

Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna

Politics, disagreement and phonographic representation among the Tikuna
Política, desentendimiento y representación fonográfica entre los Tikuna

Edmundo Pereira

Dossier: Cosmología-Canastos-Poéticas: entrelazamientos entre literatura y antropología

Artigo de pesquisa. Editores: Juan A. Echeverri

Recebido: 2017-09-05. **Devolvido para revisões:** 2017-10-13. **Aceitado:** 2017-12-06

Como citar este artigo: Pereira, E. (2018). Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna. *Mundo Amazónico*, 9(1): 143-171. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64361>

Resumo

A partir de breve etnografia de processo fonográfico realizado entre aldeias, grupos e músicos tikuna, apresenta-se reflexões sobre os alcances e limites de metodologias participativas, tanto do ponto de vista das incompetências linguísticas geradas pelo encontro de tecnologias de comunicação distintas, quanto dos desentendimentos estratégicos acionados na geração e ampliação de musicalidades em disputa.

Palavras chave: representação fonográfica; desentendimento; etnografia da participação; músicas tikuna.

Abstract

After a brief ethnography of the phonographic process carried out among Tikuna villages, groups and musicians, reflections on the scope and limits of participatory methodologies are presented, both from the point of view of the linguistic incompetence generated by the meeting of different communication technologies, and from the strategic disagreements in the generation and expansion of musicalities in dispute.

Keywords: phonographic representation; disagreement; ethnography of participation; tikuna musics.

Edmundo Pereira. Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalha com as seguintes áreas de investigação: etnologia, etnomusicologia, cultura popular e história da antropologia. edmundopereira@mn.ufrj.br

Resumen

A partir de una breve etnografía del proceso fonográfico realizado entre aldeas, grupos y músicos tikuna, se presentan reflexiones sobre los alcances y límites de metodologías participativas, tanto desde el punto de vista de las incompetencias lingüísticas generadas por el encuentro de tecnologías de comunicación distintas, y de los desentendimientos estratégicos accionados en la generación y ampliación de musicalidades en disputa.

Palabras clave: representación fonográfica; desentendimiento; etnografía de la participación; músicas tikuna.

*Há uma tendência a tomar como garantido
que o envolvimento conversacional existe,
que os interlocutores estão cooperando e
que convenções interpretativas estão sendo
compartilhadas.*

Gumperz (1982: 4).

Após uma apresentação da Troupe du Wett — grupo de dança kanak, ligado ao Centro Cultural Tjibaou, Nova Caledônia — para um público, sobretudo, de estudiosos e autoridades administrativas, o relato kanak do evento (Pacific Arts Conference 2001) é de crítica e descontentamento por parte da audiência: em suma, sua proposta fora entendida como uma versão dos repertórios “tradicionais” “acomodada para turistas”. Para o coreógrafo do grupo, expressando uma contra-crítica indígena, o não-entendimento da coreografia apresentada advinha do fato de que “as pessoas que vêm para nos assistir acham que sabem mais do que nós sobre o que nós estamos fazendo aqui” (LeFevre 2007: 87). Do ponto de vista local, o controle sobre a representação coreográfica de sua identidade, entre performances e as demais atividades de seu centro cultural, é reafirmado continuamente (LeFevre 2007). Para o caso de alguns dos museus e centros culturais indígenas da região do Pacífico (Stanley 2007) e alhures (Sleeper-Smith 2009; Mihesuah 2000; Clifford 2016; 2003), cenas como a relatada são recorrentes, apontando para questões da ordem da imaginação social da alteridade por audiências múltiplas, e da gestão local de representações e performances culturais (como danças, cantos e narrativas) e de instituições de arquivo e fomento (como museus, centros culturais e grupos). Marcadas por heteroglosia, nestas arenas tecnologias de comunicação se articulam e revelam seus alcances e limites diante de projetos e condições variados (Barth 1987; Hymes 1996; Labov 2010a; 2010b).

Neste exercício, gostaria de refletir sobre a gestão de um dos artefatos que encontramos em produção, transação e circulação em arenas como a kanak: representações fonográficas, de difusão crescente nas últimas décadas de e por povos, grupos e coletivos indígenas na forma de arquivos sonoros, CD e sítios de internet (Scales 2012; Greene & Porcello 2005; Bigenho 2002; Feld 2005). Etnografias dos processos de gravação-edição sonora (Goody 2012;

Meintjes 2003; Lassiter 1998) vêm se mostrando especialmente rentáveis para exercícios pragmáticos de mapeamento e compreensão de formas de debater e gerar artefatos culturais, no caso em análise tendo a música como fio de entrelaçamento de múltiplos níveis, agências e materiais sonoros. Do ponto de vista prático, questões da ordem da organização do registro, escuta e edição podem se revelar não-triviais: Quais repertórios serão gravados? Quem os executará? Quando e como serão gravados? Gerados os fonogramas: Quais fonogramas atendem aos critérios de qualidade e crítica expostos ao longo da escuta do material bruto? Como se equalizará os planos sonoros do material selecionado? Em que sequência os fonogramas serão apresentados no formato disco? O caso do CD *Magüta arü wiyægüi, cantos tikuna*,¹ trabalho realizado, institucionalmente, entre o Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o Museu Magüta, museu indígena de Benjamin Constant (AM), foi especialmente perpassado por intensos debates e desentendimentos pela definição do referente *música tikuna* ao longo de reuniões, situações de *seleção, gravação e edição* musical, até seu *lançamento*. Para dar conta do exercício etnográfico e de reflexão sobre as políticas de representação sonora que reúne, apresentarei: a coleção em seus intentos e mecanismos de comunicação; o processo de produção do CD e alguns de seus resultados musicais; para por fim esboçar breves reflexões sobre a relação entre a prática de colecionamento, as organizações políticas locais e o modo como condicionam as representações fonográficas resultantes gerando, em regime de dissenso, um conjunto amplo de repertórios e identidades musicais locais.

Prática de colecionamento fonográfico e políticas de representação sonora entre os Tikuna

Entre 2000-2012, trabalhei como coeditor de uma *coleção* de registros musicais do Museu Nacional, instituição ligada a Universidade Federal do Rio de Janeiro.² Seguindo outros modelos de coleções brasileiras,³ e também estrangeiras, o projeto intitulado ‘Coleção Documentos Sonoros’ propunha, em suas linhas iniciais, o *registro e edição* de repertórios do que podemos seguir classificando como popular-folclórico, afro-brasileiro e indígena, além da restauração de *coleções* pré-existentes que compõe o acervo de seu Setor de Etnologia e Etnografia (SEE/MN/UFRJ). Seus princípios se nortearam por algumas das questões críticas do pós-1960: a reformulação das relações entres pesquisadores e conhecedores locais na chave da promoção de trabalhos *participativos-colaborativos* (Fals Borba & Brandão 1987; Lassiter 1998; Araujo & Cambria, 2013); os problemas levantados sobre a escrita etnográfica como política e poética (Clifford & Marcus 1986), e sua contrapartida, a *dialogia*, a autoria-compartilhada, o exame crítico das condições históricas de produção do conhecimento científico-humanista. Concomitante a isso, para o caso brasileiro em sentido mais amplo, do ponto de vista da organização política

dos grupos e coletivos historicamente subalternizados, posturas críticas e contra-hegemônicas se potencializaram, nas últimas décadas em especial com a proliferação de Centros e Museus Comunitários entre índios, afro-brasileiros, camponeses e camadas populares, sempre ao redor de lutas por reconhecimento de direitos (Freire 2003; Vidal 2013; Abreu 2012; Oliveira 2012).

