Arte, Contextos e Culturas Indígenas

Líliam Barros

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
E-mail: liliambarroscohen@gmail.com

Resumo

Este artigo reúne questões referentes ao diálogo interartes e intersemiótico da arte e musicalidade indígena a partir de uma breve revisão na literatura etnológica e etnomusicológica disponível, ressaltando a relevância desse conhecimento para um aprofundamento das pesquisas e criações artísticas, tanto no mundo acadêmico quanto na prática artística cotidiana. Foi proposto o conceito de audiação para agregar tais aspectos do fazer artístico ameríndio.

Palavras-chave: Som. Imagem. Etnomusicologia

Abstract

This paper presents a discussion on art intersemiotic dialogues in Amerindian musicality. A bibliographical revision of ethnology and ethnomusicology was made focusing on the relevance of this knowledge to research and artistic creation in the academy context of ordinary praxis. The concept of "audiation" was proposed to include those aspects of the Amerindian art.

Keywords: Sound. Image. Ethnomusicology.

1 Arte indígena – Conceitos e Aspectos Epistemológicos

Os estudos sobre arte ameríndia têm se desdobrado desde os trabalhos de Berta Ribeiro, notadamente sobre os trançados, as plumagens e a cultura material em geral, aprofundando aspectos do processo criativo, elementos simbólicos e alinhamento com o mito e o rito (Ribeiro, 1989). A expressividade gráfica indígena também foi ressaltada pela pesquisadora, a partir de narrativas visuais feitas com desenhos em suporte de papel pelo artista *Desana* Feliciano Lana que traduzia visualmente elementos essenciais do mito da criação do mundo (Ribeiro, 1992). A autora destaca o processo criativo dentro do rito, ou seja, “na cultura”, quanto o processo criativo de tradução “da cultura” a partir de estímulos externos (neste caso a pesquisadora Berta Ribeiro), suscita a discussão sobre a potência que tais experiências podem trazer para um diálogo sobre arte neste artigo ou em qualquer outro espaço acadêmico/artístico. Sobre a constituição da imagem para a cultura *Desana*, Ribeiro menciona a hierarquização de personagens, campos visuais, espaçamentos, caráter figurativo e abstrato e a renovação da linguagem e dos suportes, como o uso do papel (Ribeiro, 1992). Tal como em outras culturas ameríndias, entre os *Desana*, padrões gráficos são gerados a partir de experiências de alteração de consciência a partir da utilização de enteógenos o que estimularia a “projeção de imagens no campo ótico – os chamados fosfenos” (Ribeiro, 1992, p.46). Assim concebidos, tais padrões gráficos constituem um repertório manipulável segundo variáveis socioculturais. No caso dos povos do Alto Rio Negro, a autora menciona, ainda, a correlação entre os padrões gráficos utilizados em cestarias, em pinturas corporais e em certos petróglifos *Barasana*, já analisados por Reichel-Dolmatoff (*apud* Ribeiro, 1992, p. 47). Ainda

sobre arte rupestre, alguns grafismos *Hohodene*, no rio Aiari, analisados por Robin Wright (2015) se relacionam com as flautas sagradas chamadas *Kuwai*, que são o próprio corpo do herói mítico homônimo. As Flautas *Kuwai* são consideradas sagradas e, em tempos de cerimônias específicas, ficam guardadas em locais distantes, submersas, interditas à visão feminina (mas não à sua audição) e destinadas à iniciação e fortalecimento espiritual masculino. Entre os *Desana*, grupo da família linguística *Tukano*, as flautas sagradas são denominadas *Miriá Porã*, formadas por partes do corpo do herói homônimo – *Miriá Porã Masú*. Ambas as personagens emitem sons fantásticos a partir de buracos em seu corpo e regulam relações sociais, de poder e de equilíbrio no universo. Tanto *Kuwai* quanto *Miriá Porã Masú* são os donos das flautas sagradas e, dentro do processo de criação da humanidade, a aquisição dos instrumentos sagrados e o aprendizado musical consolidaria a condição de humanidade. Jonathan Hill (2014) aborda esse movimento criador como “musicalização” ou “musicalizando o outro”. Segundo Wright (2015), cada parte do corpo sagrado de *Kuwai* – braço, perna, pênis – é um dos instrumentos que emite melodia específica relacionada com animais, seres, plantas, e, quando tocados juntos, representam a totalidade de seu corpo. No mito de origem, tanto *Kuwai* quanto *Miriá Porã Masú* são descritos com diversos buracos no corpo que emitem sons fantásticos de animais diversos. O complexo das flautas sagradas ocorrente em toda Amazônia foi objeto de escrutínio no livro organizado por Jonathan Hill e Chaumeil “The Burst of the Breath” (2011). Os petróglifos ocorrentes ao longo do rio Aiari, desenhados por um xamã correspondente de Wright (2015), a partir de análise conjunta do pesquisador e do xamã, se referem a personagens míticos e a partes do corpo de *Kuwai* que, por sua vez, se relacionam com melodias específicas e agenciam sentidos específicos. E, ainda, os desenhos se constituem de características representacionais – no sentido em que representam de fato seres mitológicos – e abstratas, pelo fato de que as figuras são constituídas a partir da junção de elementos como flautas e flechas. Os desenhos também se revestem do caráter transformacional, em que os instrumentos musicais que também são partes do corpo de *Kuwai*, juntados, se transformam em representações de personagens míticos

