



OS CAMINHOS SONOROS NO SUDOESTE AMAZÔNICO

As músicas viajantes dos Huni Kuin, Kanamari, Kulina, Noke Kuin, Yawanawa e Ashaninka

Domingos Bueno da Silva

Licenciatura em Música, Universidade Federal do Acre (UFAC)

Edilene Coffaci de Lima

Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Paraná (UFPR)

GT1: Musicalidades Indígenas

Resumo: Este artigo analisa as intensas trocas musicais entre povos indígenas do sudoeste amazônico, focalizando repertórios xamânicos vinculados ao complexo ritual da ayahuasca. A partir da análise comparativa de cinco versões da canção ramina coramino, que circula entre Kulina (Arawá), Kanamari (Katukina), Yawanawá, Huni Kuin (Pano) e Ashaninka (Aruak), demonstramos como os sistemas voco-sonoros operam enquanto vetores privilegiados de mediação intercultural. Argumentamos que essas "músicas viajantes" constituem um sistema de transformações estruturais onde cada versão mantém invariantes (núcleo lexical rami/sacorona, contexto xamânico-ayahuasqueiro) enquanto opera mudanças sistemáticas nos planos linguístico, musical e ritual. Três eixos articulados estruturam a análise: as relações entre música, ritual e ayahuasca; as dinâmicas de trocas interculturais e estratégias de diferenciação identitária; e o papel das flutuações microtonais na comunicação com seres invisíveis. A pesquisa revela processos generativos através dos quais coletivos indígenas produzem simultaneamente aproximação e diferenciação, desafiando noções essencialistas de autenticidade e propriedade cultural.

Palavras-chave: etnomusicologia amazônica; xamanismo; ayahuasca; circulação cultural; microtonalidade; transformação estrutural.

THE SONIC PATHWAYS IN THE SOUTHWESTERN AMAZON

The Traveling Musics of the Huni Kuin, Kanamari, Kulina, Noke Kuin, Yawanawa and Ashaninka

Abstract: This article analyzes the intense musical exchanges among indigenous peoples of the southwestern Amazon, focusing on shamanic repertoires linked to the ayahuasca ritual complex. Through comparative analysis of five versions of the song ramina coramino, which circulates among the Kulina (Arawá), Kanamari (Katukina), Yawanawá, Huni Kuin (Pano), and Ashaninka (Aruak), we demonstrate how voco-sonic systems operate as privileged vectors of intercultural mediation. We argue that these "traveling musics" constitute a system of structural transformations in which each version maintains invariants (the lexical core rami/sacorona, the shamanic-ayahuasca context) while operating systematic changes across linguistic, musical, and ritual dimensions. Three articulated axes structure the analysis: the relationships among music, ritual, and ayahuasca; the dynamics of intercultural exchanges and strategies of identity differentiation; and the role of microtonal fluctuations in communication with invisible beings. The research reveals generative processes through which indigenous collectives simultaneously



produce approximation and differentiation, challenging essentialist notions of authenticity and cultural property.

Keywords: Amazonian ethnomusicology; shamanism; ayahuasca; cultural circulation; microtonality; structural transformation.

INTRODUÇÃO

Numa noite de setembro de 2014, os Yawanawá da Aldeia Nova Esperança gravaram um canto que sintetiza o argumento central deste artigo. Durante um *mariri* yawanawá, os pajés cantavam alternando versos em Kulina e Yawanawa para uma audiência composta por indígenas e não-indígenas, que acompanhavam os refrões sem preocupação com a inteligibilidade lexical. Essa cena etnográfica evidenciava a existência de repertórios musicais multilíngues que circulam entre povos de diferentes filiações linguísticas no sudoeste amazônico, constituindo o que denominamos aqui de *músicas viajantes*, tendo em conta que esses grupos estão separados em longas extensões. Os Huni Kuin, Noke Kuin, Yawanawa, Kanamari, Kulina e Ashaninka indicados no título de nossa comunicação falam línguas distintas, classificadas em três diferentes famílias linguísticas: os três primeiros são da família pano, os Kanamari da família Katukina, o Kulina de língua arawá e os Ashaninka de língua aruak, em um contexto que seguramente remete àquela afirmação de que o monolinguismo, ao qual estamos habituados, não se constitui como uma forma rotineira — ao contrário.

Longe de serem curiosidades etnográficas, esses repertórios revelam dinâmicas fundamentais sobre como sociedades indígenas elaboram sua relação com a alteridade através da performance musical. Desde o final do século XIX, relatos documentam intensas interações multiétnicas nas bacias dos rios Purus e Juruá, envolvendo alianças matrimoniais, trocas comerciais, conflitos bélicos e eventos cerimoniais (TASTEVIN, 2009). Dessas interações, destacam-se os

Dessas interações, destacam-se os *mariri*, eventos multiétnicos que congregavam seringueiros nordestinos e diversos povos indígenas nos seringais, funcionando como "máquinas de fazer parentes", conforme sugestivamente anotou Carid Naveira (1999, p. 87).

Este trabalho focaliza um caso exemplar dessas circulações: as múltiplas versões da canção *ramina coramino*, que transitam entre os Kulina (Arawá), Kanamari (Katukina), Noke Koi, Yawanawá, Huni Kuin (Pano) e Ashaninka (Aruak). Através da análise comparativa de



cinco versões gravadas entre 1996–2020, demonstramos como essas transformações operam segundo lógica estrutural que articula continuidade e mudança em três eixos interconectados: (1) linguístico-semântico; (2) musical-acústico; (3) ritual-performático.

Três campos teóricos orientam nossa análise. Primeiro, os estudos sobre música e ritual nas terras baixas sul-americanas, particularmente a obra de Rafael José de Menezes Bastos (2007, 2013) sobre o papel mediador da musicalidade na cadeia intersemiótica ritual. Segundo, a abordagem de Peter Gow (2001) sobre transformações mito-rituais, que permite considerar as versões musicais como grupo de transformações análogo às variantes míticas lévi-straussianas. Terceiro, os debates sobre circulação de conhecimentos e políticas culturais indígenas (CARNEIRO DA CUNHA; CESARINO, 2016), que situam essas trocas em contextos contemporâneos de afirmação identitária e disputas por propriedade intelectual.