Neste ambiente de complexificação e reformulação dos trabalhos de pesquisa e geração de produtos culturais — como *fonogramas* —, dentre os projetos realizados, em 2002, com mediação de um *pesquisador* do Museu Nacional, *curador* do Setor de Etnologia e Etnografia, estabelecemos relação com um *museu indígena*, do povo Tikuna, de Benjamin Constant, Estado do Amazonas, o Museu Magüta, através de sua *diretoria* (diretor, substituto, curadores e responsáveis pela recepção e venda de artesanato). Desta interlocução resulta o trabalho sobre o qual me debruçarei mais detidamente neste exercício, *Magüta arii wiyaegüi, cantos tikuna*. É o terceiro *disco* produzido no âmbito da coleção com as seguintes diretrizes básicas de ação: (a) registro e edição de material sonoro-musical (em variadas unidades de registro, dos estúdios aos gravadores); e (b) difusão do material editado e formação de acervos sonoros locais, ambas ações pensadas em regime *colaborativo*. Quer dizer: dentro da sequência de ações que implica em *reuniões*, a organização de *situações de gravações* e a posterior escuta e edição de fonogramas, o produto *disco* é discutido por todos e todas envolvidos ao longo do processo de seleção-gravação-edição. Quando já no formato CD, os fonogramas editados e sequenciados são acompanhados de pequenos livretos, escritos a várias mãos, em linguagem introdutória, visando em especial um público de não-especialistas com informações sobre o povo ou grupo registrado, seu repertório e as condições de gravação do disco.⁴

Do ponto de vista das práticas de colecionamento sonoro (música e narrativa)⁵, se adensamos etnograficamente nas condições sociais em que microprocessos como *situações de gravação* se organizam e geram produtos culturais, para o caso em análise: estamos diante de capitais de relação de *pesquisadores* que fazem mediações iniciais que podem levar ao trabalho de seleção-gravação-edição; bem como de múltiplas agências locais de memória (*museus, centros culturais e associações*) e mediação (*diretores, lideranças*) que recebem a proposta colecionista; além de formas de financiamento distintas, que também condicionam com rubricas, expectativas e prestações os trabalhos em curso. Diante desses multiescalonados contextos, o colecionismo fonográfico idealmente proposto vai se tornando prática, adaptando-se às vicissitudes locais e refazendo seus pressupostos diante do tempo disponível para realização do trabalho, do domínio linguístico, dos recursos materiais e simbólicos das redes iniciais dentro das quais a prática colecionista aporta, dos limites de propostas de participação. Um ponto em comum em todos os trabalhos fonográficos como o apresentado⁶ é o de certa politização das representações sonoras, não só em relação ao processo colecionista e aos

debates sobre música, mas também aos contextos mais amplos em que os grupos e povos sonoramente representados estão inseridos. As intenções patrimoniais com que temos nos deparado têm estado sempre associadas aos usos da música dentro de agendas mais amplas do que a vida em aldeias e comunidades, em alguns casos em contextos de violência e luta por direitos frente a sociedades regionais e nacionais. Da mesma forma, é bem negociado entre especialistas em sua definição e escopo e, no limite, seus padrões de autenticidade. Neste sentido, portanto, etnografias de processos fonográficos tanto permitem acompanhar o trabalho de seleção sociocultural de situações e conhecimentos musicais na definição de identidades sonoras; quanto revelam os alcances e limites de metodologias de pesquisa-ação colaborativa.

Para o caso Tikuna, ficaram evidentes certos limites e dilemas de noções como *dialogia* e *participação*, em particular a partir das múltiplas significações e projetos que representações fonográficas podem reunir e, ao final, do que o referente *música tikuna* pode agregar. Como reporta Oliveira, com implicações teóricas para os problemas do manejo de estoques culturais e de geração de sub-tradições sócio-culturais, acompanhando um grupo de indígenas Tikuna visitando coleções de máscaras em museus etnográficos: “aos Tikuna não causa qualquer desconforto o fato de que haja discordância quanto à identificação dos personagens representados pelas máscaras” (Oliveira 2000: 212). Teoricamente, estamos diante de problemas de distributividade e potencial de variação complexos; politicamente, assistimos no limite, à organização de cismas ao redor de artefatos culturais. Nesta arena de difícil administração simbólica, casos como o tikuna explicitam as dificuldades de geração de unidades como “sociedade”, “cultura” ou “música”, diante de uma população de mais de cinquenta mil pessoas em três países, organizadas em dezenas de aldeias com múltiplos arranjos socioculturais, linguísticos e demográficos, em uma longa história de relação entre indígenas e não-indígena nessa grande via que é o rio Amazonas-Alto Solimões. Sua literatura antropológica é extensa, desde os trabalhos de Curt Nimuendaju (1952) nas décadas de 1930-1940, passando pelos de Cardoso de Oliveira (1964; 1972), chegando aos de João Pacheco de Oliveira (1988; 2015), no Brasil, Hugo Camacho (1996), na Colômbia, e Jean Pierre Goulard (2009), na França, para citar apenas alguns autores. Do ponto de vista do estudo da música, ou do entre música-narrativa, temos o trabalho de Maria Emília Montes (1991), para a Colômbia, e Matarezio (2015), para o Brasil,⁷ ambos dedicados ao que etnograficamente foi aqui tratado como repertório *cultural*, em especial no entorno ao processo ritual conhecido, no Brasil, como ‘Festa da Moça Nova’. Por fim, nas últimas décadas, com o desenvolvimento universitário no entrefronteiras, complexificando a economia simbólica antropológica, assistimos ao aparecimento de uma literatura indígena (como Santos 2005; 2013; Angarita et al. 2010; Costa 2015) contrarrepresentando imagens a partir do local, ao mesmo tempo que reiterando imagens das ciências sociais.⁸

Acompanhando a formação dessa extensa literatura, tanto indiciamos momentos históricos distintos de produção de conhecimento antropológico, entre práticas etnográficas e modelagens teóricas (por vezes explícitos em introduções, por vezes em vislumbre através de notas, orelhas e agradecimentos); quanto projetos indígenas locais, entre *locations* e interlocutores indígenas. Este fato se evidencia, p.e., da tradução e nomeação em tikuna do que aqui referimos em português com a expressão “Festa da Moça Nova”, fenômeno que como símbolo de cultura-povo é acionado por múltiplos atores, indígenas e não-indígenas em um campo semântico complexo e enredado. No caso do processo etnográfico vivido, entre cinco aldeias tikuna do médio rio Solimões, o termo usado para se referir à Festa era, no âmbito da organização de situações de gravação, o de *Woreküi*, traduzido por nossos interlocutores como “Moça Nova” (mais adiante apresentamos com mais detalhe o processo de gravação). O mesmo referente aparece nos trabalhos da década de 1970 de Oliveira (2015), ao largo de alguns aldeamentos rio Solimões, como ‘Festa da *Woreküi*’, ou, simplesmente, ‘*Woreküi*’ (Oliveira 2009). Goulard (2009), de seu trabalho no rio Cotuhue, ampliando o campo semântico de tradução do termo, o traduz também como “carne revolta”, referindo-se ao que a menstruação significa de “corte com a infância”. Para se referir ao processo como ‘Festa’, apresenta o termo *woreküichiga*, que traduz em sentido amplo com a expressão “celebração da puberdade feminina” (Goulard 2009: 154). Montes (1991: 10), a partir da interlocução com nove narradores de três “comunidades” (Amacayacu, Boyahuazu e Isla Patrullera) apresenta, em lista de vocabulário referido à festa o termo espanhol “Pelazón” traduzido ao tikuna como *jüüi*, que “se refere à dança e à classe de dança e à festa sagrada”. Camacho (1996: xvi), do trabalho com dezesseis anciãos de oito aldeamentos (Nazareth, Arara, Amacayacu, Puerto Nariño, Isla de Patrullero, Cuchillococha, Erené e Tacana, no entre Peru-Colômbia) apresenta o termo *yüüiechiga* que traduz por “Pelação” em sentido de Festa. Ramos (2013: 12), a partir de etnografia da comunidade de Arara usa o mesmo termo de Camacho para se referir ao “rito de iniciação feminina” tikuna. Em Angarita et al. (2010: 297), reunião de cantos da Festa a partir de vários cantores indígenas, encontramos o termo *yüüi* para referir à “Pelazón”. Santos (2015: 15), sociolinguísta tikuna da comunidade de Arara, recorre ao termo *yüüküi*, para se referir tanto ao “ritual de la Pelazón”, quanto ao “xamã” e seu conhecimento. Em Matarezio (2015: 223), a partir de trabalho multi-situado de Manaus ao entorno de São Paulo de Olivença, o termo *yüüiechiga* é traduzido por “pajelança”. O termo em tikuna que aciona para referir-se à Festa é o de *woreküitchiga* (Matarezio 2015: 315), termo que maneja também, sobretudo, como espécie de gênero de cantos nesta executados, sendo *tchiga* tanto traduzido por “canto” quanto por “palavra” ou “narrativa” (Matarezio 2015: 276). Neste arranjo semântico, *woreküi* se refere apenas à posição ‘moça nova’. Como vemos destes breves excertos, estamos diante de economia linguística complexa de definição de referentes com o valor de categoria *tikuna*. De todo modo, tomadas as

dificuldades linguísticas, as variações socioculturais locais, e a distinções de modelagem teórica dos pesquisadores, talvez um ponto em comum entre a ‘realidade’ com que nos deparamos nas aldeias em que trabalhamos, e as representações dos tikuna que encontramos na literatura e alimentam nossa imaginação social, seja o da *diversidade*: dos múltiplos arranjos socioculturais entre aldeias e regiões, aos debates entre antropólogos e os próprios indígenas sobre quem são, sobre o que defina sua cultura.