e evocam, por meio de seu canto, um encontro e transformação do presente e do passado.

Entre os *Huni Kuin*, no Acre, a relação entre imagem-música se dá dentro de um processo de tradução dos cantos e, ao mesmo tempo, transformação. Sempre aliada ao audiovisual, a transformação do canto em visualidades é um ato xamânico na medida em que estabelece laços entre seres humanos e não humanos, a partir da apropriação de estratégias de tradução disponíveis na contemporaneidade, como experiência de renovação e atualização do conhecimento indígena. Para os *Huni Kuin* os cantos interligam os mundos dos humanos e dos não humanos e o conhecimento do cosmos se abre a partir da visão oportunizada pela ingestão da ayahuasca. Tal experiência musical é traduzida por meio da visualidade exposta em obras artísticas em museus pelo mundo (Matos; Kuin, 2015), a exemplo da exposição MIRA.

Outra forma de tradução entre música e visualidade foi expressa pela pesquisa de Deise Lucy Montardo (2011) e é colocada pelos *Mbyá Guarani* por meio do conceito de “radiância”. Pelos cantos, os povos Guarani constantemente curam a Terra e transformam o mundo em um lugar possível de vida, demonstrando, assim, sua intrínseca relação com a terra. Os desenhos Guarani apresentam diversos elementos que traduzem a atividade xamânica exercida pela música como o sol, o maracá, as luzes e raios que incidem sobre a terra curando-a, transformando-a, num ensejo de luz e sons.

Os *Tikmuun/Maxacali*, de Minas Gerais, denominam suas músicas como canto-imagem, relacionadas com os mitos e histórias de seu povo, são cantos que agenciam espíritos e transformam a realidade a partir de uma perspectiva específica do cosmos, o que Viveiros de Castro denominou de “perspectivismo ameríndio” (Viveiros de Castro, 2002). No estudo organizado por Rosângela Tugny, os canto-imagens do povo Gavião-Espírito foram “vistos” após a transformação do gavião em *mõgmõka*, poderoso espírito que agora canta entre os humanos (2014).

Essa mistura expressiva entre sons, grafismos, imagens, texturas e sentimentos foi proposital, para demonstrar a complexidade e potência das experiências musicais ameríndias. Demonstra, também,

a sinestesia e teia relacional envolvidas nas artes expressivas. Os grafismos dos *Kayapó-Xicrin*, por exemplo, são pintados com as cores obtidas pela manipulação do urucum e do jenipapo, misturados a resinas como carvão, cujas texturas e odores distintos distinguem elementos simbólicos e contextos específicos. Assim, observa-se a complexidade da expressividade sensorial e perceptiva agregados ao sistema visual *Kayapó-Xikrin* do Caeté (Vidal, 1992). Imagens-símbolo podem ser evidenciadas, também, por meio da experiência coreográfica, a exemplo do “laço” característico das danças *Wayápi*, descritas por Jean-Michel Beaudet (2013) e da “troca” nas danças coletivas *Desana*, no Alto Rio Negro. Tais sistemas sensoriais/perceptivos oportunizam experiências transformativas de atuação no cosmos, atualizam o conhecimento indígena e seu relacionamento com o outro, seja por meio da predação de novas subjetividades e/ou incorporação/domesticação destas subjetividades a partir da força das expressões artísticas.