Para descrever os padrões de circulação, mobilizamos o conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1980) aplicado às conexões espaciais múltiplas e simultâneas, enquanto empregamos a análise estrutural lévi-straussiana para identificar relações lógicas entre variantes. Diferentemente dos modelos arborescentes (que pressupõem centro/origem e ramificações/derivações), o rizoma opera por conexões múltiplas sem hierarquia pré-estabelecida. Assim, *ramina coramino* não se "origina" entre os Kulina para "difundir-se" aos Yawanawá, mas emerge de múltiplos pontos de conexão simultâneos, criando rede sem começo nem fim determinados.

Aspectos metodológicos

Este artigo resulta de pesquisa etnográfica multi-situada conduzida entre 1996–2020 com os povos Yawanawá, Ashaninka, Katukina (Noke Koi) e Kulina. A metodologia combinou observação participante em rituais, entrevistas semiestruturadas com xamãs e lideranças, e gravação e análise musical. Os cinco exemplos musicais foram selecionados por representarem: (1) diversidade linguística (quatro famílias); (2) contraste de contextos rituais (xamânico-reservado vs. festivo-público); (3) gradiente de transformação estrutural.

Terminologia

Empregamos a palavra "canto" para práticas coletivas responsoriais e "canção" para repertórios solistas frequentemente exclusivos a especialistas. "Musicalidade" refere-se à qualidade do que é musical, enquanto o termo "música" funciona como conceito aglutinador.



O MARIRI: CONTEXTO HISTÓRICO E PERFORMANCE RITUAL

A indústria da borracha transformou radicalmente o sudoeste amazônico a partir da segunda metade do século passado. A extração de látex promoveu deslocamentos compulsórios de populações indígenas e gerou contextos multiétnicos sem precedentes. Yawanawá, Noke Koi, Huni Kuin, Kulina e outros povos passaram a coabitar seringais sob o regime de patronagem (CARID NAVEIRA, 1999; TASTEVIN, 2009). É seguro que esses grupos tivessem contatos anteriores, mas a frente extrativista impôs em muitos contextos a coabitação.

Naquele momento histórico emergiram os *mariri*, entendidos aqui, resumidamente, como encontros que congregavam indígenas de múltiplas etnias e seringueiros em festas que podiam durar vários dias. O relato de Nani Yawanawá evoca a intensidade desses eventos:

"Lá de baixo [rio Gregório abaixo], muita gente, sabe? Não podia nem passar, se trocendo e o maririzão em baixo toda vida. Era festa e mariri. Dois dias e duas noites ali. Cansei de dançar. O cipó [ayahuasca], aí nem fala. Ali era todo dia. Dançando mariri, dançando mesmo forró. Era assim" (NANI; OCHOA, 1994, p. 7).

Os *mariri* funcionavam como contraponto estratégico às guerras intergrupais, criando arenas de negociação onde se arranjavam casamentos interétnicos, trocavam-se mercadorias e estabeleciam-se alianças políticas num contexto de compartilhamento de substâncias psicoativas e purgativas (ayahuasca, rapé e *kambo*), danças, cantos e conhecimentos xamânicos.

O termo *mariri* possui semântica complexa no arco amazônico ocidental. No vegetalismo peruano, designa repertório de canções mágicas transmitidas entre plantas, animais e xamãs (BRABEC DE MORI, 2015); no Brasil, sociedades ayahuasqueiras usam *mariri* para o cipó (*Banisteriopsis caapi*); entre povos Pano e Arawá do Juruá-Purus, designa primariamente os eventos multiétnicos festivos. Essa polissemia articula xamanismo, celebração, substâncias psicoativas, performance musical e socialidade interétnica — precisamente os domínios que as "músicas viajantes" conectam.

Estrutura dos *mariri* contemporâneos

Entre os Yawanawa, no rio Gregório, os *mariri* contemporâneos de maior envergadura duram 2 a 4 dias. A distribuição temporal rotineira inclui: **Dia 1 (noite)** — início com rapé seguido de canções *saiti* pelos pajés; primeira tomada coletiva de *uni* (ayahuasca); danças circulares com violão, flauta, tambor e chocalhos. **Dias 2–3** — alternância entre repouso,



tomadas de ayahuasca e rapé, aplicações de *kambo*, cantos, conversas políticas. **Dia final (madrugada)** — encerramento com cantos *saiti* específicos; banho coletivo no rio.

Uma distinção crucial organiza todo o sistema de circulação musical: o *mariri* yawanawá contemporâneo articula dois domínios complementares. O **domínio público-festivo** caracteriza-se por cantos *saiti* (responsoriais, coletivos, multilíngues), danças e socialização ampliada. O **domínio xamânico-reservado** caracteriza-se por cantos *meka* e *shuinty* (solistas, microtonais), curas individuais e comunicação com espíritos, restritos a iniciados. O pajé Yawarani Yawanawá explicita:

"*Saiti* é para as pessoas se alegrarem durante o *mariri*. Todo mundo pode cantar, não importa se é Yawanawá, Katukina ou branco. Já *meka* é diferente, só pajé canta, é para curar, é segredo. *Saiti* é alegria, *meka* é trabalho" (Aldeia Mutum, 2018, apud SILVA, 2021).

Essa dualidade é fundamental para compreender por que certos repertórios circulam amplamente enquanto outros permanecem secretos.

OS CANTOS DE SAITI: COMPREENSÃO SINESTÉSICA E RECUSA SELETIVA

Saiti designa para os Yawanawá um gênero musical responsorial coletivo vinculado ao *mariri*. O radical *sai* significa "gritar" e, por extensão, "cantar coletivamente". Trata-se de repertório inclusivo, multilíngue, em formato de suíte. O repertório yawanawá inclui cantos em pelo menos seis línguas: Yawanawá, Katukina, Kulina, Huni Kuin, Ashaninka e Português. Alguns mesclam até três línguas em estrofes alternadas.

