabora-se uma figura híbrida, feita de animais de diferentes espécies, mas que reúne ao mesmo tempo o animal e o humano que a veste, o vivo e o morto. Essa técnica de figuração evoca, a meu ver, a transformação do humano em animal, do vivo no morto, e vice-versa – vale lembrar que ao morrer a pessoa pode, na cosmologia dos guarani do Chaco paraguaio, transformar-se em animal.

Para entender o papel da música nesse processo é importante salientar que os *aguëros* não permanecem o tempo todo na arena ritual. Sua aparição e participação na festa somente acontece quando há música. Quando os músicos param para descansar e silenciam seus instrumentos, os *aguëros* desaparecem nas matas próximas. A música soma à textura do ritual o elemento que torna possível sua presença; sem o toque das flautas e caixas os *aguëros* não se mostram. Há na música, portanto, um papel condutor que traz para a arena ritual a força estética que possibilita a reunião dos vivos e dos mortos ou da vida com a morte. Os músicos do *arete guasu* sabem disso, por mais que não o expressem com palavras. Suas lágrimas revelam o papel que a música tem nesse contexto: seu significado não se refere a um conteúdo semântico, mas ao afeto que é capaz de gerar. Aqui como em outros contextos, o significado da música é performativo e associa-se justamente à ação, que pode ser observada no ritual, dos sons sobre corpos e gestos. É assim que os *flauteros* e os demais participantes do *arete* entendem sua eficácia, o que se torna evidente na forma emotiva como se referem aos afetos que a música evoca. Esse é também o entendimento da antropologia da arte e da etnomusicologia, pelo menos desde os anos 1970. Por exemplo, em *A musicológica Kamayurá* (1978/1999, 247), Rafael Menezes Bastos sugere que a música não pode ser pensada enquanto projeção de uma cultura, como até então era praxe na etnomusicologia¹⁷.

¹⁵ Remeto ao texto de Diego Villar e Federico Bossert (2011), no qual me inspiro em relação a este tópico, para uma análise da associação entre o mascaramento no *arete guasu* dos *chané* da Argentina e o tema da morte.

¹⁶ As figurações quiméricas, seguindo a proposta de Severi e Lagrou (2013), reúnem o contraditório e, desse modo, operam como índices da transformação.

¹⁷ Exemplos de obras etnomusicológicas dos anos 1950 e 1960 em que a música é analisada

Ele propunha, assim, uma crítica sobre as posições dualistas que separam expressão e conteúdo musical (ou forma e significado). Nesse estudo o autor afirma que a significação musical é afetiva e psicomotora, mais performativa do que referencial. Esta abordagem praxiológica nos permite acompanhar processos em que o significado musical ganha contornos de ação ou, como propõe Tim Ingold, de “presença afetiva”: “O som musical, ao contrário, delinea seu próprio significado: é significativo não pelo que representa, mas simplesmente por sua presença afetiva no ambiente do ouvinte”. (Ingold 2000, 408)

A música do *arete guasu*, sem necessariamente remeter a um significado referencial, evoca memórias e afetos que a tornam eficaz para criar um ambiente onde os mascarados podem dançar e, por extensão, onde os antepassados e a morte podem se fazer presentes. As habilidades necessárias para gerar este espaço-tempo¹⁸ por meio da música se relacionam com a competência para afetar as emoções e ações dos outros – isto é, com a cura. Dom Pascual, através de uma narrativa que inclui a história dos guarani do Chaco paraguaio, a importância que a festa tem para eles, a memória do pai falecido e a responsabilidade que significa ser *flautero* do *arete guasu*, oferece indícios da inefável relação entre música, cura e morte. É por meio de conexões etnobiográficas que delas nos aproximamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa apresentada por Dom Pascual no vídeo aqui descrito, ele menciona o deslocamento forçado de seu povo da Bolívia até o Paraguai depois da Guerra do Chaco (1932-1935)¹⁹, lembrando que durante a marcha alguém fez marcas no cinto com as medidas de uma flauta para que o instrumento pudesse ser produzido depois. Pascual evoca a memória de seu pai, *flautero* como ele e que lhe deu a flauta que toca até hoje, e a incerteza sobre para quem dará o instrumento antes de morrer, o que deve ser-lhe revelado em sonho. Esses temas remetem às suas competências como curador, assunto para o qual ele mesmo, habilmente, direciona a fala, criando seu próprio roteiro e argumento para o filme.