Anthony Seeger, em seu livro recentemente lançado em português no Brasil, descreve a Festa do Rato realizada pelo povo *Kisedje*, Alto Xingu (2015), a intrínseca relação da práxis musical com a atualização do tempo, o realinhamento sociocultural e a centralidade de música como motor gerador de sociabilidade. Tais relações também foram abordadas por Rafael Menezes Bastos em seu livro “A Festa da Jaguatirica” (2013), numa etnografia detalhada do ritual do *Yawari*, realizado pelos índios *Kamayura*, também do Alto Xingu. Nesse ritual, a sequência de canções obedece a intrincadas regras de assimilação, descentralização, retrogradação e variação dos motivos melódicos concomitante com o aspecto simbólico e momento exato do ritual. Ao mesmo tempo em que, combinada às demais artes verbais, plásticas e coreográficas que compõem o ritual, sintetizam o que o autor concebe como “comunicação intersemiótica do ritual” e “artisticidade ameríndia”. Bastos pondera que tais aspectos constituam elementos relevantes para se pensar a musicalidade ameríndia das Terras Baixas da América do Sul. Marília Stein (2013) denomina de cosmo-sônica o envolvimento sonoro da compreensão de mundo Mbyá-Guarani. Para esse povo indígena, é tarefa dos Guarani fazer soar o maracá e os cantos para dar suporte à Terra

até o sol, com seus raios, nascer na alvorada e começar seu canto e a balançar seu maracá. A compreensão auditiva do mundo e as ontologias ameríndias levaram à constituição do conceito “antropologia auditiva” cunhado por Brabec Mori, Matthias Lewy e Miguel Garcia (Mori; Lewy; Garcia, 2015), considerando o suporte teórico do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2002).

Em um esforço em esboçar eixos que interliguem essas variáveis de vivências artísticas, alguns elementos saltam aos olhos: 1. A interligação entre a arte e o cosmos; 2. Diálogo interartes de forma sinestésica e intersemiótica; 3. Geração e realinhamento de relações sociais. A compreensão plural das expressões artísticas ameríndias não exonera, todavia, sua complexidade e sistematização própria a cada linguagem, pois, como dizem Behne Martins e Joel Cardoso

[...] as fronteiras que delimitam o universo das artes se tornam, por um lado, cada vez mais tênues, mais indefinidas e, por outro, paradoxalmente, põem em evidência especificidades que permitem caracterizar com mais precisão os traços identitários que distinguem as expressões artísticas. (Martins; Cardoso, 2012, p. 7)

Propõe-se aqui neste artigo a “audiação” como sentido privilegiado de conhecimento e atuação no mundo, integrando o diálogo interartes e plurisensorial como experiência socioestética de atuação e de transformação da realidade.

2 Conceitualização *Desana* sobre Arte, Música, Cultura e Sociedade

Os *Desana*, habitantes do Noroeste amazônico, designam o termo *miriaponabayakō* para a performance musical, englobando aí, o mito (*miriá*), o som (*pona*) e a dança (*bayakō*). Segundo o mito de criação do clã *Guahari Diputiro Porã*, os sons surgiram após o nascimento do primogênito da segunda geração dos habitantes do cosmos – *Miriá Pora Masú*. Sua mãe, *Bupu Magu*, era assexuada e somente por meio de ações espirituais adquiriu o aparelho reprodutor e ficou gestante. *Miriá Porã Masú* possuía o corpo cheio de buracos por onde passava o ar – vento – produzindo sons. Ele era o dono dos sons e das flautas

sagradas. Tinha como dever formar a terceira geração da humanidade, habitantes da Terra, ainda em condição de pré-humanidade. Os jovens, ao serem iniciados por *Miriá Porã Masú*, adquiririam corpo humano, carne e visibilidade. Após uma série de percalços que culminavam com o extermínio dos jovens iniciantes, *Miriá Porã Masú* morreu após cair numa fogueira. De suas cinzas surgiram a palmeira paxiúba, cada uma delas era uma das partes de seu corpo e foi entregue ao ancestral de cada grupo dos clãs das 22 etnias do Alto Rio Negro para que produzissem as flautas sagradas e efetivassem o rito de iniciação masculina.

