

# Uma visão geral sobre repertórios usados em cerimônias de xamanismo universalista no Brasil

Marcelo Ricardo Villena

Universidade Federal da Integração Latino-americana | Brasil

**Resumo:** O presente artigo traz uma olhada global sobre os repertórios musicais empregados em cerimônias de xamanismo universal em Brasil. O xamanismo universal configura-se como um movimento de resgate de saberes indígenas tradicionais, sobretudo em relação ao uso de plantas de poder como veículos para a cura física e espiritual. As músicas produzidas dentro deste contexto apresentam-se como um laboratório vivo em que se encontram tradições musicais latino-americanas em constante diálogo com a modernidade e as ferramentas tecnológicas: a musicalidade indígena amazônica, diversas musicalidades populares tradicionais, ritmos folclóricos, jazz, rock, música indiana, entre outros. A partir da escuta de fonogramas, da observação participante de cerimônias e da experiência como intérprete traça-se um mapa das musicalidades que participam deste universo, destacando suas características estilísticas derivadas de seus respectivos meios culturais.

**Palavras-chave:** Música medicina, Ayahuasca, Huni kuin, Xamanismo, Música Latino-americana.

**Abstract:** This article presents a global look at the musical repertoires used in ceremonies of universal shamanism in Brazil. Universal shamanism is configured as a movement to rescue traditional indigenous knowledge, especially in relation to the use of power plants as vehicles for physical and spiritual healing. The songs produced within this context are presented as a living laboratory in which Latin American musical traditions are in constant dialogue with modernity and technological tools: indigenous amazonian musicality, diverse traditional popular musicalities, folk rhythms, jazz, rock, indian music, among others. Based on listening to phonograms, participant observation of ceremonies and the experience as an interpreter, a map of the musicalities that participate in this universe is drawn up, highlighting their stylistic characteristics derived from their respective cultural environments.

**Keywords:** Medicine music, Ayahuasca, Huni kuin, Shamanism, Latin American music.

No início de 2019 comecei a frequentar cerimônias de ayahuasca na cidade de Foz do Iguaçu. Eu tinha conhecido a bebida tradicional dos povos indígenas amazônicos em 2008, na cidade de Porto Alegre, na *Chave de São Pedro*, igreja do Santo Daime, porém, não me identifiquei naquele momento com o tipo de trabalho desse grupo. No meu retorno, em 2019, acabei descobrindo a linha que é denominada, pelos participantes, com o termo *xamanismo universalista*. Me agradou mais por causa de não ter uma centralidade no mito cristão, já que incorpora diferentes abordagens de trabalho (e pensamento) espiritual. Musicalmente, despertou também meu interesse por causa da sua grande diversidade musical. Mas, o quê significa xamanismo? Qual é a origem do termo?

A palavra shaman (xamã), utilizada internacionalmente, tem sua origem na língua Manchú-Tangu e atingiu o vocabulário etnológico através da língua russa. A palavra se originou a partir do Tungus saman (xaman), derivado do verbo “scha”, “conhecer”, de modo que xamã significa alguém que sabe, ou seja, que é um sábio. (SRAMANA, 2016, s/p).

A ideia bastante generalizada, observando diferentes trabalhos acadêmicos e usos do termo na web é que um xamã é uma pessoa que detenta, dentro de um grupo social, a capacidade de se comunicar com seres do “mundo espiritual”. É uma pessoa que cura doenças e feitiços. O contexto do xamanismo geralmente é o de povos que vivem em contato com um meio ambiente preservado e que acreditam que essa natureza tem forças espirituais poderosas que interagem com o ser humano. Segundo Viveiros de Castro, o que determina quais seres ou fenômenos são “espírito” (e agem sobre a vida humana) é o fato de terem sido “sonhados” por um xamã.

Os povos do Alto Xingu afirmam que há panelas-espírito que são pessoas; que as panelas-espírito remontam aos tempos míticos; que os xamãs atuais podem interagir com tais panelas-pessoas em certas condições; e que tais panelas podem causar doenças nos seres humanos. Já os Araweté com quem convivi, e que moram longe do Alto Xingu, achariam tal idéia ligeiramente absurda. Onde já se viu achar que panela é gente?! Mas, se um xamã araweté tivesse sonhado que falava com uma jarra de cerveja de milho, e que esta lhe respondia... tenho quase certeza que as jarras passariam, por um tempo (contingentemente) mais ou menos longo, a serem evocadas nas especulações sobre quais espíritos estão causando este ou aquele acontecimento notável. (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 120)

O termo xamanismo, de qualquer forma, tem sido exaustivamente empregado nas etnografias da América do Sul, entre os wari (VILAÇA, 2000), os marubo (CESARINO, 2011), os kaingang

(CRÉPEAU, 2002), os kamayurá (MENEZES DE BASTOS, 1984), os jamamadi (SHIRATORI, 2019), guarani (MELLO, 2006; PISSOLATO, 2007; MONTARDO, 2002), entre muitos outros trabalhos. Em realidade, poderíamos afirmar que seu uso inclui todos os povos nativos das Américas, cada um com uma cosmovisão particular mas que inclui como pano de fundo o entendimento de que o homem faz parte da natureza (e deve observar e seguir suas leis), e a interpretação do mundo através do animismo e do perspectivismo. A incorporação do termo por um movimento eminentemente urbano se dá no contexto de aprendizados de pessoas que estabelecem contato com estas culturas, aprendem alguma(s) forma(s) de trabalho ritual e passam a abrir centros de cura e auto-conhecimento nas cidades. Leo Artese (um dos artistas deste movimento) traz a seguinte definição ao promover na web um *Curso de Xamanismo Universal*:

Estudar xamanismo é buscar a sabedoria que contém cada folha, em cada vento, em cada pedra, é o estudo do Livro da Natureza. [...] Quando adquirimos a sabedoria da natureza, nos alinhamos com a magia natural e somos fortalecidos pelo seu poder. Nós recebemos a sabedoria ancestral da Mãe-Terra, e nos alinhamos com ela. Sabedoria xamânica e poder, são sabedoria e poder da Mãe Terra e, a cada criança da Mãe Terra, é dado um presente, algum poder especial. [...] Este curso tem a missão de fazer com que cada praticante compreenda melhor a linguagem do inconsciente estabelecendo comunicação com o nível mais profundo do ser, criando assim, uma atmosfera sagrada que permite ir além do racional e transformar profundamente através do amor e da gratidão. (ARTESE, 2021, s/p.)

