



Foto: Reprodução

Músicas indígenas no Brasil: sonoridades, escuta e modos de existir

por Magda Dourado Pucci

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre as músicas indígenas no Brasil a partir da noção de sonoridades e da escuta como prática de conhecimento. Em diferentes contextos indígenas, cantar, tocar, nomear ou fabricar instrumentos não constituem apenas expressões artísticas, mas modos de agir sobre o mundo, produzir relações e sustentar cosmologias. Dialogando com autores como Steven Feld, Anthony Seeger, Rafael Menezes Bastos, Deise Montardo, Rosângela de Tugny e pensadores indígenas Ailton Krenak, Davi Kopenawa e Kaká Jekupé, o texto discute o som como operador de memória, territorialidade, agência e ponte entre humanos e outros seres. Exemplos etnográficos envolvendo povos Kaingang, Timbira, Bororo, Guarani, Huni Kuin, Ikolen-Gavião, Tikmũ'ün e Waujá evidenciam a diversidade dos sistemas sonoros indígenas e desafiam categorias ocidentais consolidadas, como obra, autoria individual e música como objeto isolado. Ao enfatizar o caráter relacional do som, o artigo aponta para um deslocamento epistemológico presente nos debates contemporâneos sobre música, ciência e modos plurais de existir.

Palavras-chave: Músicas indígenas; Sonoridades; Escuta; Cosmologia; Etnomusicologia.

Introdução

Em muitas culturas indígenas, o som não é apenas um fenômeno físico a ser medido, nem a música um objeto estético destinado à contemplação. Cantar ou tocar, nos diferentes contextos dos quase quatrocentos povos no Brasil, são formas de agir sobre o mundo, produzir conhecimento e estabelecer relações entre humanos, territórios e outros seres. O som possui intenção, memória e eficácia.

Ao aproximar as musicalidades indígenas das discussões contemporâneas sobre música, som e ciência, este texto propõe um descentramento do olhar: menos interessado em analisar a música indígena como dado acústico e mais atento à escuta de sonoridades como prática de conhecimento.

Em diálogo crítico com a noção de *sonoridades*, “música indígena” é entendida aqui como ação situada, isto é, uma prática relacional inseparável de corpo e território. Essa perspectiva dialoga com Donna Haraway (1995),^[1] para quem o conhecimento é sempre situado e encarnado, e com Tim Ingold (2015),^[2] que propõe pensar o ambiente como um campo de relações em contínuo processo de habitar. As sonoridades, assim, constituem modos de existir e produzir mundosⁱⁱ.

Essa abordagem torna-se ainda mais necessária diante da enorme diversidade linguística indígena no país. Segundo o Censo do IBGE (2022),^[3] são 391 povos e 295 línguas faladas no Brasil. Cada universo linguístico implica também

“No âmbito acadêmico, as musicalidades indígenas no Brasil vêm sendo cada vez mais compreendidas não apenas como expressões artísticas, mas como práticas que articulam conhecimento, territórios e seres visíveis e invisíveis, como memória, cosmologia, corpo e vida coletiva.”

formas próprias de organizar a voz, a memória, de classificar o mundo, de nomear os seres, formas específicas de nomear os astros, as plantas, os animais, sistemas de contagem e de produzir conhecimento por meio do som. Trata-se de uma pluralidade que desafia qualquer noção universalizante de “música” como categoria única e estável: cada língua abriga um modo singular de classificar o mundo, de nomear os seres e de produzir conhecimento por meio do som.

Escutar como forma de conhecer

Steven Feld, ao estudar os processos sonoros do povo Kaluli (Bosavi, Papua-Nova

Guiné), propõe compreender o som como modo de conhecer — um *habitus* — no sentido de Bourdieuⁱⁱⁱ (2009) ^[4] — que orienta a forma como os povos se situam física e emocionalmente em seus ambientes. Em sua etnografia, a floresta não é um “cenário natural”, mas um meio acústico vivo, atravessado pelas vozes de pássaros, insetos, rãs, quedas d’água e reverberações, compondo um campo sensorial fundamental para a experiência kaluli. Essas sonoridades não são ruídos de fundo: elas participam da produção de sentidos, afetos, memórias e relações com o território. Para Feld, escutar é sempre uma prática culturalmente aprendida, e a musicalidade kaluli emerge justamente dessa atenção às presenças multiespécies que ressoam na floresta.^[5]

Em “A queda do céu”, Davi Kopenawa — líder Yanomami — insiste que a floresta não é um cenário externo, mas uma condição de existência compartilhada: humanos, espíritos, animais, ventos e cantos compõem juntos um mesmo mundo vivo. Essa noção de que “**somos floresta gente**” expressa precisamente essa indissociabilidade. Quando a floresta é destruída, não se perde apenas um recurso natural, mas um tecido de relações vitais — e com ele desaparecem também modos de vida, de escuta e de conhecimento.^[6]

Entre os povos **Timbira**ⁱⁱⁱ, cantar é compreendido como um saber que emerge da garganta. Essa concepção se expressa no termo *hōkrepōj*, formado por *hōkre* (garganta) e *pōj* (surgir, aparecer), indicando

que voz e saber são a mesma coisa, como observou a etnomusicóloga Kilza Setti (2004).

^[7] O termo refere-se também ao coro de mulheres que atua em rituais e ocasiões coletivas importantes. Trata-se de uma prática de transmissão e aprendizado, na qual cantoras mais experientes ensinam os repertórios às mais jovens, garantindo a continuidade das formas rituais e da memória sonora. O *hōkrepōj* acompanha delegações femininas em encontros interculturais e se faz presente em momentos de celebração, troca de saberes e reafirmação de práticas cerimoniais, como o *Amjókin*. Assim, mais do que “música”, o *hōkrepōj* constitui um espaço de articulação social e política das mulheres Timbira, onde o canto se afirma como conhecimento, presença coletiva e modo de existência^{iv}.

No Brasil, diferentes povos indígenas compartilham concepções em que o som é evidência de vitalidade e meio de existência.

Som, corpo e vitalidade

Entre os **Kaingang**^v, o som atravessa a experiência do mundo como princípio existencial. Tudo o que é vivo emite som; aquilo que não soa é compreendido como morto. Terra, água, animais, vento e fogo possuem espírito, e é justamente por isso que produzem som — cada qual com sua musicalidade própria. O som, aqui, é índice de existência. Segundo Freitas, também os nomes pessoais dos Kaingang são dotados de sonoridade e

feito: no nascimento de uma criança, o *kofá* – idoso detentor dos saberes Kaingang – enuncia repetidamente seu nome, fazendo ressoar o som que contribui para fixar o espírito no corpo. Como observa o *kofá* Sr. Zílio, a enunciação dos chamados “nomes do mato” constitui uma forma de capturar, pelo som, a força das madeiras, das pedras, da água, das sementes e dos animais, incorporando essas potências à pessoa Kaingang.^[8] Assim como em outros contextos indígenas, o som aparece menos como representação e mais como relação: ele faz existir, conecta corpos e sustenta modos específicos de habitar o mundo.

