

# Cantos da floresta: encontros musicais na Amazônia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Magda Dourado Pucci*  
*Leiden University (Holanda)*

**Resumo:** Cantos da Floresta é um projeto do grupo Mawaca que desenvolveu um intercâmbio musical com seis grupos indígenas da Amazônia em 2011. Durante 15 dias, foram feitas visitas às aldeias indígenas seguidas de shows do Mawaca com a participação dos grupos Kaxinawá, Paiter Suruí, Ikolen-Gavião e Karitiana, Kambeba e Comunidade Bayaroá. A experiência desencadeou diversas questões como: a apropriação de material indígena em outros contextos, a possibilidade de intercâmbio entre indígenas e não indígenas, mudanças no ponto de vista dos músicos do grupo em relação à realidade indígena, assim como a criação de uma nova dinâmica estabelecida entre os indígenas sobre apresentar-se em palcos como artistas.

**Palavras-chave:** Música indígena. Apropriação musical. *Performance* e pesquisa. Intercâmbio Musical

**Abstract:** Songs of the forest is a Mawaca's project that developed a musical exchange with six different indigenous groups from Amazonia. For 15 days, the band visited the indigenous villages and created a cultural exchange with Kaxinawá, Paiter Suruí, Ikolen-Gavião, Karitiana, Kambeba and Bayaroá Community. The experience has led to several issues such as: the appropriation of indigenous materials in other contexts, the possibility of exchange between indigenous and non-indigenous, changes in the point of view of the musicians of the group in relation to indigenous reality, as well as the creation of a new established dynamic among Indians about performing in venues as artists

**Keywords:** Amazonian indigenous music. Appropriation. Research and performance. Musical Exchange.

Essa comunicação se propõe a discutir aspectos desencadeados no processo do projeto “Cantos da Floresta” do grupo Mawaca, especializado na pesquisa e *performance* de músicas de várias partes do mundo. Trata-se de uma viagem que contemplou encontros musicais do Mawaca com seis grupos indígenas em uma turnê pela Amazônia em 2011 com participação especial da cantora e pesquisadora Marlui Miranda. Durante 15 dias, foram feitas visitas às aldeias indígenas seguidas de shows do Mawaca com a participação dos grupos indígenas Kaxinawá (Acre), Paiter Suruí, Ikolen-Gavião e Karitiana (Rondônia), Kambeba e Comunidade Bayaroá (Amazonas) com shows nos teatros das cidades próximas às aldeias: Cacoal, Ji-Paraná, Porto Velho, Rio Branco, Manacapuru e Manaus. O intercâmbio entre os indígenas e os músicos do grupo suscitou algumas reflexões que são levantadas ao longo do texto.

O espetáculo apresentado na turnê do grupo teve como base o projeto **‘Rupestres Sonoros – O canto dos povos da floresta’**<sup>1</sup> – com foco na diversidade musical da Amazônia, mostrando um repertório formado por músicos dos Paiter Suruí, Ikolen-Gavião e Pakaa Nova de Rondônia, dos Kayapó e Txucarramãe do Xingu (MT), e dos Kaxinawá do Acre. O projeto foi resultado de uma pesquisa de seis anos, ao longo dos quais o grupo passou por diversas fases de elaboração entremeadas por estudos em Antropologia na PUC-SP quando estudei música indígena brasileira por autores importantes como Anthony Seeger, Helza Cameu, Jonathan Hill, Rafael Menezes, Acácio Piedade<sup>2</sup>,

Além dos arranjos sobre as canções indígenas<sup>3</sup>, foram criadas composições inspiradas nos grafismos dos rupestres brasileiros e na sonoridade de nomes e termos indígenas<sup>4</sup>. Trabalhamos sobre músicas de arquivos diversos como o LP Xingu dos Irmãos Villas-Boas<sup>5</sup>, do Acervo Arampiã de Betty Mindlin<sup>6</sup>, de Sá Brito<sup>7</sup>, de Rosângela Tugny<sup>8</sup> entre outros, criando uma ponte entre a arqueologia e a música, buscando conexões entre passado e presente. Nos primeiros ensaios, foram usadas as imagens dos rupestres como partituras, principalmente os rupestres mais abstratos, que se assemelham aos símbolos usados nas partituras de Pierre Boulez e Stockhausen, que inauguraram uma forma de escrita musical. Sinais extramusicais e grafismos foram usados para representar os sons e articulações vocais e instrumentais.