Para o caso do trabalho em relato, este foi circunscrito à geração de um produto cultural, organizado em tempo curto de execução, marcado por reuniões de discussão e organização das atividades, trabalhos de *registro* etnográfico (musical e narrativo), e posterior *seleção* e *edição*. Ao longo de dois meses de trabalho de campo (junho-julho, 2004), após viagem de prospecção em 2002, atravessamos um conjunto de aldeias, com equipe reduzida de indígenas e não-indígenas, encontrando com lideranças locais, cantores, cantoras, instrumentistas e narradores. Ainda que a prática de registro fonográfico tenha seus protocolos e ritualidades (Pereira 2016a; 2016b), musicalidades e músicos em registro incidiram sobre as políticas de valor que levam a uma representação sonora final. Para contextos como o tikuna ou kanak, as situações de comunicação intercultural, marcadas por estratégias discursivas e de organização dos debates, podem gerar “desentendimentos transculturais” (Gumperz 1982), desentendimentos cruzados por incompatibilidades nos sistemas de organização da comunicação, pelos limites da aproximação de campos semânticos, e pelos conflitos entre projetos socioculturais distintos. Mas, ao mesmo tempo, desentendimentos também podem ser estratégicos (Labov 2010a; 2010b), modos de negociar, reposicionar, valores e séries de significação, de criar, nos termos de Attali (1977), ruído e dissonância em meio a sistemas (aparentemente) harmônicos.

Museu Magüta e processo de gravação-edição do CD *Magüta arii wiyaegüi*

Em 2002, fizemos uma viagem de prospecção para um primeiro mapeamento de repertórios e musicalidades, e para discutir com representantes tikuna a produção de um pequeno *arquivo* de música e de um CD. As *reuniões* de discussão do projeto, bem como a maior parte da organização dos trabalhos de registro, até o lançamento, se deram no âmbito do Museu Magüta, museu administrado pelos Tikuna, na cidade de Benjamin Constant, alto rio Solimões. Além das atividades museais e de formação, o Magüta era também a sede do Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT). Tanto o *Conselho*, quanto o *Museu*, são fruto das mobilizações étnicas sobretudo das décadas de 1970 e 1980, em especial pela regularização de sua situação fundiária e o fim das violências físicas e simbólicas que historicamente vinham sofrendo da população não-indígena regional.

Não são unívocas as narrativas de fundação do Museu, o que revela a complexidade de atores que desta participaram e da geração de representações históricas (Tonkin 1992) sobre os fins da instituição e sobre as bases em foi fundada (Freire 2003; Abreu 2012; Oliveira 2012; Grubber 1994; Lopes 2005). Este fato não é excepcionalidade dentro dos processos relatados sobre a fundação de museus indígenas e sua subsequente administração simbólica e material, muitas vezes de início multiétnico, para paulatina administração pelos próprios indígenas (Clifford 2003; Stanley 2007). Processos dessa natureza não raro são marcados por “desacordos” sobre “o direito de nomear, de delimitar e de definir grupos específicos” gerando “histórias discordantes sobre a origem e o futuro de um povo” (Clifford 2003: 283). Além disso, os trabalhos de gestão econômica e simbólica das curadorias indígenas — para além da Amazônia — se dão entre dificuldades financeiras e de fechamentos de prestações de contas, bem como de contestações de gastos e autoridade para representação de grupos e povos (Stanley 2007; Oliveira 2012). De todo modo, postos os desafios, apesar de ainda se constituir em um “negócio precário”, a organização de museus indígenas com administração indígena é um importante “catalizador para fins culturais, religiosos e políticos” (Stanley 2007: 17-18), afirmando valores locais e questionando representações e formas de encontro coloniais.

Do que a literatura sobre a criação do Magüta tem de correlato, podemos recuperar sua criação entre os anos de 1987-1988 a partir das articulações de indígenas e pesquisadores ligados à Universidade (ao Museu Nacional em particular), ocupando uma casa próxima ao centro da cidade de Benjamin Constant (Amazonas). Sua fundação é ligada a um conjunto de estratégias políticas envolvendo reconquista territorial e mediação de conflitos. Do ponto de vista de suas estratégias museográficas e o modo como se organizam seu conjunto de salas expográficas, seu *acervo* é composto por objetos múltiplos (colares, redes, cestos, cerâmica, pinturas em entrecascas, máscaras rituais) e tem como um de seus centros de objetificação da *cultura tikuna* a *Festa da Moça Nova*, ocupando duas de suas salas, reunindo desde instrumentos musicais, à máscaras, desenhos e fotos. A partir da década de 1990, com a intensificação do uso de gravadores por lideranças e professores, em especial nas assembleias e reuniões indígenas, a instituição passa a fazer uso como parte de seu conjunto expográfico de gravações em fita K7 de festas e cantores e cantoras solo. Os repertórios gravados envolvem sobretudo gêneros de canto executados ao longo da *Festa*, classificados genericamente ao longo do trabalho como *wiyae*.

Para que se vislumbre o contexto social tenso em que o Museu é criado, apesar de estar pronto para inauguração em 1988, por conta da ampla violência regional contra os indígenas, sua abertura teria de esperar até o ano de 1992, com participação ativa de pesquisadores e indígenas. Desde 1996, apesar de seguirem as articulações entre indígenas e não-indígenas, o Magüta

passa a ser administrado exclusivamente pelos Tikuna, sob a direção do CGTT, em meio a um processo de discussão indígena pela representação política local em sentido amplo, e pela administração do museu em sendo estrito. Durante a década de 1990, a casa próxima ao centro de Benjamin Constant foi palco das lutas por direitos frente ao Estado e contra o preconceito e violência regionais, além de ser ponto de encontro e articulação na cidade para a gente vinda das mais diversas aldeias, das mais distantes às mais próximas. Com o apaziguamento (relativo) da violência e do preconceito, e com a demarcação de suas terras, suas ações passaram a ser mais centralizadas, com realização de menos encontros e assembleias, seu espaço menos usado por indígenas, passando a ser sustentado e administrado por rede de relações mais circunscritas no entorno a seu *diretor*. Da mesma forma, outras organizações de representação criadas ao longo das mobilizações étnicas se fortaleceram, gerando movimentos de aproximação e distanciamento entre associações de representação política indígena. Oliveira (2015) configura ambos períodos como duas situações históricas distintas: a primeira de aproximação entre famílias e aldeias e de organização de grandes assembleias, em alguns casos tendo à Festa da Moça Nova como catalisador, entre 1970 e 1990 aproximadamente, período de formação das primeiras associações de representação na busca pela reconquista territorial; a segunda, posterior, com consolidação de áreas demarcadas e fragmentação de lutas e formas de associação.