Ailton Krenak^{vi} entende que o canto é como uma tecnologia ancestral de produção e transmissão de conhecimento, capaz de atravessar gerações e sustentar a continuidade da vida. Em suas reflexões, práticas como cantar, narrar e escutar não operam no registro da nostalgia, mas como potências ativas de criação e de relação com a natureza.^[9, 10] O autor destaca ainda que os cantos indígenas atuam como formas de reencantamento do mundo, articulando dimensões estéticas, éticas e espirituais, em contraste com a música entendida como mercadoria.^[11] Para Krenak, quando o céu parece “baixo demais”, pressionando a terra, “é preciso dançar e cantar para suspender-lo... Quando fazemos o *taru andé*, esse ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência.”^[10]

Entre os povos de língua **Tupi-Guarani**, o som ocupa igualmente um lugar fundador.

Falar, cantar ou entoar não são atos neutros: são gestos cosmológicos, pois nessas cosmologias, a voz não apenas comunica: ela conecta planos de existência, convoca presenças e participa da criação contínua do mundo. Kaká Werá Jekupé destaca que, na cultura Tupi-Guarani, conhecer é escutar. O saber não se acumula por escrita ou registro externo, mas pela escuta atenta dos sons da mata, do vento, da água, dos pássaros e dos mais velhos. Segundo a cosmologia tupi, o universo e a humanidade emergem a partir do som e do sopro divino. A palavra não é apenas meio de comunicação, mas palavra-alma (*ayvu*), dotada de potência criadora. O próprio termo tupy pode ser compreendido como “som em pé”, indicando a indissociabilidade entre ser, linguagem e sonoridade. A criação do mundo, associada à figura de Tupã — o som do trovão — revela

“Falar de ‘músicas indígenas’ implica, antes de tudo, reconhecer uma pluralidade de sistemas sonoros e regimes de escuta que desafiam categorias consolidadas da música ocidental, como obra, autoria individual e fixação do som.”

uma concepção em que existir é vibrar e ressoar.^[12]

Voz, ritual e mediação entre mundos

O choro ritual dos **Bororo**^{vii} exemplifica de forma contundente essa ampliação do entendimento do som. No contexto funerário^{viii}, o pranto ocupa lugar central na elaboração coletiva da morte e integra um complexo cerimonial estruturado por uma organização social dualista, isto é, uma sociedade dividida em duas grandes metades que constituem polos que estruturam relações de casamento, ritual e circulação de responsabilidades coletivas. Assim que a morte é reconhecida, as mulheres iniciam vocalizações intensas, compostas por gritos agudos e choros prolongados. Longe de constituírem uma reação individual e espontânea, essas expressões vocais correspondem a práticas socialmente elaboradas e esperadas, por meio das quais a comunidade manifesta o luto, reafirma vínculos afetivos e desencadeia processos de reorganização social e cosmológica. O som, nesse contexto, atua como elemento indispensável para a recomposição dos equilíbrios abalados pela morte.^{ix} ^[13]

Os estudos sobre as práticas sonoras dos **Guarani**^x, realizados por Deise Lucy Montardo, tratam os cantos desse povo em sua profunda vinculação com o xamanismo e com a vida ritual cotidiana. Longe de se restringirem a eventos excepcionais, os rituais de canto, dança e movimento corporal — conhecidos por diferentes nomes entre

Kaiowá, Nhandeva, Mbyá e Chiripá — estruturam a comunicação com as divindades, a manutenção da saúde e o equilíbrio do mundo. Nesses contextos, a música não é apenas expressão simbólica, mas esforço corporal e espiritual contínuo, eixo central de práticas coletivas que articulam cosmológia, mitologia, cura, território e temporalidade. Assim, como sugere Montardo,^[14, 15] compreender a musicalidade guarani implica reconhecê-la como caminho privilegiado para o entendimento de sua cultura, em que som, corpo e comunicação com o cosmos são inseparáveis.

O ritual com os cantos de *Nixi Pae*^{xi} - nome **Huni Kuin**^{xii} para a bebida ritual *ayahuasca* evidencia o caráter mediador da palavra cantada na experiência ritual. Entoados pelo *txana*, figura especializada no uso do canto e das plantas como formas de cuidado, orientação e comunicação com outros seres, esses cantos^{xiii} revelam uma modalidade de percepção simultaneamente corporal e sinestésica, frequentemente descrita como “cantos-imagem” (*huni-meka*), marcada pelas “mirações” que emergem ao longo da cerimônia. (Figura 1)

Nesse contexto, audição e visão tornam-se intensificadas e interdependentes: percebe-se um ritmo próprio das imagens, enquanto o canto orienta e modula os diferentes momentos da experiência ritual, instaurando um estado ampliado de percepção. O *txana*, ao cantar, “chama a força”, sustenta-a e, progressivamente, conduz sua diminuição, permitindo que a pessoa



Foto: Eduardo Pimenta. Acervo Mawaca, 2011. Reprodução

Figura 1. Txana Ibã Sales Huni Kuin.

retorne ao estado ordinário. O som da voz, ritmado pelas palavras, não apenas acompanha a experiência, mas atua diretamente na condução do ver e do ouvir.

Como destaca Els Lagrou, cantar não é apenas expressar ou acompanhar a experiência visionária, mas participar ativamente de um processo de tornar-se outro (*devenir*), no qual conhecer implica ver através dos olhos de outros seres e cantar através de suas vozes.^[16] Assim, os cantos dos *txana* não funcionam como elementos acessórios do ritual, mas como formas especializadas de comunicação entre humanos e outros seres — animais, espíritos, entidades da floresta — permitindo a circulação de perspectivas e a passagem de sensações entre diferentes modos de vida. O som não representa a experiência: ele a constitui.

Esses exemplos apontam para a necessidade de

compreender o som não como objeto isolado, passível apenas de mensuração ou análise acústica, mas como relação viva, situada e culturalmente constituída.

Música como ação social e performance

No âmbito acadêmico, as musicalidades indígenas no Brasil vêm sendo cada vez mais compreendidas não apenas como expressões artísticas, mas como práticas que articulam conhecimento, territórios e seres visíveis e invisíveis, como memória, cosmologia, corpo e vida coletiva. Estudos desenvolvidos nas últimas décadas mostram que cantar, tocar e escutar são ações que produzem relações sociais, organizam o tempo ritual e conectam humanos, não humanos e mundos espirituais. Falar de “músicas indígenas” implica, antes de tudo, reconhecer uma pluralidade de sistemas sonoros e regimes de escuta que desafiam categorias consolidadas da música ocidental, como obra, autoria individual e fixação do som.