Os Yawanawá não demonstram desconforto com o desconhecimento do significado literal. Como afirmou Tashka Yawanawá: "Quando canto em Kulina, não sei exatamente o que falo, mas sinto o poder das palavras. É como quando tomo *uni* [ayahuasca] e vejo espíritos que não falam minha língua, mas entendo tudo. A música é assim" (Aldeia Nova Esperança, 2017). Essa compreensão sinestésica aponta para epistemologia nativa onde o significado emerge das qualidades sensoriais da performance: timbre, contorno melódico, gestualidade, contexto ritual.

O pajé Tatá Yawanawa explicita esse processo: "O que você quer ver na vista a gente vê, a gente vê. Mas tem que *botar no sentido* do que você quer aprender. Você tem que pensar: O que eu quero aprender? Aí você *coloca nesse sentido*" (SILVA, 2021, p. 204). Essa estratégia permite significar signos linguísticos através de experiências sinestésicas próprias, não pela



decodificação lexical convencional — o que caracterizamos analiticamente como compreensão performativa ou sinestésica.

Paradoxalmente, o compartilhamento de repertórios convive com estratégias de diferenciação identitária através da recusa seletiva. Os Katukina (Noke Koi) recusam-se a cantar canções yawanawá, apesar da razoável inteligibilidade linguística entre as duas línguas Pano. Como explicou um ancião katukina: "Yawanawá é nosso parente, mas nós somos diferentes. Nossa música é nossa força" (Aldeia Sete Estrelas, 2019). Paradoxalmente, os Katukina cantam repertórios kulina (Arawá, ininteligível) mas não yawanawá (Pano, inteligível), sugerindo que a diferença linguística facilita apropriação — pois não há risco de subordinação identitária —, enquanto a proximidade linguística exige diferenciação estratégica. Como observou Anthony Seeger (comunicação pessoal),¹

"cantar as músicas dos outros é tão importante quanto evitá-las, no processo constante de diferenciação e afirmação identitária".

ANÁLISE MUSICAL COMPARATIVA: CINCO VERSÕES DE RAMINA CORAMINO

Os cinco exemplos analisados distribuem-se em dois sistemas organizacionais contrastivos correspondentes aos domínios xamânico-reservado e festivo-público.

Sistema A: Xamânico-Microtonal (Exemplos 1–2)

Parâmetro	Sistema A — Xamânico-Microtonal	Sistema B — Festivo-Tonal
Intenção	Cura, invocação espiritual, defesa xamânica	Celebração, socialização, afirmação de alianças
Performance	Solista ou responsorial restrito (pajé + coro masculino iniciado)	Coletiva, responsorial ampliada
Sistema tonal	Microtonal (desvios de 30–50 cents)	Pentatônico anhemitônico (sem semitons)
Pulso	Multiplicativo, sem métrica fixa, tempo expandido	Divisivo, métrica binária regular (2/4, ±120 bpm)
Textura	Monofônica ou heterofônica	Homofônica
Timbre vocal	Voz tensa, registro agudo	Voz relaxada, registro médio
Duração	Longa (20–40 min)	Média (5–8 min)
Instrumental	Ausente	Violão, flauta, tambor, chocalhos



Parâmetro	Sistema A — Xamânico-Microtonal	Sistema B — Festivo-Tonal
Contexto	Rituais xamânicos noturnos com ayahuasca	Mariri festivos, conferências indígenas
Audiência	Restrita (espíritos + pajés + iniciados)	Ampliada (multiétnica, inclui não-indígenas)
Domínio	Secreto / reservado	Público / ostensivo
Línguas	1–2 línguas (Kulina ou Katukina)	2–3+ línguas (multilinguismo)

Nota sobre transcrições: As partituras apresentadas utilizam notação ocidental convencional como ferramenta heurística para visualização do fluxo sonoro, não como representação definitiva de sistemas musicais que operam segundo lógicas próprias. Microtonalidade, timbres e nuances performáticas essenciais ao xamanismo não são plenamente capturáveis nessa notação.

Exemplo 1: Canção Kulina (Sistema A)

Contexto: Aldeia do Cacau, Alto Rio Purus (AM), 1996. Ritual xamânico noturno, cantado por pajé experiente, performance solista.

Análise musical:

- Âmbito melódico: 6ª menor (Lá3 – Fá4)
- Centros tonais: flutuantes entre Lá–Dó–Mi, sem tônica definida
- Microtonalidade: desvios de 30–50 cents nas alturas Dó e Mi
- Organização temporal: pulso multiplicativo com expansão contínua

Texto e tradução:

- *rami, rami, jiri jiri cananã* — "eles vêm vindo (o cipó e a folha) cantando"
- *rami, rami, saccorona tedsejé* — "o cipó e a folha estão juntos"

A tradução sugere que cipó e folha são tratados gramaticalmente como sujeitos ativos, indicando agência. Etnografias amazônicas documentam ontologias onde plantas-mestras são concebidas como seres dotados de agência e capacidade de ensinar (LUNA, 1984; CARNEIRO DA CUNHA, 2009). O mito kanamari relata que *waribo* (ser mitológico) ensinou o preparo do *rami* e que "canta muito de noite" (REESINK, 2013, p. 78–79), vinculando intrinsecamente música e agência vegetal desde a origem mítica.

A constante repetição produz acúmulo de potência xamânica. Adams (1963, p. 84) observava que para os Kulina não importa em qual escala se entoa a canção, pois ela pode ser cantada em várias escalas em distintas ocasiões. Os sistemas sonoros utilizados pelos pajés não



seguem repertório tonal eurocentrado, ajustando os significantes para audiência extra-humana que reconhece códigos nativos.

Exemplo 2: Canto Noke Koi responsorial (Sistema A)

Contexto: Aldeia Sete Estrelas, TI Rio Campinas (AM), agosto de 2018. Ritual noturno de ayahuasca, cantado por pajé com resposta coral masculina.