Percebe-se, portanto, que o xamanismo universalista procura resgatar esses conhecimentos tradicionais integrando-os à vida urbana, como forma de guiar caminhos de auto-conhecimento. O leque de possibilidades nesses trabalhos é muito ampla, de forma que as propostas variam de casa para casa. Enquanto as diferentes formas de xamanismo indígena obedecem a cosmovisões específicas, cada uma com seu conjunto de mitos e rituais, o xamanismo universalista pretende ser um espaço de encontro de diversas práticas religiosas e espirituais: espiritismo kardecista, umbanda, toré gira, budismo, hinduísmo (entre outras), e as culturas nativas. Porém, esse discurso de suposta aceitação de todas as crenças esbarra em diferenças culturais, de formação pessoal ou inclusive na própria cosmovisão dessas diferentes crenças. Embora os dirigentes dos espaços prezem, nas suas falas, pela autonomia dos frequentadores em relação às suas “verdades”, aparecem conflitos que nascem dessas visões de mundo diferente. Há de se destacar também que a maioria dos diretores dos espaços não

tem um trânsito, sequer razoável, em qualquer uma das tradições milenares dos povos nativos. Quantos deles passaram pelos processos de *dieta*?<sup>1</sup>

Essa diversidade cultural se faz presente, talvez de forma mais harmoniosa, na música. Neste texto pretendo fazer uma reflexão sobre estas diferentes tradições musicais que se encontram, como os rios da floresta amazônica, fazendo um caudal vasto. Me interessam estes repertórios porque representam um encontro de diversas musicalidades latino-americanas. Se em outros âmbitos, o Brasil *dá as costas* aos países hispânicos, num centro ayahuasqueiro é celebrada com alegria a chegada de um *quenista* ou um *charanguista*. O uso da ayahuasca ultrapassa as fronteiras e a prática musical mostra, de forma evidente, essa integração (nem sempre fácil) entre culturas.

A minha aproximação com estes repertórios foi se dando de forma gradual a partir da minha participação em cerimônias em 3 centros da cidade de Foz do Iguaçu. Nestes centros tive também a oportunidade de conhecer o trabalho de pajés e *rezadores*<sup>2</sup> huni kuin. Incorporei esses repertórios como pano de fundo das minhas atividades do dia-a-dia e, finalmente, comecei a atuar nas cerimônias como *rezador*. Nesta função comecei a receber sugestões de músicas dos participantes dos rituais, ampliando gradualmente meu repertório.<sup>3</sup> Posteriormente comecei a elaborar *playlists* para cerimônias, o que incentivou minha pesquisa. Observar diferentes rituais me fizeram também refletir sobre as diferentes formas de organizar os trabalhos e sobre as diferentes formas de se apresentar dos *rezadores*. Esta pesquisa, evidentemente, está em contínuo processo de construção e tenho lacunas imensas num campo de estudo extremamente amplo. Entenda-se meramente como uma fotografia do momento, ainda com muitas questões não completamente elucidadas. O estudo que leva a escrita deste texto se baseia principalmente na escuta de fonogramas disponíveis na internet, em observações participantes e na minha própria experiência de *performance* musical com o repertório, em alguns casos.

---

<sup>1</sup> Segundo Black (2014, p. 12), as *dietas* tem como função limpar o corpo para absorver melhor as medicinas e são o âmagô do sistema para os vegetalistas peruanos.

<sup>2</sup> Se denomina rezador àquele que “puxa” os cantos. Esse termo vem de traduções de termos indígenas. Podemos ver seu uso nos guaranis em Montardo (2002).

<sup>3</sup> Dentro do repertório que toco em cerimônias incluo também canções *recebidas* sob efeito da bebida.

## 1. Repertórios indígenas brasileiros

Antes que nada esclareço que colocarei em pauta os repertórios que conheço até o momento, repertórios que organizei em pastas num *drive* e dos quais (salvo duas exceções) tenho bastantes exemplos que me permitem estabelecer generalidades. Ignorarei repertórios de outros continentes, o indiano, por exemplo, para focar no que é produzido na América Latina ou por pessoas de outros continentes que consagram a bebida e que dialogam com os músicos locais. Devemos lembrar, antes que nada, que tradicionalmente, na floresta amazônica, há em torno de 70 povos indígenas que consagram ayahuasca, cada um com sua ritualística e (podemos supor) com seu repertório musical para os trabalhos. Dentro desse universo tenho me aproximado mais profundamente da música dos huni kuin, dos yawanawá (ambos do Acre/Brasil) e dos shipibo-conibo (Amazônia peruana), além de ter uma aproximação inicial à música dos katukina (noke koi) e dos ashaninka. Incluo também dentro deste universo a música yanomami porque embora não façam uso de ayahuasca, empregam o pó de yakoãna, que contém também DMT como princípio ativo. (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 612)

O repertório huni kuin que ouvi até o momento pode ser dividido em dois tipos: 1) cantos tradicionais à capella, recebidos de entidades e 2) repertórios acompanhados por violão, recebidos pelos rezadores nos processos de dieta.<sup>4</sup> Os primeiros são antigos e parecem estar estruturados ritmicamente na prosódia das palavras, não respeitando, por vezes, o ciclo regular de um compasso musical determinado. São compostos por frases curtas e um material bem austero de alturas.<sup>5</sup> Ao escutá-los me parecem evocar vocalizações de pássaros ou insetos.<sup>6</sup> Em alguns casos, estes cantos são acompanhados por maracá. Enquanto estes cantos trazem uma ideia de concentração e são cantados no momento em que as pessoas estão *entrando na força* (isto é, quando a bebida começa a fazer

---

<sup>4</sup> Essa informação foi transmitida pelo antropólogo Jimi Carter Lopes Salgado que levou meus questionamentos ao pajé huni kuin Nawa Bari. Outro dado interessante, dentro da concepção huni kuin é que os primeiros tipos de canto oferecem a possibilidade de ter *mirações* (visões de olhos fechados) em preto e branco, enquanto que os segundos oferecem *mirações* coloridas. Na minha experiência pessoal é diferente: nos primeiros tenho fortes *mirações* (coloridíssimas) e nos segundos nem sempre surgem imagens. A experiência interna é sempre diferente de pessoa a pessoa e depende da cultura.