Com o aprendizado das flautas sagradas, os jovens fortalecem o corpo e o espírito, tornam-se pessoas, acessam o tempo primordial e o sobrenatural, bem como realinham seu lugar na hierarquia social do clã. A música, a dança, as pinturas corporais, os enfeites corporais e os mitos de fundamento agem sobre a realidade, atribuindo humanidade, domesticação, transformando.

Três lideranças *Desana Guahari Diputiro Porã* estiveram no VI Fórum *Bienal de Pesquisa em Artes*, em 2013, na condição de palestrantes, artistas e pesquisadores. Durante sua apresentação, estabeleceram canais de interação com o mundo acadêmico através da performance coletiva dos cantos e danças, ratificando sua plena consciência de mestres em sua comunidade. Durante suas falas no seminário e na comunicação oral, mencionaram repetidamente seu papel enquanto lideranças e sabedores, ao mesmo tempo em que apresentavam seus enfeites, música e instrumentos musicais. A performance musical possibilitou o encontro de diferentes epistemologias sobre arte.

3 Imagem, Som e Memória no Alto Rio Negro

No ano de 2016, foi desenvolvido o projeto *As gravações históricas de música indígena (Koch-Grünberg e Snethlage), sua repatriação digital/ disponibilização no Brasil e inserção nas comunidades indígenas atuais*¹ em parceria com a Associação de Arte, Meio Ambiente, Educação e Idosos (AMEI), Universidade Federal da Bahia, a Universidade Federal do Pará e a Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro

(FOIRN), que previa a devolução das gravações realizadas por Theodor Koch-Grünberg em 2013 para as lideranças dos povos indígenas do Alto Rio Negro, e a inserção das gravações na Plataforma Tainacan². Todo o processo foi conduzido em acordo com a FOIRN visando à realização de uma reunião com as lideranças para a audição das gravações e discussões que emergissem a partir dos ouvintes. Estiveram presentes representantes das etnias Baniwa e Tukano que fizeram comentários sobre algumas gravações referentes às suas etnias, mencionando o significado de algumas palavras e o uso de certas canções consideradas de guerra³. Na ocasião, foram entregues exemplares dos CDs produzidos pelo Museu de Berlim para as lideranças presentes, que observaram a necessidade de fazer com que os velhos que vivem nas cabeceiras dos rios, e nos sítios mais distantes, ouvirem tais gravações. As lideranças observaram, também, que para a reunião realizada naquela ocasião não havia sido possível a presença dos anciãos, mas que os próprios representantes buscariam oportunidade de disponibilização das gravações para os mais velhos ouvirem.

A organização da reunião contou com o preparo e apoio do fotógrafo e comunicador Ray Baniwa. Foi utilizado o espaço da Casa do Saber (a Maloca da FOIRN) e, logo na entrada, foi montado um fotovaral com fotografias do Koch-Grünberg, de Ray Baniwa e da pesquisadora Lohana Gomes, com imagens do Alto Rio Negro. O fotovaral ficou disponível por vários dias e visitantes diversos estiveram na Maloca para a exposição.

Essa experiência uniu os suportes do som e imagem fotográfica para a construção do conhecimento sobre música e sociedade indígena no Alto Rio Negro, tendo como base a devolução das gravações históricas do famoso etnógrafo alemão. No mesmo ano, no mês de novembro, foi realizada a Assembleia Geral do Rio Negro e foi mencionado o projeto, além disso, foram confeccionadas cem cópias dos CDs doados pelo Museu de Berlim, que foram entregues aos representantes das comunidades da região que estavam presentes na assembleia, revelando a incorporação do projeto pelos representantes locais.