Análise musical:

- Âmbito: 8ª justa (Sol3 – Sol4)
- Estrutura responsorial: solo (pajé) / coro (homens)
- Microtonalidade: presente, mas menos acentuada que no Exemplo 1
- Textura: heterofônica, com o coro aproximando-se da melodia do solista
- Pulso: multiplicativo com maior regularidade

Texto e tradução:

- *maka bolie bolie ma* — "rato não" (*maka* = rato; *ma* = negação)
- *ramino ramino* — "aquele que prepara a ayahuasca" (*rami* + sufixo *-no* = especialista)
- *sacorona ranane* — "folha da ayahuasca agora mesmo"

A negação de *maka* marca distinção entre o rato (animal profano) e o especialista que prepara o *rami*: o *ramino*. A estrutura responsorial amplia a participação, distribuindo-a entre pajé (que "vê") e comunidade masculina iniciada (que valida e amplifica).

Sistema B: Festivo-Tonal (Exemplos 3–5)

Exemplo 3: Canto Yawanawá — Saiti tonal (Sistema B)

Contexto: Aldeia Mutum, TI Rio Gregório (AC), março de 2019. *Mariri* festivo entoado por três pajés com resposta coral mista, acompanhamento instrumental.

Análise musical:

- Sistema tonal: pentatônico anhemitônico (Dó–Ré–Mi–Sol–Lá)
- Métrica: 2/4 regular, andamento 120 bpm
- Estrutura formal: A (solo) + B (coro) + A' (solo variado) + B (coro)
- Instrumental: violão em ostinato harmônico (I–V–IV); flauta dobra melodia; tambor e chocalhos
- Duração: aproximadamente 6 minutos



Texto:

- *ramina coramino* — "essa ayahuasca foi feita pelo *coramino* (especialista)"
- *wawaite* (4×) + *aheee* — onomatopeias, marcadores de intensificação afetiva
- *sacorona wawaite* — "a folha [está aqui]" + onomatopeia

Transformações em relação aos Exemplos 1–2:

Invariantes mantidas: núcleo lexical *rami* + *sacorona*; contexto xamânico ayahuasqueiro; eficácia ritual através do canto.

Transformações sistemáticas: ocorre inversão de acessibilidade — o secreto e individual (Exemplos 1–2) torna-se público e coletivo. Essa inversão realiza-se musicalmente através da substituição da microtonalidade pelo pentatonismo, que oferece referenciais reconhecíveis para audiência expandida. O acompanhamento instrumental ancora o canto ao tempo métrico divisivo regular. A duração é drasticamente reduzida (de 20–40 min para 6 min), adequando-se ao formato de suíte.

Exemplo 4: Canção Ashaninka com melodia yawanawá (Sistema B)

Contexto: Estudios Sananga, Cruzeiro do Sul (AC), junho de 2019. Gravação de estúdio para circulação em redes sociais e festivais.

Análise musical:

- Melodia: idêntica ao Exemplo 3
- Texto: inteiramente em Ashaninka, semanticamente distinto
- Instrumental: similar ao Exemplo 3

Texto e tradução:

- *Roa benika tsiro* — "o japim está voando no céu"
- *Kamarãpy teianë* — "o poder da ayahuasca"

Este exemplo representa apropriação criativa onde o compositor Ashaninka mantém a estrutura melódico-rítmica yawanawá integralmente, mas substitui completamente o texto por conteúdo cosmologicamente significativo em Ashaninka. O japim (*tsiro*) é ave sagrada ashaninka, mensageiro do demiurgo Pawa. Segundo Pimenta (2015, p. 282), "os japiins não brigam entre si. Vivem numa sociedade ideal, em harmonia (...) a sociedade dos japiins é a projeção ideal da sociedade ashaninka".



Ao associar o voo do japim com "o poder da ayahuasca", o compositor opera tradução intersemiótica que mantém a forma yawanawá mas a preenche com conteúdo ashaninka. Essa operação demonstra separabilidade forma/conteúdo: a melodia circula como estrutura portadora de poder (derivado de sua origem xamânica), mas pode ser remodelada segundo ontologias locais. O uso do termo próprio *kamarãpy* (ao invés de *rami*) marca apropriação distintiva, não mera cópia.

Exemplo 5: Versão híbrida multilíngue (Sistema B)

Contexto: Performance de grupo musical misto (Ashaninka, Yawanawá e músicos não-indígenas) para audiência urbana, disponibilizada em Soundcloud, 2021.

Análise musical:

- Estrutura: estendida (8 minutos), com introdução instrumental elaborada
- Arranjo: influência world music (baixo acústico, percussões múltiplas, reverberação)
- Texto: multilíngue, intercalando *zoitama/inine* + *ramina coramino*
- Harmonia: modo menor com progressão [i, III, VII, v, i]
- Timbre vocal: contralto feminino, técnica mista

Este exemplo representa um estágio avançado, no qual convergem múltiplas trajetórias. A compositora Eriya é filha de mãe Yawanawá e pai Ashaninka, vivendo entre ambos os povos. Sua posição de "mestiça" (categoria êmica que ela reivindica) lhe confere legitimidade para articular elementos de múltiplas tradições. O arranjo incorpora estética world music, visando mediação com audiências não-indígenas.

Esse exemplo revela três processos simultâneos: (1) hibridização musical com incorporação de instrumentos e técnicas não-tradicionais; (2) estratégia de mediação cultural para audiências urbanas; (3) reivindicação de legitimidade baseada em parentesco. Como argumentou Raimundo Luis, líder yawanawá filho de mãe Katukina e pai Yawanawá: sua consanguinidade lhe garantiria o usufruto das tradições de ambos os povos.

ANÁLISE ESTRUTURAL: SISTEMA DE TRANSFORMAÇÕES

Invariantes estruturais (elementos mantidos em todas as versões)

- Núcleo lexical: *rami* (cipó) e *sacorona* (folha) — ou equivalentes semânticos (*kamarãpy* em Ashaninka)



- Campo semântico: ayahuasca e seu preparo por especialista
- Contexto ritual: performance em estados alterados de consciência

Transformações sistemáticas

Eixo	Sistema A (Ex. 1-2)	Sistema B (Ex. 3-5)
Linguístico	Kulina / Noke Kuin	Yawanawá / Ashaninka / multilíngue
Musical	Microtonal, multiplicativo, longa duração	Tonal, divisivo, média duração
Ritual	Xamânico, privado, curativo	Festivo, público, celebratório
Social	Restrito a especialistas	Inclusivo, participação ampliada
Temporal	Expansão (20–40 min)	Condensação (5–8 min)
Instrumental	Ausente	Presente

Relações lógicas entre variantes

Aplicando o modelo estruturalista lévi-straussiano, identificamos três tipos de relações:

1. Inversão: O domínio xamânico (noturno, secreto, individual, curativo) inverte-se no festivo (público, coletivo, celebratório). A microtonalidade que marca "comunicação com espíritos" inverte-se em pentatonismo que marca "comunicação com humanos expandidos". O pulso multiplicativo inverte-se em divisivo.