É neste segundo momento que o CD *Magiita arii wiyaegü* foi realizado, por um lado continuando a história de relação entre pesquisadores do Museu Nacional e os Tikuna, por outro, encontrando o Museu indígena em luta pela manutenção de suas ações museais através de pequeno quadro de funcionários, em busca de diversificação de formas de gerar recursos para sua sustentação administrativa, bem como em meio à mediação de cisões entre organizações e lideranças. Neste sentido, estávamos já diante de históricos de interação entre múltiplos regimes de objetificação da cultura, através de experiências anteriores de expografia e organização de acervo e de produção de consensos através de *reuniões* e *assembleias*. Este fato não só permitia a geração de um contexto inicial de entendimento (Brenneis & Myers 1984), através do compartilhamento de mesmas tecnologias de comunicação, quanto permitia a crítica indígena a estas mesmas tecnologias e seus resultados. Isto não quer dizer que, quando iniciamos os trabalhos, não houvesse também intenções patrimoniais, em especial por parte da *direção*, tanto de gravar a música que se chamou de “cultural”, sobretudo da Festa da Moça Nova, seguindo as diretrizes estatutárias do Museu em “promover e preservar a cultura”; quanto os novos repertórios que os jovens estavam criando estimulando profissionalmente os novos grupos em formação. De um ponto de vista financeiro, poderia ser mais um instrumento de captação de recursos, com a venda e divulgação do CD, e com os usos dos direitos autorais recebidos para pagamento de conta de luz, água e manutenção de seu escritório, salas expositivas e reserva técnica. Este

dado coaduna os resultados de análises comparativas de posições como as de *diretor* ou *curador indígena*, pensando-as em regimes políticos mais amplos, tanto do ponto de vista de serem, de algum modo, novos efeitos de administrações coloniais (Schmid 2007), ainda que em regimes de contra-representação, quanto de operarem como mediadores de “diferentes motivações para a produção de objetos culturais” (Dundon, 2007: 161).

Retomando o processo fonográfico, em 2002, ao longo de duas semanas, após algumas reuniões com a diretoria do Museu, acordamos a realização do projeto, pelo que já fizemos algumas gravações que ajudariam a definir o escopo dos repertórios, pessoas e lugares a serem registrados, quanto serviriam como pilotos para projetos de captação de recurso de financiamento (em *Filadélfia*, próximo à Benjamin Constant; e em *Lauto Sodré*, rio abaixo). Deste início do processo de trabalho, resalto dois pontos para os fins deste exercício:

Primeiro, o acordado, desde o princípio, de tanto gravarmos “cantores” e “cantoras” que conhecessem o repertório musical *cultural* (especialmente ligado à Moça Nova); quanto alguns dos grupos e compositores, em material em tikuna e em português, fazendo arranjos harmônicos (com violões, guitarras, teclados, percussões e baterias) para material *cultural*, e compondo nos diversos gêneros musicais da tríplice fronteira, dos *pagodes* e *forrós* brasileiros, às *cumbias* peruanas e colombianas. Este ponto já evidencia a riqueza e diversidades de musicalidades encontradas dentre o grupo no contexto de um campo de interações musicais (Pereira 2005) tríplice fronteiro de intenso movimentação.

Segundo, que já nesse momento alguns desentendimentos começaram a se revelar envolvendo a escolha da rede de pessoas a serem gravadas (fora das redes pessoais do Magüta, por vezes em redes de oposição) e dos repertórios a serem registrados. Foi nesta ocasião, por exemplo, que, certo dia, fomos procurados antes do sol nascer para sermos levados à uma aldeia próxima de Benjamin para conhecer e gravar uma conhecida *liderança*, da direção do CGTT, mas afastado do Museu, conhecido como um dos grandes *cantores* e conhecedores dos fundamentos dos cantos e rituais ao redor da Festa da Moça Nova. Para que se vislumbre o intrincado dos processos políticos em questão, fomos guiados nessa ocasião por um jovem que trabalhava no Magüta, membro do CGTT, mas que ao mesmo tempo era genro da liderança que fui conhecer. Esta, por sua vez, havia trabalhado intensamente no período da fundação do Conselho e do Museu, mas se afastara fazia alguns anos. Parte dos contratempos a que reporto dizem respeito, portanto, a este jogo político que envolvia família, participação no movimento indígena, religiosidade e oposição aos rumos de gestão do Museu e do próprio CGTT. Jogo político com o qual lidamos (na medida em que nos situávamos), a partir dessa ocasião, sempre pautando junto com a direção do Magüta

cada etapa do trabalho de registro, argumentando pela “abrangência” nos repertórios gravados e “inclusão” de distintos atores no projeto. Neste ponto então se evidenciam redes de cooperação e cisão, nos quadros da organização das políticas tikuna (Oliveira 2015); e os limites da mediação fonográfica, bases do desentendimento que se seguiria e teria sua consumação no dia do lançamento do CD.

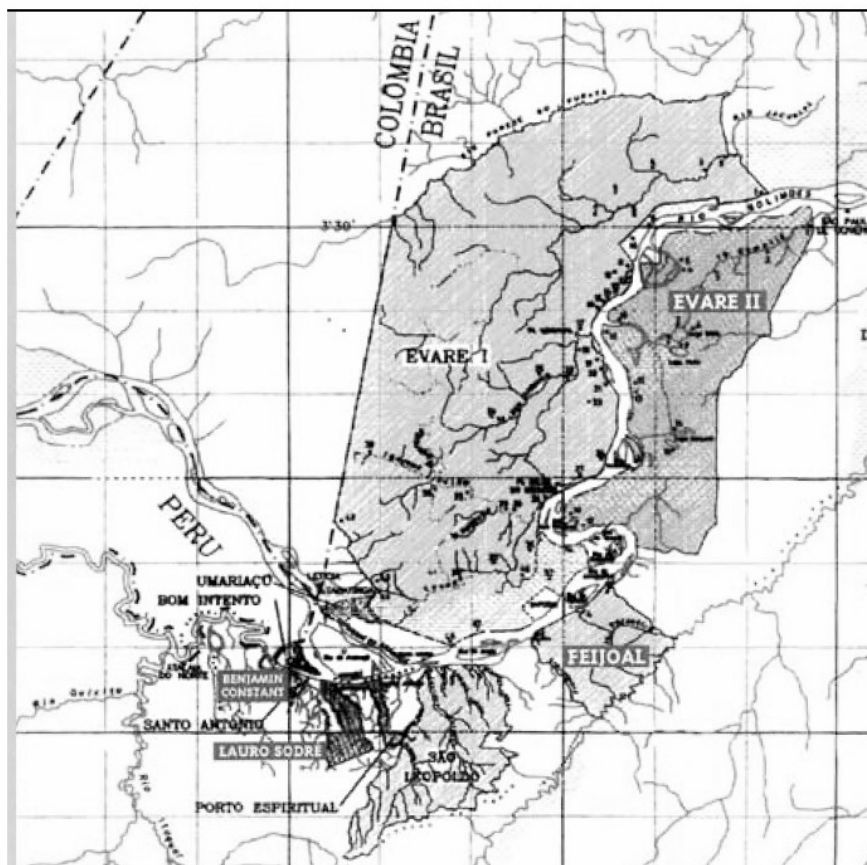


Figura 1. Mapa do encarte. Fonte: Detalhe do ‘Mapa das Terras Tikuna’.

Em 2003, conseguimos recurso para a continuidade do projeto, e em 2004 retornamos ao Magüta para uma estadia de dois meses na região. Por ser um projeto de registro multi-situado, ao final em um total de cinco aldeias ao longo do médio Solimões (Filadélfia, Lauro Sodré, Feijoal, Otawari e Nova Jerusalém) e algumas Terras Indígenas além da cidade de Benjamin Constant, optamos pelo uso de gravadores digitais portáteis. Isto por que tínhamos gravações de vozes com percussão, bandas de 5-6 instrumentos e momentos

de Festa multi-sonoros. Duas dezenas de cantores, cantoras e instrumentistas foram registrados, gerando extenso e diversificado repertório, revelando articulações e configurações socioculturais múltiplas entre relações políticas, religiosas e familiares: das redes mais próximas ao diretor, funcionários do Magüta e assíduos frequentadores, à *Casa de Festa* e a expertise de *Nova Jerusalém* e as contra-redes protestantes de *Feijoal*. Ao final, captamos cerca de onze horas de material musical, material bruto que foi organizado, ouvido, comentado e deixado dentre os acervos para consulta da biblioteca do Museu Magüta.