4 Instrumentos Musicais e Sonorizantes Pré-coloniais Tapajônicos e Marajoaras

A partir da análise de instrumentos musicais constantes nas reservas arqueológicas do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Museu Nacional foram inventariados 32 instrumentos musicais ou sonorizantes dos povos Marajó, Tapajós e um zumbidor xinguano. Em sua maioria aerofones classificados como flautas globulares com um, dois ou mais orifícios de digitação, e uma quantidade menor de idiofones confeccionados em formato biomorfo, antropomorfo e falomorfo. Segundo Vera Guapindaia, esses instrumentos estão datados no período entre os séculos X e XVII, quando da ocupação europeia na região. São confeccionados em cerâmica, e os idiofones possuem pequenas esferas também de cerâmica em seu interior. Aerofones são muito comuns nas comunidades indígenas das Terras Baixas da América do Sul e, de acordo com a literatura etnomusicológica, podem estar vinculados a atividades xamânicas e cerimônias importantes. Denise Gomes aponta para a possibilidade de uso xamânico da cerâmica tapajônica. O formato biomorfo, antropomorfo e falomorfo podem sugerir o caráter transformacional, compreendido como um aspecto da práxis musical em muitos grupos ameríndios. Dentre um idiofone marajoara pertencente ao acervo do Museu Nacional foi identificado um aplique em formato de uma pequena abóbada recheada de minúsculas esferas de cerâmica acoplada a uma provável borda de um vaso ou jarra. O que sugere o uso possivelmente cerimonial de objetos sonorizantes, não necessariamente musicais. Após a confecção de réplicas dos instrumentos foram identificadas as possibilidades de sons que cada um pode produzir e foi verificado que os sons se enquadravam em registros agudos de terceira e quarta oitavas do teclado, com intervalos de tom e semitom. Ainda que não seja possível saber como era a música produzida por estes povos, seus vestígios podem dar uma ideia do ambiente sonoro-musical, da perícia da confecção dos instrumentos em cerâmica e de possíveis representações atreladas a eles.

5 Música Indígena em Contexto Urbano: Márcia Kambeba e Grupo Marupiara

Artistas indígenas atuam nos cenários urbanos em grupos ou em carreira solo e as cidades de Belém e Manaus são espaços onde circulam bens culturais produzidos por estes artistas, a exemplo do CD produzido pelos Ticuna em Manaus (Lins, 2015). Na cidade de São Gabriel da Cachoeira, o Grupo Marupiara produz músicas em diversos estilos musicais como o xote, o bolero, e o *Kuximauara*, um gênero dançante regional, com letras escritas na língua *nheengatú*. O grupo utiliza violão, instrumentos percussivos com sementes, maracás e voz. As letras das músicas costumam abordar a natureza, a vida do indígena habitante da cidade, a tradição cultural local e assuntos relacionados com a identidade regional rio-negrina. O grupo já gravou CDs e costuma apresentar-se em eventos da cidade, bem como suas músicas são sempre tocadas na rádio local. As apresentações do grupo sempre geram contextos dançantes, mas as músicas costumam ser ouvidas como entretenimento pela população da cidade, nas rádios, nos megafones da cidade, em estabelecimentos comerciais.

A compositora e poetisa Márcia Wayna Kambeba nasceu na aldeia Belém do Solimões, cresceu no município de São Paulo de Olivença e depois se mudou para Belém do Pará. Publicou o livro de poesias *Ay Kakyri Tama* Suas músicas possuem letra na língua *Kambeba*, geralmente acompanhadas pelo violão e instrumentos percussivos como o maracá, chocalhos de tornozelo. Ela criou o grupo *Ay Kakyri Tama* com mais duas musicistas não indígenas que acompanham ao violão e *back* vocal, hoje em dia segue carreira solo. Márcia costuma fazer parcerias musicais com arranjadores e violonistas, adaptando suas poesias a melodias de outros compositores ou compositoras e ela mesma compõe suas próprias músicas. As músicas são sempre cantadas e dançadas, permeadas por momentos de declamação das poesias. As letras tratam da história do povo *Kambeba*, elementos ligados à cosmologia deste povo como evocações a mitos e heróis culturais, animais que possuem força simbólica como o Uirapurú e temas ligados à preservação da floresta amazônica. As músicas são compostas dentro

do sistema tonal, organizadas em estrofes e refrões e permeadas por momentos de declamação poética. Alguns arranjos possuem passagens a duas vozes com acompanhamento ao violão, sem o uso da marcação rítmica com chocalhos. A música *Ay Katyri Tama* aborda a identidade indígena e tem melodia e arranjo da parceira Adejana Meirelles com flautas, apitos e percussão simulando sons da floresta e *back* vocal em movimentos descendentes em bloco contribuem para a marcação da identidade indígena. Um aspecto importante do trabalho de Marcia é a importância da poesia em seus cantos, demarcados por momentos de declamação poética e uso da repetição como força motriz para atribuir o caráter declamatório, como se observa nas músicas *Maá Munhã* e *Anauê Akangatara*. Em ambos os casos, os temas, a língua indígena, os arranjos, adornos e corporalidade circundam a esfera da identidade indígena, e sua conformação no cenário urbano.

