

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSICOLOGIA

**O Novo Tradicional: transportações sensíveis  
das musicalidades indígenas do Brasil**

Marlui Nóbrega Miranda

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto  
Coorientador: Prof. Dr. Mauro William  
Barbosa de Almeida

**VERSÃO CORRIGIDA**

São Paulo  
2021

## RESUMO

*O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil* é uma abordagem autoetnográfica sobre a interpretação da Música Indígena do Brasil e seus reflexos nas musicalidades brasileiras. Pensando nas sociedades indígenas a partir de seu cancionário, selecionei para este estudo 103 cantigas paradigmáticas, que datam a partir de 1895, dos povos Suruí, Paiter, Juruna/Yudjá, Kayapó/Mêbêngôkre, Karajá/Iny, Tupari, Aruá, Wari', Djeoromitxi, Tuyuka, Tikuna, Mehinako, Palikur e Krahô. A tese fundamental está corporificada na história e nas musicalidades indígenas que permearam a minha trajetória, tratando-se da possibilidade de transculturalidade, porque a Música é uma linguagem transcultural que conserva a experiência estética. Refuto a tese pós-modernista que afirma a incomensurabilidade das culturas, visão conservadora que enxerga a *diferença* como indicação de distância insuperável. O meu protagonismo como *performer* de musicalidades indígenas conduz a narrativa, espelhando os ônus e bônus desta trajetória controversa, num país que sempre foi abertamente anti-indígena. Esta tese vem apoiar as manifestações da Música Indígena do Brasil - MIB – que, através de seus artistas contemporâneos, ganha força na internet e em nichos de cultura urbana, e já se apresenta em palcos de grandes teatros dentro e fora do Brasil, numa caminhada da Tradição aos encontros de interculturalidade, ao *Novo Tradicional*, em *transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*.

**Palavras-chave:** Povos Indígenas do Brasil, Música Indígena do Brasil, MIB, Mudanças Culturais, Interculturalidades, Novo Tradicional, Marlui Miranda.

## ABSTRACT

*The New Traditional: Sensible Transports of Brazilian Indigenous Musicalities* is an autoethnographic approach to the interpretation of Brazilian Indigenous Music and its reflections on Brazilian musicalities. Thinking about Indigenous societies based on their musicalities, I selected for analysis paradigmatic songs, dating from 1895, from the Suruí Paiter, Juruna/Yudjá, Kayapó/Mëbêngôkre Karajá/Iny, Tupari, Aruá, Wari', Djeoromitxi, Tuyuka, Tikuna, Mehinako, Palikur and Krahô peoples. The fundamental thesis is embodied in the history and musicality of my trajectory, because it deals with the transculturality, for Music is a transcultural language that preserves the aesthetic experience. I refuse the postmodernist thesis that affirms the incommensurability of cultures, a conservative view that sees difference as an indication of insurmountable distance. My role as a performer of Indigenous musicalities drives the narrative, mirroring the burden and bonus of this controversial trajectory, in a country that has always been openly anti-Indigenous. This thesis supports the manifestations of Indigenous Music of Brazil - MIB – which, through its contemporary artists, gains strength on the internet and in urban culture niches, and already performs on stages of major theaters in Brazil and abroad, on a journey from Tradition to intercultural encounters, in the *New Traditional, sensitive transports of musicalities of the Indigenous peoples of Brazil*.

**Keywords:** Indigenous Music from Brazil, New Traditional, Indigenous Peoples of Brazil, Cultural Changes, Indigenous Performance, Marlui Miranda.

## CAPÍTULO 1

### 1.1. Introdução: para uma musicologia pan-étnica

“Hoje, quando falamos em música indígena, adentramos em territórios de Musicalidades, e não Etnomusicalidades; de Artes Indígenas, e não Etnoarte; de Ciência, e não Etnociência.”

(Mauro William B. Almeida)

Com título de *O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*, esta tese de doutoramento trabalha no campo da musicologia cultural humanística a fim de contribuir para o estudo das musicalidades indígenas do Brasil a partir de cantos selecionados dos povos indígenas Paiter, Kayapó, Juruna Palikur, Tupari, Aruá, Djeoromitxi, Wari', Nambikwara, Xavante, Tikuna, Tuyuka, Krahô, Wayana, Apalai, Katxuyana. Nesse ponto, é importante salientar que a *musicologia*, segundo Richard Parncutt:

Importantes enciclopédias musicais como o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, “Musicology”) e *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1997, “Musikwissenschaft”) oferecem ampla e abrangente descrição sobre a musicologia, sugerindo que a musicologia atual abrange todas as abordagens disciplinares para o estudo de toda música, em todas as suas manifestações e em todos os seus contextos, sejam eles de ordem física, acústica, digital, multimídia, social, sociológica, cultural, histórica, geográfica, etnológica, psicológica, fisiológica, medicinal, pedagógica, terapêutica, ou em relação a qualquer outra disciplina ou contexto que seja musicalmente relevante (PARNCUTT, 2012, p. 147).

Assim, considerando a expansão da pesquisa musical em áreas diversificadas, tais como os estudos culturais, a “nova musicologia” dos anos 1990

(KRAMER, 1995) e a música popular (COOK, 1998), abre-se um espaço para a grande questão proposta sobre as musicalidades indígenas e o *caráter e a direção das mudanças* que estão ocorrendo nas tradições e o meu papel como participante ativa destas mudanças, no sentido da *performance* pan-étnica.

Pela experiência alcançada como cantora e *performer*<sup>1</sup> dedicada à interpretação da música indígena fora do ambiente da música popular brasileira (MPB), construí um trabalho pan-étnico para trazer aspectos musicais e da *performance* dos indígenas citados com a intenção de demonstrar o valor, a beleza e a diversidade das musicalidades indígenas posto que não são musicalidades monótonas muito ao contrário, afirma Curt NIMUENDAJU em 1902. (CAMÊU, 1977p.46). Os cantos que escolhi não se restringem apenas a fragmentos musicais de cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais, mas se estendem a muitos domínios da vida, seja a tradicional ou aquela inserida no mundo industrial e moderno (TURNER; SCHECHNER, 1982). Messner, entretanto, avança mais sobre a questão da *performance* nesse sentido, conforme assinala Oliveira Pinto:

Percebendo que a *performance* é mais do que apenas aquilo que se vê e que se ouve em espaço delimitado, a etnomusicologia contribuiu com definições mais abrangentes, sugerindo mesmo que a performance fosse “*an all-expressing, as well as all-embracing phenomenon*” (MESSNER, 1993, p. 15). Assim, *performances* marcariam todas as atividades humanas, sempre que inseridas em algum quadro de referência sociocultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 229).

A ideia de Messner para uma *performance* “*all expressing, all embracing*”, para ser totalmente expressiva e abraçar o todo, colabora na concepção de *performance* pan-étnica, ao alargar a abrangência do campo de pesquisa e do campo de trabalho para a elaboração da *performance*, seja de um ritual ou de um evento

<sup>1</sup> Para Turner e Schechner (1982, p. 56) performances são, simultaneamente, étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas. Em última instância, performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que performances não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais, teatrais etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno.

cultural, estendendo-se a situações relacionadas ao trabalho de elaboração musical, encontros que colaborem para a concretização dos eventos e os modos como nós, os participantes, alcançamos “resultados reais” na comunicação intercultural de ideias musicais, que já ocorreram muitas vezes em teatros, escolas, centros culturais, áreas públicas, eventos institucionais ou autoproduzidos.

A noção de “*performance* transportada” (SCHECHNER apud LIGIÈRO, 2012, p. 71) explica o conceito de transportação e transformação de formas culturais com as quais o *performer* se identifica. Ele exemplifica citando experiências em rituais no teatro, na dança e na música, situação que encontrei frequentemente e que vivenciei depois ao representá-los, sem a pretensão de “autenticidade”, em palcos urbanos:

Não apenas os rituais têm sido criados a torto e a direito, como os rituais mais antigos têm fornecido energia para a usina da arte ou têm sido apresentados como um tipo de entretenimento popular. Existe uma longa história de importação de “rituais autênticos” e a apresentação deles em exposições coloniais, feiras mundiais e parques. Algumas dessas apresentações, tiveram impacto significativo sobre o teatro e a dança ocidental – mesmo quando eles não eram totalmente genuínos (LIGIÈRO, 2012, p. 85).

Provavelmente o conceito de autenticidade citado acima, que é tão em voga, seria questionável. Fala-se muito sobre o índio que usa celular, que não seria mais índio. Durante a minha vida profissional na música, percebi que a presença de indígenas nos palcos urbanos era criticada, pois isto implicava em questionamento de “autenticidade”, um conceito etnocêntrico de tantos questionamentos duvidosos. Mas, qual seria a instância que definiria autenticidade na Arte indígena, sua identidade? Justamente a FUNAI, que emite documento de identificação indígena, hoje sempre é uma parte instável do Estado brasileiro: num momento protege o índio e em outro, retira a proteção. Creio que a melhor proposta é acolher a direção indicada pelo próprio indígena. Eles souberam negociar com outras culturas e questionam a dita “autenticidade” pois é um conceito etnocêntrico por seu caráter excludente. Hoje, os próprios indígenas são os produtores executivos de seus eventos e também são solidários com outros parentes que compartilham uma nova forma tradicional de *performar suas identidades em palcos urbanos*, o Novo Tradicional, a tradição do futuro. Vemos hoje as interações de

transculturalidade em festivais e concertos organizados por indígenas, como é o caso da cantora, jornalista e produtora Djuena Tikuna, que transformou o palco do Teatro Amazonas num espaço para rituais: o *Warecû*, a “Moça Nova” dos Tikuna, a Festa da *Tocandira*, dos Waimiri-Atroari, ambos rituais de moças novas e união de novos casais; o *Cariço*, dos Tukano, Baniwa, Desana, Tuyuka e Baré, compartilhando os cantos dançados que pertencem à tradição destes povos. Efetivamente, um evento de transculturalidades pan-étnicas (MAHER, 2016) no palco da Ópera de Manaus. Esta situação cultural demonstra como é importante estar participando ativamente na cultura do outro (HOOD, 1963, p.187) e, estrategicamente, ocupar os espaços culturais de Manaus, São Luís, Goiás, Mato Grosso, Rondônia, Roraima, Pará, Amapá e São Paulo e demais capitais. Talvez, tenha sido por cantar músicas de tantos povos, que tive aceitação indígena nas minhas interações transculturais pan-étnicas.

## 1.2. A opção pela autoetnografia

“Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação.”

(Hannah Arendt)

A iniciativa de um estudo fronteiro entre a etnografia e a autoetnografia que aborda as criações musicais dos povos indígenas vem justificada pela longa duração de meu profundo envolvimento como artista e pesquisadora com as musicalidades indígenas por isso optei pela abordagem autoetnográfica. Concordo com Hannah Arendt que o termo "profundidade" que é visto como memória, poderia ser subentendido como autoetnografia, a emersão das recordações.