Músicas *tikuna*⁹

Começamos o trabalho de seleção-gravação por duas aldeias próximas à cidade de Benjamin, além da própria cidade. Cada etapa de trabalho teve distintas equipes: na cidade de Benjamin e Filadélfia, as situações de gravação eram organizadas com os próprios músicos que nos encontravam na sede do Museu, jovens da rede familiar da direção do museu. No caso das idas para aldeias mais distantes, houve mediação de familiares ou de alguém ligado à direção do Magüta que nos acompanhava. Na cidade, gravamos duas bandas de jovens na casa do diretor: uma banda formada por seus filhos e alguns primos e amigos (*Wiwirutcha*, “beija-flor grande”), com faixa de idade entre quinze e dezoito anos, com repertório de (a) arranjos (violão, teclado e percussões, com abertura de vozes paralelas) para cantos da Festa da Moça Nova e (b) composições em português e tikuna nos gêneros não-indígenas da tríplice fronteira (como *forrós* e *cumbias*) com poética referida sobretudo ao encontrado nos cantos e narrativas mítico-cosmológicas; e outra, formada por amigos e parentes dos jovens do *Wiwirutcha*, a banda *Ágape*, de jovens entre doze e quinze anos, ligados à Igreja Batista local, com composições religiosas em tikuna, de “louvor a Cristo”, também a partir os gêneros regionais não-indígena brasileiros e colombianos (CD 2, faixas 6-9).

Em seguida, nas aldeias de *Filadélfia* e *Lauro Sodré*, gravamos senhores e senhoras de mais idade, entre quarenta e oitenta anos. *Filadélfia* é aldeia contígua a Benjamin Constant, praticamente um bairro na periferia da cidade, multiétnica e multilinguística. Lá encontramos novamente com a liderança que havíamos gravado em 2002, um tanto a contragosto do diretor, e apesar de termos avisado e justificado tal investimento: tratava-se não só de respeitada e conhecida liderança, mas também de grande conhecedor do conjunto de cantos classificado como *cultural*, e dos princípios organizadores da Festa da Moça Nova e os demais ritos que esta pode incorporar. Desta vez, estava acompanhado de sua esposa e sogro, também reconhecidos por sua expertise nos assuntos referidos à Festa. Nesta sessão de gravação, conseguimos cantos com execução masculina e feminina (solistas acompanhados de pequeno tambor chamado de *tutu*), algumas narrativas referidas aos cantos e à Festa (“a primeira vez em que se cantou”), bem como informações básicas sobre

a classificação dos cantos e alguns dados organológicos em tikuna. O termo genérico para todo e qualquer canto apresentado por nossos interlocutores era o de *wiyae*. Se referia aos cantos como os reunidos na Festa da Moça Nova, com uma subdivisão básica: os *wiyae* podiam ser compostos de longas narrativas, referidas aos tempos de fundação do mundo e aparecimento dos Tikuna; ser voltados, especificamente, para o aconselhamento da jovem em reclusão (central no processo ritual de iniciação feminina); ou compostos de improvisos, nos quais o cantor, sob base melódica e rítmica tradicional, traça comentários sobre os acontecimentos em volta (CD 1, faixas 3-10, 12 e 14).



Figura 2. Grupo *Wiwirutcha*. Benjamin Constant (19/06/2004).
Fotografia de Gustavo Pacheco.

Recorrendo à literatura, a mesma divisão é apresentada por Montes (1991) para o caso dos repertórios no entorno da Festa da Moça Nova. Sua terminologia, no entanto, é mais complexa. Se o referente *wiyae* pode ocupar o lugar de termo geral no caso relatado, Montes (1991: 7) traz também distinções de gêneros, como os *tuui tuui*, traduzido por “bênçãos” ou “conselhos”. Da mesma forma, do ponto de vista organológico, apresenta cantos referidos a instrumentos musicais (Montes 1991: 16), como os “cantos-palavras de flauta” (*koiritchiga*). Recentemente, Matarezio (2015) tem avançado no estudo da parte do repertório musical classificado aqui como *cultural*, tanto do ponto de vista vocal, quanto instrumental-organológico. Opera com dois referentes que traduz como “canto”: *wiyae*, mais geral, e *tchiga*, traduzível por

“palavra”, “canto” e “narrativa” (Matarezio 2015: 276-277). Parece se referir a repertórios de função poético-narrativa, no caso da Festa da Moça Nova, cantos centrais para entendimento da Festa e aconselhamento da jovem em transição para a vida adulta. Em Camacho (1996: 39-41), ambos referentes também são encontrados em uso, *wiyae* associado à música, *tchiga* ao ato de narrar, como na narrativa titulada *wiyaechiga*, traduzido por “narração da origem dos cantos”. Mais uma vez devemos considerar não só as modelagens analíticas e circunscrições etnográficas distintas dos pesquisadores, mas também a distinção das redes e lugares referidos, informações e registros sendo gerados na Colômbia e, no caso do Brasil, no alto e médio Solimões. Além dos efeitos de um mundo social de “alta flexibilidade” (Oliveira 2015: 217) em distintos processos históricos e organizacionais locais, Montes (1991) alerta também para o fato de encontrarmos variações dialetais dentro da língua tikuna. Santos (2005), linguista tikuna, em trabalho recente, através de interlocução com oito aldeias e vinte e cinco “colaboradores”, avança nas reflexões sobre “variação dialetal” dentro o grupo, mapeando grandes áreas em termos sociais e linguísticos (quatro zonas para o Trapézio colombiano), e ponderando sobre os consequentes efeitos de ininteligibilidade frente às dinâmicas de mudança e diferenciação.

Em *Lauro Sodré*, aldeia de pequeno porte, gravamos mais exemplos de *wiyae* em pequeno núcleo familiar (novamente com uma voz solista acompanhada pelo *tutu*, novamente exemplos masculinos e femininos). Além disso, gravamos mais um *compositor* (CD 2, faixas 4-5), que o fazia sem acompanhamento harmônico, e que tinha algumas das canções arranjadas pela banda *Wiwirutcha*; e peças de rabeca tocadas por um senhor, também cantor, já bastante idoso, que fizera parte de um grupo de indígenas (composto por rabeca, violão, cavaquinho e percussão) que entre as décadas de 1950-1960 animava casamentos e festas na região, tanto para indígenas, quanto para não-indígenas, fato notável se considerarmos o histórico de violências contra indígenas na região. Do repertório de temas gravados, tínhamos tanto forrós bastante conhecidos (alguns consagrados no rádio por compositores como Luiz Gonzaga), quanto hinos cristãos do movimento religioso que localmente ficou conhecido como “Irmandade da Santa Cruz” (década de 1970) (CD 3, faixas 1-3).

Deste primeiro conjunto de situações de gravação, organizado então pelo diretoria do Magüta e alguns de seus assessores, resalto que desentendimentos vividos em 2002 reapareceram. Se por um lado, foi legitimada a gravação dos repertórios dos jovens (tanto *Wiwirutcha* quanto *Ágape*), não só como uma nova forma dos Tikuna fazerem música, mas também como uma maneira de encontrar alguma atividade para os jovens moradores das cidades e aldeias e próximas a estas; por outro, houve ressalva, mesmo havendo consentimento, na gravação mais uma vez da ex-liderança do CGTT registrada em 2002, ainda que fosse reconhecida sua expertise. Para nós, além de nosso pressuposto (até então pouco refletido), de “inclusão” dos indígenas que quisessem participar

do projeto, havia também o “problema” de que a rede acionada pelo Magüta não apresentava, até aquele momento, nenhum conhecedor especializado dos repertórios “culturais”, em especial da música e de seu lugar na Festa da Moça Nova.