O grupo passou, então, por um processo de "leitura sonora" dos símbolos e texturas gravados na pedra. Dessa experiência, surgiram os rupestres sonoros do Mawaca que, confrontados às línguas e sons indígenas, nos levaram a outros tipos de linguagem, como a eletrônica, com seus *loopings* e efeitos digitais transformadores e

---

<sup>1</sup> CD Rupestres Sonoros lançado em CD em 2009 e em DVD Rupestres Sonoros lançado em 2010

<sup>2</sup> Não foi possível citar esses autores nesse artigo, por conta da

<sup>3</sup> O projeto se iniciou em 2005, quando o grupo foi convidado a participar de um encontro de analistas com a temática ‘Terra Brasilis - A Psique na Pré-história’. Diante dessa proposta altamente inspiradora, houve um mergulho nas imagens dos rupestres de Monte Alegre, no Pará e da Serra da Capivara, no Piauí, imaginando que sons poderiam ‘sair daquelas pedras’. Povos indígenas que viveram aqui outrora deixaram testemunhos na pedra com uma forte capacidade de expressar sua cosmologia, sua forma de entender o mundo e, sobretudo, de nos fazer refletir sobre a nossa condição humana. Assim, o grupo se enveredou por uma espécie de arqueologia musical, entendendo que o homem pré-histórico do Brasil é o índio que dança, que faz seus rituais, que participa de festas, que caça, que bebe chicha, que namora, que pinta o corpo, que se adorna com colares e cocares, que se reporta aos espíritos do céu, do ar e da terra.

<sup>4</sup> Dois exemplos: Índios 1 utilizava nomes dos povos do Guaporé como Tupari, Makurap, Jabuti, Aruá; [https://www.youtube.com/watch?v=C6Nz0\\_yi3hs](https://www.youtube.com/watch?v=C6Nz0_yi3hs) e a peça Índios 2 homenageava os povos do Xingu como Asurini, Kayabi, Kalapalo, Matipu, Kamayurá – <https://www.youtube.com/watch?v=deqAHtPqGY0>

<sup>5</sup> Canção Txucarramãe

<sup>6</sup> Músicas dos Paiter Suruí e Ikolen-Gavião

<sup>7</sup> Canção Cayapo Metytire

<sup>8</sup> Huni Kuin – registro do livro Músicas africanas e indígenas no Brasil (ver biblio).

multiplicadores. Reunindo a ancestralidade dos sons indígenas com a contemporaneidade da eletrônica, o projeto buscou trazer o índio para o nosso convívio, como um ser presente em nossas vidas e não como alguém que vive isolado e distante de nossa realidade. O cobrimos com nossa tecnologia, mas respeitando suas melodias e línguas.

O show ‘Rupestres Sonoros’ já havia sido realizado em diferentes formatos, mas foi em 2009, com o lançamento do CD, é que foi estabelecido um roteiro definitivo, cuja forma final foi registrada no DVD ‘Rupestres Sonoros’. Mas ainda assim, o grupo sentia que havia necessidade de um contato direto com os indígenas no seu *habitat*, já que a experiência *in loco* tinha sido só minha. Após dois anos em cartaz com esse show, o grupo obteve o patrocínio da Petrobras Cultural para realizar a turnê ‘Cantos da Floresta’ que possibilitou realizar o intercâmbio com os seis grupos indígenas. Esses encontros na floresta foram marcantes e decisivos no entendimento do ‘ser indígena’ que habita em nós. Um depoimento do acordeonista do Mawaca exemplifica bem a ideia do espelho como construção do ‘outro’:

Como o espelho do outro sempre ajuda a você a se construir, se o branco dá um espelho: “ó, você é legal”, isso ajuda o cara a se sentir legal. A turnê (do Mawaca), num certo ponto, foi um pouco isso também, teve essa função de ser o espelho do outro, falando que você é bonito, sabe assim? A gente vai lá e de repente você vê os índios ouvindo um grupo de São Paulo, com instrumentos de outro universo, outras formas (de fazer música), outros jeitos de tratar, mas trabalhando com aquele material que saiu deles. É um pouco como se a gente, de certa forma, falasse: “olha, isso aí é um pouco sagrado pra nós, também”. (LEVY, 2011, depoimento documentário)