A partir das anotações de campo, materiais publicados, cartas, fitas e vídeos gravados, a memória resgata imagens, sons, como se estivessem sendo projetados numa tela. Há uma imensa quantidade de fatos, e coordenar com as anotações traz de volta inúmeros aspectos que, no decorrer dos tempos, vão regredindo na memória. Mas a memória é um celeiro, que vem alimentar a reconstrução do passado. A narrativa da memória tem um importante papel nas ciências sociais e na pesquisa pois:

Como método, a autoetnografia combina características de autobiografia e etnografia. Ao escrever uma autobiografia, um autor escreve retroativa e seletivamente sobre experiências anteriores. Normalmente, o autor não vive essas experiências apenas para torná-las parte de um documento publicado; em vez disso, essas experiências são montadas em retrospecto (BRUNER, 1993; DENZIN, 1989; FREEMAN, 2004). Ao escrever, o autor também pode entrevistar outras pessoas, bem como consultar textos como fotografias, diários e gravações para ajudar na recordação (DELANY, 2004; DIDION, 2005; GOODALL, 2006; HERRMANN, 2005) (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, p. 3).

A autoetnografia, como abordagem, abre portas para o saber de experiência. O texto que se descreve como uma autoetnografia, mas é ao mesmo tempo a etnografia de um trajeto pessoal, ontológico, é também uma inovação na maneira de tratar processos culturais que envolvem a relação entre mim e o Outro, e, em termos da música, processos entre musicalidades indígenas e as musicalidades populares e eruditas.

Do ponto de vista acadêmico, a narrativa autoetnográfica vem sendo utilizada desde o final da década de 1970 como uma forma de escrita na qual a experiência pessoal do etnógrafo passa a ser considerada como um fator importante do processo científico. A própria palavra aponta que a partir do estudo analítico e sistemático (grafia) da experiência pessoal (auto) é possível compreender uma experiência cultural (etno). (SANTOS, 2017,p.229). Surgiu a partir da percepção da existência de diferentes tipos de pessoas, com diferentes visões de mundo e que muitas vezes não são contempladas pelos cânones metodológicos como explicitam (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, *Apud* SANTOS, 2017p. 218 ).

Os defensores deste método, que combina técnicas da autobiografia e da etnografia, apontam para o fato de que um texto nunca está isento da experiência pessoal do cientista. O procedimento autoetnográfico se baseia também na ideia de

que “uma vida individual pode dar conta dos contextos nos quais vive a pessoa em questão, assim como das épocas históricas que atravessa com o passar de sua existência” (BLANCO, 2012, p. 170, tradução minha), bem como na tendência da antropologia em que o outro passa a ser considerado na construção do conhecimento.

Ou seja, ao invés de falar sobre o Outro, ou pelo Outro, o antropólogo passa a falar com o outro, através da elaboração de um tipo de etnografia caracterizada por uma escrita dialógica e/ou polifônica que busca, nas palavras de Clifford, ser uma “alegoria” (1998, p. 45) do encontro entre subjetividades diferentes (VERSIANI, 2008, p. 6).

Neste sentido, este trabalho é a reflexão de uma artista sobre caminhos que tomei para aprender as musicalidades indígenas. Tenho me dedicado à pesquisa e à interpretação da música indígena do Brasil desde 1974. Apresento elementos de uma experiência de quatro décadas convivendo com a música enraizada nas narrativas e no caráter da expressividade indígena. Trata-se aqui de fazer uma *autoetnografia narrativa*, segundo a classificação de Ellis, Adams & Bochner (2011).

Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços. Tudo isso tem uma conexão direta com o reconhecimento do caráter político e transformador que tal método assume ao “dar voz para quem fala” e em “favor de quem se fala” (SANTOS, 2017, p. 219).

Mas, no momento desta tese, creio que é Ecléa Bosi quem tem uma visão mais ampla sobre memória próxima à autoetnografia, pois ela aborda em seu livro *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos* (2012) o aspecto da memória sob ângulos fundamentais:

A substância social da memória, a memória e interação, o indivíduo como testemunha, o tempo e a memória, o compasso social do tempo, as lembranças de família, de comunidade, de povo; os espaços da memória, a casa, dentro e fora, as pedras do caminho, o mapa afetivo e sonoro; a memória entre a consciência e o estereótipo, a memória da arte, memória do ofício, ação e memória; a reconstrução do passado, a conservação do passado (BOSI, 2012, p. 8).

A memória conduz o trabalho da autoetnografia. A cultura é como uma cachoeira de histórias e cantos na memória dos indígenas resistentes. Por diversas vezes em 2000, estive com os Tuyuka de Cachoeira Comprida, para colaborar com uma oficina/ritual cuja função era reavivar os espaços da memória, o mapa afetivo sonoro, a reconstrução do passado, o Novo Tradicional, para praticar as histórias dos ancestrais nas "Cerimônias Tuyuka: Cantos-dançados *Utãpinoponaye*" e colocaram em evidência logo na entrada da aldeia uma placa de madeira com letras pintadas em tinta azul com um recado direto: *Marlui: Atiya Sukã Padeko* ("Marlui, vamos trabalhar").<sup>2</sup>



Figura 8: Placa de boas-vindas à Oficina "Cerimônias Tuyuka", rio Tiquié, Aldeia Cachoeira Comprida, em abril de 1999. Foto de Marlui Miranda.

### 1.3. Reminiscências históricas

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi": significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”

(Walter Benjamin)

<sup>2</sup> Esta placa-convite foi pendurada numa árvore, no porto da aldeia Cachoeira Comprida, no alto Tiquié, para as cerimônias tuyuka, que está localizada na região da Amazônia na fronteira com a Colômbia.

Comecei este projeto musical dedicado inteiramente às musicalidades indígenas, com o título *IHU, a Celebração e Recriação da Música Indígena da Amazônia Brasileira*, durante meados dos anos 1970, quando não havia nenhuma perspectiva de que viesse a se concretizar, nem mesmo financeiramente, pois os povos indígenas eram “questão de segurança nacional” e nem mesmo existia qualquer incentivo às artes. Muito frequentemente, falava-se que os indígenas já não existiam, suas línguas foram esquecidas e que a Amazônia era “um grande vazio”, quando na verdade, na contramão dessas ideias falaciosas, havia uma emergente articulação dos povos indígenas em torno de objetivos concretos: a demarcação de seus territórios.

É emocionante saber que estivemos cantando desde 1995 duas músicas, reminiscências históricas, cuja primeira referência data de 1895, *Kworo Kango* e *Ju Parana*: foram os dados de uma pesquisa muito importante e bem fundamentada do antropólogo Gustaaf Verswijver (1982), que preservou e desvendou com clareza dados históricos comprovados sobre o tempo de vida desse cancionista. As cantigas tradicionais, ou suas versões, circulam quando um terreno é bem-preparado e suas sementes prosperam, por sua qualidade musical intrínseca.

*Ju Parana* e *Kworo Kango* fizeram uma ponte entre as culturas juruna/yudjá e a kayapó/mëbêngôkre karajá/iny e xikrin: atravessaram perseguições, diásporas, guerras intertribais; raptos de parte a parte; os Juruna/Yudjá foram reduzidos a 80 pessoas; desapareceram dois grupos dos Kayapó Gorotire, os de Pau d’Arco e os Irã’ãmrãjre, que certamente conheciam o ritual do *Kworo Kango*. Depois, fizeram a *pax xinguana*. Estas cantigas são o eco de pessoas que sobreviveram ao tempo e a uma devastação e as adotaram como parte de sua cultura. *Ju Parana* e *Kworo Kango* são cantigas longevas. Conheci várias versões destas peças musicais, o que me levou a crer que seriam a mesma *Kworo Kango* dos Kayapó/Mëbêngôkre São referências coletadas em antigas gravações, cassettes, CDs e mapas de localização de antigas aldeias, como a dos Mëtyktire que existiu até o final do século XX nas margens da cachoeira Von Martius, e no Capoto. Estas cantigas vêm de um tempo muito antigo, no século XIX, quando os Juruna viveram protegidos de *raids* dos Kayapó em uma dessas ilhas naquela cachoeira. São músicas que continuam sendo interpretadas continuamente desde 1895. Em 1995 entrei na linha de transmissão histórica do *Kworo Kango* e *Ju Parana*, produzi reflexos destas músicas no Brasil, pois havia uma grande aceitação de toda uma geração de professores e estudantes em escolas do

território nacional, promovendo oficinas para todas as faixas etárias sobre as musicalidades indígenas; para coros profissionais e amadores como o Grupo Beijo, que veio do CORALUSP em 1993, formado por cantores advindos da educação musical, mas sempre tendo como premissa colocar os autores e grupos indígenas em relevância. Por sua vez, os coros também deram continuidade a essa linha de transmissão. Continuamos cantando *Kworo Kango* e *Ju Parana* em 2019, até um pouco antes da pandemia eclodir em 2020; fizemos apresentações no auditório do MASP com o coro da Escola de Música da OSESP-SP, regência de Tiago Pinheiro, participação de Chico César e Jean Garfunkel, formadores de opinião. Nos últimos tempos, sempre com muito entusiasmo, todos cantamos *Kworo Kango* e *Ju Parana* no MASP e na Sala São Paulo, junto ao Coral Jovem da OSESP, regência de Tiago Pinheiro, e o Coro do Projeto Guri; cantamos também com crianças e adolescentes do Papo Coral de Curitiba, dentre as inúmeras muitas iniciativas educacionais. O alcance dessas musicalidades foi multiplicador. Isso demonstra a resistência e a qualidade dessas tradições musicais que há séculos vêm mudando, numa mobilidade que gera o novo.

Cantigas são como os relâmpagos da história, diz Walter Benjamin, um alento em momentos de perigo. Elas iluminam rapidamente o nosso trajeto, em seguida ficamos no escuro, raios desenham o céu, vemos no clarão, o caminho, de vez em quando. Mas enquanto isso, cantamos. Sempre há chance para se preservar uma cantiga indígena, antiga ou recente, todas são importantes e merecem atenção. A interculturalidade é o caminho possível para a continuidade das culturas.