Passado este momento de gravações em Benjamin Constant e aldeias próximas, preparamos viagem para aldeias mais distantes (*Otawari* e *Nova Jerusalém*), conhecidas no Magüta como “lugares de tradição”, onde havia tanto cantores e cantoras afamados por seu conhecimento e performance musicais, quanto “Casas de Festa”, edificações apropriadas para as Festa de Moça Nova (naquele momento encontráveis em algumas poucas aldeias). Além disso, vivia na região um dos “últimos *pajés*” autorizados a cantar certos cantos de aconselhamento para a Moça Nova e a usar o *aricano*, nome geral para imponente aerófono de papel central na Festa, usado tanto para chamar os convidados, quanto para aconselhar a jovem.

Note-se, neste ponto, que, no lado brasileiro, as Festas de Moça Nova eram pouco praticadas até a década de 1970, dada a violência regional e a dispersão sociocultural por que passavam os Tikuna. É notável que o processo de reorganização política em torno do reconhecimento de direitos e territórios tenha gerado uma retomada das Festa de Moça Nova (Oliveira 2015). Em termos resumidos, a Festa da Moça Nova, ou de *Pelazón*, pode ser entendida como um rito de iniciação feminino que marca a entrada de uma jovem na vida adulta. É bastante relatada na literatura dedicada aos Tikuna, razão pela qual inclusive foi sem dúvida nosso primeiro foco de registro sonoro. É o ápice de um processo de reclusão feminino, quando a “Moça” é apresentada ao grupo social doméstico e extenso, tendo seus cabelos cortados ou arrancados. Um complexo narrativo é associado a cada uma de suas etapas (ao longo de alguns dias),¹⁰ sendo seu núcleo temático a história de uma jovem que, quando o mundo era novo, abandona a reclusão de sua iniciação depois de ouvir na floresta o som de um *aricano* (termo geral para instrumento de sopro, cuja visão era proibida para as mulheres).¹¹ Ao se deparar com uma festa promovida pelos animais, que cantavam acompanhados pelos *tutus*, é violentada e morta.

No processo de retomada da Festa após a década de 1970, tornou-se um grande compósito de repertórios rituais e catalisador de demandas políticas. Segue tendo como ação central e investimento familiar a iniciação feminina, mas também nela outras atividades rituais podem ser realizadas. Passa tanto a ser um “símbolo unificador” em torno do qual o grupo se reconhece e representa, quanto “matriz cultural” receptora e organizadora de múltiplas tradições indígenas e não-indígenas, gerando uma “complexa resposta indígena aos desafios políticos e econômicos” (Schmid 2007: 86-187).

Se até então, ao longo deste breve resumo dos eventos de seleção-gravação, comentei de desacordos de interesses e projetos existentes entre indígenas, nossa chegada à *Nova Jerusalém* evidenciou os limites de nossas

tecnologias de comunicação, gerando o que nas últimas décadas tem sido estudado por parte da antropologia linguística como “desentendimento” no quadro de nossas “incompetências linguísticas” (Labov 2010b). Nos termos de Labov, momentos em que “a linguagem não funciona como deveria”, apesar dos “vários modos de correção” (2010b: 21) que os atores envolvidos no evento de comunicação podem acionar.¹² Ao longo de todas as nossas experiências fonográficas, o caso relatado me parece exemplar para pensar que além de colecionarmos fonogramas, participamos também do que Labov, com alguma ironia, definiu como “coleta de desentendimentos” (2010b: 22): seja por questões linguísticas (no caso especialmente de tradução); seja por que nossos modelos de produção de contextos de entendimento (Brennies & Myers 1984) através de *reuniões participativas* foram ineficientes e pouco (ou muito) inclusivos; seja por que a ideia de fazer um CD, justificável nas intenções patrimoniais de pesquisadores e membros do *Magüta*, fazia pouco sentido para alguns dos envolvidos.



Figura 3. Aricano. Nova Jerusalém, T.I. Évare (24/06/2004). Fotografia do autor.

Apesar do ‘aceite’ da comunidade (e neste caso efetivamente compareceram à reunião de apresentação da ideia do trabalho dezenas de pessoas, entre homens, mulheres, jovens e crianças), poucos presentes falavam português. O representante do Museu Magüta que nos acompanhou, tão logo chegamos, voltou para sua aldeia (pela qual passáramos antes de chegar em Nova Jerusalém), nos deixando com o cacique local e um professor como mediadores. Da *reunião* de apresentação do trabalho, conduzida sobretudo em

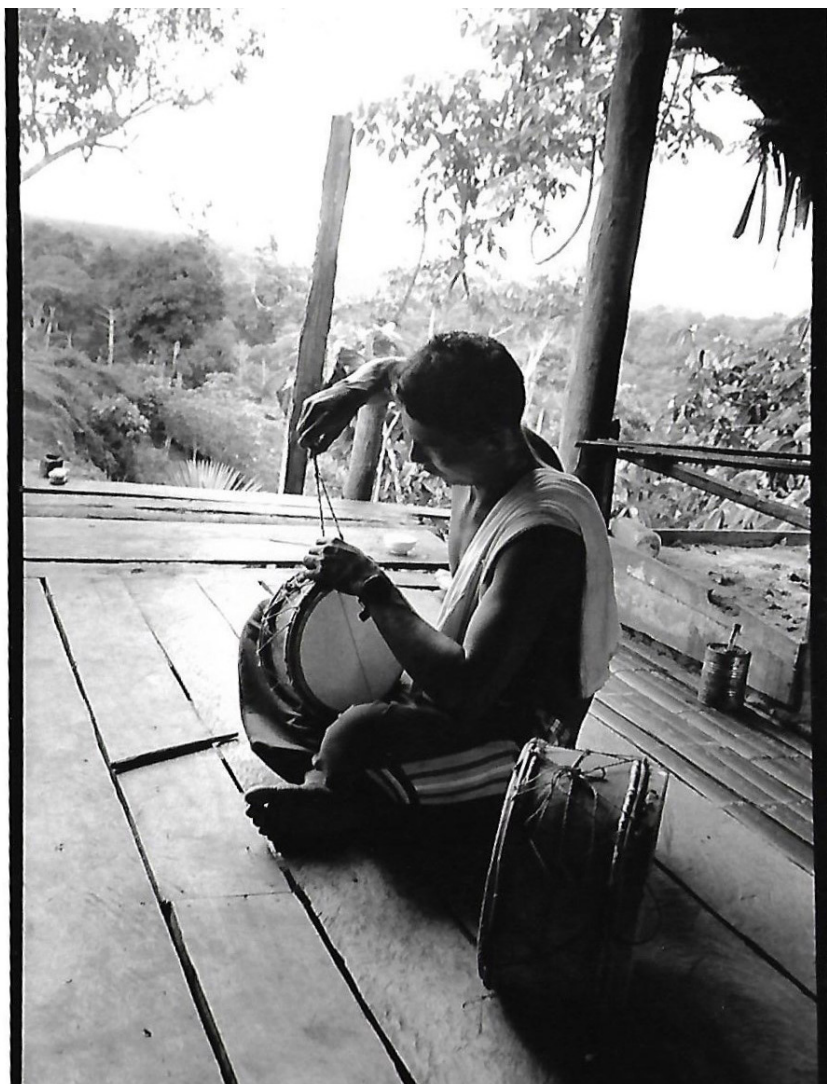
tikuna, pouco entendemos. Para resumir os acontecimentos que se seguiram: a “comunidade” — termo usado por nossos mediadores — resolveu fazer uma “apresentação” da Festa, acomodando as ações que em geral durariam três dias, em um único dia. O dia seguinte foi dedicado a preparativos: confecção e preparação de instrumentos (sobretudo aerófonos), bebida de mandioca e convite aos indígenas vizinhos (em especial a um pajé que morava próximo).

