

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
URUGUAY

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 2709 9494.

MÚSICAS NAS TERRAS BAIXAS DA AMÉRICA DO SUL, UM PANORAMA HOJE

Em 2007, publiquei um artigo sobre as características da produção intelectual acerca das músicas das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul e sobre as características dessas músicas conforme a produção em tela¹. Essa dualidade – entre a produção e seu objeto – é interessante, mas não a abordarei aqui. A primeira característica da produção que levantei foi a de sua origem predominante na etnologia. A segunda foi a verificação de que ela quase sempre recusava o rótulo de “etnomusicologia”, tendo preferência pelos de “antropologia da música”, “antropologia musical” e outros. Sugiro hoje que essa preferência tem a ver com a diplomacia dos campos intelectuais envolvidos – antropologia e música (veja meu texto de 2005a). Agora entendo que, dessa maneira, a segunda característica é subsidiária da primeira. Em seguida, observei que a produção referida estava sendo realizada em instituições acadêmicas de vários países, envolvendo igualmente profissionais que eram nacionais de países diversos. Isto concedia uma forte marca internacional à etnomusicologia em análise. O Brasil, a França, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos detinham em relação a este aspecto posição de destaque, o primeiro sendo o país onde, ao que parecia, a literatura em foco era mais numerosa – particularmente a partir dos anos 1990 –, mercê da produção cada vez mais expressiva e abundante dos programas de pós-graduação em antropologia social, que – entre outros itens – produziam dissertações de mestrado e teses de doutorado (veja Beaudet 1993, Menezes Bastos 2005a, Coelho 2007). Agora diria que essa afirmação merece ser revista, com base em levantamentos detalha-

¹ Conforme Menezes Bastos (2007).

dos. A perspectiva comparativa, constituída a partir do interior da etnografia, era a quarta característica da produção em consideração segundo o artigo em análise. Ela se sustentava na convicção teórico-metodológica, partilhada pelos americanistas de extrações as mais diferentes entre si, de que as terras baixas da América do Sul constituíam um grande sistema relacional, comunicante inclusive com os Andes. Apesar de hoje essa convicção não parecer estar sendo contestada, vale considerar que os estudos comparativos em consideração parecem que sempre foram baseados em etnografias particulares ou generalizações sub-regionais – conforme tipicamente o caso xinguno, base das minhas próprias investigações. Por fim, a quinta característica apontava para o reconhecimento, no período, do interesse que os estudos etnomusicológicos nas terras baixas encontravam no nível político das relações das sociedades da região com o “mundo dos brancos”, a musicalidade e a artisticidade em geral, tão fortes entre esses povos, sendo, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos “civilizados” no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Entendo que agora essa marca é muito mais forte, tendendo inclusive em alguns casos – como o brasileiro (Menezes Bastos 2011) – a condicionar a natureza mesma dos estudos.

Quanto às características da música da região, levantadas com base na literatura citada, considere aqui centralmente duas – deixando para trabalho futuro as demais –, que retomo a seguir procurando trazer maior substância etnográfica para elas. A primeira característica aponta para o papel desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual. Disse no texto que isto foi originalmente estudado em áreas bem diferentes da região, e afastadas entre si: a saber, na Amazônia peruana, entre os amuesha (Aruaque), conforme Smith (1977); e no Alto Xingu (Menezes Bastos 1978 [1999a]), entre os xingunos kamayurá (Tupi-Guarani). Para Smith o papel da música no ritual amuesha é o de *centro integrador* dos discursos nele presentes. De forma similar, o caso kamayurá estabelece a música como um sistema *pivot* que faz a intermediação, no rito, entre os universos das artes verbais (poética, mito) e aqueles ligados às expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro). *Integração* e *intermediação* seriam, assim,

