

## A música como mediadora de saberes dentro e fora do ritual religioso

Patrícia Paula Lima

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança  
Universidade de Aveiro / Portugal  
[patriciapaula.lima@gmail.com](mailto:patriciapaula.lima@gmail.com)

**Resumo:** O ritual onde se utiliza o chá conhecido por *Ayahuasca* vem sendo ressignificado em contextos urbanos há mais de oito décadas, sobretudo após a sua expansão iniciada pelos movimentos religiosos. Experiência derivante dos povos da floresta amazônica, vem ultrapassando tanto fronteiras geográficas como culturais, sendo constantemente reinventada por *mediadores culturais* (Gruzinski 2004). A linha doutrinária conhecida por *União do Vegetal - UDV*, à qual direciono meu trabalho, vem ganhando terreno em alguns países europeus. Atualmente o ritual é vivenciado por mais de 17 mil pessoas espalhadas pelo globo e tem como característica, após a ingestão do chá, a utilização da música como uma das *ferramentas* mediadoras para a apreensão dos princípios doutrinários. Usualmente os mestres da UDV têm como característica a utilização de fonogramas de variadas categorias musicais, que adquirem uma dimensão simbólica e funcional no momento do ritual. Ao apresentar a comunidade estabelecida em Portugal - foco da minha pesquisa - trago elementos que abrangem, de uma forma mais geral, toda a comunidade da União do Vegetal. O enfoque parte da possibilidade de observar essa doutrina como um lugar de conhecimento sistematizado e formal, a qual apresenta uma ciência própria. Assim, a partir da proposta de Albuquerque (2011) que explora uma epistemologia dos saberes não acadêmicos, procuro perceber o protagonismo que a música assume como mediadora dos saberes doutrinários transmitidos no contexto da comunidade da UDV.

**Palavras chave:** *União do Vegetal*; Etnomusicologia; Fonograma; Mediação.

**Abstract:** The tea ritual known as *Ayahuasca* has been re-signified in urban contexts for over eight decades, especially after its expansion, initiated by religious movements. The experience - deriving from the people of the Amazon rainforest - has surpassed geographical and cultural boundaries, constantly re-invented by *cultural mediators* (Gruzinski 2004). The doctrinal line known as *União do Vegetal - UDV*, on which my work focuses, has been gaining ground in European countries. Over 17 thousand people worldwide currently participate in the ritual, which characteristically involves music as a mediatory *tools* for transmitting the doctrinal principles after drinking *Ayahuasca*. Usually the UDV masters use phonograms of various musical categories, which thus acquire symbolic and functional dimensions during the ritual. The established community in Portugal – the focus of my research - brings elements that include, more generally, the entire União do Vegetal community. The main objective is related to the possibility of observing this doctrine as a place of systematic and formal knowledge - in itself, a science. Thus, departing from Albuquerque's proposal (2011), which explores an epistemology of non-academic knowledge, I aim to understand the role that music assumes as a mediator of doctrinal knowledge in the context of the UDV community.

**Keywords:** *União do Vegetal*; Ethnomusicology; Phonogram; Mediation.

## Introdução

Esta investigação<sup>75</sup> tem por objetivo analisar o protagonismo que a música assume no contexto da comunidade religiosa União do Vegetal - UDV - oficialmente denominada como Centro Espírita Beneficente União do Vegetal – CEBUDV, fundada em 1961 em Rondônia, região Norte do Brasil. Sendo um estudo de caso, enfoca o grupo instalado oficialmente em Portugal desde 2007.

A perspectiva teórica referencial para esta análise emergiu, em parte, após entrar em contato com o trabalho realizado pela educadora Maria Betânia Albuquerque (2011), a qual aborda questões referentes ao conhecimento apreendido fora do ensino formal acadêmico. A pesquisadora põe em evidência a constatação e reconhecimento de um saber baseado na *experiência de aprendizagem* trazido por povos da Floresta Amazônica. Desta maneira, procuro perceber a importância da música no processo de transmissão dos saberes no contexto religioso da UDV.

## Trânsito e percepções

No dia 9 de janeiro de 2010 iniciei o trabalho de campo dentro da linha doutrinária conhecida como União do Vegetal. Tratava-se de um universo religioso para mim desconhecido. Contudo, conhecia empiricamente uma outra linha denominada Santo Daime que igualmente tem como característica a ingestão cerimonial de uma bebida conhecida por Ayahuasca<sup>76</sup>. Embora apresentem formas ritualísticas distintas, seus perfis cosmológicos tendem a se assemelhar. Ambas as vertentes, Santo Daime e União do Vegetal - cada qual à sua época - foram criadas por nordestinos<sup>77</sup> que chegaram à Amazônia para reforçar o contingente de trabalhadores que extraíam a borracha (Pantoja 2008). A adaptação e interação destes migrantes com os sujeitos locais potenciou o que hoje se entende por religiões ayahuasqueiras.