Anthony Seeger, em seus estudos sobre os **Kĩsêdjê**^{xiv}, propõe deslocar o foco da análise da arte oral na cultura para a compreensão da vida social como performance. Mais do que repertórios musicais isolados, interessa observar como diferentes modos vocais — rituais e não rituais — se alternam e estruturam a experiência coletiva. Muitos desses gêneros vocais não se enquadram na definição ocidental de canto, mas constituem formas essenciais de articular a vida social. Cantar, para os **Kĩsêdjê**,

“Cantar, chorar,
nomear ou entoar
são modos de
criar mundos,
nos quais corpo,
som e escuta se
articulam de forma
indissociável.”

é um modo de produzir o mundo social, no qual a performance ritual desempenha papel central na construção da pessoa, das relações e da própria coletividade.^[17] Seeger destaca, assim, que o canto participa diretamente da construção da pessoa e da coletividade, do movimento e da performance. Seus estudos demonstram que aspectos musicais da fala — como timbre, entonação, ritmo e métrica — são fundamentais para a eficácia simbólica e para a distinção entre gêneros discursivos^{xv}, como narrativas ou diálogos cerimoniais.^[18] A música, nesse contexto, não é um objeto, mas uma ação situada no tempo e no espaço.

Sistemas sonoros e pensamento cosmológico

Essa compreensão encontra ressonância nas formulações de Rafael Menezes Bastos, que propõe pensar as músicas indígenas como verdadeiros sistemas de pensamento. Em seus trabalhos com o povo **Kamayurá**^{xvi}, no **Xingu**, o som não aparece como mero ornamento ritual, mas como operador cosmológico, capaz de articular narrativas míticas, relações sociais e concepções de mundo. Ao deslocar

o foco da análise musical para os próprios conceitos nativos, Menezes Bastos contribui para uma crítica profunda às categorias analíticas ocidentais aplicadas de forma automática a contextos indígenas. Ao discutir o estado da arte dos estudos sobre música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, Bastos argumenta que, em muitos contextos rituais, a música não atua como mero acompanhamento, mas sim como eixo organizador da experiência ritual.^[19] O autor destaca ainda que os repertórios musicais da região — frequentemente integrados a complexas articulações entre canto, instrumentos, gesto e dança, nas quais diferentes formas de expressão atuam conjuntamente na produção ritual do sentido. Essas sequencialidades não apenas estruturam a execução musical, mas se articulam aos ciclos temporais do dia e da noite, podendo igualmente organizar ciclos mais amplos — meses, estações ou períodos rituais específicos — configurando verdadeiros calendários musicais. Assim, a música participa ativamente da produção do tempo social e cosmológico, reafirmando seu papel central na organização da vida ritual indígena.

Cantos como memória e presença territorial

Há também evidências de que os cantos funcionam como formas de memória territorial, articulando deslocamentos, experiências e a presença ancestral nos espaços. O rigor observado em muitos gêneros rituais contribui para sustentar relações duradouras entre

humanos, outros seres e territórios, possibilitando sua ocupação continuada.^[20]

Na pesquisa de Rosângela de Tugny junto aos **Tikmũ'ũn**^{xvii}, os cantos são como enciclopédias, pois eles remetem a lugares e seres que muitas vezes não existem mais fisicamente, devido à devastação territorial^{xviii}. A variação nos cantos permite que a memória desses lugares seja preservada e atualizada na Mata Atlântica imaginada. Esses cantos ocupam um lugar central nas relações estabelecidas com os povos-espíritos *yãmĩyxop*, entidades que se manifestam por meio de imagens, corpos e sons. Esses encontros^{xix} ocorrem em diferentes contextos — processos de cura, relações de parentesco, diplomacias, festas e conflitos — e dão origem a conjuntos específicos de cantos, cada qual associado a modos particulares de enunciação. Tugny identifica dez grandes conjuntos de cantos evidenciando a diversidade e a complexidade desse sistema sonoro. Compreender essas práticas exige afastar-se da noção de música como forma abstrata ou representação simbólica, pois os cantos dos povos-espíritos são materialidades e acontecimentos: existem no tempo e no espaço como experiências efetivas de relação, conhecimento e troca com outros mundos.^[20]

Entre os **Guarani Kaiowá**, o canto está profundamente ligado ao território e ao modo de existir coletivo. A noção de *teko*^{xx} — o “modo de viver” — só se realiza plenamente em um *tekoha*^{xxi}, isto é, no lugar onde a vida guarani pode acontecer em sua dimensão

espiritual, social e cosmológica. Nesse contexto, cantar não é apenas uma prática ritual, mas uma forma de afirmar vínculos com esse lugar sagrado, onde se encontram as divindades e os ancestrais.

Um espaço central dessa experiência é a *opy*, a casa de reza, considerada o coração da vida comunitária. Mais do que um espaço físico, a *opy* é um centro de irradiação espiritual: é ali que os cantos são entoados, que a comunicação com os seres divinos se atualiza e que se sustenta a força que protege o território. Os cantos realizados na *opy* não apenas expressam uma cosmologia — eles contribuem para mantê-la viva, produzindo continuidade entre corpo, palavra, terra e mundo invisível.

Essa dimensão territorial do canto aparece de modo particularmente contundente nas retomadas Kaiowá^{xxii}. Quando comunidades realizam processos de reocupação de seus territórios tradicionais, a reconstrução da casa de reza e o início dos cantos figuram entre os primeiros atos coletivos. Cantar, nesse caso, é também marcar presença, afirmar que aquele espaço é indígena e restabelecer relações interrompidas pela violência histórica da expropriação. Não é por acaso que ataques às comunidades frequentemente incluem o incêndio de *opy*: trata-se de destruir não apenas uma construção material, mas um dos principais eixos de sustentação da vida Kaiowá.

Esses diferentes exemplos evidenciam que, em contextos indígenas, a voz não é apenas meio de expressão, mas lugar de passagem de

forças, saberes e relações. **Cantar, chorar, nomear ou entoar são modos de criar mundos, nos quais corpo, som e escuta se articulam de forma indissociável.**

Circulação, variação e transformação

Embora profundamente enraizadas em contextos específicos, as músicas indígenas no Brasil revelam também intensos processos de circulação, variação e transformação. Repertórios, cantos e modos de fazer música atravessam fronteiras entre povos, mantendo continuidades formais ao longo do tempo. Ao mesmo tempo, adaptam-se a novos contextos históricos e sociais. A tradição, nesse sentido, não se opõe à mudança, mas se realiza por meio dela.