<sup>5</sup> Um bom exemplo são os cantos que trouxe o pajé Txana Mana para uma cerimônia em Foz do Iguaçu. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=cIKKrTjS0c4>>. Acesso: 22 fev. 2021.

<sup>6</sup> Esta suposição minha foi confirmada pelo pajé Nawa Bari em entrevista na cidade de Foz do Iguaçu em 11 de novembro de 2021.

efeito), os segundos se vinculam, segundo manifestam os pajés no próprio ritual, a uma concepção de “festa”, de alegria.<sup>7</sup> Se os cantos tradicionais são feitos em hatxa kuin (língua do povo huni kuin), os segundos misturam geralmente termos em português e em hatxa kuin. Nos cantos com violão são permitidos outros instrumentos, notadamente o djembê, que se tornou um ícone no ambiente da música medicina<sup>8</sup> no Brasil, devido talvez à sua popularidade entre os yawanawá e huni kuin. Outros instrumentos observados são: pandeiro, flautas e ukeleles.

Os huni kuin tem uma presença muito forte nas comunidades urbanas e de certa forma constroem “carreiras” musicais com suas turnês de cerimônias, vídeos na web e parcerias com músicos “brancos”. Nomes como Tuin Nova Era, Mapu Huni Kuin, Ibã Huni Kuin, Txana Bane são mencionados no ambiente do xamanismo universalista com um certo ar de *pop stars*. Entendo que para os povos nativos esse trabalho nas redes visando alavancar um nome ou uma música tem por objetivo arrecadar dinheiro para ajudar suas comunidades. Eles precisam jogar o jogo dos “brancos”. Nesses encontros com as pessoas das cidades os huni kuin gravam ocasionalmente músicas acompanhados por bandas maiores, com guitarra, teclados, bateria e baixo.<sup>9</sup> Há finalmente, gravações de cantos huni kuin que são feitos de forma responsorial, em que um cantor pergunta e outro ou outros respondem. Quando responde mais de um cantor há uma “descoordenação” proposital das frases musicais que, em meu caso, tem um efeito muito poderoso na experiência visionária.<sup>10</sup>

Surpreende, entre os huni kuin, a ausência de rezadoras mulheres,<sup>11</sup> coisa que nos yawanawá é bem comum.<sup>12</sup> Nos cantos yawanawá, por outro lado, não parece haver uma separação tão clara de

---

<sup>7</sup> Um exemplo destes cantos, pelos pajés Nawa Bari e Txana Mana: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ef7GAWCF7Q>>. Acesso 22 fev. 2021.

<sup>8</sup> Termo popularizado no ambiente para se referir ao repertório em diversos países de América Latina e que surge de concepções ameríndias.

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, *O balanço da floresta* (Tuin Nova Era & Madre Terra): <<https://www.youtube.com/watch?v=eai0Xrn70TE>> e *Pasha Dume Pae* (Txana Bane & Amazon Ensemble): <<https://www.youtube.com/watch?v=cvaZhCftpTk>> Acesso em: 30 nov. 2021.

<sup>10</sup> Os cantos podem ser ouvidos nos dois CDs *Huni Meka*, com áudios disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjixBHDRGAc>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=mQkYIdEqPCc>>. Há também um material escrito, sobre o sentido e funções dos “cantos do cipó” disponível em PDF: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro\\_Huni\\_Meka.pdf?ref=cantos.com.br](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf?ref=cantos.com.br)>. Acesso em: 2 mar. 2021.

<sup>11</sup> Até o momento vi só uma rezadora em vídeo de Tuin Nova Era.

<sup>12</sup> Um exemplo pode ser a *live* disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TcNfCK9V2Qs>>, em que todas as musicistas são mulheres. Acesso em: 30 nov. 2021.

tipos de repertório. Podemos encontrar gravações diferentes em que um mesmo canto é feito à capella, de forma responsorial (solista + coro) e em outras acompanhado de violão.<sup>13</sup> Não encontrei até o momento nenhum canto yawanawá em português mesmo comprovando nas inúmeras *lives* feitas em 2020 que eles dominam a nossa língua tanto quanto os huni kuin. Os cantos ashaninka que tenho ouvido são para voz solista sem acompanhamento, cantados pelo famoso líder Benji Piyáko,<sup>14</sup> os katukina, acompanhados de violão. Minha referência até o momento para a música Yanomami é o CD *Reahu, cantos da festa yanomami*<sup>15</sup> e podem ser divididos em dois (além dos toques de flauta): 1) diálogos (waymu e yaimu) entre dois cantores e 2) cantos responsorias em que a pergunta é feita por um solista e a resposta por um coro grande que procura “descoordenar” os ataques de forma a criar uma textura, digamos, “granular”.<sup>16</sup>

## 2. Repertórios brasileiros

No Brasil existem também os repertórios próprios das religiões ayahuasqueiras tradicionais: Daime, União do Vegetal (UDV) e a Barquinha. A UDV tem as *chamadas*: canções à *capella* de notas longas, às quais se adicionam em muitas gravações instrumentos eletrônicos,<sup>17</sup> numa sorte de remixagem dos registros do Mestre Gabriel. O Daime tem os *binários recebidos* pelos mestres Irineu e Sebastião (além de outros líderes) que derivam sua feitura de tradições populares religiosas brasileiras (notadamente nordestinas). Labate & Pacheco (2009), referem pontualmente semelhanças entre expressões contidas nos hinos com expressões usadas nos *beneditos*. No Daime há basicamente 3 ritmos (cada um com sua coreografia no bailado): marcha, valsa e mazurca. Minha familiaridade

---

<sup>13</sup> É o caso da música *Kanô* que pode ser ouvida (min. 11:51) em versão responsorial a capella no CD *Cantos Yawanawá*, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=EGz\\_QNlnsvs](https://www.youtube.com/watch?v=EGz_QNlnsvs)> Acesso em 30 de novembro de 2021, e em outros vídeos acompanhada de violão e outros instrumentos, por exemplo: <<https://www.youtube.com/watch?v=TLN6zcDFLQ>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>14</sup> Benji Piyáko é um líder ashaninka que realizou um programa de recuperação florestal educando sobretudo as crianças. Esse trabalho foi registrado no filme *A gente luta, mas come fruta*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=p-D6meHSFuI&list=PLiyOPO\\_si9PIYVePSkUKFCtzqxa-uIl6L](https://www.youtube.com/watch?v=p-D6meHSFuI&list=PLiyOPO_si9PIYVePSkUKFCtzqxa-uIl6L)> Acesso: 22 fev. 2021.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/especiais/cantos-da-festa-yanomami/>> Acesso: 22 fev. 2021.