Assim como os artistas da exposição MIRA (Jacanamijoy, 2014), os dois casos abordados acima são exemplos de artistas indígenas que buscam em sua subjetividade o elemento propulsor de seu processo criativo, aliando elementos próprios da cultura indígena com possibilidades sonoras, plásticas e visuais que se apresentam na contemporaneidade.

6 Considerações Finais

Este artigo reuniu questões referentes ao diálogo interartes e ao intersemiótico da arte e da musicalidade indígena a partir de uma breve revisão na literatura etnológica e etnomusicológica disponível, ressaltando a relevância deste conhecimento para um aprofundamento das pesquisas e criações artísticas tanto no mundo acadêmico quanto na práxis artística cotidiana. O estudo dos instrumentos musicais e sonorizantes pré-coloniais oferece um relance na compreensão do caráter transformacional vinculado à atividade xamânica destes instrumentos musicais, bem como amplia a percepção da sonoridade e da música na esfera cerimonial destes povos. A relevância da pluralidade sensorial e a percepção auditiva do mundo a partir de um diálogo interartes foram colocadas dentro da proposta conceitual de “audiação”. Por fim, as experiências dos artistas/compositores indígenas urbanos e

seu processo criador também trazem contribuições nas discussões sobre processos criativos e identidades indígenas e subjetividades artísticas. Portanto, ressalta-se a importância da incorporação desses saberes em contextos acadêmicos, na gestão cultural e na elaboração de políticas culturais, como garantia de aprofundamento no campo e da pluralidade de saberes e epistemes.

Notas

- ¹ Coordenado pelo pesquisador Ricardo Pamfílio de Sousa (AMEI/ANAÍ).
- ² Em processamento.
- ³ Mais detalhes sobre essas considerações serão abordados em artigo no prelo.

Referências

- BEAUDET, Jean-Michel. O Laço: sobre uma dança Wayápi do Alto Oiapoque. *In*: CAMARGO Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 155-170.
- HILL, Jonathan D.; CHAUMEIL, Jean-Pierre (Ed.). **Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America**. Lincoln/London: University of Nebraska Press. 2011.
- HILL, Jonathan. Musicalizando o outro: etnomusicologia na era da globalização. *In*: MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia. **Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica**. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 13-46.
- JACANAMIJOY, Jacanamijoy. El Arte de contar y pintar La própria história. **Mundo Amazónico**, [S.l.], v. 5, p. 211-219, 2014.
- LINS, Danielle Colares. Wotchimaucu: uma análise etnomusicológica do CD produzido pelos Tikuna, Cidade de Deus, Manaus, AM. *In*: VII ENABET, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p. 566-576.
- MARTINS, Behne; CARDOSO, Joel. Apresentação. *In*: MARTINS, Bene; CARDOSO, Joel. **Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade**. Belém/Pará: UFPA, 2012. p. 7-11.
- MATOS, Amilton Pelegrino de; KUIN, Ibã Huni. Transformações da música entre os Huni Kuin: o Mahku – Movimento dos Artistas Huni Kuin. *In*: VII ENABET. Florianópolis, 2015. **Anais...** Florianópolis, 2015. p. 369-390.

LEWY, Matthias; MORI, Bernd Brabec de; GARCIA, Miguel. Introducción. *In*: MORI, Bernd Brabec de; LEWY, Matthias; GARCIA, Miguel (Ed.).

Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Estudios Indiana 8. Berlín: Ibero-amerikanisches Institut, 2015. p. 7-25.

RIBEIRO, Berta. **Arte Indígena, Linguagem Visual**. São Paulo: Itatiaia, 1989.

_____. A mitologia pictórica dos Desana. *In*: VIDAL, Lux. (Org.).

Grafismo Indígena. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 35-52.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisedje?** São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

STEIN, Marília. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Guarani. *In*: LUCAS, Maria Elizabeth. **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marca Visual, 2013. p. 17-44.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Cantos do povo gavião-espírito**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2014.

VIDAL, Lux. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. *In*: VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena**. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 143-190.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WRIGHT, Robin. Musical body of the universe :the one and many in an amazonian cosmology. **Arteriais**, [S.l], v. 1, p. 124-146, 2015. Disponível em: <www.periodicos.ufpa.br. Acesso em: 15 maio 2018.

Recebido em 08/01/2018

Aceito em 30/04/2018