Pesquisas realizadas entre os **Waujá** do Alto Xingu revelam que a variação é um princípio central na criação musical. A partir do trabalho de Acácio Piedade sobre a música instrumental desse povo, torna-se evidente que a composição das chamadas “flautas sagradas” (*kawoká*) não se baseia na repetição fixa de uma melodia, mas na transformação contínua de ideias musicais.^[21] Esses elementos — os motivos — funcionam tanto como marcas de peças individuais quanto como sinais que identificam conjuntos maiores de músicas organizadas em sequências. As variações podem ocorrer de diversas formas, como alongar ou encurtar frases, mudar a altura dos sons ou reorganizar seus contornos, produzindo novas

versões a partir de um mesmo material.

Maria Ignez Mello mostrou que esse mesmo princípio da variação está também presente na música vocal feminina Waujá performada durante o ritual *Yamurikumã*^{xxiii}. Esses cantos^{xxiv} constituem versões vocais das músicas das flautas, tradicionalmente tocadas pelos homens, uma vez que, na tradição xingwana, as mulheres não podem tocá-las — e, em alguns casos, sequer vê-las —, restrição vinculada a formas específicas de organização ritual, relações de gênero e circulação controlada de conhecimentos e poderes cosmológicos. Assim, a variação atravessa não apenas os gêneros musicais, mas também as divisões de gênero, articulando repertórios distintos a partir de um mesmo princípio composicional.^[22] Nesse contexto, a variação não organiza apenas cada música individualmente, mas também as sequências musicais que compõem esses repertórios.

Instrumentos e cosmologias do som

Esse princípio de variação, central na organização dos repertórios musicais, estende-se também ao universo instrumental. Assim como as músicas se constroem por transformação contínua, os instrumentos participam de processos semelhantes de circulação, adaptação e recriação, tanto em sua forma sonora quanto em sua materialidade e nos contextos em que são ativados. Trata-se de um deslocamento de meio, não de regime: o som

continua produzindo mundos. Assim como os cantos, os instrumentos indígenas não se organizam segundo sistemas fixos ou universalizantes, mas a partir de concepções locais que articulam forma sonora, função ritual, materialidade e cosmologia.

Embora a literatura etnomusicológica recorra frequentemente à classificação de Hornbostel-Sachs^{xxv} — distinguindo aerofones, idiofones, membranofones e cordofones —, essa tipologia revela-se limitada para compreender os modos indígenas de pensar e usar os instrumentos.^[23] Em diferentes povos, sopros, percussões e cordas circulam entre contextos rituais, festas, práticas xamânicas e situações cotidianas, podendo assumir nomes, funções e significados distintos conforme o grupo, o momento e a ação envolvida.

Como aponta Seeger, mais do que a forma acústica ou construtiva, são critérios como *quem fabrica, quem toca, quando, onde, como e por que se toca* que estruturam o sentido desses instrumentos, evidenciando que variação e transformação também são princípios centrais na organização instrumental indígena.^[24] O pesquisador observa que “o significado dos materiais para o grupo que fabrica os instrumentos é certamente uma das informações mais relevantes”, uma vez que a feitura instrumental obedece a regras que variam de povo para povo.

No noroeste amazônico, entre os povos do **Alto Rio Negro**^{xxvi}, os instrumentos de sopro ocupam lugar central nos sistemas musicais e rituais. Flautas como o *caricho*

e a *japurutu* constituem não apenas dispositivos sonoros, mas verdadeiros operadores cosmológicos que acontecem durante as festas de *Dabucuri*. Associadas a narrativas de origem, regimes específicos de escuta e regras de acesso — muitas vezes restritas a determinados grupos ou gêneros —, essas flautas ativam relações entre humanos, ancestrais e outros seres do cosmos.

Um aspecto central dos sistemas de flautas do Alto Rio Negro é sua organização musical alternada^{xxvii}, na qual uma mesma melodia é distribuída entre dois grupos de tocadores, de modo que a linha completa só se realiza na complementaridade sonora. Esse princípio enfatiza a coordenação coletiva e a escuta atenta como condições de produção musical em que interdependência e relação entre partes constituem a existência do todo.^[23] O sistema alternado não é exclusivo do Alto Rio Negro. Formas semelhantes de sistema alternado também aparecem em outros contextos, como na forma de tocar as taquaras no Xingu^{xxxviii} e a dupla de flautas *kunhã mimby pu*^{xxix}, tocada pelas mulheres Guarani.

A escolha dos materiais — como determinadas madeiras, sementes ou fibras — não é arbitrária, mas profundamente vinculada a concepções cosmológicas, frequentemente explicadas por mitos de origem que estabelecem relações entre o instrumento, os seres da natureza e os domínios do invisível.

Materialidade e adaptação dos instrumentos

Entre os **Ikolen-Gavião**^{xxx}, em Rondônia, instrumentos de sopro feitos de bambu devem ser descartados após o ritual, pois se acredita que podem reter potências perigosas associadas aos *Gojánéhj*, “espíritos das águas”, donos dos peixes e responsáveis por chuvas e enchentes, capazes de provocar doenças e desequilíbrios quando desrespeitados.

^[23] Invisíveis aos humanos comuns, esses seres são percebidos pelo pajé, que, segundo a tradição, aprendeu com eles as técnicas de construção e afinação das flautas durante uma iniciação no mundo subaquático. Essa relação íntima com os espíritos aquáticos explica por que os Ikolen entendem que uma transformação drástica no ambiente aquático afetaria profundamente os *Gojánéhj* enquanto coletivo, por duas razões principais. Em primeiro lugar, porque poderia provocar a morte de muitos peixes, considerados pertencentes a esses seres e por eles domesticados. Em segundo, porque desestabilizaria a própria organização do mundo subaquático, rompendo seu equilíbrio e instaurando uma situação de desordem e caos cosmológico.^[25] (Figura 2)

Nesses sistemas de pensamento, os instrumentos não são concebidos como objetos inertes, mas como corpos sonoros investidos de agência, capazes de incorporar poderes associados a espíritos da natureza, seres sobrenaturais, animais ou mesmo a coletividades humanas específicas.



Foto: Eduardo Vessoni, Acervo Mawaca, 2011. Reprodução

Figura 2. Gojánéhj - Sopros d'água. (Ikolen-Gavião)

Assim, fabricar, tocar e descartar um instrumento constitui um processo ritual complexo.