<sup>16</sup> Há uma semelhança com a prática huni kuin, mas o fato de a resposta ser feita por muitas mais pessoas gera uma textura muito mais densa e complexa.

<sup>17</sup> Ver, por exemplo *Caiano, mestre Caiano*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qbIDeRh9TQ>>. Acesso: 22 fev. 2021.

com o repertório da Barquinha é ainda incipiente, mas percebo semelhanças com o Daime, talvez com estilo mais livre e com mais síncope (parece haver mais influência da musicalidade afro ou cabocla). Sobre estes repertórios há bastantes trabalhos acadêmicos discutindo questões próprias da música e, principalmente, das letras.<sup>18</sup>

Ainda no Brasil temos os trabalhos próprios do xamanismo universalista, muitas vezes com uma qualidade de produção que os coloca à par de grandes artistas da música popular. Estes artistas muitas vezes tiveram sua passagem pelo Daime, ou por religiões afro, mas também em tradições musicais diversas: música andina, música indiana, música clássica, MPB, jazz, rock. Alguns nomes de artistas e bandas reproduzidos ou tocados em cerimônias: Alê de Maria,<sup>19</sup> Astral Flowers,<sup>20</sup> Betina Maureen,<sup>21</sup> Caminhantes do Céu,<sup>22</sup> Chandra Lacombe,<sup>23</sup> Dóis Sois,<sup>24</sup> Elisa Cristal,<sup>25</sup> Flávia Wenceslau,<sup>26</sup> George Lucena,<sup>27</sup> Ivan Caminsk,<sup>28</sup> Leo Artese,<sup>29</sup> Marie Gabriella,<sup>30</sup> Max Mello & Suzan Flores,<sup>31</sup> Mitmeel Ananda,<sup>32</sup> Loli Cósmica,<sup>33</sup> Semente Cristal,<sup>34</sup> Thomaz Ayê<sup>35</sup> e Txai Fernando. Alguns destes artistas chamam a atenção pela inclusão de instrumentos que não pertencem à organologia latino-americana como a *kalimba* com que se acompanha Chandra Lacombe ou o uso de *sítar* por Mitmeel Ananda e Betina Maureen. O paraibano George Lucena desponta como um grande conhecedor da musicalidade e instrumentos andinos. Já nas músicas de raiz afro (pontos da

---

<sup>18</sup> Ver por exemplo: Rehen (2016) e Delgado (2017).

<sup>19</sup> Biografia disponível em: <<https://conscienciacosmica.com.br/facilitador/ale-de-maria/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>20</sup> Mais informações na página da banda no Facebook: <<https://www.facebook.com/astralflowersmusic/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>21</sup> Sítio web da artista: <<https://bettinamaureenji.com>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>22</sup> Página da banda disponível em: <<https://www.facebook.com/caminhantedoceubrasil/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>23</sup> Sítio web do artista: <<http://www.chandraonline.com.br/site/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>24</sup> Página da dupla: <<https://www.facebook.com/doissois/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>25</sup> Página da artista: <<https://www.facebook.com/elisacristalpagina/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>26</sup> Sítio web da artista: <<http://www.flaviawenceslau.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>27</sup> Sítio web do artista: <<https://www.georgelucena.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>28</sup> Página do artista: <<https://soundcloud.com/ivan-caminsk>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>29</sup> Site do centro dirigido por Leo Artese: <<https://www.xamanismo.com.br/xamanismo/leo-artese-apresentacao/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>30</sup> Sítio web da artista: <<https://www.mariegabriella.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>31</sup> Sítio do centro ao que estão vinculados os artistas: <<https://www.centrosoldamanha.com.br/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>32</sup> Página pessoal do artista no Facebook: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100004072583319>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>33</sup> Página da artista: <[https://www.facebook.com/lolicosmica/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/lolicosmica/?ref=page_internal)>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>34</sup> Página da artista: <<https://www.sementecristal.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>35</sup> Página do artista e docente: <<https://linktr.ee/thomazaye>>. Acesso: 2 mar. 2021.

umbanda e candomblé), que muitas vezes não foram compostas especificamente para rituais com ayahuasca, temos a presença do instrumental específico: atabaques, congas, agogô, pandeiro ou até berimbau. Em linhas gerais, a *música medicina* brasileira parece ser a que mais flerta com sonoridades eletrônicas e a elaboração de arranjos pensados no contexto da produção de estúdio. Também é onde mais se encontram trabalhos decididamente “pop”, sem alusão a tradições antigas.

### 3. Os “gringos”

Vários artistas europeus e norteamericanos conheceram a ayahuasca e vieram estudar sua ritualística e a musicalidade sul-americana relacionada a seus repertórios. Invertendo uma relação típica de ser o subalterno quem canta na língua do dominador, temos aqui europeus ou norteamericanos que cantam em espanhol principalmente e, em alguns casos, em português: Danit Treubig (Suíça),<sup>36</sup> Nick Barbachano<sup>37</sup> (Inglaterra), Ayla Schafer (Inglaterra),<sup>38</sup> Peia (EUA)<sup>39</sup> e Shimshai (EUA).<sup>40</sup> Nas suas canções, eles empregam de forma bem contextualizada termos nativos próprios da cultura da ayahuasca, ou seja, não é uma música feita por turistas curiosos, mas de artistas que mergulharam na cultura sul-americana. Os brasileiros Txai Fernando e Eduardo Agni formaram na Noruega o *Amazon Ensemble*, ingressando num incipiente mercado musical europeu da música medicina. Apesar de mencionar, em sua página no Facebook,<sup>41</sup> como membros fixos só os dois brasileiros, trabalham com convidados europeus e huni kuin. Nessa categoria de grupos internacionais temos também *Curawaka*,<sup>42</sup> que reúne junto à cantora norueguesa Anna Bariyani instrumentistas da Argentina, Peru, Colômbia e Brasil. Estes grupos e artistas, em geral, tem também uma preocupação na qualidade de produção, mas (excessão feita ao *Amazon Ensemble*) um uso prioritário de instrumentos tradicionais sobre os meios eletrônicos ou uma instrumentação de pop-rock.