O receio de encobrir com nossos sons a música ‘deles’ era grande. Tínhamos plena consciência desse risco, pois o grupo já estava com um show com uma sonoridade configurada e bem trabalhada. Decidimos, então, que iríamos abrir um espaço dentro do show, para o grupo se apresentar sozinho, sem nossa interferência, como participações especiais e depois, no final do show, iríamos realizar algo em conjunto, fruto do nosso encontro na aldeia. Isso forçou o grupo a uma grande flexibilidade, a sair da nossa zona de conforto, como se tivéssemos que nos olhar de fora. Afinal, ali, o grupo era ‘estrangeiro’ para eles e eles eram estrangeiros para o grupo. O que unia o grupo aos indígenas era a vontade de fazer música junto, de criar um vínculo. O tipo de música que fazemos é realmente algo os deixam intrigados, pois não lidamos com a música brega que toca no rádio nem com a música sertaneja dos bailes próximos às aldeias. O mundo indígena não é mais tão isolado quanto se pensa e a ligação com o universo urbano já é bem frequente, com o uso de celulares, televisão, rádio, motos o que os

torna alvo de um acesso cultural fragmentado que nem sempre consideramos ‘de boa qualidade’. Levar Mawaca com sua sonoridade ‘estranha’ com instrumentos pouco usuais para os recantos de Rondônia, terra de ninguém, em cidades como Cacoal, Ji-Paraná era uma incógnita. Os resultados poderiam ser os mais surpreendentes tanto para o público como para os músicos que participam dessa experiência.

Em Cacoal e Ji-Paraná, para o público, assistir a indígenas no palco já é algo inusitado ainda mais com um grupo de São Paulo que faz uma música pouco conhecida, também indígena de outros lugares do país. Tudo novo. A reação foi muito calorosa e o público reagiu animadamente, aplaudindo e gritando muito. Parecia haver uma catarse coletiva, quase um transe. Infelizmente não tivemos acesso rápido a esse público logo após o show, mas era visível a emoção que dali transbordava. No palco do Teatro de Manaus, a fila dobrava o quarteirão. Pessoas ficaram de fora. Não era um espetáculo de ópera nem um grupo de rock. Era música indígena tocada por um grupo de São Paulo totalmente desconhecido e a comunidade Bayaroá que nunca tinham pisado naquele palco. Algo inusitado ocorria ali, segundo Marlui. Da primeira vez que ela se apresentou naquele mesmo palco, ao lado de Egberto Gismonti, ela foi duramente vaiada, por cantar temas indígenas. Houve uma mudança na reação do público. Segundo Marlui: *“as pessoas mudaram, elas entendem melhor a cultura (indígena). E nós todos temos uma participação importante, nessa mudança de mentalidade”*.

A experiência mostrou que o contato com os povos indígenas mudou a visão de vários músicos do grupo em relação ao ‘mundo indígena’, assim como se estabeleceu uma nova dinâmica para os indígenas no que se refere a se apresentar-se em palcos como artistas, mostrando uma arte que é considerada de caráter funcional e não adequada à *performance* em teatros como espetáculos musicais. Cito abaixo trecho de um depoimento da flautista e violoncelista do grupo Ana Eliza Colomar, que entendeu esse tipo de intercâmbio como algo estimulante:

Fazer música com os indígenas não só é possível como é extremamente instigante. Esse encontro musical entre o Brasil que estamos acostumados a frequentar e o Brasil dos indígenas é uma experiência de uma riqueza absurda e tão mais absurda pela sua própria raridade. É inquietante pensar o quão inexplorada permanece essa possibilidade e o quão desconhecida é essa arte e essa cultura. Apreciar e experimentar a manifestação musical dos indígenas, com toda sua aparente simplicidade e exotismo, pode nos trazer surpresas. Procedimentos sofisticados como o *hocketus* e as flautas cariço ou japurutu ou um intercâmbio em que nossa bagagem musical impregnada da tradição europeia, jazzística, da MPB de todas as influências que carregamos, se mesclam ao universo musical que vem da floresta, dos tempos míticos e imemoriais. (...) Trata-se de uma autêntica experiência de troca, uma possibilidade de tangenciar uma música em estado ainda

puro, música que nasce pra ser música, ritual, em conexão com o mágico e sem motivações mercadológicas”. (COLOMAR, 2011 depoimento documentário)