Em diferentes contextos históricos e territoriais, instrumentos podem ser adaptados a novas geografias, seja pela ausência de determinados materiais, seja pela necessidade de reformular técnicas construtivas, timbres e usos. Um exemplo dessa adaptação material é a *japurutu*^{xxxvi} — flauta longa sem furos usada por diversos povos do Alto Rio Negro. A *japurutu* atualmente tem sido confeccionada com tubo de PVC em contextos urbanos, como na periferia de Manaus, onde o tipo de bambu tradicionalmente utilizado não está disponível. A substituição do material não implica perda de sentido ritual ou musical, mas evidencia a capacidade de atualização técnica dos instrumentos, preservando sua função sonora e relacional. (Figura 3)

Também se observa a assimilação criativa de

instrumentos de origem exógena, que passam a integrar sistemas musicais indígenas segundo lógicas próprias.

Entre os **Guarani Mbyá**, por exemplo, instrumentos como a rabeca (*ravé*) e o violão (*mbaraká*^{xxxvii}), de origem ibérica^{xxxviii}, foram incorporados às práticas musicais não como simples empréstimos, mas como elementos transformados e plenamente inseridos em circuitos rituais específicos. Hoje, essa dupla instrumental configura um núcleo fundamental da musicalidade Mbyá, sustentando o canto e a coletividade sonora^{xxxiv}, especialmente em contextos de *mbo-raj*^{xxxv} (cantos-reza), assim como em performances do *xondaro*^{xxxvi}. A própria denominação do violão como *mbaraká* é particularmente reveladora: ao marcar o pulso e sustentar o canto, ele assume o papel análogo ao de



Foto: Eduardo Vessoni, Acervo Mawaca, 2011. Reprodução

Figura 3. Japurutu - Comunidade Bayaroá.

um instrumento de percussão ampliada - um “chocalho grande” - enquanto o chocalho de cabaça é chamado de *mbaraká mirĩ*, “chocalho pequeno”. No modo guarani de pensar os instrumentos, o violão não é apenas um instrumento de cordas: ele marca o pulso do canto e se aproxima do papel do chocalho. (Figura 4)

Esses processos evidenciam que a transformação — no sentido proposto por Lévi-Strauss (2004) ^[26] em seus estudos sobre os mitos — não deve ser entendida como simples ruptura ou substituição, mas como um princípio estrutural pelo qual formas culturais se reinventam preservando relações fundamentais. Assim, também no campo instrumental indígena, a incorporação de novos materiais ou instrumentos não implica abandono do sistema anterior, mas a reconfiguração contínua de funções, sentidos e agências sonoras. É nesse movimento que se funda a dinâmica musical indígena: não na

oposição entre permanência e mudança, mas na transformação como modo de continuidade.

O instrumento amplamente disseminado entre diferentes povos indígenas é o chocalho, mais conhecido como maracá (*mbaraká*), cuja denominação varia conforme cada povo^{xxxvii}. Em diferentes contextos indígenas, o maracá constitui um objeto multissêmico, pois concentra múltiplas camadas de significado: é simultaneamente instrumento sonoro, dispositivo ritual, signo de autoridade e meio de comunicação com dimensões não humanas. Em línguas tupi-guarani, *mbaraká* nomeia não apenas um chocalho, mas um artefato de mediação ritual, frequentemente associado a cantos, cura e comunicação com outros seres em diferentes territórios. Pode ser confeccionado a partir de diferentes materiais e produzir sonoridades variadas. Mais do que um simples instrumento de percussão, é

frequentemente compreendido como portador da voz dos ancestrais, na forma de seres espirituais, animais ou entidades cosmológicas. Seu uso está profundamente associado a práticas rituais, xamânicas e narrativas, nas quais o som não apenas acompanha o canto, mas atua como agente de comunicação entre mundos. Sua materialidade e seu som operam como modos de relação, e não como simples acompanhamento musical. Viveiros de Castro formula uma ideia que sintetiza esse pensamento: “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”.^[27] Nesse sentido, o maracá não é um objeto inerte, seu som ativa relações entre humanos, espíritos e animais, tornando possível a comunicação entre diferentes dimensões do mundo.

Aprender a escutar: considerações finais

Ao reunir essas diferentes etnografias e formulações teóricas, este artigo buscou evidenciar que as musicalidades indígenas no Brasil não podem ser compreendidas apenas como expressões artísticas ou repertórios sonoros circunscritos a contextos rituais específicos. Elas constituem modos de conhecimento, formas de relação e tecnologias sensíveis de produção de mundos, nas quais som, corpo, território e escuta se articulam de maneira indissociável.

Nesses contextos, cantar, tocar, chorar, nomear ou fabricar instrumentos não são ações acessórias à vida social, mas práticas centrais de existência. Para Beudet (1997),^[28] o



Foto: Davi Boarato. Acervo Cantos da Floresta, 2017. Reprodução

Figura 4. Diferentes tipos de maracás.

som não é apenas representação do mundo, mas um modo de fazê-lo acontecer. Vozes e instrumentos operam como mediadores entre humanos e outros seres, organizando temporalidades, redistribuindo perspectivas e sustentando continuidades territoriais e cosmológicas.

Levar a sério essas musicalidades implica um deslocamento epistemológico para os estudos sobre música, som e ciência. Mais do que ampliar repertórios ou categorias analíticas, trata-se de reconhecer a escuta como prática fundamental de conhecimento — uma escuta situada, relacional e aprendida, capaz de desafiar

a separação moderna entre natureza e cultura, sujeito e objeto, arte e ciência. Em um contexto marcado pela crise ambiental, pela homogeneização cultural e pela mercantilização da música, as musicalidades indígenas oferecem não um modelo a ser apropriado, mas uma provocação ética e epistemológica. Elas nos lembram que conhecer é, antes de tudo, aprender a escutar: escutar o outro, o território, os ritmos do mundo e os modos plurais de existência que nele ressoam.

Magda Dourado Pucci é doutora em Performance and Creative

Arts pela Leiden University (Holanda), mestre em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e graduada em Regência pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Sua pesquisa dedica-se às musicalidades do mundo e dos povos indígenas, com ênfase em projetos interculturais que articulam pesquisa, criação artística e educação musical. Desenvolve cursos e oficinas e publica livros destinados a crianças e educadores, sendo responsável por projetos de educação musical como Cantos da Floresta — uma iniciação ao universo musical indígena. É cantora, arranjadora, compositora e diretora musical, fundadora do grupo Mawaca, que há mais de 30 anos realiza pesquisas em músicas do mundo e desenvolve projetos artísticos.

Notas

Como a escuta é parte central das questões discutidas, estão inclusas nas notas referências registros sonoros e audiovisuais que exemplificam alguns dos repertórios citados.