os sentidos que, a partir dessas fontes dos 1970, tipificariam o papel da música na cadeia em análise. Basso (1985), estudando os também xinguanos kalapálo (Caribe) confirma esses sentidos, desenvolvendo-os: para ela, a natureza da performance ritual kalapálo é musical – daí seu conceito seminal de ritual musical –, a música constituindo a *chave* (*key*) da performance. Gebhart-Sayer (1986, 1987), abordando os shipibo-conibo (Pano) da Amazônia peruana, leva adiante esses nexos. Para ela, a relação entre a música e os desenhos visuais é de *tradução*, as canções ali sendo a tradução sonora, reversível, de motivos pictóricos. Brabec de Mori e Laida Mori Silvano de Brabec (2009: 108-110) dão sustentação à existência dessa relação entre o grafismo e a música, mas não concordam com a autora que ela seria de tradução. Umnexo próximo aos comentados parece fazer sentido também entre os Caribe yekuana da Venezuela, envolvendo a cestaria e o canto (Guss 1990). Sumarizando, de acordo com o meu texto de 2007, parece ser razoável falar de uma generalidade do papel da música na cadeia intersemiótica do ritual na região, apontando para um lugar semântico que compreende os nexos de *integração*, *intermediação*, *desencadeamento* e similares, em suma, *tradução*. Noto que em 2001, sugeri que o sentido de *tradução* salientava a relação semântica interdependente entre os subsistemas presentes na referida cadeia, mas de forma antes tautegórica que alegórica, isto é, a tradução não deveria ser pensada em termos da reprodução dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes. Tal sentido de tradução aproxima-se daquele de *evocação*, preconizado por Benjamin (1968).

De 2007 para cá, muito material teórico-etnográfico tem vindo a reforçar, desenvolver e expandir a teoria que resumi acima sobre a cadeia intersemiótica do ritual. Começo com a investigação de Barcelos Neto (veja 2008, 2011) sobre os wauja – conhecidos também como waurá –, povo xinguanos falante de uma língua Aruaque (veja também Piedade 2004 e Mello 2005). No texto de 2011, retomando as minhas elaborações sobre a cadeia em tela – que ele considera ter um profundo interesse para a compreensão das terras baixas como um todo –, o autor elabora a tese de que a natureza intrínseca da arte do trançado é simultaneamente musical e iconográfica. Faz isto com base na narrativa mítica. A contribuição, entretanto, que me parece mais forte de seu estudo está na resposta que ele oferece

à sua grave pergunta: “como esta teoria etnográfica – a de minha autoria –, que tem a música como pivô, relaciona-se com as artes visuais?” Passando a palavra a um dos seus interlocutores indígenas, este responde: “o mito vira música e este se transforma em dança e que sobre esta estão as coisas, e que não há dança sem tais “coisas”. Note-se que nesta resposta – diz o autor – “coisas” significa aquilo que torna o corpo dançável, isto é, adornos e pintura corporal. Essa impressionante afirmação do plano explicitamente etnográfico lembra uma outra que, no português de contato dos índios kamayurá, ouvi de um interlocutor quando lhe perguntei sobre a natureza do ritual – “tem história (mito), tem música e tem dança” (veja Menezes Bastos 1978). Observe-se que aí o meu interlocutor apontava para a composição em cadeia do ritual, tendo âncora na narrativa mítica e expressando-se nas artes do corpo, tudo passando pela música, espécie de pivô que por assim dizer converte o mito na dança. Este nexos está profundamente presente na etnografia do ritual do *Yawari* (veja meu texto de 2013).

Outra investigação que considerarei é a de Cesarino (2011, 2013) sobre os índios marubo, falantes de uma língua Pano, habitantes do Vale do Javari (veja também Werlang 2001). Sua investigação tem como foco as artes verbais (mito, poesia, narrativa, mas também canto), seu artigo de 2013 tematizando especificamente as relações entre essas artes, a iconografia e os desenhos - em termos gerais entre os planos verbal (incluindo o canto) e o visual. Note-se que este autor, por motivos não explicitados, prefere não usar a categoria *música* – tipicamente, no caso, *música vocal* – mas *canto*, incluindo esta categoria na categoria geral de *artes verbais*. Consistentemente com tal escolha, sua análise desses cantos tem por objeto tão somente suas letras, não atingindo suas músicas. A relação entre os dois planos referidos – o verbal (canto sem música incluído) e o visual – é patente nas formulações deste autor, seu encadeamento também, tipicamente para os xamãs (também glossados pelo autor de cantadores) e as mulheres desenhistas dos desenhos do tipo *kene*². Por fim, essas relações são elaboradas por

² Brevemente falando, para os índios kaxinawa (também de língua Pano), *kene* são padrões gráficos expressamente não figurativos desenhados somente pelos homens (veja Lagrou 2007).

ele enquanto de *tradução*, num sentido muito próximo ao de *evocação*, de Benjamin.