2. Equivalência funcional: Embora os sistemas contrastem radicalmente na forma, mantêm função ritual equivalente de conexão com ayahuasca. Tanto cantos microtonais xamânicos quanto pentatônicos festivos são reconhecidos como eficazes.

3. Substituição com manutenção referencial: As palavras kulina *rami/sacorona* podem ser substituídas por *kamarãpy* (Ashaninka), mas a referência ao complexo ayahuasca persiste.

Trajectoria lexical: rastreando a circulação

Dienst (2014, p. 25–26) observa que o fonema /r/ inicial é raríssimo em Kulina, ocorrendo apenas em empréstimos do português e, sugestivamente, em *rami*: "The phoneme /r/ is common in non-word initial position. Word-initially, it is found in Portuguese loans (...).



Rami 'ayahuasca' is likely to be a loan from a Panoan language." Isso confirma que os Kulina adotaram termos exógenos para designar ayahuasca, corroborando etnografias que apontam uso não-ancestral da bebida entre esse povo (SILVA, 1997; POLLOCK, 2016; RIVIER; LINDGREN, 1972).

O mito de origem kanamari do rami, coletado por Reesink (2013, p. 78–79), elucida essas conexões:

"Um Kaxinawá [Huni Kuin] está no mato (...) quando escuta assobiar. É o *waribo* [ser mitológico] chamando. Ele diz para o índio como tirar, fazer, cozinhar, ferver e tomar de noite [o rami]. O índio tira três pedaços, bate e junta *tsakorona* [a folha] na panela. Canta muito de noite."

Este mito realiza três operações cruciais: atribui a origem da ayahuasca a interação Kanamari–Huni Kuin (Pano); revela que os termos *rami* e *tsakorona* foram ensinados por *waribo*, conferindo autoridade cosmológica aos empréstimos linguísticos; vincula música e ayahuasca desde a origem mítica.

Tabela terminológica comparativa

Povo	Família	Cipó	Folha	Bebida
Kanamari	Katukina	<i>rami</i>	<i>tsakorona</i>	<i>rami</i>
Kulina	Arawá	<i>rami</i>	<i>sacorona</i>	<i>rami (mado ppejene)</i>
Yawanawá	Pano	<i>uni</i>	<i>kawá</i>	<i>uni</i>
Huni Kuin	Pano	<i>dami</i>	<i>kawá</i>	<i>nixi pae</i>
Katukina (Noke Koin)	Pano	<i>oni</i>	<i>kawá</i>	<i>oni (honi)</i>
Ashaninka	Aruak	<i>kamarãpy</i>	<i>chacrona</i>	<i>kamarãpy</i>

Observações analíticas:

- Os termos *rami* e [t]sacorona são claramente empréstimos, aparecendo apenas em Kanamari e Kulina
- O termo *kawá* (folha) é compartilhado entre povos Pano, sugerindo origem comum
- Os Ashaninka utilizam *chacrona* (do espanhol peruano), indicando influência de redes transnacionais
- Apenas os Kulina cantam palavras que não pertencem ao seu vocabulário cotidiano, confirmando adoção recente



MICROTONALIDADE E COMUNICAÇÃO COM SERES INVISÍVEIS

Este eixo temático revela-se fundamental para compreender a eficácia xamânica das "músicas viajantes". A microtonalidade não é ornamento ou imprecisão performática, mas constitui tecnologia acústica deliberada para estabelecer comunicação com agências não-humanas.

Características acústicas e epistemologia nativa

Nos Exemplos 1–2, identificamos características distintivas:

- Desvios sistemáticos de 30–50 cents em relação a alturas temperadas
- Ausência de tônica definida: centros tonais flutuam sem estabelecer hierarquia
- Campos de gravitação: alturas não são pontos fixos, mas zonas de atração microtonal
- Glissandos microtonais: transições contínuas entre alturas
- Timbre tenso com parciais não-harmônicos: espectro acústico complexo

As práticas xamânicas evidenciam que o poder dos cantos não reside exclusivamente no significado lexical, mas nas técnicas de entonação. Como explicou o pajé Yawárani: "Para ser pajé forte, preciso conhecer o canto dos outros. Quando vem feitiço de pajé (...), só consigo defender se souber cantar como ele. O poder está no canto" (Aldeia Mutum, 2018, apud SILVA, 2021).

Tashka Yawanawá elabora essa compreensão: "Quando canto em Kulina, não sei exatamente o que falo, mas sinto o poder das palavras. É como quando tomo *uni* [ayahuasca] e vejo espíritos que não falam minha língua, mas entendo tudo. A música é assim" (Aldeia Nova Esperança, 2017).

Funções da microtonalidade

1. Função cosmológica: Os sistemas sonoros utilizados pelos pajés ajustam os significantes para audiência extra-humana que conhece códigos nativos. Como afirmou Iskunkuá Yawanawá sobre a palavra kulina *kapadjo* (quati): o significado é extraído das "qualidades sinestésicas evocadas" pela sonoridade aguda e repetitiva, que traz "a força dos animais da terra para os *kene* (miração)".



2. Função defensiva/ofensiva: O aprendizado de repertórios exógenos constitui estratégia xamânica consciente para defesa de contra-ataques espirituais. Conhecer o canto do adversário permite neutralizar feitiços, pois "apenas quem lançou um feitiço pode retirá-lo, pois só ele pode *desdizer* suas palavras". A microtonalidade específica de cada tradição funciona como "assinatura acústica" que identifica a origem do poder.