ⁱAo abordar as musicalidades indígenas, é crucial diferenciá-las desde o início de paradigmas consolidados no estudo de outras tradições. Pode parecer, à primeira vista, que seus princípios – como a transmissão oral e a ligação com um coletivo – assemelham-se aos das chamadas músicas folclóricas ou da cultura popular, frequentemente veiculadas por teorias românticas. Teorias como a do Volkslied ("voz do povo"), de Johann Gottfried Herder, e seus desdobramentos nos trabalhos dos irmãos Grimm e de Cecil Sharp, opunham-se às transformações culturais sob o argumento de que uma "pureza" originária expressaria a alma nacional. Tal postura era sustentada por uma nostalgia de um passado rural idealizado e pelo receio da perda de autenticidade diante da modernidade industrial. As musicalidades indígenas, contudo, não se enquadram nesse paradigma. Sua finalidade primordial não é a preservação de uma identidade étnica estática, mas a manutenção de relações cósmicas que sustentam o mundo vivo. Elas não constituem uma reação à modernidade, pois operam a partir de lógicas temporais e ontológicas que lhe são anteriores e posteriores. Por fim, e de modo fundamental, não são um objeto de estudo a ser decifrado, mas sistemas de conhecimento vivos e complexos, com os quais se pode e deve estabelecer diálogo.

ⁱⁱHabitus, termo conceituado por Pierre Bourdieu, é o conjunto de disposições duráveis e incorporadas — formas de perceber, sentir e agir — que adquirimos ao longo da vida por meio da experiência social. Ele orienta nossas práticas e escolhas de maneira muitas vezes inconsciente, reproduzindo modos de estar no mundo ligados às condições sociais em que vivemos.

ⁱⁱⁱOs Timbira formam um conjunto de povos indígenas falantes de línguas do tronco Macro-Jê, que compartilham semelhanças culturais e habitam, predominantemente, o Cerrado no Maranhão e Tocantins. Os principais povos que compõem esse grupo, também conhecidos por realizarem atividades conjuntas como o movimento pan-Timbira, incluem: Gavião-

-Pykopjê, Canela-Ramkokamekrá, Canela-Apãniêkrá, Apinajé, Krahô e Krikatí.

^{iv}Exemplo audiovisual (Gavião Pykopjê). Wyty: Os cantos de resistência Gavião Pykopjê (documentário em vídeo, Festival Indígenas.BR, 2023), direção de Djuena Tikuna, Diego Janatã e Vinicius Berger. Disponível em: <https://youtu.be/VY4Gj5sYyCA>

^vO povo Kaingang é um dos principais povos indígenas do sul do Brasil, pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê. Vive principalmente nos estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo, em terras indígenas distribuídas por diferentes regiões. Os Kaingang possuem uma longa história de resistência, marcada pela defesa de seus territórios e pela manutenção de seus modos de vida.

^{vi}O povo Krenak é um povo indígena originário do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, cuja história é marcada por intensos processos de violência territorial, deslocamentos e resistência. Ailton Krenak, como liderança e intelectual desse povo, frequentemente retoma a relação vital com o rio — chamado Watu, "avô" em sua língua — como expressão de uma cosmologia em que território, memória e existência são inseparáveis.

^{vii}Os Bororo - autodenominados Boe - são um povo indígena que vive principalmente no estado de Mato Grosso, na região Centro-Oeste do Brasil, reconhecido por sua complexa organização social e por elaboradas tradições rituais, especialmente os funerários, nos quais canto e dança têm papel central.

^{viii}O choro ritual e as lamentações funerárias bororo constituem um dos temas clássicos da etnologia do Brasil Central, descrito desde os primeiros registros do século XX (Reis 1917; Baldus 1937), passando pelas interpretações estruturalistas de Lévi-Strauss (1955) e pelas descrições detalhadas de Kozák (1963), até análises contemporâneas que enfatizam luto, memória e refiguração do mundo (Novaes 2006; Kelmer 2025).

^{ix}Exemplo sonoro (Bororo/Boe). Bororo Vive (LP, selo Ideia Livre, 1985) reúne registros realizados na aldeia de Córrego Grande (MT), incluindo cantos funerários e vocalizações de choro ritual. Ver especialmente as faixas 1 e 15, com exemplos do pranto cerimonial. Disponível em: <https://youtu.be/-u7UUIrkY94>.

^xOs Guarani são um dos maiores povos indígenas da América do Sul, vivendo no Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia. Conhecidos por sua forte espiritualidade, baseada na busca pela "Terra sem Males" e na conexão com a natureza, organizam-se em grupos como Kaiowá, Mbya e Nandeva. Enfrentam graves conflitos de terras, luta por demarcação e vulnerabilidade social.

^{xi}O Nixi Pae, nome dado pelos Huni Kuin à ayahuasca, é uma bebida ritual preparada principalmente a partir do cipó Banisteriopsis caapi (nixi) e das folhas de Psychotria viridis (ou outras plantas afins, conforme a tradição). A combinação dessas espécies produz efeitos psicoativos e corporais intensos, envolvendo alterações da percepção, imagens visionárias e estados ampliados de sensibilidade, frequentemente acompanhados de cantos e orientações xamânicas. Em contextos indígenas amazônicos, tais experiências são compreendidas como formas de cura, aprendizado e comunicação com dimensões espirituais e com outros seres do cosmos.

^{xii}Os Huni Kuin — também conhecidos como Kaxinawá — são um povo indígena de língua pano que vive principalmente no estado do Acre, no Brasil, e em regiões de fronteira no Peru.

^{xiii}Exemplo audiovisual ((Huni-Kuin) Indígenas.BR 2025 – Apresentação imersiva: Cantos Huni Kuin. Ibã Sales, mestre dos cantos do povo Huni Kuin (AC), apresenta repertórios do Huni Meka, em diálogo com projeções visuais de Trajano (MA) e com as pinturas do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin). Evento realizado no âmbito do festival Indígenas.BR. Curadoria: Djuena Tikuna e Magda Pucci. Indígenas.BR, 2025. Disponível em: <https://youtu.be/7HvKi4ppYMw?si=4D4kOn5o9HpOe-5zo>. Acesso em: 30 jan. 2026.

^{xiv}Os Kisêdjê, antes como conhecidos como Suyá, vivem atualmente na Terra Indígena Wawi, adjacente ao Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso. Um marco diferencial do grupo são os grandes discos labiais e auriculares que, mais do que ornamentos, apontavam a importância do cantar e do ouvir para esse povo.