Finalmente, comento o trabalho de Severi (2014), dono de formulações teóricas e metodológicas de grande interesse, muito próximas às minhas. Seu texto estuda três grupos habitantes do Alto Orinoco, dois de língua Caribe, os yekuana (veja Guss 1990), mencionados anteriormente, e os wayana (Welthen 2003); e um de língua Tupi-Guarani, os wayapi (Beaudet 1997). Seu estudo parte do clássico de Jakobson (1959), e das suas definições de seus três tipos de tradução: intralinguística, interlinguística e transmutação. Recordo que, de acordo com Jakobson, “intralinguistic translation or “rewording” is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language”, “interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language” and “intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson 2008: 233, *apud* Severi *op. cit.*).

Severi usa o primeiro caso etnográfico (o trançado yekuana) para identificar alguns traços formais (que ele equaciona como semióticos) da transmutação como uma forma de tradução não arbitrária ou subjetiva de signos verbais em não-verbais. Conforme adiante, este é um ponto de excepcional interesse de seu artigo. Quanto ao segundo e terceiro casos – iconografias wayana (para Severi, um desenvolvimento da tradição visual yekuana) – e a música wayapi para confirmar os traços formais da transmutação. De acordo com o autor, o que distingue a iconografia wayana da yekuana é a complexidade do discurso verbal sobre a representação visual. Na música dos wayapi, sempre segundo o autor, existe uma forma muito similar às dos yekuana e wayana de representar a natureza real dos predadores invisíveis como seres coletivos. Os músicos wayapi tocam a partir dos nomes dos espíritos (aqueles usados nas narrativas mitológicas) da mesma maneira através da qual os wayana e os yekuana os representam no plano visual. Na verdade, executar uma música em um instrumento, como flauta ou clarinete, é para os wayapi um ato de comunicação definido com muita precisão, dirigido tipicamente para seres não humanos (recordo que Piedade 2004 e Mello 2005 apontam para algo muito

similar entre os xinguanos wauja). Acrescento eu, desta maneira, a pragmática das performances rituais musicais wayapi – e, eu diria, de muitos outros grupos ameríndios – é ao mesmo tempo complexa e explícita, não estando ligada, por outro lado, a nenhuma ideologia da inefabilidade. Considero este ponto, de funda importância para a continuidade dos estudos sobre a cadeia inter-semiótica do ritual no mundo ameríndio, estando fortemente presente em minha etnografia do *Yawari* (2013).

No artigo de 2007, anotei como segunda característica da música nas terras baixas da América do Sul a *seqüencialidade*. Ela distingue a organização musical dos rituais da região no plano intercancional, isto é, no plano composto pela articulação entre as canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes. A seqüencialidade explicita-se pelo fato de que os repertórios musicais da região – quase sempre, conforme visto acima, parte de complexas cadeias intersemióticas – organizam-se em seqüências (ou seqüências de seqüências) de cânticos (que podem ser canções ou vinhetas), de peças instrumentais ou voco-instrumentais. Essas seqüências e seqüências de seqüências freqüentemente apontam para a cronologia das partes do dia e da noite e são por elas ancoradas, sendo possível que também o façam em relação àquelas de outros ciclos temporais, como meses, estações e outros. Observe-se que ainda no artigo em comentário levantei a idéia de que peças musicais solitárias não pareciam fazer muito sentido na região em estudo. Note-se que em outro trabalho (2009) eu avancei a idéia de que em uma região do planeta famosa por descurar o tempo histórico – as terras baixas da América do Sul –, a música, vista no Ocidente como a arte que cancela o tempo, trabalhe a longa duração. Sugeri então, neste texto – e ora o faço de novo –, que seria como se a música fosse nas terras baixas uma espécie de arquivo. Quer dizer, as célebres sociedades frias amazônicas seriam quentes quanto a sua música.