Articulada à microtonalidade, a organização temporal opera segundo princípio de pulso multiplicativo. Cada ataque sonoro acumula-se ao anterior, criando sensação de expansão contínua. Essa temporalidade expandida, que pode estender cantos por 20–40 minutos, facilita estados alterados de consciência onde a percepção linear do tempo é suspensa.

Como argumenta Deleuze (2000, p. 2), "a repetição é distinta da generalidade" — entre repetições, mesmo extremas, há "diferença de natureza". A aparente redundância é acúmulo de potência. As inflexões microtonais são provocadas por elementos extra-musicais (progressão da experiência com ayahuasca, intervenções espirituais, necessidades curativas) perceptíveis apenas para quem dispõe de repertório cognitivo apropriado.

Contraste com sistema tonal-festivo

A transformação de microtonalidade xamânica para pentatonismo festivo (Exemplos 3–5) não representa "perda de eficácia", mas mudança de função e audiência. O pentatonismo anhemitônico oferece referenciais reconhecíveis que facilitam participação coletiva ampliada. O pulso divisivo regular ancora temporalmente a performance.

Entretanto, mesmo nesse contexto festivo, elementos microtonais residuais podem emergir. Durante a 3ª Conferência Indígena da Ayahuasca (2018, Centro Yorenka Tasarentsi), observamos performance onde diversos povos simultaneamente cantaram suas músicas, produzindo polifonia microtonal espontânea sem estranhamento para a audiência indígena. Essa capacidade de sustentar múltiplas microtonalidades sobrepostas sugere que a escuta indígena opera segundo parâmetros distintos da harmonia ocidental, valorizando heterogeneidade sonora como marcador de riqueza cultural.

TROCAS INTERCULTURAIS E ESTRATÉGIAS DE DIFERENCIAÇÃO

O conflito Katukina–Yawanawá: propriedade musical em disputa



Um episódio etnográfico ilumina as tensões contemporâneas sobre propriedade intelectual musical. Os Katukina solicitaram mediação da FUNAI para intervir junto aos Yawanawá, acusando-os de ter "roubado suas canções". Raimundo Luis, então líder yawanawá, argumentou que sua consanguinidade (filho de mãe Katukina e pai Yawanawá) lhe daria direito de cantar as canções katukina. Para Raimundo, sua posição de "mestiço, vivendo entre dois mundos, falando duas línguas" lhe garantiria usufruto do patrimônio imaterial katukina.

Esse conflito revela que, apesar da inteligibilidade linguística potencial entre Katukina e Yawanawá (ambos Pano), essa proximidade se manifesta, na prática, como recusa katukina em reconhecer semelhanças linguísticas. Em várias reuniões com ambos os povos, houve necessidade de tradutor bilíngue, embora muitas palavras sejam assemelhadas. Essa recusa remete a estratégia de produção de identidade baseada na alteridade: diferenciar-se do vizinho próximo é mais crucial que do distante.

Paradoxalmente, os Katukina cantam canções Kulina (Arawá, língua ininteligível) mas recusam canções Yawanawá (Pano, língua potencialmente inteligível). Esse padrão sugere que a diferença linguística facilita apropriação — pois não há risco de subordinação —, enquanto a proximidade linguística exige cuidado estratégico de diferenciação.

Gradiente de acesso e aprendizado interétnico

Os repertórios musicais distribuem-se em espectro de acessibilidade. **Polo secreto:** canções solistas de cura (*meka*) em "yawanawá antigo", conhecidas apenas por pajés experientes, raramente registradas. Feitiços (*dori*) realizados silenciosamente em lugares ermos. **Polo ostensivo:** cantos responsoriais de *saiti*, públicos, graváveis, ensinados também a não-indígenas. Circulação ampla em festivais, redes sociais, plataformas digitais.

O aprendizado de repertórios exógenos constitui estratégia xamânica consciente. Pajés yawanawá relatam viagens a outras aldeias especificamente para aprender cantos, pois um pajé poderoso jamais revela seus feitiços, praticando o silêncio ameaçador do conhecimento. As características sonoras específicas de cada tradição funcionam como assinatura acústica que identifica a origem do poder.

Com o tempo, esse repertório sofre transformações: imprecisões fonéticas, individualizações interpretativas e ressemantizações locais. Indígenas Shawādawa e Kuntanawa de família Pano afirmam cantar canções Yawanawá e Katukina, com repertório aprendido



através de casamentos com mulheres yawanawá. O vínculo matrimonial garantiria o direito de utilizar o arsenal musical dos afins, operando o parentesco como vetor de circulação musical.

Essa dinâmica vincula-se historicamente aos *mariri* seringalistas. Com o final dos acampamentos após 1915, o trânsito entre etnias foi reduzido. Hoje, novos circuitos emergem: festivais de ayahuasca, conferências indígenas, plataformas digitais, colaborações com músicos não-indígenas.

MÚSICA COMO MEDIADOR INTERSEMIÓTICO

Menezes Bastos (2007, p. 297) argumenta que na Amazônia indígena a música desempenha "papel estratégico na cadeia intersemiótica do ritual", mediando entre sistemas semióticos diversos. No caso dos *mariri*, a música medeia especificamente entre:

- Domínio mítico ↔ Domínio ritual: os cantos performatizam narrativas míticas, atualizando-as no presente ritual.
- Domínio humano ↔ Domínio espiritual: a música facilita comunicação com entidades invisíveis. A microtonalidade xamânica cria "zona de indeterminação" onde fronteiras ontológicas se tornam permeáveis.
- Domínio individual ↔ Domínio coletivo: o formato responsorial (solo–coro) articula experiência individual (pajé que "vê") com experiência coletiva (comunidade que "acompanha").
- Domínio local ↔ Domínio interétnico: o multilinguismo cancional permite que cada grupo reconheça elementos próprios enquanto experiencia elementos alheios, produzindo simultaneamente identidade e alteridade.

Transformações mito-rituais

Gow (2001) estende a análise estrutural dos mitos para os ritos, considerando performances rituais como variantes transformacionais. As cinco versões de ramina coramino constituem grupo de transformações mito-ritual.