^{xv}Exemplo sonoro (Kisêdjê/Suyá) LP Música indígena: a arte vocal dos Suyá. Gravação realizada por

Judith e Anthony Seeger na aldeia Suyá (Kĩsêdjê), no Parque Nacional do Xingu (MT). Produção: Comunidade Suyá e Anthony Seeger. Edições Tacape, Brasil, 1982. Disponível em: <https://www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/m%C3%BAsica-ind%C3%ADgena--a-arte-vocal-dos-suy%C3%A1>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xvi. Os Kamayurá são um povo indígena de língua pertencente à família tupi-guarani que vive no Alto Xingu, em Mato Grosso, reconhecido por sua forte vida ritual e musical. Entre as cerimônias centrais da região destacam-se o Kuarup, ritual funerário e comemorativo que homenageia os mortos e reforça alianças interétnicas, e o Jawari, uma celebração competitiva associada a desafios guerreiros e performances cerimoniais, ambos fundamentais para a cosmologia e as relações sociais xinguanas.

xvii. Os Tikmũ'ũn, mais conhecidos como Maxakali, são um povo indígena que vive principalmente em Minas Gerais e fala uma língua da família Maxakali, distinta das línguas Jê. Sua vida ritual é marcada pela presença dos yãmĩy, espíritos cantores centrais em suas cerimônias.

xviii. Como habitantes do Vale do Mucuri e Jequitinhonha, no nordeste de Minas Gerais, esse povo enfrenta um processo contínuo de colonização violenta, descrito por pesquisadores e líderes indígenas como um genocídio lento e renovado. Historicamente, essa violência é caracterizada pela espoliação de terras, destruição ambiental e perseguição física, configurando um conflito fundiário crônico.

xix. Exemplo audiovisual (Tikmũ'ũn): Encontro de pajés Tikmũ'ũn (Maxakali) na aldeia Vila Nova do Pradinho (Bertópolis-MG). Filme realizado no âmbito do Prodocson – Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas (Museu do Índio/Funai), registrando cantos e a presença dos povos-espíritos Yãmĩyop. Direção: Josemar Maxakali, Marilton Maxakali e Bruno Vasconcelos. Coordenação: Rosângela de Tugny. YouTube, 2021. Disponível em <https://youtu.be/POjs4dCrYY?si=VITaxk788VRis-0lq>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xx. Teko pode ser traduzido como “modo de vida”, e tekoha como “o lugar onde esse modo de ser guarani se realiza”. O termo expressa a ideia de que uma aldeia só se constitui plenamente como território quando há continuidade

entre espaço, presença dos ancestrais, práticas culturais e condições materiais que sustentam a vida coletiva (Chamorro, 2022).

xxi. Exemplo sonoro (Guarani Kaiowa) — Mamó oimẽ nde rory.

Esse canto integra o repertório da comunidade Kaiowá de Itay, vinculada à casa de reza Merenciana, nas proximidades de Dourados (MS), disponibilizada no site Cantos da Floresta. A letra remete diretamente ao tekoha, entendido como território vivido e sustentado pela presença ancestral, pelo canto e pelas práticas rituais cotidianas. Disponível em <https://www.cantosdafloresta.com.br/audios/mamo-oime-nde-rory/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxii. Os Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, vivem hoje uma das situações mais graves de conflito territorial no Brasil. Há décadas, comunidades têm sido expulsas de seus tekoha em meio à expansão do agronegócio, à concentração fundiária e à demora na demarcação de terras indígenas. Muitas famílias permanecem em acampamentos à beira de estradas ou em territórios retomados sob constante ameaça de violência.

xxiii. Yamurikumã é um ritual tradicional dos povos do Alto Xingu, no Mato Grosso, em que as mulheres ocupam coletivamente o centro da cena cerimonial. Durante vários dias, elas se organizam em grupo, cantam de forma contínua e percorrem a aldeia, visitando casa por casa. No ritual, usam ornamentos associados ao universo masculino — cocares, braçadeiras, arcos e flechas — e realizam performances que suspendem temporariamente a divisão cotidiana de papéis de gênero. Nesse contexto, as mulheres assumem o controle fazem várias provocações com os homens, cobrando deveres, encenando ameaças e participando de lutas como o huka-huka, normalmente restrita aos homens. Exemplo audiovisual (Kuikuro) — As Hiper Mulheres (2011). Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Disponível em: <https://youtu.be/7tsxxfHVvE>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxiv. Exemplo audiovisual (Waujá) Cantos das mulheres Waurá Xingu. Disponível em <https://youtu.be/VV-FOYfe7lBA?si=eazn1vV9d68Cn9v0>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxv. O sistema Hornbostel-Sachs, proposto em 1914 pelos musicólogos Erich von Hornbostel e Curt Sachs, é uma das classificações organológicas mais difundidas na etnomusicologia. Baseado no princípio acústico da fonte geradora do som, distingue

grandes categorias instrumentais — idiofones, membranofones, cordofones, aerofones e, posteriormente, eletrofones — organizadas por meio de um código numérico decimal.

xxvi. A região do Noroeste Amazônico, que abrange a bacia do Alto Rio Negro, é habitada há pelo menos dois mil anos por cerca de 27 povos indígenas — entre eles Tukano, Baniwa, Desana e Baré —, formando um mosaico sociocultural singular. Estima-se uma população de aproximadamente 35.000 pessoas, falantes de 19 línguas pertencentes a três famílias linguísticas: Aruak, Maku e Tukano (ISA, 2022). Esses povos compartilham mitologias, formas de organização social e cosmologias rituais, como o cerimonial de reciprocidade do Dabucuri, além do uso de instrumentos de sopro como a japurutu e as flautas caríço.

xxvii. Exemplo sonoro (Alto Rio Negro) — Caríço. Gravação realizada na Comunidade Bayaroá em Manaus. Disponível em <https://www.cantosdafloresta.com.br/audios/carico/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxviii. Exemplo sonoro (Alto Rio Negro) — Japurutu. Gravação realizada na Comunidade Bayaroá em Manaus. Acervo do projeto Cantos da Floresta. Disponível em <https://www.cantosdafloresta.com.br/audios/japurutu/>. Acesso em: 30 jan. 2026. Obs.: Ambos os exemplos seguem a estrutura do sistema alternado, em que a melodia se realiza pela complementaridade entre dois grupos.

xxix. Exemplo sonoro (Yudjá/Juruna) — Taratararu (Takuara). Disponível em: <https://www.cantosdafloresta.com.br/audios/taquara-tatararu/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxx. Exemplo sonoro (Guarani Mbyá) — Xe'ko Xondaro (música instrumental de flauta). Disponível em: <https://www.cantosdafloresta.com.br/audios/xeko-xondaro/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxxi. Os Ikolen, também conhecidos como Gavião de Rondônia, são um povo indígena falante de uma língua da família Tupi-Mondé. Eles habitam o estado de Rondônia, especificamente na Terra Indígena Igarapé Lourdes, próximo à bacia do rio Machado.