Com o clã Gãbgir dos Paiter Suruí, tivemos um contato profícuo, pois eu já havia trabalhado com eles, durante o mestrado e conhecia bem as músicas do grupo. Tínhamos Koi txangaré, a primeira canção indígena cantada pelo grupo, que fazia parte do repertório Suruí. Eles se reconheceram. Ao chegar à aldeia, percebemos que havia uma expectativa grande de como seria realizada a apresentação no teatro da cidade, pois foi a primeira vez que os Paiter se apresentariam publicamente e artisticamente para uma plateia não indígena. Segundo Uraan Paiter Suruí, houve uma *troca* e não uma imposição de uma cultura pela outra.

“A interação de um povo indígena com um povo não indígena, essa troca de experiência, essa troca de conhecimento, é um lado positivo pra gente (...) Esse show com o Mawaca é um momento único pra gente. É uma experiência boa”. (Uraan PAITER SURUI, 2011, depoimento documentário)

Em Manacapuru, com os Kambeba nos deparamos com um grupo já ‘catequizado’ musicalmente, que apresentava uma ansiedade grande em relação a criarmos arranjos para as canções deles, a maioria cantadas por um coral de crianças. O professor indígena Francisco Umura nos pedia insistentemente para que os músicos do Mawaca usassem seus instrumentos nas músicas deles, enquanto o grupo tentava ser o mais discreto possível nessa interferência, buscando se integrar o máximo possível.

“Nem tudo a gente sabe, né? Temos que aprender. E nossas crianças, é sempre assim, querem aprender mais, nós também queremos aprender mais. Nós queremos descobrir mais como é que pode melhorar. Com o grupo Mawaca, com certeza vamos aprender muito. (UMURA, 2011, depoimento documentário).

Torna-se muito complicado avaliar o que foi positivo e o que foi negativo numa experiência como essa, pois há critérios subjetivos, pessoais além de expectativas as mais diversas de ambos os lados, que podem fazer de um projeto como esse uma atividade bem sucedida bem como um momento de grande fragilidade, conforme o ponto de vista. No entanto, o que ouvimos e o que presenciamos foi positivo.

‘**Cantos da Floresta**’ estimulando várias questões para discussão, tais como a recuperação, a releitura interpretativa, a recriação e a criação de composições inspiradas no universo indígena que vem sendo realizadas com certa parcimônia, devido a uma resistência em assumir essa ‘identidade indígena’, talvez por um receio com um

possível ‘neo-nacionalismo’. Depois de Villa-Lobos ter utilizado, em sua obra, referências do universo sonoro indígena brasileiro<sup>9</sup>, foram poucas as tentativas de aproximação com esse material. Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Sting, a banda de rock Sepultura, Maestro Sá Brito<sup>10</sup>, Priscila Ermel, Renata Rosa realizaram projetos em suas carreiras que abordaram o repertório indígena de alguma maneira. A mais significativa e longa experiência vem sendo realizada pela cantora e pesquisadora Marlui Miranda, iniciada no final da década de 1970. Essa experiência vem se consolidando em projetos diversos desde a produção de CDs assim como espetáculos dentro e fora do Brasil com indígenas como Mehinaku, Palikur, Paiter Suruí, grupos do Rio Negro e muitos outros.

Os trabalhos acima mencionados assim como o do grupo Mawaca, cercam-se da questão da apropriação que propõem um hibridismo de formas e contextos. Essa importante questão – isto é - da apropriação de músicas tradicionais indígenas realizadas por artistas em palcos, CDs e DVDs – é um assunto que suscita grande polêmica como já foi abordado por **Steven Feld** quando comentou um caso que considero exceção: o do uso de cantos pigmeus em gravações do grupo ‘Deep Forest’ como sendo uma ‘mimesis esquizofônica’<sup>11</sup> onde a “utilização, a circulação e a absorção de gravações sonoras se tornam separadas de sua fonte através da cadeia de produção de áudio, circulação e consumo” (Feld 1996:13)<sup>12</sup>. A dupla usou um *sample* de uma música dos pigmeus gravados por Hugo Zemp e os transformou num grande sucesso *techno-house* que os fez ganharem muito dinheiro com dois milhões de cópias de CDs vendidos. A música foi usada em propaganda de grandes empresas como Coca-