Estrutura mítica subjacente (invariante):

- **Protagonista:** especialista no preparo da ayahuasca (*coramino*, *ramino*)
- **Objeto:** cipó (*rami*) + folha (*sacorona*) — seres animados dotados de agência
- **Ação:** preparação ritual da bebida



– **Resultado:** acesso a conhecimentos / visões / poder / cura

Versão	Protagonista	Contexto	Função	Audiência
Ex. 1 (Kulina)	Pajé	Ritual xamânico	Invocação / cura	Espíritos + iniciados
Ex. 2 (Katukina)	Pajé + coro	Ritual xamânico	Invocação / cura	Espíritos + iniciados
Ex. 3 (Yawanawá)	Pajés + comunidade	Mariri interno	Celebrar alianças	Multiétnica ampliada
Ex. 4 (Ashaninka)	Todos	Mariri interétnico	Afirmar identidade	Multiétnica + urbana
Ex. 5 (Multi)	Grupo misto	Festival urbano	Mediar culturas	Urbana / global

Cada versão mantém a estrutura mítica básica enquanto a contextualiza diferentemente, produzindo efeitos rituais específicos. A progressão Ex. 1 → Ex. 5 representa gradiente de abertura ontológica: do mais restrito (comunicação xamã–espíritos) ao mais aberto (performance para audiência global via internet).

COMPARAÇÃO REGIONAL: ESPECIFICIDADES DO SUDOESTE AMAZÔNICO

Para situar o caso em perspectiva comparativa, examinamos brevemente dois sistemas regionais bem documentados.

Alto Xingu: Menezes Bastos (1978, 1999) documentou sistema de trocas cerimoniais formalizadas, com protocolos estabelecidos e reciprocidade esperada. A distinção opera através da especialização, onde cada grupo domina certos instrumentos e repertórios.

Alto Rio Negro: Andrello (2010) descreve sistema complexo onde exogamia linguística obrigatória articula-se a trocas cerimoniais. A música opera como marcador de identidade frátrica, com hierarquia entre fratrias estruturando padrões de circulação.

Especificidades do sudoeste amazônico:

- Ausência de exogamia linguística obrigatória: casamentos interétnicos ocorrem, mas não são prescritos, permitindo maior flexibilidade nas estratégias de diferenciação.
- Circulação não institucionalizada: a música não circula através de cerimônias formais, mas através de contextos xamânico-ayahuasqueiros espontâneos e aprendizados individuais.
- Centralidade da ayahuasca: o complexo ritual articula as trocas musicais vinculando repertórios a tecnologias de transformação de consciência.



- Intensificação histórica recente: os mariri seringalistas (1850–1950) catalisaram trocas em escala sem precedentes.
- Contemporaneidade digital: novos circuitos emergem via festivais, plataformas digitais, colaborações com músicos não-indígenas — sendo Milton Nascimento um precursor no alto Juruá (1991) e o DJ Alok um sucessor seu, nesta década.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Articulação dos três eixos: síntese integrativa

Os três eixos temáticos operam integrada e reciprocamente. O **Eixo 1 (Música–Ritual–Ayahuasca)** fornece o contexto ontológico que estrutura todas as versões. A ayahuasca não é mero "tema" das canções, mas condição de possibilidade da performance. O estado alterado de consciência transforma a percepção musical, permitindo que microtonalidade seja ouvida como "linguagem dos espíritos" (Exemplos 1–2) ou que multilinguismo seja experienciado como riqueza (Exemplos 3–5).

O **Eixo 2 (Trocas Interculturais)** fornece a dinâmica histórica que explica a circulação. As "músicas viajantes" não surgem espontaneamente, mas através de intensas interações multiétnicas catalisadas pelos *mariri* que se originaram no período em que se impunham os seringalistas e continuadas em novos circuitos contemporâneos. As estratégias de diferenciação identitária revelam que proximidade linguística paradoxalmente inibe apropriação, pois poderia significar subordinação.

O **Eixo 3 (Microtonalidade/Seres Invisíveis)** fornece a tecnologia acústica que operacionaliza a comunicação xamânica. A microtonalidade não é ornamento ou imprecisão, mas ajuste deliberado dos significantes para audiência extra-humana. A transformação microtonalidade → pentatonismo não representa "perda", mas mudança de função e audiência.

A articulação integrativa: a microtonalidade (Eixo 3) opera eficazmente em trocas interculturais (Eixo 2) quando mediada pelo contexto ritual ayahuasqueiro (Eixo 1). A ayahuasca permite que diferenças microtonais entre tradições sejam experienciadas como polifonia rica em significados. Na 3ª Conferência Indígena da Ayahuasca (2018), múltiplos



povos cantaram simultaneamente suas músicas microtonalmente distintas sem estranhamento — a ayahuasca mediava a escuta, transformando heterogeneidade em riqueza.

A análise das "músicas viajantes" confirma proposição de Sahlins (1990, p. 180): "As mudanças preservam identidade através das transformações, ou o mundo seria um hospício." Longe de significar deterioração ou perda de autenticidade, as transformações de *ramina coramino* operam segundo lógica estrutural rigorosa. Cada versão mantém invariantes (núcleo lexical, contexto ayahuasqueiro, eficácia performativa) enquanto altera sistematicamente parâmetros musicais, linguísticos e rituais.

A música emerge como mediador intersemiótico privilegiado (MENEZES BASTOS, 2007) em múltiplas fronteiras: entre povos de diferentes línguas, entre domínios ritual-xamânico e festivo-público, entre humanos e espíritos, entre passado mítico e presente performativo. A musicalidade não simplesmente "representa" essas relações, mas as constitui ativamente.