A UDV, ao se enquadrar neste perfil, saindo do contexto inicial, transmutou-se e criou outras redes simbólicas de atuação. Apesar deste processo sugerir que ocorram alterações no arcabouço doutrinário original, o que se vê é uma reafirmação da intenção de manter uma unidade global. Neste sentido, todo o grupo ligado à UDV, tem como objetivo seguir os moldes doutrinários passados pela sede agora situada em Brasília/BR. As normas que delineiam o modelo de performance deste ritual, assim como a manutenção comportamental de cada membro – os quais referenciarei por *udevistas* -

---

<sup>75</sup> O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de Doutorado desenvolvida no âmbito da Etnomusicologia, sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo, na Universidade de Aveiro/ INET-MD com apoio da FCT.

<sup>76</sup> Termo de origem quíchua é uma cocção milenar geralmente produzida a partir de dois Vegetais, o cipó *Banisteriopsis caapi* e a folha *Psychotria viridis*. Também é conhecido por uma diversidade de nomes (ver Albuquerque 2011: 21) Na UDV utiliza-se também o termo *Hoasca*.

<sup>77</sup> Habitante ou natural da região Nordeste brasileira.

são atualmente compartilhadas por mais de 17 mil sócios<sup>78</sup> espalhados pelo globo. O ritual em si, que é nomeado por *Sessão*, acontece geralmente a cada 15 dias sendo nos 1ºs e 3ºs sábados de cada mês. Sua duração dá-se entre as 20:00 e aproximadamente as 00:15. No local onde ocorre a cerimônia - denominado por *Salão do Vegetal* - todos os participantes devem ficar sentados e só falarem e/ou levantarem-se com autorização do mestre que dirige a sessão, denominado por *Mestre Dirigente* (MD).

A disposição dos móveis utilizados no salão também remonta à sua fundação, porém um novo utensílio é adicionado neste cenário. À direita do MD, é disposto um computador e uma cadeira onde um sócio, convidado minutos antes da sessão, tem a função de colocar os fonogramas<sup>79</sup> solicitados pelo MD e que porventura poderão ser ouvidos durante o evento. Nessa ocasião, o MD busca transmitir o conhecimento previamente adquirido para os demais participantes sob o efeito da *planta professora* (Luna 1984).

### “Media a ação”

Segundo o historiador Serge Gruzinski (2004), podemos denominar os atores deste cenário, por Mediadores Culturais - *Passeurs Culturels*, isto é, homens que realizam a transposição de fronteiras de maneira plurilateral. No entendimento de Thaís Fonseca:

[...] é o sujeito ‘entre dois mundos’, capaz de produzir leituras, interpretações e sínteses no movimento de mão dupla no qual circulam elementos ou fragmentos das culturas em contato. Ele não apenas promove a circulação, ou o trânsito, como também produz novas configurações culturais dele resultantes (Fonseca 2013: 69).

Neste caso, além do MD buscar ter habilidade para desempenhar o papel de mediador, as *ferramentas*<sup>80</sup> que utiliza durante as sessões também tendem a exercer esse mesmo domínio de permeabilidade e de rompimento de barreiras. Procuro perceber este processo a partir de quatro *ferramentas* centrais adotadas para este objetivo, designadamente as *Chamadas*, a *Oratória*, o *Silêncio* e a *Música* (neste caso designado por *Fonogramas*), sendo cada uma definida por um tipo de performance simultaneamente autônoma e interdependente das demais, inscrevendo-se num roteiro aberto a possíveis improvisações.

### Ferramentas de mediação

As *chamadas* são um tipo de invocação entoada *a cappella*, performatizada por uma única pessoa. Segundo o antropólogo Araripe (1995), podem ser também definidas como

<sup>78</sup> Reportagem da TV Poços com o presidente do CEBUDV, Flávio Mesquita e com o Dr. Glauco Brito, em 28/06/2010. Wwww.:<https://www.youtube.com/watch?v=Rq1vBCCz1Y>. Acesso: 13/06/2012.