O dia da “apresentação” começou cedo, antes do sol nascer, com os *tutus* tocando, em ritmo binário, na Casa de Festa, chamando todos e todas a participarem. Não fosse termos lido algo da literatura sobre a Festa em sua sequência (em especial Camacho 1996), e alguns momentos de interlocução com nossos mediadores, teríamos entendido menos ainda diante da quantidade de eventos que transcorreram até o final do dia. Éramos literalmente levados de um lugar a outro, nossos interlocutores falando conosco, sobretudo, em tikuna. Gravávamos os eventos sonoros que se apresentavam, sempre com foco na fonte de emissão musical central, fosse uma voz em meio aos *tutus* e outros instrumentos de percussão e sopro (em geral de uma mesma senhora, que havíamos sido avisados se tratar de uma das principais cantoras de toda a região), fosse o *aricano*, tocado por senhores idosos, em solo ou em dupla, um deles o *pajé* que havia sido chamado para, ainda que fosse uma “apresentação”, “cuidar e soprar” alguns dos objetos que seriam usados por uma jovem menina que encenaria o papel da *worekii* (CD 1, faixas 2, 6-7, 11-14).

Na volta de *Nova Jerusalém*, ainda gravamos, na pequena aldeia de Otawari, alguns acalantos.¹³ Por fim, no caminho de volta para Benjamin Constant, paramos em mais uma aldeia de grande porte, com casas de alvenaria e população de centenas de pessoas, *Feijoal*. Antes de sairmos para viajar para Nova Jerusalém, havíamos sido procurados por um Tikuna que era *funcionário* da Fundação Nacional do Índio. Ao saber de nosso trabalho, quando organizávamos a viagem na sede do Magüta, pediu para passarmos, na volta, em *Feijoal*, onde gostaria de nos apresentar a um “coral de jovens”. Neste ponto, ressalto que Feijoal já havia sido mencionada pelos jovens do grupo Ágape como lugar de onde teriam vindo as primeiras “profecias”, como tratavam os cantos que “recebiam do espírito santo”. Ao chegarmos, fomos apresentados pelo funcionário ao coral *Jaspe*, este de uma outra corrente protestante, genericamente conhecida como evangélica, formado por jovens entre catorze e dezoito anos. O Coral era bem visto pela comunidade tikuna local, e dias depois o ouviríamos mais uma vez em um festival internacional da canção evangélica reunindo índios e não-índios de Brasil, Peru e Colômbia em Tabatinga. Suas composições se aproximavam às dos jovens do Ágape, mas com andamentos mais lentos.

Ao voltarmos para Benjamin Constant, a gravação do Coral Jaspe seria mais um motivo de desentendimento com a direção do Magüta, que só se revelaria intensamente no dia do lançamento do CD na sede do Museu,

anos depois, traduzida especialmente no idioma da religiosidade. Antes de partirmos definitivamente da região, organizamos todo o material junto com a diretoria, escutando, classificando, pré-selecionando faixas, gerando, ao final, uma pequena coleção de onze discos com todo o material editado que passou então a fazer parte do acervo da biblioteca do Museu. Uma das funções possíveis, ao final do processo de gravação, atribuída ao disco e a todo o material gravado pelo Diretor, foi o de seu uso como “material didático” para as escolas indígenas da região; além da possibilidade de venda para visitantes



*Figura 4. Afinando o tutu, Nova Jerusalém, T.I Évare II (24/06/2004).
Fotografia do autor.*

não-indígenas.

Diante da riqueza e diversidade do material musical gravado, de todo o jogo político vivido, e do pouco entendimento do material a que havíamos chegado, o processo de seleção do material que comporia o CD que intitulamos de *Magüta arii wiyaegüi* (traduzível por “Cantos Magüta”), nome sugerido tanto em Filadélfia quanto em Lauro Sodré, foi longo. Ao final, resolvemos propor um CD duplo, com um disco dedicado aos repertórios organizados ao redor da Festa da Moça Nova, e outro a todo o demais material registrado, entre bandas, cantores, cantoras e instrumentistas. No caso do primeiro CD, ordenamos os fonogramas em função da ordem dos eventos presenciados em Nova Jerusalém, cruzando a sequência vivida com a presente na literatura dedicada à Festa (Camacho 1996). Além disso, selecionamos o material de forma a que todos e todas que haviam participado das gravações estivessem representados no disco. Este processo de seleção de fonogramas e representantes de lugares e família, foi concomitante, na maioria dos casos, à escuta do material registrado logo após seu registro, ainda em campo.

Em meio a tudo isso, na volta ao nosso Museu, o Nacional, tivemos ainda que negociar com os patrocinadores (nesse caso uma empresa estatal na forma de edital para geração de produtos culturais) mais prazo para término do projeto, o que gerou mais *reuniões* (mais uma vez nem sempre com eficácia comunicativa), desta vez entre não-indígenas; ao final de alguns meses, acordou-se novo cronograma de atividades. O processo de elaboração do livreto que acompanha o disco se seguiu, quando retomamos (por telefone, fax e e-mail) as negociações com o Museu Magüta discutindo a seleção de repertório e a elaboração de textos e escolha de fotos que compuseram seu livreto. Apesar de ficar pronto em 2008, apenas em julho de 2009 o trabalho foi lançado na sede do Museu Magüta.

Neste ponto da narrativa, chegamos ao ápice do drama social que pode ser a elaboração de um CD, de um produto cultural com intenções patrimoniais organizado em regimes de entendimento multivocais (Turner 2005), de disputas por enquadramentos e desentendimentos estratégicos (Goffman 2002; Labov 2010b). Durante os preparativos do lançamento, o CD foi criticado pela direção do Magüta. Passados os anos, visto analiticamente, parece que estamos (parafraseando o escritor colombiano García Márquez) diante de uma “crônica anunciada” ao longo de todo o processo de trabalho: por um lado, a crítica advinha do que creditávamos ser um valor de nosso método de trabalho, ser “inclusivo”, através da presença de todos e todas que participaram das gravações; por outro, por que havíamos colocado música protestante (coral *Jaspe*) no repertório escolhido, música que não era “cultural” e que revelaria “intenções missionárias” de nossa parte. Ressalte-se, neste ponto, que a mesma crítica não foi feita à presença da banda *Ágape*, de repertório e fundamento musical semelhante. Além disso, apesar dos

preparativos para o lançamento seguirem seu curso (da compra e preparo da alimentação e bebida a ser servida, passando pelo envio de convites ao arrumar o espaço e a aparelhagem de som para os discursos e a apresentação do grupo *Wiwirutcha*), este foi ameaçado de não acontecer; assim como a direção guardou todos os CD de forma a pensar os limites de sua distribuição.

O desfecho do drama levanta a questão do que está acontecendo quando cremos entender o que está acontecendo? Na noite do lançamento, por fim, depois de um dia pleno de críticas, com ampla presença de indígenas de quase todas as aldeias que visitamos, representantes do poder público e das universidades locais (Federal e Estadual do Amazonas), representantes de distintas associações Tikuna, os discursos foram de conciliação e reconhecimento, ressaltando (a) a “importância” do projeto, para o Museu, para as Escolas, (b) a unidade dos Tikuna como “Povo”, membros do CGTT e outras associações se saudando. “Ainda não fomos nós que fizemos, mas está bom” — resumiu o *diretor* em sua fala. CD foram distribuídos entre os participantes, autoridades e professores. Ao final, o *Wiwirutcha* fez pequena apresentação de cerca de meia hora.

Evocando ideias expressas desde Van Gennep (2011), podemos imaginar que o rito colecionista chegava ao fim, devolvendo alguma ordem (sobretudo discursiva) ao que ficara em suspenso, liminar, durante todo o processo de gravação e seleção de pessoas, lugares e repertórios. Algum tempo depois, recebemos notícias, de colegas trabalhando na região de que o disco havia adquirido três usos básicos: era vendido no Museu para turistas e pesquisadores; era usado nas Escolas (ambos CD, de variadas maneiras, mas como seletividade de repertórios); e servia ao *Wiwirutcha* para divulgar seu trabalho, grupo que segue em atividade.

Algumas lições do caso Tikuna: desentendimento estratégico e diversidade musical

Para encerrar, gostaria de apresentar breves reflexões sobre o caso e seus desdobramentos, pensar processos colecionistas tanto do ponto de vista de seus projetos e metodologias de trabalho, quanto do modo como estes são recebidos pelos grupos e redes de interlocutores, a partir de seus projetos e modos de fazer música e política.