em dois planos – um fonológico-gramatical e o outro semântico, sem conexão entre ambos (Menezes Bastos 1978/1999, 42) – podem ser o clássico de Alan Merriam (1964) *The Anthropology of Music; Music in Primitive Culture*, de Bruno Nettl (1956); e *Ethnomusicology*, de Jaap Kunst (1957).

¹⁸ Em Domínguez (2020) argumento que a música e o ritual contribuem para a elaboração de um lugar guarani (no sentido de espaço vivido, praticado) no Chaco boreal paraguaio. A abordagem acompanha estudos que nas últimas duas décadas examinaram processos de *place making* onde as práticas musicais ou o “musicar” (Small, 1998) são vitais. Veja, por exemplo, os trabalhos reunidos em Stokes (1994); Feld e Basso (1996); Brucher e Reily (2018) e em Vilella et.al. (2019).

¹⁹ Para uma descrição da história das comunidades fundadas pelos guarani no Paraguai depois da Guerra do Chaco e da importância do *arete guasu* nesse processo, ver Domínguez (2020).

A realização do vídeo *Pascual Toro, flautero* permitiu-me conhecer não apenas Dom Pascual, mas compreender aspectos da cosmologia e da história dos guarani do oeste do Chaco. Os materiais que eu registrara na pesquisa etnográfica me remetiam, pelo destaque de alguns personagens individuais, ao que eu conhecia da proposta etnobiográfica de Jorge Prelorán, por mais que minhas gravações não tivessem, tecnicamente, a qualidade das do cineasta argentino. Contudo, decidi experimentar a possibilidade de montar um trabalho que comunicasse a dimensão estética que liga forma e emoção nas experiências vividas durante os anos de pesquisa junto aos músicos chaquenhos.

Nesse exercício, a obra de Prelorán serviu como inspiração no esforço por entender os caminhos lógicos de indivíduos cujos saberes não foram imediatamente compreensíveis para mim. Conexões entre domínios não-relacionados na minha forma de entender a realidade tornaram-se evidentes ao seguir as trilhas através das quais essas pessoas me ofereciam mapas da sua racionalidade.

É o protagonista do filme, nesse exercício etnobiográfico, quem conta a história, quem narra sua vida. Não se trata, no entanto, de uma fala solitária – ela é explicitamente um diálogo, tem um destinatário e uma intenção, que é a de dar a conhecer determinados aspectos de uma realidade. Esse diálogo cria uma relação e torna possível a pesquisa etnográfica. Assim como a etnógrafa deixa de ser a narradora onisciente a descrever um mundo que acredita conhecer, ela também não segura as rédeas que definem o rumo da etnografia. O vídeo termina no momento em que Dom Pascual dá indícios de ter consciência desse fato, antes da fala final de nossa conversa naquele dia. Depois de muitas horas discorrendo sobre sua vida e seu saber, ele conclui, sorrindo: “Os guarani sabem muitas coisas, mas não querem contar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Lucía. 2016. Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar. *Cuaderno 60*, Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 73-86.
- Boas, Franz. 1927/1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- Brucher, Katherine; Reily, Suzel Ana. (orgs.). 2018. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. New York: Routledge/Taylor and Francis.
- Caiuby Novaes, Sylvia. 2008. Imagem, magia, imaginação: Desafios ao texto antropológico. *Mana*, v.14, n.2, 455-475.
- Caiuby Novaes, Sylvia (org.). 2015. *Entre arte e ciencia. Usos da fotografia na antropologia*. São Paulo: EDUSP.
- Calvo de Castro, Pablo. 2018. La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano. *Cine Documental*, 17, 1-23.
- Chion, Michel. 1994. *Audio Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel. 1999. *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.