Essa seqüencialidade no plano intercancional tem uma organização similar à da suíte ocidental (Fuller 2007). Ela de começo foi estudada por mim, entre os Tupi-guarani kamayurá do Alto Xingu (Menezes Bastos 1990, 1994, 1996a, 2004a, 2004b; Menezes Bastos e Piedade 1999). Depois, ela foi abordada entre os Aruaque kulina

(Silva 1997), os Tucano yepamasa (Piedade 1997), os Aruaque xinguano wauja (Piedade 2004; Mello 1999, 2005), os Tupi-guarani guaranis do sul e do centro-oeste brasileiros (Montardo 2002), os Caribe arara (Coelho 2003) e entre os Kalankó de Alagoas (Herbetta 2006, 2013). Eu disse em 2007 que era minha hipótese de trabalho que esse tipo de organização era muito mais disseminado do que a abrangência dessa amostra daria a entender, acrescentando que tudo parecia apontar para o fato de que a seqüencialidade apresentava-se como um dos *racionales* da organização dos rituais da região no plano intercancional³. Registrei também que no caso kamayurá por mim investigado, a seqüencialidade assume uma elaboração muito complexa, seguindo um padrão que chamei de *estrutura seqüencial*, de grande interesse do ponto de vista cognitivo. Sugeri que esse padrão estaria muito mais para típico do que para especial na região (veja Menezes Bastos 1990, 2004a, 2004b e enfaticamente 2013).

Uma considerável massa de material teórico-etnográfico, de autores de origens e orientações as mais diferenciadas, abordando casos igualmente bem diferentes tem evidenciado, de 2007 para cá, a consistência e interesse do acima levantado sobre a sequencialidade como característica fundamental da música nas terras baixas da América do Sul. Se bem que de maneira inespecífica, a sequencialidade está presente em obras coletivas, como aquelas organizadas por Brabec de Mori, ed. (2013) e Brabec de Mori, Lewy e García, eds. (2015). Sua presença mais forte, porém, é verificada em outras fontes. O trabalho de Domínguez (veja No prelo), sobre os Chané do Chaco argentino (que a autora caracteriza como Aruaque guarinizados), é uma delas, sendo prenhe quanto à sequencialidade (e aos processos de variação e repetição). Observe-se que também aponte a variação – assim como a repetição (e diferenciação) – em meu texto de 2007 como marca relevante da música em comentário, hoje eu diria talvez a mais importante de todas. Voltarei a isto adiante. Os Chané, que se consideram como mestiços puros (Combès e Villar 2007), são estudados por Domínguez de maneira aguda, através de vídeos feitos por ela da sua

³ Conforme o texto de 2007 para as muitas outras referências sobre a presença da sequencialidade nas terras baixas da América do Sul.

música ritual para flautas, vídeos estes partilhados com os músicos indígenas e por estes usados como instrumentos de análise. Nas finas exegeses feitas em campo pelos nativos com bases nos vídeos resultaram muito fortes a sequencialidade como princípio da organização das peças de música, assim como sua elaboração sutil através do processo de variação, que exhibe uma fina dialética entre repetição e diferenciação.

Outra etnografia onde a sequencialidade está consistentemente presente é aquela sobre o sistema cancional do ritual *Pep-cabâc* dos Ràmkkôkamekra/Canela, índios (Timbira) de língua Jê, do Brasil Central (veja Soares 2015). Na etnografia em consideração, a autora aponta como a sequencialidade está conectada com as idéias da música como pivô e como chave da performance na cadeia inter-semiótica do ritual, e como sua tradução sonora. Ela também registra que as seqüências e seqüências de seqüências apontam para a cronologia do dia e da noite. Note-se que a idéia de sequencialidade está presente nessa etnografia desde o conceito de ritual com o qual opera – com origem em Tambiah (1985) –, como sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos. Para concluir essa consideração sobre a questão da sequencialidade, vale registrar o texto de Seeger (2013), onde ela é tomada como *insight* proveniente do pensamento indígena para iluminar o estudo de tradições musicais de outras partes do planeta.