#### **1.4. O Novo Tradicional, a experiência do novo**

O *Novo Tradicional* (MIRANDA, 1995) é o ponto de transição entre uma musicalidade e a repetição dela mesma, à qual vão sendo acrescentados elementos de outra(s) cultura(s). Na Terra, tudo se move em relação ao seu eixo, inclusive as músicas, como o *continuum* do seu movimento observado no *pêndulo de Foucault*. Procuo nesse trabalho compreender os diferentes ciclos de vida que fazem as músicas mudar de forma e função. Mas o “novo” em si não é novidade. Observando a tradição canônica ocidental, há dificuldade para distinguir o que de fato é inovação e como algo musical pode ser percebido como “novo” (NETTL, 2015, p. 54) para levar adiante o Tradicional em termos de “movimento incessante”. A antropologia deu

bastante atenção aos escritos das *Mitológicas* de Lévi-Strauss e, por outro lado, à inovação das tradições: vistas por Cohn (2001); o *Nekretx* estudado por Lea (2012) e em Fargetti (2018), o estudo das cantigas de ninar juruna/yudjá, que trazem referências para compreender mecanismos diferentes da mudança cultural. A musicologia histórica lida constantemente com a inovação no sentido de que está procurando sempre evidências para identificar o que se pode afirmar como novo. Mas de forma geral culturas não-ocidentais parecem alocar menos valor à inovação do que as culturas ocidentais. Na visão do presente trabalho, a noção do “novo” está mais associada à capacidade de mergulhar musicalmente numa tradição, espaço da cultura no Brasil, de braços com a ameríndia, latino-americana. Em sua origem estão os elementos da natureza, o respeito ao “espaço sagrado” (SCHECHNER apud LIGIÈRO, 2012, p. 70) da composição, como disse Djuena Tikuna sobre seu ritual criativo. O Novo Tradicional, em sua acepção mais ampla, é um paradigma que resulta dos processos de *Transformação* ou *Transportação*, tal como é a extensão de um direito, o “direito de mudar” a própria cena sociocultural, direito conquistado pelos povos indígenas. Enquanto para a musicologia, a inovação e a mudança se referem à identificação da origem de determinados padrões culturais com vistas à criação musical, a mudança para o povo indígena se refere também a um *direito originário* (CUNHA, 2017), que inclui o direito a manifestar seus padrões culturais. Sabemos que quando o indígena se recusa ao estereótipo, torna-se motivo de preconceito:

Veja bem: a gente não se veste como nossos pais, nossos avós, bisavós; a gente não come as mesmas coisas, não fala do mesmo jeito e no entanto ninguém põe em dúvida nossa identidade – está certo – brasileiro, ou o que seja, enfim, isso não é problema. Mas, para os índios, se têm uma imagem de que eles têm de ser aquela coisa de século XVI – quer dizer – andarem pelados, usarem arco e flecha, borduna, e enfim, mostrarem performaticamente que são aqueles índios que a gente espera. Só que a história passou para eles também, tanto quanto passou para nós e, quem é que vai dizer se uma sociedade é indígena ou não? no que se constitui uma sociedade indígena? e aí eu acho que a resposta é o seguinte: é exatamente essa consciência de uma continuidade histórica,

com uma sociedade pré-colombiana, uma sociedade que estava aqui antes dos outros (idem).

Nessa questão, a verdade inegável é que tanto o povo que vive a tradicionalidade nas aldeias como os que vivem a tradicionalidade no meio urbano e se declaram indígenas são indígenas. Atualmente o indígena é artista e produtor em sua própria cultura. Pergunto-me se estamos avançando e compreendendo melhor as diferenças e o etnocentrismo, que é geral, reticente em aceitar que os povos indígenas possam apresentar suas novidades contemporâneas desafiadoras às prerrogativas estereotipadas do passado. A *Transformação* tem sido entendida por alguns como algo que veio para ameaçar culturas e que vai causar o desaparecimento de tal como “eram” antes. Seria possível o desaparecimento total de uma cultura? Ou o aniquilamento total das culturas? Pelo contrário, o que estamos vendo no momento atual não é o desaparecimento, mas sim a continuidade, com o atual domínio das tecnologias de audiovisual de tudo que é visto pela comunidade; a documentação por cineastas e programadores indígenas registrando todos os rituais tal como vistos por eles mesmos; no acompanhamento das manifestações de etnicidade, e no embate político que se intensificaram em momentos como o que vivemos, de coalisão entre povos indígenas.

### **1.5. Os Povos Indígenas e a Música Indígena do Brasil – MIB**

A Música Indígena do Brasil – MIB, termo para uma nova mas antiga categoria musical, é tema que permeia este trabalho, do começo ao final. É uma referência à pessoa indígena como Sujeito de um campo musical que engloba todos os sistemas musicais pertencentes aos povos indígenas. É também uma forma de apresentar, interpretar, ser intérprete, ou representante de uma das categorias das musicalidades indígenas dentre 304 modos de povos diferentes no sentido do contemporâneo e do popular. A MIB, apesar de secular, é um campo novo. A MIB se caracteriza por ser a produção de obra musical que é o resultado de um encontro intercultural. Uma cantiga indígena cantada e adaptada seja por um indígena ou não-índio está protegida pelo código do direito autoral. Atualmente a maioria dos indígenas da MIB que estão se apresentando popularmente se tornaram seus próprios produtores, com conhecimentos de produção e artísticos e participam em editais na área da cultura.

## 1.6. Música indígena não é domínio público e nem folclore

Nesse momento, mesmo contemplando indivíduos autores indígenas, a atual Lei do Direito Autoral 9.610 não contempla a questão do direito autoral coletivo dos povos indígenas. O argumento é que trata-se de um direito individual. Entretanto, este é um direito que precisa ser reconhecido, e advogados indígenas como Fernanda Kaingang e Elói Terena trabalham nessa questão. O argumento contrário é que o direito autoral coletivo não corresponderia à legislação dos outros países. Porém, as musicalidades indígenas são protegidas e desde 1988 não são mais consideradas domínio público: há uma cláusula de imprescritibilidade porque a Constituição Federal garante a esses povos direitos sobre seu patrimônio material e imaterial e, portanto, a lei atual não pode mais impedir tal proteção (VALLE; BAPTISTA, 2004, p.19). Uma coletividade indígena, uma etnia, não tem idade, não é mortal como um indivíduo. Assim, seus direitos, enquanto coletividade, são imprescritíveis, como já reconhece a Constituição Federal (idem). Há direitos autorais regulamentados que incidem tanto para a biodiversidade, como para as musicalidades indígenas.

Em 2014, gravei o CD *Fala de Bicho, Fala de Gente* pelo selo SESC, a convite da Associação Yarikayu do povo Yudjá. Ao interpretar uma cantiga yudjá, sou legalmente responsável por ela, frente ao povo Yudjá, e nada poderia ser feito sem acordo celebrado entre nós, antecipado por reunião com a Associação Yarikayu do Povo Yudjá e a Associação IHU Pro Música e Arte Indígenas em Tubatuba<sup>3</sup>, para elaborar um contrato, prestar esclarecimentos e estipular remuneração.

No tocante ao direito autoral yudjá, foi por causa do personalismo do direito que percebi que o melhor caminho seria proteger a autoria da comunidade através de um responsável no momento do contrato pela gestão da Associação, como um representante e guardião do repertório, e isto foi aceito por todas as partes e confirmado mediante um contrato que fizemos em São José do Xingu, no cartório local, firmas presenciais, pois o povo indígena tem a capacidade civil reconhecida pela

<sup>3</sup> Antiga aldeia do povo Juruna, que se autodenomina Yudjá, no Território Indígena do Xingu.

Constituição de 1988. Mas isto muda, depende do que cada povo decide. Sempre houve da minha parte uma grande preocupação com a questão da proteção utoral, condição *sine qua non*; ponto de partida de qualquer gravação com um povo Indígena, pois para a produção de um projeto musical, uma gravação ou audiovisual precisa primeiro ser combinada e creditada aos autores e seus/suas intérpretes.

### 1.7. Travessias de Transformação

Como chegamos a usar a cultura dos outros como nossa?

O gesto de Transformar remete ao sentido de Travessia, de “algo que se experimenta, que se prova, como o que nos passa, nos acontece e nos toca” (BONDÍA, 2002 p. 25). Pensamos que a travessia entre culturas é uma relação intelectual, mas também é emocional. O saber tradicional é necessário, pois enriquece a experiência para desvendar um novo tempo. Atravessei, de um modo ou de outro, a minha vida tendo como perspectiva de aprendizado as musicalidades indígenas. O fato de não me sentir mais uma *outsider* ao mundo indígena vem dessa experiência e envolvimento carregados de significados de que a música é capaz de traduzir o intraduzível, inclusive para pessoas da minha própria cultura. Só consegui fazer essa travessia no tempo porque os termos dessa experiência fizeram sentido à minha cultura e às pessoas que se envolvem com ela.

Quanto a isto, pode-se discutir em todo meu trabalho de releitura da música indígena, por exemplo, exemplificando com o CD *Fala de Bicho, Fala de Gente*, no sentido de que “quando a diversidade cultural é sugada na mesma espiral da transformação de toda sociedade, esse padrão é desestabilizado” (KRENAK, 2019, p. 57). A desestabilização, em *Fala de Bicho, Fala de Gente*, vem no canto com voz indígena contrastando com uma ponte jazzística modal.

A gravação deste trabalho foi em São Paulo no estúdio Nas Nuvens, com a presença virtual no Skype de Tarinu e Yabaiwa nos assistindo de São José do Xingu, do Xingu SAT, um internet café, e nós, Nelson Ayres, Rodolfo Stroeter, Paulo Bellinati, John Surman, Caíto Marcondes e Ricardo Mosca, tocando e gravando, conversando com eles, que de vez em quando trocavam de posto, ora Tarinu, ora Yabaiwa, ora os dois, conduzindo a gravação, corrigindo a pronúncia, se divertindo na convivência com novos sons e instrumentos diferentes da cultura yudjá.

Sempre que estamos numa cultura, estamos também na outra, e vice-versa, se todo mundo estiver incluído na conversa. Essa é uma consciência que decorre da nossa conversa musical entre essas entidades, quando se confronta com outra cultura. Você é agente e medeia o trânsito de igual para igual, e isso traz experiência no modo de viver as coisas, especialmente em música. Mas é preciso ser sensível aos diversos valores que se transformam em música.

Quando se aprende a entrar em duas culturas ao mesmo tempo, alcança-se aquele ponto de inovação que só acontece quando você aprende a fazer o Artesanato daquela cultura. Trançar, cortar as taquaras para fazer as flautas, pintar o batedor, amarrar as taquaras, decorar com penas e, por fim, soprar a música no instrumento. O Artesanato se torna o elo entre as duas culturas, dois saberes, duas experiências e a sensação de ser peixe fora d'água desaparece porque há um saber compartilhado. O elo entre as duas culturas, por força da experiência vivida, a experiência adquirida na voz indígena muitas nuances e cores vocais possíveis, fazem o elo entre culturas. Este elo está me dizendo que eu não conheço o que é a cultura indígena em si e nem a minha também, mas eu sei que criei uma relação cordial entre as duas. Essa explicação se justifica somente se compreendermos a invenção das culturas como um processo que decorre de forma objetiva e por meio do aprendizado. Este elo me mostrou que a minha própria cultura é uma invenção, como visto por Roy Wagner quando diz que “Invenção é Cultura” (2012, p. 69), assim como a outra também. E essa relação que não é *exatamente nossa nem do outro*, mas *das duas culturas amalgamadas*.

### **1.8. Um saber de experiência**

Procuro contribuir para um “saber de experiência” (BONDÍA, 2002, VILELA, 2015), qualificando a minha experiência não somente como “trabalho realizado”, no longo tempo em contato com a música indígena, mas considerando a experiência/sentido (idem, p. 20) na construção de um trabalho musical. O “sujeito da experiência”, segundo o filósofo Martin Heidegger, era:

(...) um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido e inatingível,

erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder, e por sua vontade (HEIDEGGER, 1987 apud ibidem).