<sup>79</sup> “o resultado de um processo técnico de registo sonoro e o suporte comunicacional e comercial” (Napolitano, 2003: 01). Uma gravação.

<sup>80</sup> Terminologia êmica utilizada para se referir aos elementos de transmissão do conhecimento.

uma espécie de mantras ou benditos populares feitos para “chamar algo para o salão”, isto é, numa designação êmica, “*chamar a força*” e/ou a “*Luz*”.

Outra ferramenta de mediação durante a sessão é a *oratória*, ou seja, um tipo de performance discursiva, que em sua maior parte pauta-se na oralidade. As sessões têm um perfil orientado numa prática de “construção de conhecimento” que é desenvolvido dialeticamente a partir de um sistema de pergunta-resposta em permanente interação entre os participantes e o mestre. As respostas às perguntas podem ser mediadas pela palavra, pela *chamada* ou mesmo pelo *fonograma*.

O *silêncio* acontece intercalado com outras ações. A duração depende da ênfase que o mestre dirigente pretende dar ao que está sendo exposto. Tem também como finalidade fazer com que o participante exercite a concentração mental com o intuito de aprender a dominar a capacidade de auto equilibrar-se.

A utilização do *fonograma* vem complementar ou mesmo sintetizar o conhecimento que está a ser transmitido. Muitas vezes, a música é performada no salão para conduzir a uma compreensão que as palavras não conseguem. Neste caso, a música não é, então, apenas um instrumento ou veículo da aprendizagem, ela é também, o próprio conteúdo da educação.

Durante a reprodução do fonograma os associados não participam cantando mas apenas ouvindo. De certa forma remete à pedagogia tradicional onde apenas se ouve de forma a interiorizar o saber que, de acordo com o mestre, a música incorpora. De acordo com uma sócia na UDV-Portugal<sup>81</sup>, “a primeira pergunta feita por um dos participantes tende a também traçar a performance de toda a sessão” e, por conseguinte, o perfil sonoro da mesma.

### **O fonograma**

A minha análise centra-se no *fonograma*, ou seja, a unidade mínima de performance musical neste contexto. O uso de *fonogramas* na UDV iniciou-se oficialmente anos após a criação da doutrina, no final da década de 1960, na região Amazónica pelo fundador Mestre José Gabriel da Costa, através de uma eletrola a pilha e disco enviada por um amigo<sup>82</sup>. Após este momento todas as sessões passaram a ter a utilização dos fonogramas.

Atualmente os fonogramas utilizados nas sessões em Portugal procedem de um arquivo sonoro previamente criado pelo mestre responsável pela instituição no país, neste caso, chamado de *mestre representante* (MR). Este arquivo tende a ampliar-se mediante a

<sup>81</sup> Entrevista concedida em 09/09/2012 - Lisboa.

<sup>82</sup> Dados coletados do Jornal *Alto-Falante*, distribuição interna da instituição. Ver também em Cícero Fernandes (2011: 132-133)

aplicação do MR em estudar novos repertórios musicais. A escolha de um fonograma para ser usado durante a sessão sugere duas possibilidades: pode ser antecipadamente selecionado pelo MR ou, o que é mais comum, selecionado no instante em que haja a necessidade de colocá-lo, sempre considerando o assunto que está a ser tratado. O sucesso em selecionar um fonograma que se ajuste ao assunto no momento exato em que ele é evidenciado é motivo de empatia e valorização da performance do MD pelos participantes<sup>83</sup>.

Aquando da minha primeira participação na sessão na UDV- Portugal, um fato interessante ocorreu: um dos discípulos visitantes sugeriu que a música no contexto udevista não assumia protagonismo relevante, e sim somente as palavras. Esse fato fez-me refletir sobre a importância dos símbolos contidos na foto emoldurada do Mestre Gabriel, exposta em local de destaque no Salão do Vegetal - esta imagem é facilmente visualizada pela maioria dos participantes durante as quatro horas de ritual. Se a música não tem relevância, porque razão o Mestre Gabriel se deixou registrar e ser lembrado por uma foto, escolhida para ser um dos símbolos identificadores da comunidade, precisamente retratando-o acompanhado por uma eletrola com disco? Os fonogramas de músicas instrumentais, que fazem parte da paisagem sonora nas sessões desde os seus primeiros tempos na instituição, teriam que propósito?