xxxii. Exemplo audiovisual (japurutu) A música Baniwa de Seu Lareano. Disponível em <https://youtu.be/dLIYJFF-RB4?si=TraEvAm6w04FS-Tr4>. Acesso em: 30 jan. 2026

xxxiii. Os Guarani Mbyá costumam retirar a sexta corda do violão, configurando-o com cinco cordas. Segundo Giordani (2009, apud Pucci, 2017), essa escolha não é apenas técnica, mas cosmológica: cada uma das cinco cordas se relaciona a uma das cinco divindades do panteão Guarani, associadas a regiões celestes específicas, transpostas ao instrumento pela afinação: 1ª corda (Dó#) Takuá Werá; 2ª corda (Lá) Ñanderu Jakair; 3ª corda (Mi) Ñanderu Karaí; 4ª corda (Lá) Ñanderu Tupã. Exemplo sonoro (Guarani Mbyá): Ñande mbarae-te'i katu ("Vamos nos fortalecer"). Gravação do grupo Kyringue Arandu Miri (Aldeia Rio Silveira, SP). Disponível em: <https://www.cantosdafloresta.com.br/audios/ñande-mbaraetei-katu/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxxiv. Durante o período colonial, especialmente no contexto das missões jesuíticas e dos processos de catequização, instrumentos europeus como violas, rabecas e outros cordofones além de sopros,

foram introduzidos em territórios guarani, integrando práticas musicais ligadas à liturgia e ao ensino religioso (Holler, 2006).

xxxv. Exemplo audiovisual (Guarani Mbyá): Dança Xondaro. Depoimento de Valdeci Benites (Aldeia Boa Vista, Ubatuba–SP), registro do Projeto Povos. YouTube, s.d. Disponível em: <https://youtu.be/ETzND-uxZ50>. Acesso em: 30 jan. 2026.

xxxvi. Mborai (ou mborahéi) é o termo guarani para cantos-reza, entoados sobretudo na opy (casa de reza), articulando música, palavra e comunicação cosmológica. Exemplo audiovisual (Guarani Mbyá): Mborai Mirim – O canto indígena Guarani. Direção de Felipe Scapino. Apresentação: Coral Xondaro Mirim Mborai (Aldeia Boa Vista, Ubatuba–SP) e Coral Guarani Tenonderã (Aldeia Sapukai, Angra dos Reis–RJ). Realização: Observatório de Territórios Saudáveis e Sustentáveis da Bocaina (Fiocruz) e Fórum de Comunidades Tradicionais. YouTube, 2023. Disponível em <https://youtu.be/qDHdFH-5v6AQ?si=silgt1bxLLFDSFNz>.

xxxvii. O xondaro é uma prática de canto, dança e treinamento corporal realizada sobretudo por jovens, associada à proteção da comunidade, à disciplina coletiva e à formação da pessoa guarani.

xxxviii. O maracá pode ser confeccionado com diferentes materiais, como cabaça, coco, madeira, cerâmica, ovos de ema, conchas de caracol, crânio de macaco, carapaça de filhote de tartaruga, entre outros. Seu som é produzido pelo preenchimento interno com sementes de frutos secos, pedrinhas, grãos de milho, caroços de pequi, dentes ou outros objetos. Esses instrumentos podem ser ornados com penas e decorados com desenhos geométricos, pirogravados ou pintados com jenipapo e urucum. As denominações variam de povo para povo: entre os Tukano, chama-se yásá; entre os Bororo, bapo; entre os Kalapalo, ankgé; entre os Mbyá Guarani, mbaraka miri; entre os Suruí Aikewara, wapusá; entre os Timbira, koité; e entre os Kayapó, ngoti (Camêu, 1979, apud Pucci, 2017).

REFERÊNCIAS

- [1] HARAWAY, Donna. Saberes situados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7–41, 1995.
- [2] INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- [3] INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *O Brasil Indígena: Censo Demográfico 2022*. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/brasil-indigena/>. Acesso em: 29 jan. 2026.
- [4] BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- [5] FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 3. ed. Durham: Duke University Press, 2012.
- [6] KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- [7] SETTI, Kilza. *Amjókin: música dos povos Timbira Canela-Apaniekrá, Krikati, Canela-Ramkokamekrá, Gavião-Pykopjê, Apinajê e Krahô*. Encarte de CD. São Paulo, 2004.
- [8] FREITAS, Ana Elisa. *Mrur Jykre - a cultura do cipó: territorialidade Kaingang na margem leste do Lago Guaíba*. Tese de Doutorado no PPGAS/ UFRGS. Porto Alegre, 2005.
- [9] KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- [10] KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- [11] KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- [12] JECUPÉ, Kaká Werá. *Tupã Tenondé: a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2011.
- [13] KELMER, João. *Fazendo parentesco com os mortos no Brasil Central: luto, memória e ritual entre os Boe (Bororo)*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, e202501, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/gdsbQF9gLd439Lny4ZKFVWb/>. Acesso em: 28 jan. 2026.
- [14] MONTARDO, Deise Lucy. *Através do mbaraka: música e xamanismo guarani*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- [15] MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Uma antropologia da música Guarani*. *Tellus*, [S. l.], n. 7, p. 73–91, 2014. DOI: 10.20435/tellus.v0i7.87. Disponível em: <https://tellusucdb.emnuvens.com.br/tellus/article/view/87>. Acesso em: 26 jan. 2026.
- [16] LAGROU, Els. *Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics*. *Horizonte. antropol.* 24 (51) May-Aug 2018 <https://doi.org/10.1590/S0104-71832018000200002>
- [17] SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- [18] SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- [19] MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte*. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293–316, out. 2007. DOI: 10.1590/S0104-93132007000200001.
- [20] TUGNY, Rosângela Pereira de. *Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ün*. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, n. 15, 2011.
- [21] PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *As flautas sagradas Wauja do Alto Xingu*. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 337–366, out. 2004. DOI: 10.1590/S0104-93132004000200005.
- [22] MELLO, Maria Ignês Cruz. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.
- [23] PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- [24] SEEGER, Anthony. *Novos Horizontes na Classificação dos Instrumentos Musicais*. In: RIBEIRO, Berta. (Coord.) *Arte Índia – Suma Etnológica Brasileira – Vol 3*. Petrópolis: Vozes/FINEP/Darcy Ribeiro, 1986.
- [25] INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). *Povos Indígenas no Brasil: base de dados e enciclopédia digital*. São Paulo: ISA, s.d. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/>. Acesso em: 29 jan. 2026.
- [26] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (*Mythologiques I*, 1964).
- [27] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. in: SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- [28] BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: les orchestres "tule" des Wayäpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.