Encerro esse texto retomando brevemente o que disse em 2007 sobre o processo de variação como uma terceira (naquele artigo, quarta) marca da música nas terras baixas da América do Sul. Disse ali que trata-se, a variação, do processo predominante na região de composição de peças musicais, apontando que nele o material temático – os motivos tipicamente – na maioria das vezes, exposto no começo das peças, é elaborado através de vários procedimentos, entre eles os de repetição, aumento, diminuição, transposição, retrogradação e muitos outros. Disse ali que as mudanças resultantes dessa elaboração não seriam de tal ordem a cancelar as características básicas daquele material. Anotei por fim que neste último caso – quando as características em referência são dissolvidas – ter-se-ia *desenvolvimento* e, não, *variação* (não deixei de co-

mentar, entretanto, que essa diferenciação é polêmica). No texto em comentário a variação é entendida como atuando no nível micro da composição, envolvendo tipicamente os motivos, apontando como os estudos detalhados de Menezes Bastos (1990, 2013), Piedade (2004) e Mello (2005) “lançam luz sobre como o processo de variação está na base da composição musical em nível *intracancional* entre os xinguanos” (2007, sublinhada minha agora). Hoje o que eu diria é que, além de o processo de variação distinguir o processo de composição intracancional na região – ou seja o seu nível micro –, ele também parece marcá-lo no plano intercancional, aquele das seqüências, conforme o anteriormente estudado, e naquele das sequencias de sequencias, atingindo ele, assim, também o nível macro. Neste sentido, cada uma das seqüências integrantes de um mesmo universo de seqüências seria, via de regra, variante da respectiva seqüência de referência. Na base de tudo isso estaria, como já disse, uma fina dialética entre repetição e diferenciação (Menezes Bastos 2013). Recordo, por fim, que em vários textos tenho apontado para o interesse da aproximação entre o conceito Lévi-straussiano de transformação e o musicológico de variação.

Referências

Barcelos Neto, Aristóteles Barcelos. 2008. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. 2011. “A serpente de corpo repleto de canções: um tema amazônico sobre a arte do trançado”, In *Revista de Antropologia* 54 (2): 981-2012.

Basso, Ellen B. 1985. *A musical view of the universe: kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Beudet, Jean Michel. 1993. “L’ethnomusicologie de l’Amazonie”. *L’Homme*, 126-128:527-533.

_____. 1997. *Souffles d’Amazonie: Les orchestres tule des Wayãpi*, Vol. 3. Nanterre: Société d’Ethnologie.

Benjamin, Walter. 1968. “The task of the translator: an introduction to the translation of Beaudelaire’s ‘Tableaux Parisiens’”. In: *Illuminations*. New York: Schocken Books. pp. 69-82.

Brabec de Mori, Bernd e Laida Mori Silvano de Brabec. 2009. “La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música”. *Indiana* 26: 105-34.

Brabec de Mori, Bernd, ed. 2013. “The Human and non-Human in Lowland South American Indigenous Music”, *Ethnomusicology Forum, Special Issue*, 22(3).

Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy e Miguel A. García, eds. 2015. “Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas”, *Estudios Indiana* 8.

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2011. *Oniska – Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Perspectiva.

—————. 2013. “Cartografias do Cosmo: Conhecimento, Iconografia e Artes Verbais entre os Marubo”, In *Mana* 19(3): 437-471.

Coelho, Luis Fernando Hering. 2003. Para uma antropologia da música arara (Caribe): um estudo do sistema das músicas vocais. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

—————. 2007. “A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 13(1): 237-249.

Combès, Isabelle e Diego Villar. 2007. “Os mestiços mais puros: Representações chiriguano e chané da mestiçagem”, *Mana* 3(1): 41-62.

Domínguez, María Eugenia. No prelo. “Western Chaco Flutes and Flute Players Revisited”. In: *Musicam 2014 Symposium, Ethnomusicology and Audio-visual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Enrique Cámara Landa and Matias Isolabella (Eds.), Valladolid: Universidad de Valladolid-ICTM.

Fuller, David. 2007. “Suite”. In: L. Macy (org.), *Grove music online*. <http://www.grovemusic.com>. Acesso em 07/04/2007.

Gebhart-Sayer, Angelika. 1986. “Una terapia estética. Los diseños visionarios de ayahuasca entre los Shipibo-Conibo”. *América Indígena*, 46(1):189-218.