---

<sup>36</sup> Página da artista: <<https://www.facebook.com/danitmusic>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>37</sup> Página do artista: <<https://www.facebook.com/Barbachanorecords/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>38</sup> Página da artista: <<https://www.aylaschafer.co.uk/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>39</sup> Página web: <<https://peiasong.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>40</sup> Página web: <<https://www.shimshai.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>41</sup> Ver: <<https://www.facebook.com/Amazon-Ensemble-441023445939187/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>42</sup> Sítio web: <<https://curawaka.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

#### 4. Repertórios hispano-americanos

O México é um país que não tem uma tradição ancestral de uso da ayahuasca, mas sim de outras *plantas de poder*: o peiote e os cogumelos da espécie *psilocybe cubensis*, uma tradição de fato antiga, documentada em textos do Padre Bernardino de Sahagún (c. 1499-1590) e pela estátua asteca de Xochipilli, o “príncipe das flores”, deus das plantas de poder. (Ver Figura 1). Sahagún menciona, em sua *Historia General de las Cosas de Nueva España*, um ritual mexicana de cogumelos que se assemelha surpreendentemente, em sua estrutura e funções, aos rituais atuais de ayahuasca. (REZENDE, 1995, p. 114). México aporta ao repertório do xamanismo universalista cantos de peiote e músicas para *Temazcal*, a “tenda do suor”, em que se recebe vapores de água acrescida de ervas medicinais, numa experiência que simboliza o útero materno. Particularmente, considero esse repertório (e os rituais em que é tocado) muito intimamente ligado ao repertório sul-americano de ayahuasca por partilhar de práticas sincréticas, por ser concebido como ritual de cura xamânico, por ser de fato usado pelos grupos brasileiros que eu frequentei e pelo fato de que alguns dos seus artistas participam dos festivais de *música medicina* realizados em Peru e Colômbia. Sem dúvida alguma, forma parte de um movimento de resgate de conhecimentos ancestrais indígenas que são reconfigurados na contemporaneidade. Dentro desse repertório destaco a Bruno Mansur<sup>43</sup> e a Abuela Malinalli,<sup>44</sup> esta última, uma artista de grande simplicidade e de grande força expressiva.

“Parente” do repertório mexicano é o repertório dos índios norteamericanos (atual EUA) que, no caso de alguns grupos, fazem também uso do peiote. É um repertório de muita potência sonora (é canto gritado que nem a *vidala* da Argentina) e que produz efeitos de profunda catarse nas cerimônias. Também percebo um trabalho intenso de resgate e ressignificação nos EUA. Há várias séries e filmes norteamericanos e canadenses em que se mostram cerimônias xamânicas ou se mostra esse universo cultural no contexto contemporâneo. O tambor lakota, por outro lado, virou um item indispensável em qualquer casa de xamanismo universalista. Ele é usado em casos pontuais como forma de estimular a *limpeza*<sup>45</sup> por causa do tipo de vibração e as frequências graves. Neste repertório

---

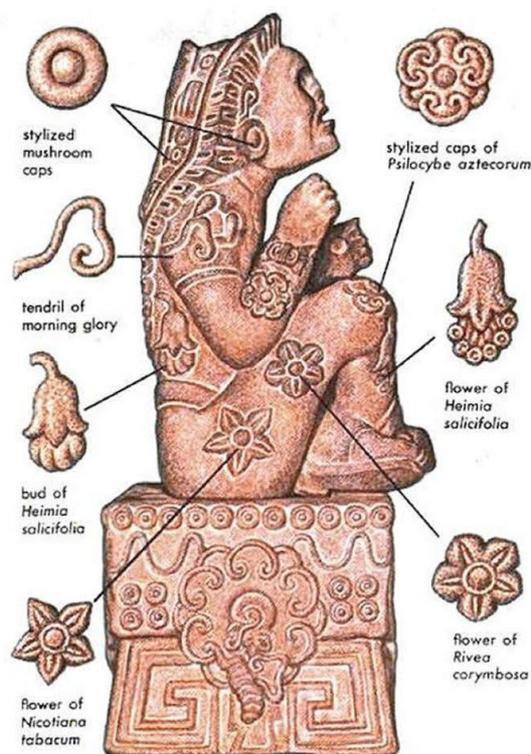
<sup>43</sup> Web site: <<https://www.brunomansurmusica.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>44</sup> Canal da artista: <[https://www.youtube.com/channel/UCmsMUyB\\_X1eEwuC63lZ-Tvw](https://www.youtube.com/channel/UCmsMUyB_X1eEwuC63lZ-Tvw)>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>45</sup> O termo *limpeza* é usado no contexto da ayahuasca para se referir as diferentes purgas: vômito, diarreia, pranto, espirro, etc., um processo de cura física e espiritual necessário e bom. No caso, o tambor estimula o vômito ou a diarreia.

me interessa analisar a fraseologia devido a um fenômeno (presente também em menor grau em algumas canções mexicanas): há frases nas quais a melodia pareceria ter terminado (normalmente terminaria) e recebe uma repetição a mais ou um adendo, dando uma sensação, notavelmente, de atraso rítmico em relação à pulsação.

FIGURA 1 – Descrição dos alto-relevos da estátua de Xochipilli, mostrando a representação das diversas plantas de poder usadas na sua ritualística entre os mexicas (astecas).<sup>46</sup>



Fonte: <<https://www.floresyplantas.net/xochipilli-el-principe-de-las-flores/>>

A Colômbia conta com a tradição dos *taitas*. Diferentemente de outros trabalhos, os *taitas* cantam muito pouco nas cerimônias, deixando a paisagem sonora natural da mata “guiar”.<sup>47</sup> De qualquer forma, há um repertório específico de “cantos de yagé”<sup>48</sup> acompanhados por gaita

<sup>46</sup> Acesso: 20 fev. 2021.