Após dezoito meses frequentando a UDV, revejo o discípulo visitante que havia contestado a importância deste trabalho. Fui surpreendida com a notícia de que ele é um dos fundadores do grupo denominado *Musincante* que existe na Web, desde 2002. Segundo o próprio<sup>84</sup>, o grupo em 2007 contava com 120 participantes associados à instituição, contando atualmente com mais de 500 pessoas procedentes de vários países. As discussões circundam debates acerca da música por eles escolhidas, principalmente as que são colocadas dentro das sessões, sendo dessa forma compartilhados vários fonogramas diariamente. Informou-me também que somente os associados ao CEBUDV podem ter acesso a esse grupo. Os tópicos compartilhados na lista trazem em anexo um slogan que define bem o espaço: "Musincante, Música que nós gostamos. Aqui trocamos informações sobre músicas de diversos gêneros". Como demonstra o slogan, não há um crivo que delimite ou classifique uma categoria de música a ser compartilhada na lista, contudo, dentro do *Salão do Vegetal*, há um cuidado redobrado quanto à seleção dos exemplos musicais.

Para um melhor detalhamento de como a lista funciona, uma explicação, datada de 27/08/07, no tópico "A Musincante imoderada", postada por um dos participantes em

<sup>83</sup> Sobre esse tópico ver Labate e Pacheco (2009).

<sup>84</sup> Diálogo realizado na DAV-Lisboa em 27/06/2011.

resposta a outro:

“esta lista não tem um moderador, nos moldes que outras têm. O que nos modera desde o início (já há quantos anos? uns cinco, seis, talvez mais), e de forma eficaz, é o bom senso e o objetivo de trocar músicas e informações, montando um acervo comum destinado ao incremento de possibilidades de escolha dos M. Representantes e para o uso privado dos partícipes. Tem sido bom assim, por ser uma lista informal sem nenhum vínculo institucional com o CEBUDV ou a UDV, e seus membros sendo identificados igualitariamente apenas como associados ao CEBUDV, independente do grau hierárquico na instituição(...)Estamos aqui para falar de músicas, trocar informações, respeitosamente, de livre e espontânea vontade”<sup>85</sup>

Um dos termos interessantes utilizado pelos *musicantes* é o de ‘garimpagem’. Esse termo significa a recolha, externa à lista, de um novo *fonograma* a fim de publicá-lo na mesma. A intenção é de que seja examinado a fim de receber um parecer dado por um ou mais interessados. Esta prévia análise acontece com o intuito de ‘peneirar’ a música “boa” da “não boa” a ser ouvida pelos *musicantes* no dia a dia. Entretanto também há possibilidade do MR, de qualquer núcleo, pré-núcleo ou DAV, inseri-la no seu repertório, que porventura poderá ser ouvido nas sessões.

Entretanto, o que pode definir uma música “boa” ou “não boa”? Para os participantes, a música “boa” refere-se essencialmente às músicas que passaram por uma análise criteriosa, geralmente realizada pelo MR. No caso das canções, os textos precisam ser organizados por palavras “positivas” que remetem a uma mensagem de cunho moral. Palavras que expressam significados “negativos” só são utilizadas se houver uma composição de palavras “positivas” que as encubra, situação que só se faz necessária se for para dar ao texto um sentido mais “positivo”. Como exemplo, apresento uma das conversas retiradas do fórum musicante a qual exemplifica uma breve forma de análise da letra de uma canção:

**Pergunta:Casaca** – Esperança (2 postagens de 2 autores)

<http://www.cifras.com.br/cifra/casaca/esperanca>

“O que acham da música abaixo!! Algo interessante para sessão! Se aprovar envio. Abs (Recife)”<sup>86</sup>. (17/07/07)

Casaca - Esperança

Caminhando pelo mundo eu tropeço na estrada

Sempre não enxergo nada tudo

Aquilo que é meu tudo aquilo que é seu

<sup>85</sup> Nome ocultado por não autorização do interlocutor.

<sup>86</sup> Os nomes foram retirados afim de preservar os discípulos.