- Domínguez, María Eugenia. 2018a. Sons, Ritual e História Indígena no Oeste do Chaco. *Ilha. Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 45-66.
- Domínguez, María Eugenia. 2020. Um lugar onde se achar. Deslocamentos e rituais entre os Guaraní do Chaco boreal paraguaio. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.63, n.2.
- Domínguez, María Eugenia. 2021 (no prelo). Sentido na dança. Sobre os movimentos no Arete Guasu dos Guaraní do Chaco boreal paraguaio. *Ilha. Revista de Antropologia*. Florianópolis, v.23, n.2.
- Fausto, Carlos; Franchetto, Bruna; Montagnani, Tommaso. 2011. Les formes de la mémoire: arts verbaux et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu (Brésil). *L'Homme*, Paris, n. 197, p. 41-70.
- Feld, Stephen. 1996. Waterfalls of Song: an Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Stephen Feld e Keith Basso (Eds.) *Senses of Place*. New Mexico: School of American Research Press, pp. 53-91.
- Feld, Stephen e Keith Basso (Eds.). 1996. *Senses of Place*. New Mexico: School of American Research Press.
- Foley, Karma. 2011. *Guide to the Jorge Prelorán Collection*. Washington: Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.
- García, Miguel Ángel. Un oído obediente (y algunas desobediencias). In: Brabec, Bernd; Matthias Lewy; García, Miguel Ángel. (Org.). *Sudamérica y sus mundo audibles*. Estudios Indiana 8. Berlin: Ibero-Americanisches Institut- Gebr. Mann Verlag, 2015. p. 197-210.
- Gianecchini, Doroteo. 1996 [1898]. *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano*. Tarija: FIS/Centro Eclesial de Documentación.
- Gonçalves, Marco Antônio. 2012a. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: *Etnobiografia, subjetivação e etnografia*, Marco A. Gonçalves, Roberto Marques and Vania Z. Cardoso (eds.), 19-42. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- Gonçalves, Marco Antônio. 2012b. "Sensorial thought: Cinema, perspective and Anthropology". *Vibrant*, v. 9, n. 2. Brasília.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington- Indianapolis: Indiana University Press.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 2013. *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- Kunst, Jaap. 1959. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Mac Dougall, David. 2006. *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- Magrassi, Guillermo. 1981. *Chiriguano-chané*, Buenos Aires: Búsqueda- Centro de Artesanía Aborigen.
- Menezes Bastos, Rafael J. de. 1978/1999a. *A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*, 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.
- Menezes Bastos, Rafael J. de. 1999b. Apuap World Hearing: On the Kamayurá Phono- Auditory System and the Anthropological Concept of Culture". *The World of Music*, v.41, 1, 85-96.
- Menezes Bastos, Rafael J. de. 2017. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 342-355.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Métraux, Alfred. 1942. *The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Chaco*. Washington: Smithsonian Institution, Bulletin 134.