As experiências com muitos músicos indígenas foi o que reafirmou o meu trabalho como *performer* da música indígena do Brasil, numa ideia de performance intercultural, a partir de releituras da singularidade da música indígena do Brasil. Tarefa de muita complexidade, desde sempre um trabalho em progresso, estendendo-se numa colaboração contínua.

Este trabalho não carrega experimentos, mas experiências que revelam a transição do “Tradicional” ao “Novo Tradicional”, o caráter e a direção dessas transformações que estão ocorrendo nas tradições musicais indígenas e o meu papel como participante ativa e também o envolvimento de muitas pessoas que serão citadas ao longo do trabalho, que também participaram das mudanças culturais indígenas em momento de perigo:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 1994, p. 224).

A tese de Walter Benjamin estende-se à tradição musical indígena na passagem muitas vezes atribulada do Tradicional ao Novo Tradicional. Esta permite a experiência, que, segundo Bondía, vem do latim *experiri* (provar, experimentar):

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente, a ideia de prova (BONDÍA, 2002, p. 20).

Segundo Paul Ricoeur, a “distância na proximidade, a proximidade na distância, é um paradoxo que domina hoje todos os nossos esforços por reatar com as heranças culturais do passado, e por reativá-las num modo atual” (1975, p. 38). Isto me marcou, de forma definitiva, por muitos anos, como “aquela cantora da música indígena”. E por anos e anos, vivi um isolamento, não havia ainda artistas indígenas, mas esperava que isto acontecesse, talvez muito distante ainda. Mas havia uma dupla sertaneja que eu apreciava, no início tinham o nome *Os Índios Caiapós*, depois adotaram o nome *Cacique e Pajé*. Pensei nesse projeto musical pan-étnico como uma forma de chamar a atenção à presença da música indígena. Este esforço resultou nos LPs *Olho D’Água* (1979), *Revivência* (1981) e *Rio Acima* (1986); e os CDs *IHU, Todos os Sons* (1995), o oratório *Kewere, Rezar* (1997), *Yuxin, Alma* (2009)<sup>4</sup>; *Fala de Bicho, Fala de Gente* (2014); além de contribuir com e gravações de campo para produções etnográficas, como *Paiter Merewa, Cantam os Suruí de Rondônia* (1984)<sup>5</sup>; *Ponte entre Povos* (2005)<sup>6</sup>; *Utapiñonã Basamorí, Cerimônias Tuyuka* (2003).<sup>7</sup>

De certa forma este trabalho, ao longo de quarenta anos, contribuiu para trazer visibilidade aos grupos musicais e cantores populares indígenas e para a inclusão destes artistas no cenário das músicas do Brasil. Por seu potencial, de um lado, etnográfico e comunicativo, de outro, um entretenimento combinado a um caráter ritualístico, realizado com uma produção artística extremamente cuidadosa<sup>8</sup>, foi o que possibilitou formar plateias diversificadas, ampliando o alcance para além do público familiarizado com a questão indígena.

A partir de *IHU, Todos os Sons*, em 1995, as musicalidades indígenas que gravamos se popularizaram, abrindo um novo espaço, trazendo um novo paradigma de reconhecimento de direitos para as músicas do Brasil, o protagonismo indígena surgindo para um público diversificado.

*IHU, Todos os Sons* foi indicado como material educativo de apoio em escolas públicas e privadas; recomendado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) a partir do complemento à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº

<sup>4</sup> Selo SESC e Companhia das Letras, 2009. Projeto composicional para musicalizar o livro *Yuxin, Alma*, da escritora Ana Miranda.

<sup>5</sup> Projeto desenvolvido com Betty Mindlin e Marcos Santilli entre 1979 e 1981.

<sup>6</sup> Projeto desenvolvido entre 2000 e 2005 com Artionka Capiberibe, Denise Fajardo e Eliane Camargo.

<sup>7</sup> Projeto desenvolvido com os Tuyuka de Cachoeira Comprida (AM), o Instituto Socioambiental e os estudantes do curso de literatura brasileira do Dartmouth College e The Kenneth and Harle Montgomery Endowment. Direção e produção artística Marlui Miranda. Organização da pesquisa Flora Cabalzar e Aloisio Cabalzar.

<sup>8</sup> A produção esteve no encargo de Rodolfo Stroeter a partir de 1995.

11.645, de 10 de março de 2008, quando torna-se obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena.

### **1.9. Perspectiva de “dilatação do mundo acessível”**

Iniciado ainda em 1978, o meu projeto com as musicalidades indígenas se desenvolveu fora do ambiente da indústria fonográfica, no período da ditadura militar, havendo, entretanto, uma perspectiva futura de “dilatação do mundo acessível”, (MARIAS, 1988, p.33) que vislumbrava naquele momento, com restrições:

Na porção do mundo que está habitado no planeta em que a humanidade reside, essa dilatação é tecnicamente total: nenhum ponto do mundo humano é inacessível. Porém, politicamente não é assim: há países fechados em clausura voluntária, que não deixam entrar nem sair – nenhuma das duas coisas –; há restrições impostas à comunicação telefônica ou telegráfica, à retransmissão televisiva, à circulação de notícias, ao correio etc.; interferem-se emissões de rádio; ou, então, se castiga o acesso à comunicação que tecnicamente não se pode evitar (MARIAS, 1988, p.33).

Frente a um período de restrições das liberdades, procurava me equilibrar com eventos e apresentações esporádicos e estabelecer uma forma de sobrevivência, convivendo com o risco eminente da invasão da vida privada, da ocasional suspeita e vigilância sobre pessoas, que ocorria com frequência. Mas a esperança de “abrir um espaço” de manifestação própria era mais forte, mesmo nesta situação anormal, em que não eram permitidas afirmações públicas de liberdade artística. Era uma expressão comum naquele período.

### **1.10. Rosa Luxemburgo e os índios**

De todo modo, por tudo que vivíamos e se intensificou naquele período, qual seria a alternativa de preservação à destruição das sociedades humanas e sua cultura? Rosa Luxemburgo, no começo do século XX, disse, sobre o capitalismo, que

ele tem dois componentes: um é a destruição da natureza e dos recursos naturais do meio ambiente, utilizando a matéria prima para transformar em produção. O outro é que isto significa também a necessidade de destruir formas sociais diferentes daquelas do capitalismo vigente, tendo como resultado a transformação, como diz Mauro Almeida, “daquele guerreiro, daquele pajé, daquelas pessoas ligadas ao modo de vida das sociedades indígenas, em consumidores e trabalhadores” (comunicação pessoal). Esta espiral, entretanto, não gira somente numa direção, ela pode, num dado momento, reverter o sentido: o que não estava previsto é que ocorre uma reação das formas de organização social que não são capitalistas, o que significa também que as pessoas não desejam ser simplesmente reduzidas à uma posição de simples consumidores da indústria. Um dos planos da reação, o da Arte, desarticula este processo destruidor.

### **1.11. Os povos indígenas e o “exercício do ser”**

Desde o início da década de 1980, os meios legais de representação das comunidades indígenas no Brasil e suas lideranças surgiram e se organizaram para enfrentamento da colonização, multiplicando-se a partir de 1988 na forma de associações, fundações, cooperativas, fortalecendo sua autodeterminação e ampliando o diálogo com a sociedade envolvente para tratar de seus interesses e autodefesa em torno da Constituição de 1988, principalmente no que toca à demarcação de suas terras; à grilagem, à extinção da vida tradicional, da cultura e do meio ambiente. A colonização pretende destruir a cultura e a destruição da cultura é o ponto final da existência humana. Mas para cada um, o mundo pode nos apresentar uma alternativa à destruição, e para o filósofo Ailton Krenak, ter a possibilidade de um adiamento de seu final, previsto para ocorrer a todos os seres humanos de uma só vez.

Ele diz, sobre a falência do sentido de ser humanidade:

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício do ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus

coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (...). Nosso tempo é especialista em criar ausências: no sentido de viver em sociedade, do próprio sentido de experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande em relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta e faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, adiaremos o fim (KRENAK, 2019, pp. 14, 26-27).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

**O NOVO TRADICIONAL: TRANSPORTAÇÕES SENSÍVEIS  
DAS MUSICALIDADES INDÍGENAS DO BRASIL.**

## O Novo Tradicional: Transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil.

Relembrei meu pai e minha mãe:  
 meu pai, pelo amor aos sertões,  
 e minha mãe, por me ensinar  
 costurar tecidos e sonhos.

Foi no final da década de 1980 que comecei a pensar sobre o Novo Tradicional e o "resgate da cultura indígena", quando estava participando nos trabalhos da Comissão Índios do Brasil em 1992. Depois, quando ouvia comentários sobre IHU, Todos os Sons, espetáculo musical apresentado em 1995, relacionando este espetáculo a perdas culturais dos indígenas e "resgate" da cultura. Isto me incomodava, perceber que o meu trabalho foi divulgado dessa forma pois, como já mencionei antes, nunca resgatamos, mas fomos resgatados pelas musicalidades indígenas. Havia nesse período uma grande mobilização da sociedade, ficando marcado na história o discurso de Aílton Krenak no Congresso Nacional, com grande reverberação, que foi muito eficaz estrategicamente. O resultado é o que vemos na Nova Constituição de 1988, um Novo momento, até hoje. Isto reverberou em mim também. Era uma "Nova Constituição", mas não uma "Constituição Nova", inversão que daria um sentido de retrocesso. Nova, porque removeu obstáculos. Refletindo hoje sobre a escolha do termo, estou certa de que é o correto para indicar mobilidade, Transformação ou Transportação", (TURNER e SCHECHNER, 2012, pág. 45) é, com certeza, o "Novo Tradicional", com o adjetivo "Novo" antecipando-se à condição de ser Tradicional, reafirmando como mobilidade algo que possui uma dinâmica própria, um salto ao momento atual.

Se pensarmos no Novo Tradicional como uma grande esteira comunitária trançada com a palha da envira, do murumuru ou mirití, (RIBEIRO, Berta, 1985 p.49), fazemos uma metáfora sobre o jeito como se trança o passado com o futuro, usando a palha de ontem trançada à de hoje, tornando-a mais bonita, menos monocromática. As mulheres indígenas sentadas com crianças de colo, fazendo colares, conversando ao pé do fogo, sentadas sobre a esteira-cultura, cantarolando; trançando desenho de escaravelhos, pássaros em voo; casa de abelhas, cestos espinha de peixe, larvas comestíveis, cobra camudi, onça e suas pintas, Novo Tradicional trançado marchetado dos povos Karib, Aruak, Tupi, Jê. (idem acima, Berta Ribeiro).