Sempre em menos de um segundo  
Sem pensar a humanidade fala em desenvolvimento  
Sem pensar em quem nasceu / sem pensar em ninguém  
Se hoje tenho todo o ar que respiro  
Graças ao meu pai, graças aos meus amigos  
A velha história de ser um menino que brincou  
Sobre o verde que nós não sabemos conservar  
Temos que aprender porque temos que lutar  
Porque temos que saber onde tudo foi parar  
Quando meu filho entender  
Que não vê o azul do céu e não vê as águas do mar  
Como pode desculpar alguém que tirou sua vida  
E apagou uma história/ hoje quando se lembra chora  
que podia ter evitado  
Olhe pro futuro se lembre do passado  
Vidas e sonhos dentro de um planeta que precisa de cuidado

**Resposta: [Musincante.com] Casaca - Esperança**

Bom dia, na minha opinião, a música deixa um tanto de palavras que não conduzem a coisas boas. como por exemplo:

Caminhando pelo mundo eu tropeço na estrada  
Sempre não enxergo nada  
alguém que tirou sua vida

não senti que o contexto da música cobre essas palavras. Então na minha opinião não acho adequada essa música. Bom essa é minha opinião, talvez esteja errado, minha compreensão até o momento é essa, mas vamos ver a dos demais musincantados.  
(Goiás) -17/07/07

De uma forma geral, os fonogramas utilizados nas sessões têm origem em aquisições convencionais, ou seja, através da compra de CD ou outro suporte físico, presentes, trocas e mesmo de apropriações disponíveis em sites genéricos da web, independentemente da opção religiosa ou conduta de vida do artista criador do fonograma. Neste caso, o importante é a mensagem por ele transmitida. Isto também vale para composições instrumentais. Após as sessões, é comum os participantes comentarem sobre a inspiração recebida pelo músico aquando de sua composição, principalmente se for uma *canção* (música com letra ou, como nas palavras de Finnegan (2008) “palavra cantada”). Isto acontece quando um fonograma é bem aceite pelos

participantes durante a sessão. É interessante perceber que há uma tendência em atribuírem ao Mestre Gabriel<sup>87</sup> a capacidade de inspirar todo o músico que tenha o seu tema escolhido para tocar dentro de uma sessão.<sup>88</sup> Seguindo essa lógica, todo o roteiro que o fonograma faz para chegar ao conhecimento do MR e finalmente ser colocado em sessão é sugerido pela força transcendental advinda do próprio Mestre Gabriel. Diante disto, alguns participantes podem até atribuir a determinados fonogramas um status simbólico sublime.

Ao considerar que, a música secular em sua composição não tenha um propósito sublime de espiritualidade, ela ao ser deslocada para o contexto ritualístico da doutrina, passa a ser percebida não somente pelo ouvido, mas também pelo *espírito*. Como símbolo, tende a constituir-se tanto como *significante*, como *significado*, ou mesmo como *coisa*, assim e neste sentido, como *dictio* e como *dizível* (Todorov 1977:34-35). Argumentando, mas sobre uma óptica êmica:

“A música é a mesma! A situação que a escutamos é que varia. Então a sessão é um clima de concentração maior dentro da burracheira. A força da burracheira abre a percepção, em todos os níveis. Desde a nossa compreensão até o nosso coração. Então, é nessa abertura que a música nos chega mais profundamente. Essa é a diferença, é a mesma gravação que escuta na sessão que escuta no carro quando vai para casa tranquilamente. Ela tem um significado quando estamos num estado habitual, que não é um estado de expansão da consciência na força da burracheira. Então só percebemos a parte da superfície. Mas quando a nossa percepção esta mais fina, então percebemos dentro da música coisas que em estado normal passaria despercebido. Essas coisas variam da sensibilidade da pessoa. Porque a sensibilidade é uma coisa não aparente. Na música esta lá as duas coisas. É somente o estado da pessoa que escuta que percebe uma ou outra” (Entrevista coletada em 08/12/12 - MR do Núcleo Immaculada Concepción-Espanha).

Considerando as palavras do MR espanhol, não é a música que ganha esta dimensão sublime, é o ouvinte que pode vislumbrar esse grau superior. Como colocou Eliade (1989: 135), ao chamar de *hierofania* para caracterizar a manifestação do sagrado em qualquer forma profana, adoto esse termo porém adaptado ao universo de auscultação da música secular em um ambiente religioso. Refiro-me então ao termo *hierofonia* (voz do sagrado) como uma espécie de paráfrase do termo *hierofania* (manifestação do sagrado). Considero, neste sentido, a música como a ‘voz’ e não como a ‘manifestação do sagrado’. Assim, confere-se a esse processo um nível de compreensão mais adequado à

<sup>87</sup> Em seu livro Lodi (2010: 165) cita uma passagem onde M. Gabriel fala sobre o assunto.