—————. 1987. *Die Spitze des Bewusstseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner Verlag.

Guss, David M. 1990. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rainforest*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.

Herbetta, Alexandre Ferraz. 2006. O “idioma” kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão alagoano. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. 2013. *Peles Braiadas: modos de ser Kalankó*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Jakobson, Roman. 2008 (original de 1959). “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, In *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, pp. 63-72.

Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Top Books.

Mello, Maria Ignez C. 1999. Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. 2005. Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1978. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.

_____. 1990. A festa da jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa. Tese de doutorado em antropologia, Universidade de São Paulo.

_____. 1994. “Aspects of music in Amazonia: comparative perspectives from the study of kamayurá music (Apùap/ Upper-Xingu)”. Comunicação apresentada no 48º. Congresso Internacional de Americanistas (Estocolmo/Uppsala, 4-9 de July, 1994), Simpósio: Música na América Latina e Caribe Nativos: Perspectivas Comparativas. Organizadores: Rafael José de Menezes Bastos e Jean-Michel Beaudet.

_____. 2004a. “Estrutura seqüencial como *rationale* dos rituais musicais das terras baixas da América do Sul: uma hipótese de trabalho a partir do estudo do *Yawari* kamayurá”. Comunicação apresentada no simpósio Antropologia e Estética – as Narrativas Instituintes: dos Mitos e Lendas às Telenovelas, organizado por Eduardo Diahaty de Menezes, 24ª. Reunião Brasileira de Antropologia (Recife 12-15/06/2004).

_____. 2004b. “The Yawari ritual of the Kamayurá: a xinguano epic”. In: Malena Kuss (org.), *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history* (vol.1: *Performing beliefs*). Austin: University of Texas Press. pp. 77-99.

_____. 1999a. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*, 2ª. edição. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. 2001. “Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica

(Jawari)". In: Bruna Franchetto & Michael Heckenberger (orgs.), *Os povos do Alto Xingu. História e cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. pp. 335-357.

_____. 2005a. "Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje". In: Ângela Elisabeth Lühning & Laila Andresa Cavalcante Rosa (orgs.), *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. Anais do 2º. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador: Contexto. pp. 89-103.

_____. 2007. "Músicas nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte", *Mana*, 13(2): 293-316.

_____. 2009. "Claude Lévi-Strauss, o Mito Ameríndio e a Música Ocidental", in *Comunidade Virtual de Antropologia, Artigos* no. 50. Disponível em <http://www.antropologia.com.br/>, acessado em 22/4/2016.

_____. 2011. "Etnomusicología, producción de conocimiento y apropiación indígena de la fonografía: el caso brasileño hoy en día", *Trans*, v. 15, p. 23.

_____. 2013. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Menezes Bastos, Rafael José de. e Acácio Tadeu de Camargo Piedade. 1999. "Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani". *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 5(2):125-143.

Montardo, Deise Lucy Oliveira. 2002. Através do "Mbaraka": música e xamanismo guarani. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade de São Paulo⁴.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 1997. Música yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. 2004. O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Seeger, Anthony. 2013. "Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos", *Revista Antropológicas* 17/24 (2): 7-42.

Severi, Carlos. 2014. "Transmutating Beings: A proposal for an anthropology of thought", In *Hau* 4 (2): 41-71.

⁴ Esta tese foi publicada em 2009 pela Edusp, com o título *Através do Mbaraka – Música, Dança e Xamanismo Guarani*.

Silva, Domingos A. Bueno da. 1997. Música e personalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Smith, Richard Chase. 1977. Deliverance from chaos for a song: a social and religious interpretation of the ritual performance of amuesha music. Tese de doutorado em antropologia, Cornell University, Ithaca.

Soares, Lígia Raquel Rodrigues. 2015. “Eu sou o gavião e peguei a minha caça”. O ritual Pep-cahàc dos Râmkôkamekra/Canela e seus cantos. Tese de doutorado em Antropologia apresentada defendida no PPGAS/UFAM.

Tambiah, Stanley. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Velthem, Lucia von. 2003. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio e Alvin.

Werlang, Guilherme. 2001. Emerging Peoples: Marubo Myth-chants. Tese de Doutorado, Universidade de St. Andrews.