O coração desta tese é o termo Novo Tradicional, chegando com certa urgência, já que os indígenas sempre foram referidos como “parados no tempo”, ou como hoje se diz, avançados “demais” para ser indígenas, uma forma de preconceito estrutural. O Novo Tradicional se vivencia, seja no sentido bom ou ruim, como um trançado de sociedades e culturas. Temos memória. Aquela que está trançada na palha do futuro, o Novo Tradicional. Na música Paiter também é assim, quando cantamos uma cantiga de facão, uma cantiga muito comovente, que traz o passado com o futuro, temos um movimento ao Novo Tradicional. Somos a "civilização da palha".(RIBEIRO, Berta, 1985, p.) Portanto, cantando ou trançando uma musicalidade indígena com uma forma contemporânea, como o Rap, somos o novo, com o ancestral que vive em nós, e a nossa Arte permanece compondo a cestaria do futuro.

O Novo Tradicional é Tradição que vem para o Novo, o que está explícito na correspondência com SEEGER, Anthony, no anexo 15 que, ao ouvir a gravação do CD IHU, Todos os Sons, disse que não poderia falar da opinião dos indígenas, mas disse que “o que fiz foi muito Novo”. Esta palavra, o Novo, estava em circulação não só no meu horizonte, mas no de todos que estavam sincronizados no trabalho da mudança naquele momento histórico, deixando para trás um tempo obscuro para um de maior luminosidade.

MIB – Música Indígena no Brasil – o que seria? É uma sigla que vem na esteira do movimento indígena. Na verdade, é uma proposta minha para explicitar um caráter independente para a música indígena, pois são músicas cantadas em muitas línguas indígenas, de 304 povos, mas, na etnogênese, eventualmente também em português. Embora estilos estrangeiros sejam adotados pelos artistas indígenas, a língua cantada é usualmente a nativa de cada povo, na maior das vezes. Mokuká Kayapó canta forró Jê. Djuena Tikuna compõe e canta em Tikuna. Kunumí MC canta o RAP em Tupi Guarani. Guildy Blan canta o Reggaeton Tikuna. A MIB anuncia e valoriza a presença destas línguas que poderiam ser esquecidas, ou rarefeitas pelo uso frequente do português. Com a inserção indígena na *mass media*, o RAP Guarany Mbyá ou Kaiowá e Tikuna alcançou o público em grande escala, quando buscava uma via para alcançar um grande público que, de fato, compareceu. Com essa estratégia, os Rappers indígenas e a MIB ganharam projeção nacional, sendo valorizados os intérpretes, ao mesmo tempo qualificando o ouvinte que aprecia a multimusicalidade (NETTL, 2015, p.70) na diversidade, largamente disseminada no mundo. Não falo aqui da World Music, pois a MIB não teve espaço significativo ali. Definitivamente, a

MIB não é "música regional", nem é folclore: é simplesmente a música indígena que se faz no Brasil.

Quando se trata de direitos autorais e domínio público, assunto falado logo no Capítulo 1, vimos a explicação do porquê a música indígena não é folclore e ainda, que o domínio público é inaplicável. Concluindo, venho no mesmo mote, com a pergunta: Então, “como é que fica esta situação em se tratando de direitos autorais coletivos?” (VALLE e BAPTISTA, 2004, p.37) a resposta é que, isto ocorre por que uma coletividade não tem idade e não é mortal como o indivíduo, argumentam o Instituto Socioambiental e sua consultoria jurídica, que os direitos de uma coletividade são imprescritíveis, como já reconhece a Constituição Federal – a não ser que se trate de “povos dados como extintos”, ao que devemos observar com grande atenção pois costuma ocorrer uma manipulação proposital da “extinção” de determinados grupos: as políticas públicas contrárias aos Povos indígenas, os assassinatos e a violência do contato que levou muitos povos a negar sua origem por serem constrangidos ou ameaçados (Idem acima). Hoje, mesmo enfrentando todos os retrocessos, há um avanço na questão da etnogênese, a emergência étnica, termo usado pela antropologia, “embora seja conceitualmente controvertido” (ARRUTI, 2001) e isto define a identidade e a herança cultural. Recupera-se o usufruto da herança cultural, pois estes são direitos que passam “de geração em geração” e se estendem a um grupo determinado de pessoas, um coletivo. Portanto, decorre que o domínio público não se aplica a estes casos que envolvem povos indígenas, é o que afirmam os autoraisistas Fernando Mathias Baptista e Raul Telles do Valle. Está descrito na Constituição Federal de 1988, que “todo povo indígena tem direito a manter sua organização social, seus costumes, línguas, música, e outros tantos bens e interesses, obrigando o Estado brasileiro por eles zelar.” (Direitos do Índios, Constituição Federal, Seção II, DA CULTURA. Art. 215). É à luz dessa cláusula que podemos interpretar que, ao contrário do Folclore, que abrange “o conjunto de tradições, conhecimentos e crenças de caráter popular, expressos em provérbios, contos ou canções” cuja fonte é desconhecida. As obras do patrimônio material e imaterial indígena tem identificação, que pode ser individual ou coletiva. Há muitas particularidades a discutir, mas os direitos coletivos dos povos indígenas são imprescritíveis. Tanto que não se aplica a possibilidade do marco temporal porque, segundo o jurista João Mendes Júnior, já em 1912, (1992,p.157) defende o direito histórico às suas terras, por antecederem à formação do Estado brasileiro. É o chamado Direito Originário.

O Novo Tradicional veio “do Cru e o Cozido, de fresco e podre, de molhado e queimado” (Lévi-Strauss, 2004 p.19). Veio no trançado do Novo, que aparece no subtítulo do CD IHU, “Todos os Sons”, uma tradição que não é perdida e se ressignifica em uma nova forma de exprimi-la, um novo alimento para a cultura, passagem livre para transculturalidades.

O Novo Tradicional são repetições e variações, a tradição e a inovação; a distância entre um momento da música e o subsequente; a distância temporal, a distância afetiva; podendo ou não exprimir a reação dos indivíduos a mudanças abruptas como as pandemias, as guerras; a atribuição de novas experiências, boas ou ruins, que reformulam conceitos antigos. Foco teórico desta tese, o Novo Tradicional aparece como um conceito que os indica a mobilidade nas musicalidades indígenas e a continuidade, pois “O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança.” (SEEGGER, 2008, pág.3). É muito precisa esta definição e ajuda a entender as mudanças musicais. A descrição sobre os fatos “da próxima vez”, formam a base do Novo Tradicional e na “sua descrição, a etnografia da música” (idem) a perspectiva de que não será igual à vez anterior.

Outra questão teórico-prática, é sobre a performance e o “corpo da voz indígena” (MAUSS, 2934, p.10). Devo lembrar que não existe apenas um só modo de emissão de voz indígena, mas de n t r e o s 304 povos, cada qual se apresenta com seu campo de expressão vocal próprio. Quando me referi à “voz indígena” nasalada, foi baseada estritamente nas vozes que conseguimos emitir ao nos aproximar das mulheres Kayapó, pois soam as vozes femininas sempre bem estridentes e predominantes – nas musicalidades Kayapó. Mas há vozes suaves, tanto masculinas ou femininas, como das mulheres Warí’, vozes de mulher-criança; e as masculinas Warí’, que cantam o tempo todo em falsete. As vozes masculinas de *no – ok-ã mor* na tessitura masculina dos Kayapó, parece ser mais suave, na profundidade de seus baixos-barítonos. O balanço delicado que fazem com o corpo ao cantar sentados, cria um efeito na voz que produz uma marcação do tempo quaternário, em uníssono.

A escolha de um repertório para gravação de *IHU, Todos os Sons* foi subjetiva. Procurei me deter sobre os cantos uníssonos, já que é imenso o repertório nessa forma, como as músicas dos cantores solistas Paiter, por exemplo. Fazia sentido naquele momento do início do trabalho com o grupo Beijo, procurar as musicalidades

mais tradicionais, as que mais permitissem uma interpretação que agradasse aos indígenas, o que ocorreu com exceções. Quando começamos os ensaios com a música indígena, o Grupo Beijo trabalhava arranjos com harmonias muito complexas no repertório próprio de MPB, e uma afinação precisa. Mas eu parti do princípio oposto, do personagem indígena que interpretamos, a expressão própria, o mais próximo possível, tal como fizemos em *Mená Basa, Kworo Kango*, introduzimos a voz nasalada cantando em uníssono uma música inesperada e rica na sua maneira *Utapinoponã Basamorĩ* de trazer o corpo indígena da voz.

A musicologia está aberta a todas as abordagens para o estudo das musicalidades possíveis no mundo e, segundo PARNCUTT (2012) estão sendo incluídas em enciclopédias como o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Mas, apesar de acreditar que a oralidade vai continuar existindo para sempre, fica a minha sugestão de que um dia venha a ser publicado um léxico dessa amplitude no Brasil, o Novo Dicionário da música e dos músicos indígenas, elaborado também por acadêmicos indígenas, indígenas não-acadêmicos, e não-indígenas.

Busquei uma abordagem teórica pesquisando sobre bimusicalidade e multimusicalidade (NETTL, 2015) e a transculturalidade entre os povos, assunto que esta tese defende; a questões ligadas à antropologia da performance, (SCHECHNER, 2012), à teoria do drama social, (TURNER, 2012), à distância entre tradição e o Novo Tradicional, à experiência e o saber de experiência ( BONDÍA, 2002); e à opção pela narrativa autoetnográfica (BOSI, 1995). Fiquei com (SAHLINS, 1988 p. 56) por encontrar “algumas formas espetaculares de mudança cultural indígena convertendo-se em modos de resistência política em nome de uma persistência cultural” ; sobre as relações intertribais entre os Juruna e os Kayapó entre 1850 -1920, encontrei no artigo de (VERSWYVER, 1982) um relato histórico preciso sobre as guerras intertribais e as abduções de cantores com repertório musical e boas vozes conhecidas dos Kayapó, com objetivo de incorporar não só mulheres e crianças, mas a cultura musical que possuíam, integrando estes ganhos em sua própria cultura; em (LEA, p. 372) encontrei uma explicação para as abduções culturais, o conceito amplo dos “bens do *Nekretx*”, “bens industrializados; apropriação de nomes, cantos, cerimônias e adornos de todos os *kubê*”, (idem acima) conjunto do qual eu também faço parte, apropriando-me dos meus *Nekretx* , os cantos comuns dos rituais *Kwarý-kango* e *Bemp*, que originalmente eram parte do repertório Juruna.

Pretendo fazer devoluções de material sonoro e devo dizer que não é a primeira nem a última vez que devolvo coleções musicais indígenas. Na foto, o material gravado pronto para devolução aos Panará, via Instituto Socioambiental; cópias integrais de mídias de foto e audiovisual do projeto *Sakiôri* – Reunião, em 2006.



Figura 56: Materiais organizados para devolução aos Panará. Projeto Sânyôri.2006.