<sup>88</sup> Notas de campo-2010. Diálogo entre o MR da UDV-Postugal e um discípulo.

opinião de alguns adeptos que atribuem à música um *grau superior*<sup>89</sup>, em contrapartida a outros que não vêem exatamente desta maneira. Em entrevista com um MR de um dos núcleos de Fortaleza e uma conselheira da Sede Geral em Brasília, apesar de considerarem sublime tudo o que a figura do Mestre Gabriel representa e transmite (principalmente dentro da sessão), o mesmo não acontece com as *ferramentas* por ele utilizadas. Ou seja, a natureza do seu saber é considerada sagrada, porém a *ferramenta* – neste caso a música - utilizada para transmiti-lo, não.

### Considerações Finais

O fenômeno ‘música no ritual da UDV’ revela múltiplas considerações sobre o seu cariz: sublime ou não. A sua plurifuncionalidade provoca reações nas sensações de cada indivíduo, sugerindo numerosos destinos que na própria escuta (*in loco*) se podem encerrar. Mas também pode ultrapassar o momento de sua escuta em ritual e ser levada para fora do mesmo, sendo revista diariamente pelo discípulo na manutenção do aprendizado ocorrido em sessão. A música media e ao mesmo tempo é ela mesma uma forma de saber (Albuquerque 2011).

Considerando a essência deste universo como *psico-conector*<sup>90</sup> de ideias, de sentimentos, de práticas sócias e espirituais, de lugares e em estado *ampliado de consciência*<sup>91</sup>, é importante seguir uma linha de análise que permita perceber epistemologicamente uma realidade concomitantemente inclusiva e exclusiva, ou seja, ao mesmo tempo sendo e não sendo. Como afirma Morin, não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte, logo, o todo é simultaneamente mais e menos que a soma das partes (1991: 104).

### Referências

- Albuquerque, Maria Betânia B. (2011) *Epistemologia e Saberes da Ayahuasca*. Coleção Saberes Amazônicos. Belém: EDUEPA.
- Eliade, Mircea (1989) *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: LDA. Tradução Samuel Soares.
- Araripe, Flaminio A (1995) “União do Vegetal. A Oasca e a Religião do Sentir”. *Revista Planeta*, 105.
- Fernandes, Cícero (2011) Transformações pessoais na União do Vegetal. Dissertação de Doutorado. FFCL - Ribeirão Preto: USP.

---

<sup>89</sup> Expressão usada pelo mestre Cruzeiro em uma carta encaminhada ao Mestre Gabriel quando o presenteou com uma eletrola portátil (Lodi 2010: 105-106).

<sup>90</sup> Termo de empréstimo de Régis Barbier (2011) presidente da sociedade Panteísta e dissidente da UDV. <http://transpessoalpsicologia.blogspot.pt/2011/02/ayauska-e-fenomenologia-regis-barbier.html>. Acesso: 18/12/13.

<sup>91</sup> Terminologia usada pelo Dr. Glaucio de Souza Brito (minuto 2:16) em reportagem feita sobre a UDV no Brasil. Em [www: https://www.youtube.com/watch?v=MRC-eTNoKCg](https://www.youtube.com/watch?v=MRC-eTNoKCg). Acesso 01/05/13.

- Finnegan, Ruth (2008) “*O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*” In: Matos Cláudia Neiva de, Travassos Elizabeth, Medeiros Fernanda Teixeira (eds) *A Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda. (15-44).
- Fonseca, Thais Nívia de Lima (2013) “Serge Gruzinski e as Dinâmicas Culturais na América Colonial.” *Cultura Histórica & Patrimônio*, (2): 1.
- Gruzinski, Serge (2004) *Les quatre parties du monde*. Histoire d’une mondialisation. Paris: Éditions de La Martinière.
- Labate, Beatriz Caiuby; Pacheco, Gustavo (2009) *Música brasileira de Ayahuasca*. Campinas: Editora Mercado das Letras.
- Lodi, Edson (2010) *Relicário: Imagens do Sertão*. Brasília. Editora Pedra Nova.
- Luna, Eduardo (1984) “The Concept of Plants as Teachers among four Mestizo Shamans of Iquitos. Northeastern Perú.” *Journal of Ethnopharmacology*, 11 (2): 135-56
- Morin, Edgar (1991) *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Napolitano, Marcos (2003) O Fonograma como Fonte para a Pesquisa Histórica em Música Popular—Problemas e Perspectivas. *Anais do XIV Congresso da ANPPM*.
- Pantoja, Mariana Ciavatta (2008) *Os Milton: Cem Anos de História nos Seringais*. Rio Branco: EDUFAC.
- Todorov, Tzvetan (1977) *Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Edições 70. Tradução Maria de Santa Cruz.