<sup>47</sup> Essas informações foram repassadas por pessoas que presenciaram a cerimônia de um *taita* em Foz do Iguaçu, em 2019, logo confirmadas por um informante colombiano, aluno da UNILA, que frequentava estes rituais no seu país.

<sup>48</sup> Nome dado a ayahuasca na Colômbia. Em realidade o termo evidencia uma forma de preparo da bebida. Yagé, de fato, é o termo empregado para a bebida e para o cipó. Mencionar a bebida que é derivada da mistura da chacrona (folha) com o mariri ou jagube (cipó) pelo nome deste último tem a ver com o fato de que a “receita” colombiana é feita com pouca chacrona e muito jagube. Posto que a chacrona fornece a experiência visionária e o jagube fomenta a *limpeza* (purga), entendemos que para essa tradição o mais importante é a cura catártica. (TRUJILLO, 2010).

(harmônica). Além dessa tradição há excelentes grupos e artistas que desenvolvem seus trabalhos em tradições musicais colombianas da Amazônia e da música andina, além de trabalhos de uma vertente mais “pop”: *Grupo Putumayo* (música andina arranjada no formato “comercial” ou “artístico”, isto é, estilizada dentro de padrões da indústria cultural),<sup>49</sup> Andrés Córdoba (tradição dos taitas),<sup>50</sup> Darwin Grajales (pop),<sup>51</sup> Nicolás Losada<sup>52</sup> (*folklore de proyección*)<sup>53</sup> e Taita Joel Herencia<sup>54</sup> (música andina tradicional, ou seja, com performance comparável aos grupos de rituais agrícolas)<sup>55</sup> são alguns nomes de destaque. Neste bloco coloco também a Jesús Hidalgo,<sup>56</sup> da Venezuela, um vizinho de *sotaque*<sup>57</sup> bem semelhante no *folklore de proyección*.

No Peru, artistas como Alonso del Río,<sup>58</sup> Artur Mena<sup>59</sup> e Coral Herencia,<sup>60</sup> mostram uma variedade de sonoridades comparável, e que poderia se compreender numa realidade comum, o fato do país ter três regiões culturais diferentes, *la costa* (com forte influência afro), *la sierra* (música andina fora e dentro de rituais agrícolas) e *la selva* (tradições indígenas e mestizas). Nestes repertórios merece destaque o instrumental andino: *quena, sikus, tarka, charango, bombos*, principalmente pelo domínio técnico extraordinário dos músicos da região. Mas também há uma forma de tocar violão muito particular, diferente da forma de tocar, por exemplo, dos brasileiros, uma forma que tem raiz nos ritmos hispano-americanos que superpõem o compasso de 3/4 e o de 6/8,<sup>61</sup> os *rasquidos* derivados do flamenco e os *chasquidos* incorporados na batida. Seria interessante verificar se essas

---

<sup>49</sup> Página web: <<http://grupoputumayo.com/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>50</sup> Informações do artista em: <<https://www.ceremoniaayahuasca.com/musica-ayahuasca/andres-cordoba/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>51</sup> Página do artista: <<https://www.facebook.com/darwingrajalescantante>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>52</sup> Página do artista: <<https://www.facebook.com/nicolasmusicamedicina/>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>53</sup> Emprego o termo em espanhol para evidenciar a uso prático popular em países de fala hispânica, como uma forma de classificação da indústria cultural. Nesse contexto, “folklore de proyección” é uma forma de expansão da estética consagrada em um determinado período histórico e que tornou-se canônica.

<sup>54</sup> Página do artista: <<https://soundcloud.com/maputinkuy/sets/tayta-joel-herencia-album>>. Acesso: 2 mar.2021.

<sup>55</sup> Quer dizer que sua performance apresenta relações de complementariedade tais como os grupos antagônicos *arca* e *ira* dos *sikuris* bolivianos e peruanos.

<sup>56</sup> Canal do artista: <<https://www.youtube.com/channel/UCY3bg-9MiesMkjRLSRcqIYA>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>57</sup> Sobre o conceito de *sotaque* em música ver Pereyra (2018).

<sup>58</sup> Canal do artista: <<https://www.youtube.com/channel/UCAqnf4-zfFipfe8DPlzavQ>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>59</sup> Stream do artista: <<https://soundcloud.com/artur-mena>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>60</sup> Stream da artista: <<https://coralherencia.bandcamp.com/album/ag-ita-m-gica>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>61</sup> Muitos ritmos latino-americanos apresentam este fenômeno de superposição de métricas, gerando intensos debates sobre qual a forma correta de escrevê-los em partitura. É o caso do son jarocho (México), do joropo (Venezuela), a zamacueca (Peru), a polka (Paraguai) ou a zamba (Argentina), entre muitos outros. Ver Roa (2016), para ver esse tipo de discussão no joropo.

batidas de violão correspondem exatamente a ritmos populares ou são ritmos específicos (novos) que derivam dessa tradição. Finalmente, o Peru conta com os repertórios de *íkaros*.

Pelos fonogramas a que tive acesso, o termo *íkaro* é empregado para vários repertórios: a) cantos tradicional do povo shipibo-konibo, para voz solista sem acompanhamento b) canções e improvisações de músicos de outras etnias, acompanhados por maracá e c) artistas urbanos que expandem o conceito para formações instrumentais mais densas. Dentro deste último grupo, destaco a Herbert Quinteros,<sup>62</sup> que a partir de um material simples (geralmente vocal) realiza composições de grande liberdade formal e expressividade. Tanto os *íkaros* tradicionais quanto os *íkaros* urbanos apresentam misturas de palavras em espanhol junto a fonemas simples sem significado e palavras de origem indígena. Os *íkaros* com maracá são provavelmente *recebidos* de entidades e provavelmente modificados de acordo com a necessidade e as emoções na hora da cerimônia. Os *íkaros* “urbanos”, mesmo se forem *recebidos* de entidades, pela complexidade de texturas evidenciam um trabalho de arranjos ou de produção musical de estudo sobre improvisos instrumentais e vocais.