Devolvi fonogramas e partituras que os Juruna me solicitaram, além disso, foram publicadas 49 transcrições de seu repertório de cantigas de ninar. Já “queimamos” (expressão para imprimir mídia em CD) muitas vezes CD-R para devolver aos Paiter. É importante a devolução para a educação dos jovens, para ter uma referência, autores, ouvir gravações importantes, filhos e netos, precisam; para ajudar também na prática e reaprendizado da cultura nas escolas. A Associação que representa o povo panará recebeu os originais do projeto *Sakiôri*, em 2006. Etnógrafos, antropólogos, musicólogos eventualmente devolvem suas gravações em produtos, finalizados como Lps, como Anthony Seeger, quando produziu o LP de música *Kĩsedjê*. Já devolvi materiais sonoros em fita cassette; Marcos SANTILLI devolvia em polaroide, entregava no ato da foto as fotografias do grupo, o que agradava muito aos Wari’, aos Paiter, aos parceiros; MINDLIN, Betty, devolvia em fita cassette igualmente, depois veio o DAT. Agora, devolvemos via celulares, ainda temos os DVDs, mp3, *pendrives*. Eu assisti, por exemplo, uma situação de devolução quando Betty Mindlin entregou aos Tupari um livro raro de Franz Caspar: *Os Tupari*”, com fotografias de imenso valor histórico para a comunidade, foi grande a emoção ao ver fotos de seus avós ouvindo rádio que Franz CASPAR trouxe, na sua visita da década de 1950. Hoje em dia é muito mais fácil, no advento do WhatsApp, inclusive para o material devolvido ser usado imediatamente em oficinas ou durante as aulas dos professores indígenas. Já enviamos diversas vezes CDs para os Paiter, Lps e também cópias de Paiter Merewá, de 1985 para a Associação Povo Paiter Gaggir.

Foram doados três CDs e um livro- catálogo para cada Palikur, Wayana, Tiriyó, Katxuyana, cópias de cassette para os Yanomami, por duas vezes, gravações feitas em 1970 por de Claudia Andujar e Carlo Zacquini. Em Ponte entre Povos, destinei uma cota dos livros e CDs para cada participante, que venderam ou levaram para casa.

Os agradecimentos aparecem no início como parte integrante da tese. Tentei não esquecer de nenhum parceiro da vida profissional na música e iniciar com quem tive ou tenho uma história compartilhada, povoando desde o início a mente de quem se dispuser a ler, ou enumerar, este pequeno contingente de nomes de grandes artistas, colegas de profissão e intelectuais indígenas. É uma constelação de músicos brilhantes, indígenas e não-indígenas, entusiasmados por um projeto musical que ainda permanece e é apreciado mesmo depois de 34 anos. Indígenas e não-indígenas que decidiram enveredar por um caminho da transculturalidade porque:

Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar nosso roteiro de vida. Ter diversidade, e não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, Ailton, 2019, pág. 33)

São visões de mundo, de história e nossas tentativas para mover a cultura, causar reação à imobilidade.

Tememos a aniquilação da cultura, que percebemos nos dias de hoje, mas reagimos a cada cantiga que cantamos, a cada livro publicado, a cada tese ou estudo. Rosa Luxemburgo anunciava que as forças do capitalismo fatalmente iriam trazer a aniquilação da cultura local para a transformação do povo em consumidores e de mão de obra e a aniquilação da natureza, transformando-a em produção. A percepção da aniquilação é o que estamos vivenciando neste momento de perdas e negação de direitos fundamentais à vida. Mas, como seria para nós uma alternativa à aniquilação? Qual o futuro da cultura neste país? Os povos indígenas, com estratégias aprendidas

em séculos de resistência, estão nos dando uma lição de como manter o meio ambiente e ao mesmo tempo, buscando uma relação de simetria educacional. Hoje são professores formados na graduação e Pós-graduação, com um curriculum educacional elaborado em duas epistemologias, e estão lecionando para indígenas e não-indígenas. As Universidades multiculturais têm um papel preponderante, como uma forma de devolução do que se perdeu no passado, para o futuro.

Além da educação como saída à aniquilação, a Arte é, por enquanto, outra maneira de resistir. Isto significa para mim que no fazer artístico existem possibilidades de sobrevivência à aniquilação humana pois, na transculturalidade experiência estética se mantém. Na transculturalidade é que se produz a iluminação de duas culturas diferentes.

Da oralidade parte o envolvimento pessoal, o carisma que o intérprete transmite a uma audiência, mas a variação, a criatividade se faz a partir de um celeiro comum, um patrimônio cultural coletivamente construído, compartilhado, compreendido:

Seria, portanto, própria à oralidade, a capacidade da fusão do passado e do presente em um discurso único, momentâneo e fugaz, mas suficientemente ancorado numa tradição cultural para ser reconhecido como verdadeiro e significativo, capaz de afirmar e expressar ideias essenciais compartilhadas”.(VIDAL, Lux, 1992, p.293).

Na questão das mudanças musicais, é preciso considerar que, nas culturas, em especial a Paiteir, transportações ( SCHECHNER, 2012 p. 71) ocorridas em uma pequena cantiga de solista como *Nambekó Merewá* fala sobre um drama social tremendo que se abateu sobre as pessoas da comunidade. Mas os Paiteir conseguiram, no confronto com a colonização, passar a sua mensagem, através da cultura, especificamente, a música, o que fazem até os dias atuais. Os cantores solistas, musicalmente criativos, são “antenas” de sentimentos da coletividade, e trouxeram ideias novas que provocaram novas decisões sobre o que dizer e fazer e, seu discurso musical, seus gestos do cantar e porque cantar, traduzem “modos para entrar num mundo novo, sem deixar para trás o velho mundo” (CUNHA, Manuela, Pág.73, 1996). Além disto, a cantiga de facão (MINDLIN, 1981) analisada no capítulo III, *Nambekó Merewá*, responde à colonização e seus algozes, sentindo os

Paiter a crueldade do sistema colonial, processadas em termos de sua própria musicalidade:

“Mais do que uma física planetária, esta é uma história do capitalismo mundial, o que, além do mais testemunhará de dupla maneira a autenticidade de outras formas de existência.

Em primeiro lugar, pelo fato de que a presente ordem global foi decisivamente moldada pelos chamados povos periféricos, pelos diversos modos como articularam culturalmente o que lhes estava acontecendo. Em segundo lugar, porque a diversidade, apesar das terríveis perdas que vem sofrendo, não está morta, mas persiste na esteira da dominação ocidental. (SAHLINS, 1988, pág.53)

Na música, o discurso, a letra, o poema do Novo Tradicional é o mundo novo; e o velho mundo são as estruturas musicais tradicionais que resistem. As forças sociais são representadas pelos facões, a instância da industrialização. As mudanças que impactaram a vida dos Paiter, são encontradas nas músicas sobre transformações de musicalidades tradicionais para o movimento do Novo Tradicional. Mas a tradição permanece nas cantigas mesmo com uma mudança sensível nas estruturas musicais e linguísticas:

Não se trata de “atraso”, exceto de uma perspectiva burguesa ocidental, nem se trata de conservantismo. Há, certamente, uma continuidade cultural, mas a maior continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural. De qualquer modo, continuidade não é o mesmo que imobilidade. (SAHLINS, 1988, pág.55)

O esquecimento parcial, o esquecimento relativo e o esquecimento total resultam de transformações em graus variados, chegando ao extremo de um hino evangélico (*Palob ewe wabe tiġ*; Louvaremos a Deus) ser considerado como “autêntica” música Tupi Mondé, por estar no contexto da situação do dominador. Numa conduta antiética e agressiva, apodera-se da música para fazer proselitismo religioso, abduzindo as musicalidades indígenas e as revestindo de um discurso oposto, em geral, ao conteúdo solar das cantigas de *wãwã* (pajé), que são de cura, empoderando indivíduos, vibrante, em contato com centenas de seres da natureza animados e inanimados.

Se desconsiderássemos o contato entre povos e culturas ou as movimentações de populações, não poderíamos verificar a existência das mudanças culturais na memória dos *matehre de mãã*; (os velhos que sabem muito Paiter); assim foi com os bardos, os *aedos* como Homero, que eram encarregados de transportar e transmitir histórias sobre os grandes dramas vividos pela humanidade, e ainda, os violeiros, que fizeram “a narrativa histórica das grandes migrações no Brasil” por meio de seu cancionero. (VILELA,2013, p. 198).

O Novo Tradicional é, no canto do icônico Nambekó Merewá a percepção do ambiente altamente agressivo, quando seu *habitat* imemorial havia sido dessacralizado na dura luta pela homologação do Parque indígena do Aripuanã. Florestas que eram parte de seu território original indissociável, como Cacoal e Riozinho, foram repartidas por estradas; ficou a poeira, no lugar da floresta. É deste contexto que Nambekó Merewá fala.

As cantigas de facão foram levadas longe, até a França, porque Anine Suruí, cacique Paiter na década de 1980, esteve na Europa lutando pela demarcação em 1979. Quando ele voltou, *cantou* esta história para todos. As musicalidades são forma polissêmica da vida em luta pela estabilidade, apresentando-se como discurso, literatura, luta política, argumento de conferências, viagens, novos contatos amistosos, livro, Lp. O senso criativo veio como autossuperação para enfrentar uma guerra sem tréguas contra os Povos Indígenas.

Cantado pela voz de Djuena Tikuna, *Eware*, que é um canto de união com o Criador *Yo’i* de um povo inteiro que ele pescou, resiste como um hino do Novo Tradicional no novo mundo de Manaus. São tantas as famílias que deixaram a Fronteira Tríplice fugindo à violência, em busca de trabalho e educação e da preservação de sua língua *Magüta*. *Eware* é salvaguarda, lastro cultural, sinal diacrítico indicativo da identidade Ticuna, o povo pescado, vivendo em cidades. Trouxeram o mundo da música e do espírito e se curvam um ao outro para abrir-se à continuidade da tradição.

Tarinu Juruna em 2012, na aldeia *Matxiri* no Xingu, se referia constantemente a um sentimento de perigo eminente que os Juruna sentiam no século XX em relação a seu cancionero e sua cultura material ameaçadas pelas guerras e perseguições por seringueiros e inimigos de outras etnias, como os Kayapó, que emprestaram muito do cancionero Juruna, e vice-versa. Este sentimento parece estar entre eles até hoje, mesmo que na década de 1950, tenha cessado a beligerância substituídas por boas

relações com os Kayapó e todos os povos do Xingu. Mas as suas cantigas continuam vivas, mudando gradativamente.