---

<sup>9</sup> Villa-Lobos utilizou gravações dos Parecis e outros indígenas gravados por Roquette Pinto, geógrafo e pesquisador da expedição Roncador com Mal. Rondon no início do século XX. Gabriel Moreira discorre amplamente sobre o uso de temas indígenas na obra Villa-lobiana em alguns artigos como (ver bibliografia) assim como se inspira na musicalidade indígena para compor suas obras, se transforma no ‘selvagem’ como coloca Sonia Rubinsky na sua tese de doutorado. A presença indígena na obra de Villa-Lobos está levantada em capítulo do meu doutorado em andamento pela Universidade de Leiden onde apresento um lista das obras em que Villa utiliza temas indígenas.

<sup>10</sup> Maestro Sá Brito, etnomusicólogo formada pela Sorbonne, também desenvolveu dois projetos que demonstram um intercâmbio virtual entre indígenas Caiapó Metutire e Mehinaku com músicos não indígenas como Egberto Gismonti, Badi Assad, Gilberto Gil, Naná Vasconcelos, Airto Moreira e outros

<sup>11</sup> Esquizofonia (do grego schizo = partido e phone = voz, som) – [.....] Separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica. Os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem. Os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser reapresentados em outros tempos e lugares. Emprego esta palavra nervosa para dramatizar o efeito aberrativo desse desenvolvimento do século XX.” (Schafer 2001:364)

<sup>12</sup> Original: Schizophonic mimesis – the “use, circulation, and absorption of sound recordings... split from their source through the chain of audio production, circulation, and consumption” (Feld 1996:13)

Cola e Porshe. Zemp autorizou o uso da música sem conhecer os detalhes do projeto ou do contrato que assinou. Seeger critica:

*Etnomusicólogos são parte do processo de globalização que eles sempre criticam (Feld, 1996, Zemp, 1996) - mas se ao menos eles aprendessem a administrar a propriedade intelectual como eles dominam as teorias, eles deveriam contribuir para os problemas que eles desejam resolver (Seeger: 2005)*

O caso Deep Forest/Pigmeus foi aqui citado para levantar a questão da apropriação de um material colhido por um etnomusicólogo e que foi usado em outro contexto, cujos rendimentos não foram revertidos para os pigmeus que criaram a música. O caso provocou a ira de muitos etnomusicólogos, o que é compreensível por um lado, mas não o suficiente para cercear outras iniciativas.

Acreditar que grupos como Mawaca e Marlui Miranda e afins geram lucros exorbitantes, e que ‘exploram’ financeiramente artistas indígenas é de uma grande ingenuidade, visto que essa atividade é realizada por artistas independentes das grandes gravadoras e que ‘andam na contramão’ do mercado musical. O caso do ‘Deep Forest’ foi uma ‘curva fora da reta’, realmente uma exceção, que demonstra, na realidade, um interesse por sons desconhecidos e exóticos, que faz parte do contexto da World Music<sup>13</sup> e da música eletrônica que vivia um grande ápice naquele momento.

Este movimento nos indicou caminhos alternativos nessa percepção de um mundo sonoro diferenciado, ainda que marcado e definido por parâmetros globalizados. Quando pigmeus ‘fazem sucesso’ por conta de sua musicalidade ‘estranha’, não seria o caso de aplaudirmos? Afinal, uma música completamente fora dos padrões comerciais ganhou uma popularidade jamais imaginada criando um pequeno oásis dentro de um circuito musical vicioso programado para ser sempre previsível. Portanto a entrada de sonoridades diferenciadas em ambientes pop é bem-vinda, mesmo que num primeiro momento de forma superficial, pois ela vai gerar um interesse, uma curiosidade e vai reverberar de alguma forma. Sendo assim, houve um ganho cultural.