O caso dos *íkaros* shipibo-konibo merece destaque. A língua usada é a língua shipibo-konibo, língua do tronco pano, o mesmo das línguas dos povos huni kuin, yawanawá e ashaninka do Brasil. Mas na literatura científica e nos textos em sites menciona-se em muitos casos que a palavra não tem a mesma importância que a melodia. A melodia é o agente principal de cura, inclusive acima das plantas de poder. (MORI & BRABEC, 2009, p. 107; GIOVE, 1993, p. 7). As *maestras* e *maestros* recebem um canto dos espíritos, um canto que é para uso pessoal, embora transferível a outra pessoa. Na internet estes cantos podem ser encontrados em páginas vinculadas a um centro dedicado às medicinas da floresta: *Temple of the way of light* (Templo do caminho da luz).<sup>63</sup> Chama a atenção o fato de todos os vídeos das *maestras* e *maestros* estarem vinculados a esse centro que tem sua página web escrita exclusivamente em inglês. O centro oferece hospedagem e retiros longos de terapia que incluem, além dos tratamentos com as *maestras* e *maestros*, aulas de yoga e atividades de permacultura, entre outros aprendizados e terapias. O templo se localiza no meio à mata nas

---

<sup>62</sup> Um belo exemplo é o ícaro Paparuy: <<https://www.youtube.com/watch?v=iZljniFESak>>. Acesso: 2 mar. 2021.

<sup>63</sup> Endereço web do espaço: <<https://templeofthewayoflight.org>> Acesso: 22 fev. 2021. No próprio site podem ser encontrados vídeos das *maestras* e *maestros*. Também se encontram vídeos no canal do YouTube: <<https://www.youtube.com/channel/UC28LXPAAYv-itCPNiA3CEkQ>>. Acesso: 2 mar. 2021. No próprio canal há uma playlist que permite uma boa aproximação a esses cantos: <[https://youtu.be/O1kLfDmR\\_50](https://youtu.be/O1kLfDmR_50)>. Acesso: 2 mar. 2021.

proximidades de Iquitos, maior cidade da Amazônia peruana. Parece ser um projeto que visa atender europeus e norte-americanos (vendo um nicho econômico altamente rentável), enquanto ajuda a preservar a cultura do povo shipibo.

É interessante observar que neste repertório merece destaque a figura feminina das *maestras*, pelo emprego de sons extremamente agudos (comparável às tradições vocais femininas do altiplano da Bolívia e Peru).

As melodias que escutei até o momento são estruturadas na escala pentatônica, iniciam geralmente no extremo agudo para ir descendo nos finais de frase (frases longas, diga-se de passagem) até chegar muitas vezes num sussurro em *frγ*. Por outro lado:

[...] la repetición indefinida de la melodía principal, acciona el proceso de entrar en un estado de trance durante la experiencia ritual. El carácter cíclico-reiterativo de la melodía favorece a la concentración de los participantes, ofreciendo una atención plena y constante de las visiones ocasionadas por la ingesta del ayahuasca. De esta manera, la música del ícaro propicia un estado interno, psicológico y emocional, otorgando una claridad mental sobre la manifestación de las visiones y con ello lograr lo que el shamán considera que es una purificación espiritual. (LAOS, 2020, p. 10)

Entende-se desta maneira, que a organização dos materiais musicais, na composição e na performance, tem sentidos e funções específicas no ritual. Alguns nomes de maestras e maestros: Maestra Anita, Maestra Antônia, Maestra Celestina, Maestra Justina, Maestra Laura, Maestra Lucinda, Maestra Manuela, Maestra Maria, Maestra Maricela, Maestra Olívia, Maestra Rosa, Maestra Sulmira, Maestra Ynes, Maestro Diógenes, Maestro Inkanima, Maestro Jorge, Maestro José, Maestro Miguel, Maestro Wiler, Maestro Wilmer. O canto dos homens é também bastante agudo e de timbre anasalado.

Há um grande silêncio sobre repertórios bolivianos. Na literatura acadêmica encontrei uma menção furtiva aos curandeiros da Bolívia, como aqueles que apresentaram a ayahuasca ao mestre Gabriel da UDV (MELO, 2011). Eu acho muito improvável que não haja repertório de ayahuasca na Bolívia, já que todos os grupos pano do Peru e do Brasil fazem emprego ritual da bebida. Por que os grupos pano da Bolívia não fariam uso? Essa invisibilidade dos repertórios bolivianos talvez se deva ao fato de ser o país mais pobre da região e por causa disso não conseguir colocar seus nomes no mercado internacional da música medicina. Pode-se argumentar: que hoje em dia tendo celular e

internet é possível *viralizar* um conteúdo. Não é bem assim. Tem regiões da América Latina em que as pessoas não tem acesso a internet. Cabe destacar também a situação periférica do departamento de Pando (limítrofe com Peru e Brasil), como construtor de uma identidade nacional boliviana. Enfim, esta ausência fica como questionamento.

### **Considerações finais**

O repertório usado em cerimônias de ayahuasca é um dos laboratórios vivos mais singulares da América Latina. Ao redor do culto às plantas de poder, principalmente a ayahuasca, giram uma grande diversidade de repertórios que mostram a riqueza cultural da região. Observando os instrumentos, vemos aportes indígenas (quena, maracás, sikus, ocarinas, e diversas flautas, tambores), europeus (violão, violino, flauta transversal), africanos (djembê, kalimba), mestiços (charango, zamponha), indianos (sítar) e eletrônicos (guitarra, baixo, sintetizador). Todo esse instrumental é integrado de uma forma ao mesmo tempo inovadora e cuidadosa com as tradições. Entre essas tradições podemos observar repertórios indígenas, música popular latino-americana, música andina, música afro-brasileira, músicas de rituais agrícolas, musicalidade popular católica, influências indianas. Como fatores inovadores observamos o uso de instrumentos eletrônicos (guitarras, sintetizadores, baixo elétrico, recursos de edição de áudio, emprego de paisagens sonoras que remetem a sonoridades da floresta). Os próprios povos indígenas renovam seus repertórios a partir de instrumentos e musicalidades exógenas, trazendo elementos novos para seus ritos e partilhando sua sabedoria com as pessoas da cidade.