A música é uma linguagem transcultural. Peço uma licença poética para reconstruir literariamente o que poderia ter sido um dos primeiros episódios de transculturalidade musical que pode ter ocorrido em 1615, quando o músico francês Pierre Gaultier (1599-1681) compôs, *Les Oeuvres: Sarabande* (1638, p. 44) e chamou os Tupinambás a participar do concerto:

Os índios brasileiros fizeram grande sucesso na Corte Francesa...Um músico da Corte, Gaultier, chegou a compor uma sarabanda para que os Tupinambá tocassem com seus maracás... (CUNHA, Manuela p.13, 1992)

Em 1615, no final do tempo da França Equinocial, alguns “*Toupinambous Maragnans*” foram levados pelos huguenotes à Corte Francesa. Eram Tupinambás da família Anápuàka. As crianças e os adultos mais talentosos musicalmente foram levados chorando ao bote e embarcados na caravela dos franceses. Com um sentimento de orfandade, atravessaram o Atlântico, *mare liberum*, desde a costa dos Maragnans, da *Île de Saint Louis*. Sentiram frio, náuseas, tiveram medo das enormes vagas, do ranger das madeiras, dos temporais; sofreram sede e fome. Ao chegar, foram vestidos com batas grossas para o outono frio; banharam-se, calçaram borzeguins apertados, espécie de botas amarradas com cadarço, doados pelos frades Capuchinhos. Na Abadia de Saint Denis, foram alimentados por frades cozinheiros, que os admiravam com imensa curiosidade. Os tupinambás comeram pães frescos e tomaram sopa de carne de javali; experimentaram doces, e bons pratos ali tiveram. Dormiram ao pé do fogo, aquecidos. No dia seguinte, quando foram levados pelo huguenote André Thevet ao palácio real de Rouen, os tupinambás ainda sentiam no corpo o “mal do desembarque”, sensação persistente do movimento das ondas após a longa passagem pelo Atlântico. Entoaram, para louvar a entrada do rei Henri II e sua corte, melodias de um cantar nunca ouvido, misterioso, suave:

*Guera ayura... oro-i mongarau... ndo-o aba-i... xo-emo...-obebé bo... a-é ayura...rememo...*

As crianças tocavam flautas doces nativas, em uníssono. Acompanhavam o mestre da música Tupinambá com seus pequenos maracás em pequenos volteios. Foram tão bem-vistos, que o compositor francês da Corte, Pierre Gaultier, veio a eles.

Era uma estranha figura longilínea, que usava um turbante longo drapeado, o *chaperon*, e calçava *poulaines* com uma longuíssima ponta que ia afinando. As crianças pensaram que fosse Gaultier um ente da floresta, com seus pés de um único dedo, muito comprido. Entusiasmado, Gaultier escreveu uma pequena sarabanda para o inusitado ensemble: cravo, maracás, címbalos de dedos, *chitarrone*, *vièle* de arco, soalhas, flautas doces, violino e viola da gamba, e os convidou a tocar e dançar juntos. Foi um verdadeiro sucesso. Ao final, todos os Tupinambás levantaram os braços e girando em espiral, simultaneamente, agitando os maracás ao alto no ritmo *com anima*, emitiram ao final um potente chamado a plenos pulmões:

Soooooooooooooooooooo...HO! e bateram seus pés descalços a uma só vez, fortíssimo. O chão de tábuas ecoou como trovão nas abóbadas, entre paredes escuras, altíssimas, de pedra, do castelo real. A nobreza arregalou os olhos. Assim os Anápuàka terminaram a sarabanda.

É possível que o momento desta performance Tupinambá/ Gaultier em Rouen tenha sido o primeiro gesto de transculturalidade de que se tem notícia, que partiu, em 1615, de um encontro transatlântico entre o compositor Gaultier e os Tupinambá. Mas e a sarabanda, que foi composta especialmente para incluir Anápuàka e as crianças no ensemble barroco, teria sido um movimento intencional para um Novo Tradicional? Por enquanto, parece que sim.

Reitero o meu agradecimento a todos igualmente, sem deixar de lembrar a sensibilidade de Ĝasadap, Ĝakaman, Uraan, Joaton, Xamuai; Yabaiwa, Karin, Tarinu e Hĩ Juruna; Higino e Guilherme Tuyuka; Manoel Labonté, Tebenkue Palikur, Paxinã Poty Apalai; Yanuno, Uyai, Karanai, Kamalurre e Aparitá Mehinako; Etxowé e Mo'am Tupari; Anísio Aruá e Anápuàka Tupinambá, Irekran Mëbêngôkre e aos músicos, artistas e criadores culturais: John Surman, Ivan Vilela, Elisa Bracher, Danilo Santos de Miranda, Manuela Carneiro da Cunha, Mauro William Barbosa, Alberto Ranelucci, Rodolfo Stroeter, Rafael José de Menezes Bastos, Pedro Paulo Salles, Tiago Pinheiro, Elisa Santilli, Idjahure Kadiwel, Betty Mindlin, Maria do Carmo Barcellos, Maru Ohtani, Caíto Marcondes, Artionka Capiberibe, Bugge Wesseltoft, Marcos Santilli, Benjamin Taubkin, Grupo Beijo; Teco Cardoso, Toninho Carrasqueira. Nos somamos às vozes dos povos indígenas, caminhantes de uma jornada que nos Transportou a um Novo Tradicional, nossa aproximação afetiva a uma manifestação musical pouco ou nada conhecida, que causou estranhamento, mas que é repleta de beleza, natureza, significados e valores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Diccionario de Filosofia**. Atualizado e aumentado por Giovanni Fornero. 4. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGOSTINHO, Pedro. **Kwarip, Mito e Ritual no Alto Xingu**. São Paulo: EDUSP e Editora Pedagógica Universitária Ltda, 1974.

ALBERT, Bruce. **Temps du sang, temps des cendres**: représentation de la maladie, espace politique et système rituel chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne). Tese de Doutorado. Paris: Laboratório de Etnologia e de Sociologia Comparativa, Universidade de Paris X – Nanterre, 1985, 853 p.

ALMEIDA, Sílbene de. Os Nambikwara. Índios de Mato Grosso: Dossiê. In: OPAN/CIMI. **Coletânea de trabalhos sobre os índios de Mato Grosso**. Cuiabá: Gráfica Cuiabá, 1987.

ALVIM, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/marlui-miranda/dados-artisticos>>. Acesso em: 22 de março de 2020.

ANDRADE, Mario de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1983.

ASH, Solomon E. **Psicologia Social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

AYTAI, Desidério. As flautas rituais dos Nambikuara. **Revista de Antropologia**, São Paulo, separata do v. 15 e 16, p. 69-75, 1967-68.

AYTAI, Desidério. Da caderneta de campo do antropólogo: o fuso Karajá. **Publicações do Museu Municipal de Paulínia**, São Paulo, n. 22, p. 17-25, 1982.

AYTAI, Desidério. La flûte nasale des indiens Nambikuara. **Cahiers d'ethnomusicologie**, Genebra, n. 2, p. 133-149, 1989.

AYTAI, Desidério. Witisu espia as flautas proibidas. **Revista de Atualidade Indígena**, Brasília, v. II, n. 7, p. 34-38, 1977a.

AYTAI, Desidério. Um mito Nambikuara: a origem das plantas úteis. **Publicações do Museu Municipal de Paulínia**, São Paulo, n. 6, p. 4-9, 1977b.

BAILEY, J. Music Structure and Human Movement. *In*: HOWELL, P. (org.). **Musical Structure and Cognition**. Londres: Academic Press, 1985, p. 237-258.

BASTIAN, Adolf. **Der Mensch in der Geschichte**. Zur Begründung einer psychologischen Weltanschauung. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1860.

PETSCHLIES, Erik. **As redes da etnografia alemã no Brasil (1884-1929)**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2019.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no alto Xingu**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

BEAUDET, Jean-Michel. Musiques d'Amérique tropicale: Discographie analytique et critique des amérindiens des basses terres. **Journal de la Société des Américanistes**, Paris, v. 68, p. 149-203, 1982. DOI 10.3406/jsa.1982.2214. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_00379174\\_1982\\_num\\_68\\_1\\_2214](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_00379174_1982_num_68_1_2214). Acesso em: 10 mai. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. v. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Phillip. **Disciplining Music: musicology and its canons**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BLACKING, J. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. **Yearbook of the International Folk Music Council**, Londres, v. 9, p. 1-26, 1973.

BLACKING, J. **How Musical is Men?**. Londres: Faber & Faber, 1979.

BLACKING, J. **Music, Culture and Experience**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2012.

BRUNELLI, Gilio; CLOUTHIER, Sophie. Zorós et colons: encore une guerre en Amazonie. **Recherches Amérindiennes au Québec**, Quebec, v. XVI, n. 3 p. 152-156, 1986.

BRUZZI, A. A. Silva. **O Dicionário Etnolinguístico do Uaupés, Cauaburi e Negro**. Roma: Libreria Ateneo Salesiano, 1968.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CAPIBERIBE, Artionka. Não cutuque a cultura com vara curta: os Palikur e o projeto "Ponte entre Povos". *In: Políticas Culturais e Povos Indígenas*. CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro (org.). São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 165-194.

COHN, Clarice. **Culturas em Transformação**: os índios e a civilização. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001.

COOK, Nicholas. **Music**: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COSTA, Anna Maria R. F. M. da. A flauta sagrada. Índios Nambiquara. **Publicações do Museu Histórico de Paulínia**, Paulínia (SP), v. 49, p. 52-55, 1991a.

COSTA, Anna Maria R. F. M. da. A menina-moça: ritual Nambiquara de puberdade feminina. **Publicações do Museu Histórico de Paulínia**, Paulínia (SP), v. 51, p. 90-95, 1991b.

COSTA, Maria Heloisa Fenelon. **O Mundo dos Mehinaku e suas representações visuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

CUNHA, Manuela Carneiro da. A Identidade dos Povos do Nordeste. *Tempo Brasileiro*, Fortaleza, Rio de Janeiro, n. 82, p. 169-188, 1984.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “**A questão indígena hoje**”, com **Manuela Carneiro da Cunha** [vídeo online], 17 mai. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mnMUUT0dj7M>. Acesso em: 07 jul. 2021.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com Aspas**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Da Guerra das Relíquias ao Quinto Império, Importação e Exportação da História do Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 44, p. 73-86, 1996

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Os Direitos do Índio**: ensaios e documentos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CUNHA, Manuela Carneiro da; ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Enciclopédia da Floresta – O Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro. (org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. v. I. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. **Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research**, v. 12, n. 1, art. 10, jan. 2011. DOI: 10.17169/fqs-12.1.1589. Disponível em: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>. Acesso em: 06 ago. 2021.

FARGETTI, Cristina Martins. **Fala de Bicho, Fala de Gente: cantigas de ninar do povo Juruna**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

FAUSTO, Carlos. **Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FELD, Steven. **Sound and sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERGUSON, Donald. **Music as Metaphor**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960.

FERNANDES, Florestan. **Organização social dos Tupinambá**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

FIUZA, Mauro B; SILVA, Marta de A. **Distúrb Comun**, São Paulo, v. 30, n. 4, p. 802-808, dez. 2018.

FREDERICK, Franklin. Alexander Von Humboldt, a Venezuela e a Revolução Bolivariana. Brasil 247 [online], 1 fev. 2019. Disponível em: <https://www.brasil247.com/blog/alexander-von-humboldt-a-venezuela-e-a-revolucao-bolivariana>. Acesso em: 16 dez. 2021.

GAAMI, Anine Suruí; GAKAMAN Suruí. *In*: PAPPANI, Angela; LACERDA, Inimá (org.). **Histórias do Começo e do fim do mundo**. São Paulo: Ikorê, 2016. p. 9-11, 63-72, 145-194.

GALLOIS, Dominique. De arredio a isolado: perspectivas de autonomia para os povos indígenas recém-contatados. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.) **Índios no Brasil**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.