É sabido que música indígena (ou tradicional, ou ligada à cultura popular) não costuma gerar lucros muito altos, quando muito se auto sustenta. Os projetos com ela realizados são patrocinados por editais ou com dinheiro público e os rendimentos são parcos. No caso do grupo Mawaca, fez-se questão de pagar os direitos autorais das

---

<sup>13</sup> Fenômeno que se iniciou na década de 80 e que passou a valorizar e explorar comercialmente a música não ocidental, como músicos africanos, árabes, latinos criando um novo mercado musical efervescente que explora o exótico antes de tudo, mesclado a outros estilos como o jazz, o rock, a principalmente o pop.

canções indígenas do projeto Rupestres Sonoros. Obtiveram-se autorizações semelhantes àquelas que se fazem entre músicos e autores profissionais. A utilização de canções indígenas é compreendida da mesma forma que um intérprete canta música de um compositor qualquer, e assim é requerida uma autorização diretamente para o autor ou para a editora que o representa. A diferença é que muitas canções indígenas não têm autoria definida e isso se torna um problema jurídico, mas atualmente, há sempre índios que representam seu grupo (ou clã) e recebem por ele ou grupos indígenas que são representados por editoras ou ONGs organizadas para tal, facilitando essa questão<sup>14</sup>. Mesmo que os lucros obtidos não sejam altos, há um pagamento de direitos autorais dentro dos ditames das leis do direito autoral (Lei 9.610)<sup>15</sup>. Portanto, entendemos que a questão da apropriação como algo negativo, não se aplica, visto que há consentimento por parte dos grupos indígenas na utilização das suas músicas em diferentes contextos.

Voltando ao Mawaca, nos apropriamos dessas canções para recriá-las numa ambiente contemporâneo porque não teria sentido tentar fazer igual aos indígenas. Não se trata de versão (tradução ou nova letra), mas da melodia com a letra original com arranjo onde se mesclam outras referências musicais com elementos de outras culturas. Dessa forma, o resultado é bem diferente do original.

Além do mais, observa-se uma vontade de trocar experiências, como já foi mencionado por Uraan Paiter Suruí, reiterado, a seguir, pela fala de Adana Kambeba, que participou de um dos shows do Mawaca em Manacapuru:

Vejo como uma lição, um aprendizado. No final, tanto indígenas ou pessoas não indígenas, todos temos muito a contribuir e muito a aprender uns com os outros. Quantos indígenas gostariam de mostrar a sua música ao mundo, mas não têm condições de sair pra fazer isso? Então, um grupo como o Mawaca, ele consegue fazer isso. É como se tivesse, de alguma forma, é, saciando uma vontade nossa (KAMBEBA, 2011, depoimento documental)

---

<sup>14</sup> Diante da constante exploração das imagens e grafismos indígenas que ocorreu em tempos passados em anúncios publicitários sem pagamentos de direitos autorais, tornou-se cada vez mais difícil a ‘negociação’ entre indígenas e não indígenas quanto à cobrança de direitos autorais para uso em projetos (CDs, livros, sites, etc.). Os indígenas nem sempre compreendem os objetivos dos projetos culturais cobrando às vezes quantias muito altas, principalmente no Xingu, onde a procura por imagens ou sons é grande. Em conversa com um assessor da FUNAI, ouvi o comentário de que os indígenas estão ficando cada vez mais ‘mercantilistas’ diante das altas ofertas de emissoras de TVs estrangeiras que chegam ao Parque Xingu para filmá-los, o que acarreta uma distorção de valores e causando problemas aos pesquisadores que quando precisam registrar cenas para documentários de caráter acadêmico estão sendo cobrados ‘na mesma moeda’. Ou seja, os valores ficam sendo ditados pelas regras do mercado das agências de publicidade e das TVs. Mills descreve no artigo *Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International Legislation* sobre a dificuldade de se conseguir leis que absorvam as particularidades das músicas de tradição oral do mundo não ocidental, principalmente indígena.