Há também diferentes tipos de tratamento de parâmetros musicais: ritmo livre (seguindo a prosódia natural das palavras), ritmos regulares em que se superpõem acentuações diferentes (3/4 vs. 6/8), polirritmia afro, melodias pentatônicas, harmonia derivada de escalas modais (predominante), harmonia tonal (menos frequente), texturas de melodia acompanhada, texturas heterofônicas complexas (huni kuin e yanomami), contraponto de grande complexidade (Grupo Putumayo). Em questões de linguagem harmônica, talvez pelo predomínio de escalas modais ou talvez por evitar a relação trítano-resolução, não há muita complexidade, são acordes simples com pouca expansão (tríades em geral). Chama a atenção o uso preferencial de acorde de sétimo grau bemol (bVII) na

função cadencial em vez da sétima da dominante, que gera, aos ouvidos de uma pessoa acostumada a repertórios europeus, uma sonoridade “antiga”. O parâmetro trabalhado com mais sofisticação talvez seja o timbre. Dentro desses timbres sobressai como característica comum a uma grande quantidade dos repertórios o maracá, instrumento símbolo do xamã. A qualidade e diversidade tímbrica da *música medicina* poderia ser colocada como uma qualidade referencial, quase como *tópicas*. Ao escutar um som, o ouvinte faz associações mentais dentro desse universo cultural e *na força*, isto é, sob efeitos do chá, estas referências podem ativar *mirações*.

Finalmente cabe apontar que a comunidade do movimento cultural que no Brasil é denominado *xamanismo universalista* combina uma articulação intensa por meio de mídias digitais com uma procura por conhecimentos ancestrais. Cada pessoa que chega nesses encontros com um instrumento chega com um aprendizado musical que traz uma história de vida dentro de uma cultura que geralmente é diferente da cultura do colega. Interessa agora, em futuros trabalhos, conhecer as histórias de vida desses músicos, como aprenderam a tocar e entender como realizam essas trocas de conhecimentos, como chegam a um resultado final que (idealmente) inclui a musicalidade de todos(as) os(as) que participam do *ensemble*.

## REFERÊNCIAS

- ARTESE, Leo. *Curso de xamanismo universal*. Xamanismo. São Paulo: 2021 Disponível em: <<https://www.xamanismo.com.br/cursos-oficinas/cursos-oficinas-2/xamanismo-universal/>>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- BLACK, Samantha. Ícaros: The Healing Songs of Amazonian Curanderismo and Their Relationship to Jungian Psychology. *Psychology*, Rohner Park, Sonoma State University, 2014.
- CESARINO, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.
- CRÉPEAU, Robert R. A prática do xamanismo entre os kaingang do Brasil meridional: uma breve comparação com o xamanismo bororo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 8, No. 18, p. 113-129, dez. 2002.
- DELGADO, Jaime L. *Dictados del astral. De la oralidad del ícaro precolombino ayabuasqueiro a la escritura feminina del himno del Santo Daime*. Tesis de grado. Universidad de Chile, Santiago de Chile. 2017.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. de O “payemeramaka” Kamayura: uma contribuição etnografia do xamanismo no Alto Xingu. *Revista de Antropologia*. São Paulo, p. 139-177, 1984.

GIOVE, Rosa. Acerca del “ICARO” o Canto Shamánico. *Revista Takiwasi*. Takiwasi, Perú, Año 1, No.2, Oct., p. 7-27, 1993.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1a. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAOS, Korina G. I. *Características estético-musicales del canto icaro en relación con la práctica del shamanismo shipibo de la cantora Olivia Arévalo*. Trabajo de grado. Conservatorio Nacional de Música, Lima, 2020.

MELLO, Flávia Cristina de. *Aetchá Nbanderukuery Karai Retarã: Entre deuses e animais: Xamanismo, Parentesco e Transformação entre os Chiripá e Mbyá Guarani*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MELO, Rosa. A União do Vegetal e o transe mediúnic no Brasil. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, No. 31, Vol. 2, p 130-153, 2012.

MONTARDO, Deise L. O. *Através do mbaraká: música e xamanismo guarani*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MORI, Bernd Brabec de; BARBEC, Laida M. S. de. La corona de la inspiración. Los diseños geométricos shipibo-konibo y sus relaciones con la cosmovisión y música. *Indiana*. Berlín, No. 26, p. 105-134. 2009.

PEREYRA, Sebastián M. *Sotaques interpretativos en el gualambao*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2018.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. São Paulo: UNESP, 2007.

REHEN, Lucas K. F. Texto e contexto da música do Santo Daime: algumas considerações sobre a noção de “eu”. *Mana*. Rio de Janeiro, No. 22, Vol. 2, p. 469-492, 2016.

REZENDE, Marcos C. *Dezoito cantos náhuatl. Textos bilíngues comentados*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

ROA, Gerardo M. Consideraciones y alternativas notacionales de la métrica de pie ternario empleada en los géneros musicales populares venezolanos. *Musicaenclave*. Caracas, Vol. 10, No. 3 , P. 1-31, Septiembre-Diciembre, 2016..

SHIRATORI, Karen. O olhar envenenado: a perspectiva das plantas e xamanismo vegetal jamamadi. *Mana*. Rio de Janeiro, Vol. 25, n.1, p. 159-188, 2019.

SRAMANA, Akaiê. *A origem do xamanismo*. São Paulo: Online, 12 de out. 2016. Disponível em: <<http://akraiesramana.com/artigos/blog/2016/09/11/a-origem-do-xamanismo/>>. Acesso em: 22 de fev 2021.

TRUJILLO, Edwin; FRAUSIN BUSTAMANTE, Gina, CORREA, Marco Aurelio. (2010). El uso de la ayahuasca en la amazonia. *Ingenierías y Amazonía*. Florencia. No. 3, Vol. 2, p. 151-163, 2010.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, Vol. 15, No.. 44, p. 56-72, 2000.

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092000000300003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300003&lng=en&nrm=iso) Acesso em: 22 de fev. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

## **SOBRE O AUTOR**

Marcelo Ricardo Villena é compositor, cantor, instrumentista, artista sonoro e etnomusicólogo. Professor da Universidade Federal da Integração Latino-americana desde 2014. Bacharel em música/composição (UFRGS), Mestre em música/Teoria e criação e Doutor em música/Processos analíticos e criativos (UFMG). Compõe para diversas formações vocais e instrumentais, além de meios eletroacústicos, com ênfase em procedimentos experimentais. Suas composições derivam do estudo do meio ambiente e da cultura latino-americana.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9311-0054>. E-mail: [marcelo.ricardo.villena@gmail.com](mailto:marcelo.ricardo.villena@gmail.com)