GALVÃO, Eduardo. **Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900-1959**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Nova Série Antropologia, Belém, n. 8, p. 1-41, jan. 1960.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GINELL, Richard. Milton Nascimento Txai. **All Music** [online]. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/txai-mw0000262614>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GOMES, A. M. A. Um estudo sobre a conversão religiosa no protestantismo histórico e na psicologia social da religião. **Ciências da Religião – História e Sociedade**, 2011, p. 148-174.

CANDIDO, Juliana Barbosa. **“É necessário nascer de novo”**: conversão religiosa e mudança social no pentecostalismo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, Paraíba, 2017.

GRAMANI, Eduardo. **Rítmica viva: A consciência musical do ritmo**. São Paulo: Editora da UNICAMP; Paz e Terra. Campinas:1996.

GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do autor, 2009

HALMOS, I. Melody in the Music of the Nambikwara. **Studia Musicologica da Academia Scientiarum Hungaricae**, Budapeste, v. VI, p. 317-356, Budapeste, 1964.

HOOD, Mantle. Musical Significance. **Ethnomusicology**, v. 8, n. 3, p. 187-92, 1963.

HOOD, Mantle. The challenge of bimusicality. **Ethnomusicology**. v. 4, n. 2. p. 55-59, 1960.

HOOD, Mantle. Training and research methods in ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 1, n. 11, p. 2-8, 1957.

ISIDORO, E. A.; TUPARÍ, R. P.; TUPARÍ, I. Predicados não-verbais em Tuparí. **Revista Brasileira De Linguística Antropológica**, v. 10, n. 2, p. 265-279, 2018. DOI: 10.26512/rbla.v10i2.20941. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/20941>. Acesso em: 16 dez. 2021.

KEIL, Charles. **Tiv Song**. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

KEYES, Charles F. Towards a New Formulation of the Concept of Ethnic Group. **Ethnicity**, v. 3, n. 3, p. 202-213, 1976.

KRAMER, Lawrence. **Classical Music and Postmodern Knowledge**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1995.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACERDA, Daniel. John Cage, Augusto de Campos: um diálogo. **Zunái, Revista de Poesia e Debates**, ano IX, ed. XXVI, mar. 2009. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/daniel\\_lacerda\\_johncage.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/daniel_lacerda_johncage.htm). Acesso em: 16 dez. 2021.

LAGO, M.C do. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. **Cadernos do Colóquio de 2003**. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

LAPLANTINE, F. **A descrição etnográfica**. Tradução: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Ed. Terceira Margem, 2004.

LEA, Vanessa R. **Riquezas Intangíveis de pessoas partíveis**. São Paulo: EDUSP e FAPESP, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Myth and Meaning** – Cracking the code of Culture. Nova Iorque: Schocken Books, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional São Paulo, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa: Edições 70, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Tropiques**. Paris: Plon, 1955.

LUXEMBURG, Rosa. **A acumulação do capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1988

MAHER, Terezinha Machado. Do étnico ao pan-étnico: negociando e performatizando identidades indígenas. *D.E.L.T.A.*, v. 32, n. 3, p. 719-733, 2016. DOI: 10.1590/0102-44500164769937201.

MARIUTTI, Eduardo B. Militarismo e imperialismo no pensamento de Rosa Luxemburgo: uma síntese. **Texto para Discussão**. Campinas: IE/Unicamp, n. 250, jan. 2015.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. *In*: **Sociologie et Anthropologie**. Paris: Presses Universitaires Françaises, PUF, 1934.

MERRIAM, Allan. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINDLIN, Betty. Povo Suruí Paiter. **Povos Indígenas no Brasil – Instituto Socioambiental**. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Surui\\_Paiter](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Surui_Paiter). Acesso em: 16 dez. 2021.

MINDLIN, Betty. **Nós Paiter, os Suruí de Rondônia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.

MINDLIN, Betty. **Vozes da Origem**: Betty Mindlin e Narradores Suruí. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MIRANDA, Marlui. **IHU, Todos os Sons**: Livro de Partituras. São Paulo: Ed. Árvore, 1996.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O Desconforto da Musicologia. **Per Musi, Revista Acadêmica de Música**, n. 11, . jan.-jun. 2005.

NETTL, Bruno. **O Estudo da Etnomusicologia**: Inspiração e Transpiração, o processo criativo. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**, Thirty-three Discussions. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

NIMUENDAJU, Curt. The Mashacali, Patashó and Malati Linguistic Families. *In*: STEWARD, Julian H. (ed.). **Handbook of South American Indians**. Vol. 1: The marginal tribes. Washington: Government Publishing Office, p. 541-545, 1946.

NÓBREGA, A. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações Karajá**: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *In: Revista de Antropologia*, n. 44, p. 221-286, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2015.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Terras Indígenas no Brasil. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, p. 1-28, 1983.

OMKINS, S. S.; ZARD, C. F. **Affect, cognition and Personality**. Londres: Tavistock, 1965.

PAGATER, Joaton Suruí. Histórias do Clã Gaggir ey e o Mito do Gavião Real. UNB, LALI -Laboratório de Línguas Indígenas da Universidade de Brasília. 2011.

PAPPIANI, Ângela, LACERDA, Inimá (org.). **Histórias do começo e do fim do mundo**: o contato do povo Suruí. São Paulo: Ikorë, 2016.

PARNCUTT, Richard. Musicologia sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Revista Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, 145-185, jan./dez. 2012.

PEDERIVA, P. Musicalidade, fala e expressão das emoções. **Anais do IV SIMCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais**, p. 1-5, 2008.

PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.

PEREIRA, José Carlos Matos. Indígenas na cidade de Manaus (AM). **Novos Cadernos NAEA**, v. 23, n. 3, p. 11-31, set./dez. 2020.

PINTO, E. Roquette. **Rondônia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

PUCCI, Magda. **A Arte Oral: Paiter Suruí de Rondônia**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: A very short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2014.

RODRIGUES, Aryon D'Almeida. A linguística indígena no Brasil no século XVI e no século XX. *In*: **Entrelaços entre textos**: miscelânea em homenagem a Evanildo Bechara. v. 1. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008. p. 289-308.

SAHLINS, Marshall. Cosmologias do Capitalismo: o setor trans-pacífico do “sistema mundial”. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. *In*: **Anais da XVI Reunião Brasileira de Antropologia**, Campinas, SP, p. 47-106. 1988

SALLES, Pedro Paulo. **Anais do III Simpósio Villa-Lobos** (ECA/USP 2017) ISBN 978-85-7205-179-8. São Paulo, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio**: Novos desafios interpretativos. Curitiba: Editora UFPR, 2017a.

SALLES, Pedro Paulo. Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto Paresi. *In*: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio**: Novos desafios interpretativos. Curitiba: Editora UFPR, 2017b. p. 41-125.

SANTILLI, Marcos. **Àre**. São Paulo: Sver & Boccato, 1987.

SANTILLI, Marcos. **Madeira-Mamoré**, Imagem e Memória. São Paulo: Memória discos e edições, 1988.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/47695/51433>. Acesso em: 12 ago. 2015.

SEEGER, Anthony. What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suya indians of central Brazil. **Ethnomusicology**, v. 23, n. 3, p. 373-94, 1979.

SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. Alfabetização hoje no Brasil. **O Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, Salvador, n. 6, 1º sem., 1996.

SOUSA, Maria de Fátima Lima de. **Dicionário da Língua Wari' dialeto Oro Mon – Português**. Guajará-Mirim, RO: [s.n.], 2009

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. **Viagem pelo Brasil, 1817-1820**. v. 3. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

SQUIRE, Corinne. Reading Narratives. **Group Analysis**. vol. 38, n. 1, p. 91-107, 1 mar. 2005.

SURUÍ, Joaton; FERREIRA, Laíde Maria Ruiz (org.). **Ĝarah e Same, O Tempo da Floresta**. Projeto Construção e Normatização da Escrita da Língua Paiter Suruí. Cacoal-Rondônia: Editora Gaggir ey, 2012.

SURUÍ, J. **Gaggir ey Xagah: Amõ Gaggir ey lway Amõ Anar Segah ayap mi Materet ey mame Ikõr Nih** – Histórias do Clã Gaggir ey e o Mito do Gavião Real. Brasília: [s.n.] 2011.

TENÓRIO, Higino Pimentel; RAMOS, José Barreto Ramos; CABALZAR, Flora Dias (org.). **Wiseri Makañe Niromakañe – Casa de Transformação**: origem da vida ritual Utapinoponã Tuyuka. Tradução: Alexandre Sarmento Resende, Antônio Sarmento Resende, Laureano Ramos, Aloisio Cabalzar. São Gabriel da Cachoeira, AM: AEITU – Associação Escola Indígena Utapinopona Tuyuka; São Paulo, SP: Instituto Socioambiental, 2005.

TURNER, Terence. Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapó Culture and Anthropological Consciousness. In: STOCKING, G.W., Jr. (ed.). **Colonial Situations**: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge. (Coleção History of Anthropology, v. 7). Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. p. 285-313.

VERSWIJVER, Gustaaf. **The Intertribal Relations between the Juruna and the Kayapo Indians (1850-1920)**. Berlim: Akademie-Verlag, 1982.

VIDAL, Lux. **IHU, Todos os Sons de Marlui Miranda**. São Paulo: Parabólicas, Instituto Socioambiental, 1996.

VILAÇA, Aparecida. Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os Wari' à luz do perspectivismo. **Revista de Antropologia**, v. 41, n. 1, p. 9-67, 1998. DOI: 10.1590/S0034-77011998000100002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/VFGfVZLN7WBjHds6Ypk7Hgg/>. Acesso em: 20 set. 2021.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. São Paulo: EDUSP, 2015.

VILLAS-BÔAS, Orlando, Claudio e Leonardo. **A Marcha para o Oeste**: A epopeia da Expedição Roncador-Xingu. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: **Povos Indígenas do Brasil**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. Disponível em:

[https://www.indios.org.br/files/file/PIB\\_institucional/No\\_Brasil\\_todo\\_mundo\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio.pdf](https://www.indios.org.br/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf). Acesso em: 22 out. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado. **Revista Prisma Jurídico**, v. 10, n. 2, p. 257-268, jul./dez. São Paulo, 2011. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/271267043\\_A\\_indianidade\\_e\\_um\\_projeto\\_de\\_futuro\\_nao\\_uma\\_memoria\\_do\\_passado\\_Entrevista\\_com\\_Eduardo\\_Viveiros\\_de\\_Castro](https://www.researchgate.net/publication/271267043_A_indianidade_e_um_projeto_de_futuro_nao_uma_memoria_do_passado_Entrevista_com_Eduardo_Viveiros_de_Castro). Acesso em: 20 out. 2020.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo.

WIESE, B. Heitor Villa-Lobos, o demolidor índio de casaca. **Revista em Pauta**, Rio de Janeiro, v. 6. p. 291-301, dez. 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/download/534/603>. Acesso em 15 dez. 2021

WISNIK, José Miguel, O som e o sentido. Editora Schwarcz, São Paulo: 2009.