Por fim, as "músicas viajantes" do sudoeste amazônico revelam que autenticidade e hibridismo não são polos opostos, mas dimensões coexistentes de tradições vivas. Como exemplifica a trajetória de *ramina coramino*, a canção mais "autêntica" (Exemplo 1, kulina xamânico) já é resultado de trocas (adoção de termos kanamari), enquanto a versão mais "híbrida" (Exemplo 5, world music multilíngue) permanece estruturalmente vinculada ao complexo ayahuasqueiro que a originou. Nesse sentido, as "músicas viajantes" não são exceções exóticas, mas exemplos paradigmáticos de como povos indígenas navegam entre continuidade e transformação, produzindo simultaneamente identidade e alteridade através da performance musical.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Patsy.** *La musica Culina. Peru Indígena*, Lima, v. X, n. 24-25, p. 82-87, 1963.
- ANDRELLO, Geraldo.** **Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto rio Negro.** *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 25, n. 73, p. 5-26, jun. 2010.
- BEAUDET, Jean-Michel.** *Les Orchestres de Clarinettes Tule des Wayapi du Haut Oyapok.* 1983. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de Paris, Paris, 1983.



- BEAUDET, Jean-Michel.** *Souffles d'Amazonie: Les orchestres tule des Wayãpi.* Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.
- BRABEC DE MORI, Bernd (ed.).** *Sounds of Contact: Shared Musical Practices in the Americas and Oceania.* Münster: LIT Verlag, 2015.
- CALAVAIA SÁEZ, Oscar.** *O Nome e o Tempo dos Yaminawa.* São Paulo: Editora da UNESP/NuTI/ISA, 2006.
- CARID NAVEIRA, Miguel Alfredo.** *Yawanawá: da guerra à festa.* 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 1999.
- CARID NAVEIRA, Miguel Alfredo.** *Yama Yama: os sons da memória. Afetos e parentesco entre os Yaminahua.* 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2007.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela.** *Cultura com aspas e outros ensaios.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer (orgs.).** *Políticas culturais e povos indígenas.* São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- DELEUZE, Gilles.** *Diferença e Repetição.* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.** *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DIENST, Stefan.** *A Grammar of Kulina.* Berlin: CPI Books GmbH, Leck, 2014.
- ERIKSON, Philippe.** *Uma singular pluralidade: a etno-história Pano.* In: **CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.).** *História dos Índios no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 239-252.
- ERIKSON, Philippe.** *Une nébuleuse compacte: le macro-ensemble pano.* *L'Homme*, Paris, n. 126, p. 45-58, 1993.
- GOW, Peter.** *An Amazonian Myth and its History.* Oxford: Oxford University Press, 2001
- LÉVI-STRAUSS, Claude.** *As Estruturas elementares do parentesco.* Petrópolis: Vozes, 1982.
- LIMA, Edilene Coffaci.** *Com os olhos da serpente: homens, animais e espíritos nas concepções Katukina sobre a natureza.* 2000. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — PPGA/USP, São Paulo, 2000.



- LIMA, Edilene Coffaci.** "A gente é que sabe", ou sobre as coisas katukina (pano). *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, p. 139-169, 2012.
- LUNA, Luis Eduardo.** The Healing Practices of a Peruvian Shaman. *Journal of Ethnopharmacology*, v. 11, n. 2, p. 123-133, 1984.
- MELLO, Maria Ignez C.** *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1999.
- MELLO, Maria Ignez C.** *Arte e encontros interétnicos: a Aldeia Wauja e o Planeta. Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2003.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** *A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: FUNAI, 1978.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 39, n. 1, p. 145-189, 1996.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** Music in Lowland South America: a review essay. *The World of Music*, Bamberg, v. 39, n. 2, p. 143-151, 1997.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** Músicas nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-314, 2007.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** *Audição do mundo Apùap II: conversando com 'animais', 'espíritos' e outros seres — ouvindo o aparentemente inaudível. Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 134, 2012.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** Musicality and environmentalism in the rediscovery of Eldorado: an anthropology of the Raoni-Sting encounter. In: **WHITE, Bob** (ed.). *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, 2012a. p. [XX-XX].
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** Apùap world hearing revisited: talking with 'animals', 'spirits' and other beings, and listening to the apparently inaudible. *Ethnomusicology Forum*, London, v. 22, n. 3, p. 287-305, 2013.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013b.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de.** Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Aceno*, Mato Grosso, v. 1, n. 1, p. 49-101, 2014.



- MENEZES BASTOS, Rafael José de. O Kwarùp de Takumã.** *Subtrópicos: Revista de Antropologia da UFSC*, Florianópolis, 2015.
- NANI, Fernando Luis; OCHOA, M.L. Entrevista com Francisco Alves dos Santos e Raimundo Luis.** Acre, 1994, Mimeografado.
- OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa.** *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 34, p. 07-34, 1991.
- OVERING, Joanna. Estruturas elementares de reciprocidade: uma nota comparativa sobre o pensamento sócio-político nas Guianas, Brasil Central e Noroeste Amazônico.** *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 10, p. 117-138, 2002.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.
- PIMENTA, José. "Alteridade contextualizada": variações ashaninkas sobre o branco.** *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 40, n. 1, p. 279-306, 2015.
- POLLOCK, Donald K. Drugged subjectivity, intoxicating alterity.** *Anthropology of Consciousness*, Virginia, v. 27, n. 1, p. 28-50, 2016.
- REESINK, Edwin B. Reesink. Narratio Kanamari.** Editora Universitária UFPE, Recife, 2013
- RIVIER, Laurent; LINDGREN, Jan-Erik. Ayahuasca, the South American hallucinogenic drink: an ethnobotanical and chemical investigation.** *Economic Botany*, New York, v. 26, n. 2, p. 101-129, abr./jun. 1972.
- SAHLINS, Marshall. Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990.
- SILVA, Domingos A. B. Música e pessoalidade: por uma antropologia da música entre os Kulina do Alto Purús.** 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1997.
- SILVA, Domingos A. B. Os Yawanawá do Rio Gregório: transformações e musicalidade.** 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — PPGAS/UFPR, Curitiba, 2021.
- TASTEVIN, Parrisier. Fontes sobre índios e seringueiros do Alto Juruá. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). Série Monografias.** Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009. p. 195-197.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Araweté: Deuses Canibais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.



VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem — e outros ensaios de antropologia.* São Paulo: Cosac Naify, 2002.

NOTAS

¹ SEEGER, Anthony. Comunicação pessoal. [Informar mês e ano]. — A citação de comunicação pessoal não integra a lista de Referências Bibliográficas, mas deve conter a data para adequação à ABNT.