- Métraux, Alfred. 1946. Tribes of the Eastern Slopes of the Bolivian Andes. Chiriguano and Chané. In: Julian H. Stewart. (ed) *Handbook of South American Indians*, vol. 3, pp.365-385.
- Middleton, Richard. 1983. Play It Again Sam: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music. *Popular Music*, Cambridge University Press.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nordenskiöld, Erland. 1912/2002. *La vida de los índios. El Gran Chaco* (Sudamerica). La Paz: APCOB.
- Nordenskiöld, Erland. 1920. *The Changes in the Material Culture of two Indian Tribes Under The Influence of New Surroundings*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Nordenskiöld, Erland. 1924/2001. *Exploraciones y aventuras en Sudamérica*. La Paz: APCOB.
- Palavecino, Enrique. 1949. Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los chané. *Revista del Museo de La Plata*, IV, 117-131.
- Perez Bugallo, Rubén. 1982. Estudio etnomusicológico de los chiriguano-chané de la Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. (9) 221-268, Buenos Aires, 1979-1982.
- Perez Bugallo, Nahuel. 2012. Algunos apuntes sobre el patrimonio etno-organológico de los guaraníes de Pichanal (Salta). *Folklore Latino Americano*, XIII, pp. 195-200.
- Prelorán, Jorge. 1975. Documenting the Human Condition. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 103-107. The Hague: Mouton Publishers.
- Prelorán, Jorge. 2006. *El Cine Etnobiográfico*. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Rocca, Manuel e Sara Newbery. 1976. El carnaval chiriguano chané. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 8, 43-92, Buenos Aires.
- Rossi, Juan José. 1987. *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Sánchez, Wálter. 1998. La plaza tomada. Proceso histórico y etnogénesis musical entre los chiriguanos de Bolivia. *Latin American Music Review*, Vol. 19, No. 2: 218-243. University of Texas, Austin.
- Schneider, Arnd. 2007. *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave MacMillan.
- Schneider, Arnd (ed.). 2017. *Alternative Art and Anthropology*. Global Encounters. London: Bloomsbury Academic.
- Seeger, Anthony. 2015. El oído etnográfico. In: Brabec de Mori, Bernd; Lewy, Matthias; Garcia, Miguel Ángel (eds). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmología y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Severi, Carlo, Lagrou, Els. (orgs.). 2013. *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Sherman, Sharon. 2007. From Romanticism to Reflexivity in the Films of Jorge Prelorán. In: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, ed. Beate Engelbrecht, 279-291. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.
- Sterne, Jonathan. 2012. Sonic Imaginations. In: *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 1-18. New York: Routledge.
- Stokes, Martin. 1994. Introduction. Ethnicity, Identity and Music. In: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Martin Stokes (Ed.). Oxford: Berg, pp.1-27.
- Taquini, Graciela. 1994. *Los Directores del Cine Argentino. Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vilella, Alice. et. al. 2019, O musicar como trilha para a etnomusicologia: Introdução ao Dossiê. *Revista do IEB*. n. 73, ago. 2019, p. 17-26.

Villar, Diego; Bossert, Federico. 2011. Masques et morts chez les Chané. In: *Masques des hommes, visages des dieux*, Goulard, Jean-Pierre e Dimitri Karadimas (eds.). Paris: CNRS Editions, 183-204, 2011.

Referências audiovisuais

AMONG Flute Players. Maria Eugenia Domínguez. 2018b. 1 vídeo (17:15 min). Publicado pelo canal Musa Ufsc. Florianópolis, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural, CNPQ. Disponível em: <https://youtu.be/JdN2lh1IMrg>

ARETE Guasu: El tiempo escindido. Dea Pompa e Lia Colombino. 2012. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Deamaria. Asunción del Paraguay: Red Conceptualismos del Sur/ Korekogua. Disponível em: https://youtu.be/tXhVB_Cd3VQ

HERMÓGENES Cayo, imaginero. Jorge Prelorán. 1969. 1 vídeo (1h32). Publicado pelo canal Gabriela Bernaola Deli. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/ Universidad Nacional de Tucumán. Disponível em: <https://youtu.be/fRUHZBZ-BIQ>

PASCUAL Toro, flautero. Maria Eugenia Domínguez. 2019. 1 vídeo (21:09 min). Publicado pelo canal Musa Ufsc. *Revista Visagem*. Belém do Pará, UFPA. Disponível em: https://grupovisagem.org/revista/edicao_v5_n1/videos1.html

María Eugenia Domínguez é Doutora em Antropologia. Professora do Departamento de Antropologia e Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP, CNPq). Este texto foi escrito durante o pós-doutorado realizado no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: eugenia.dominguez@ufsc.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 31/08/2020

Reapresentado: 23/10/2020

Aprovado em: 27/10/2020