<sup>15</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm)



Entendemos projetos como esse, de interação/integração, como parte de um fenômeno pós-moderno, onde a existência de cruzamentos culturais e de um pluralismo tanto na arte erudita como popular nos leva à ideia da “empatia transcultural e sua "reconciliação" estética”, conceitos colocados por Hesmondhalgh e Born no *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*:

É nessa ‘resolução’ pós-moderna de questões de apropriação em noções não problemáticas de cruzamento e pluralismo, tanto na arte erudita quanto na música popular que encontramos hoje, a expressão dominante da ideia que a empatia transcultural e sua ‘reconciliação’ estética equaliza a música de um poder e estado antes desigual e apaga as diferenças anteriores da legitimidade. Como Born argumentou, o pluralismo é fundamental para o caminho que os intelectuais pós-modernos experimentam como uma estética imaginativa como progressista; o pluralismo estético está divorciado das diferenças socioeconômicas existentes tidas como força autônoma e eficazes para transformar essas diferenças. A estética é realizada para indicar mudança social; ele pode se manter psicologicamente para uma maior mudança social. Neste sentido, o pós-modernismo cultural pode ser visto como uma ideologia *tout court* no sentido clássico de um sistema cultural que esconde a dominação e a desigualdade "(Born & Hesmondhalg, 2000: 21)<sup>16</sup>.

Dessa forma, entendemos que projetos que trabalham na chave do pluralismo e do transculturalismo são importantes como exercício de aproximação identitária e da compreensão de universos simbólicos que mesmo distantes ou quase ‘estrangeiros’ nos têm algo a dizer. E que a apropriação de temas tradicionais não deveria ser considerada um problema e sim uma ferramenta dentro desse processo.

## **Bibliografia**

BHABHA, Homi. *Location of Culture*, Routledge Classics, New York, 1994

FELD, Steven. *Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis - Yearbook for Traditional Music Vol. 28*, pp. 1-35 International Council for Traditional Music: 1996

HESMONDALGH and BORN. *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. University of California. London and Berkley, 2000

Video/Documentário MAWACA CANTOS DA FLORESTA - Songs of the Forest (Subtitles in English) <http://youtu.be/4fpZ5PZC6Nc> . Filmado em agosto de 2011 em Cacoal, Ji-Paraná, Rio

---

<sup>16</sup> It is in the post-modern ‘resolution’ of issues of appropriation into unproblematic notions of crossover and pluralism in both art and popular music that we find the dominant expression today of the **idea that cross-cultural empathy and its attendant aesthetic ‘reconciliation’ equalizes music of formerly unequal status and power, and erases erstwhile differences of legitimacy**. As Born has argued elsewhere, pluralism is central to the way that post-modern intellectuals experience the aesthetic imaginatively as progressive; aesthetic pluralism is divorced from extant socioeconomic differences and held to be an autonomous and effective force to transforming those differences. The aesthetic is held to portend social change; it can stand in psychologically for wider social change. In this sense, cultural post-modernism can be seen as an ideology *tout court* in the classic sense of a cultural system that conceals domination and inequality. (Born & Hesmondhalg, 2000: 21).

Branco, Porto Velho, Manaus e Manacapuru. Autores: Eduardo Pimenta e XXXXXX. Direção: Eduardo Pimenta. Roteiro: XXXX. Produção: Ethos Produtora de Arte e Cultura. Apoio: Petrobras e Ministério da Cultura. Formato: digital. Duração: 27'' Local: São Paulo. Data acesso 24/03/2014

RUPESTRES SONOROS: O canto dos povos da floresta. Mawaca. São Paulo: Ethos Music, Compact Disc, 2009

RUPESTRES SONOROS: O canto dos povos da floresta. Mawaca. São Paulo: Ethos Music, DVD, 2010

MOREIRA, G. F.. O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina: Florianópolis, 2010b.

MOREIRA, G. F.. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. Per Musi, n.27, p.29-38, Belo Horizonte, 2013.

RUBINSKY, Sonia, and Heitor Villa-Lobos. 1986. Villa-Lobos' Rudepoema: an analysis. Thesis (D.M.A.) Juilliard School, 1986.

MILLS, Sherylle. Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International Legislation. Yearbook for Traditional Music, Vol. 28 (1996), pp. 57-86

SEEGER, Anthony Who Got Left Out of the Property Grab Again: Oral

Traditions, Indigenous Rights, and Valuable Old Knowledge. In CODE: Collaborative Ownership and the Digital Economy, edited by Rishab Aiyer Ghosh, pp. 75-84. MIT Press, Cambridge, 2005

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Org.). Músicas africanas e indígenas no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.