Um primeiro ponto a ressaltar é o de que contextos de comunicação interétnica como o representado - como tem demonstrado os estudos sobre a produção de desentendimento, em especial em situação de desigualdade e subalternização (Hymes 1996; Labov 2010a; 2010b; Gumperz 1982; Bauman & Briggs 2003; Briggs 1996) — são especialmente suscetíveis à geração de diversificadas, concomitantes e em contradição, expectativas e compreensões. No caso relatado, tanto do ponto de vista dos jogos políticos para ampliação

da participação no processo de registro (sobretudo) e edição, quanto do modo como se organizava a comunicação e a produção de consenso. Em certa medida, o desentendimento pode ser pensado também, em contextos de heteroglossia como o tikuna, como um excesso de entendimentos. Labov (2010) chega a propor, para alguns casos, a geração de “inflação de entendimentos”. Revendo agora essa série de acontecimentos, em quadro comparativo com outras experiências fonográficas da coleção, após nossas primeiras reuniões, quando acordamos a produção do disco, o que estávamos acordando? Quais projetos pessoais e de grupo se conformaram ao longo do processo colecionista? Que formas de debate tiveram de ser articuladas? Quais representações musicais intentou-se?

Mas uma arena como a representada, apesar dos problemas de comunicação, de contradição, pode não deixar de ser extremamente colaborativa, quando projetos em curso alcançam seus fins e os bens culturais se multiplicam e resignificam (Neuenfeldt 2005). Como nos lembra Clifford (2003: 298), há “desacordos” que são “constitutivos”, e não apenas desagregadores, “tornando visível para quem está fora a complexidade escondida atrás de palavras como ‘local’, ‘tribal’ e ‘comunidade’”. Como vimos, estávamos diante de alguns desses projetos: do ponto de vista coletivo, do Magüta, museológico, pedagógico e de gestão; do ponto de vista pessoal, de apoio a grupos familiares e de investimento em redes de relação mais circunscritas.

Desta forma, por mais que o Museu, através de sua rede organizadora, assumisse um lugar de centralidade decisória e organizativa, trabalhos dedicados ao modo como se organizam os *debates* (Brennes & Myers 1984; Gumperz 1982) tem mostrado, para o caso de regimes de comunicação em que relações hierárquicas prevalecem, que os participantes em situação desfavorável mobilizam, constantemente, seus recursos materiais e simbólicos para propor novos enquadramentos e arranjos organizativos (Brenneis & Myers 1984; Goffman 2002), tais como: saídas na madrugada, convites para passar em aldeias, críticas no lançamento de produtos culturais. Além disso, o confronto e negociação de projetos e expectativas gera diversidade de representações sonoras, no caso, ampliando o espectro de significados que o referente *música tikuna* pode ter: cantos acompanhados por *tutu*; cantos harmonizados com violões e teclados; composições religiosas e populares em gêneros da tríplice fronteira.

Outro ponto a destacar, a partir de literatura dedicada a relação entre tecnologia de gravação, representação fonográfica e identidade sonora (Greene & Porcello 2005), é o da crescente *indianização* do processo de seleção, gravação e edição de material musical na produção de discos, como o caso dos aborígenes australianos, indígenas norte-americanos e grupos de música andina (Neuenfeldt 2005; Bigenho 2002; Scales 2012). Etnografias de processos de gravação-edição de fonogramas têm revelado tanto a elaboração

de políticas de representação sonora dentro de contextos políticos mais amplos, muitas vezes em regimes multiculturais marcados por segregação; quanto que nestas se pode acompanhar a música em geração, na escolha de repertórios e performances, ou na definição de organologias e sistemáticas musicais. Ao final, “há muitas maneiras de ser indígena”, de definir o escopo do que seja “música indígena” (Neuenfeldt 2005: 96).

Por fim, do ponto de vista de mediadores não-indígenas como *produtores, técnicos de gravação e pesquisadores*, dilemas administrativos, de investigação e ética se colocam na “produção da diversidade musical” (Neuenfeldt 2005: 84), em especial para o caso de produtos em que musicalidades múltiplas se relacionam: da definição de repertórios e condições de gravação, à padrões estéticos e de equalização e os modos de se relacionar com os distintos atores e posições envolvidos na geração de bens culturais. No nosso caso, pode-se dizer que estávamos diante de dilemas múltiplos, uma vez que lidamos com múltiplos regimes de produção de acordos: com a direção do museu; com um ex-aliado e liderança incontestável; com representantes de comunidades; com jovens bilíngues crescidos em contexto urbano; com múltiplas expressões do cristianismo; com padrões de registro e seleção etnomusicológicos. Um dos pontos que ficou evidente, após a experiência tikuna, foi o dos limites (da necessidade de pensar os limites) de noções como *dialogia, colaboração, participação, simetria*: fazia sentido pensar em termos inclusivos diante de processos sociais marcados não só por hierarquia e cisão, mas por grande autonomia entre redes de articulação, cidades e aldeias? Fazia sentido pensar em termos exclusivos? Seguramente, um dos aspectos positivos em processos como o relatado — ainda que por vezes difíceis para quem os vivencia — é seu caráter de “experimento contra-intitucional” em um “campo de forças composto de múltiplas pressões” (Yudice 2010: 46), seja para a direção de um museu indígena, para as redes de articulação que se alargam, para pesquisadores munidos de gravadores e tempo e recursos exíguos.

Nesse quadro, muitas vezes, deve-se estranhar não tanto a contradição, o desentendimento, mas a aceitação não-negociada do consenso. Conhecer implica não só em “sucessões e acúmulos de estados de acordo, mas também em confronto de interpretações” (Fabian 1999). Em mapear e compreender nossas incompetências linguísticas (Labov 2010b), tarefa para a qual etnografias da colaboração-participação podem ser campos fecundos.

Notas

Agradecimentos João Pacheco de Oliveira pelo estímulo à realização do trabalho de registro etnomusicológico tikuna e a leitura atenta e crítica deste exercício; Direção do Museu Magüta e a todos os Tikuna que participaram dos trabalhos de representação de suas musicalidades, em especial Nino Fernandes, Paulino Nunes e Pedro Inácio Pinheiro. Além disso, apresentei este trabalho em algumas ocasiões, pelo que agradeço

aos colegas organizadores e participantes por seus comentários, estímulos e críticas: Jean-Michel Beaudet e Philippe Erikson, durante a Jornada de Estudos De la restitution intelligible à la réappropriation active (LESC/MAE, Nanterre, 2015); José Glebson Vieira, Jean Segata e Julie Cavignac, durante a XII Semana de Antropologia (UFRN, Natal, 2015); Mário Chagas e Vladimir Sibylla, durante o Ciclo de Debates Território, Museus e Sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade (UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014); July Salima, Juan Alvaro Echeverri, Renato Athias, e demais colegas indígenas e não indígenas durante o III Seminário Museus de Selva (Museo Etnográfico, Letícia, 2017); e aos pareceristas de Mundo Amazônico pela leitura atenta, crítica e sugestiva.

¹ CD disponível gratuitamente: <http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>

² O projeto *Coleção Documentos Sonoros* é idealizado e implementado em coeditoria com Gustavo Pacheco, a partir de 2000, estendendo-se até 2012. O projeto, com patrocínio inicial via edital de fomento, previa três volumes iniciais: a restauração das gravações históricas de Roquette-Pinto salvas no SEE/MN, e o registro-edição de repertório afro-brasileiro (comunidade de terreiro do Rio de Janeiro, o *Ile Omolu Oxum*) e indígena contemporâneo (povo indígena Tikuna, alto Solimões). Para estes últimos casos, uma vez que o material produzido superou o editado no formato CD, todo o material registrado foi depositado nos arquivos das instituições de memória locais. Posteriormente, outros dois volumes foram idealizados e produzidos com Renata Menezes (NUAP, PPGAS/MN/UFRJ) e Maria José Freire (LACED/MN/UFRJ), através de outros editais de fomento, com repertórios ‘camponeses’ brasileiro (PE) e peruano (Vale do Colca). O projeto fez parte das atividades do LACED (Laboratório de Estudos em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento) e pode ter alguns de seus resultados acessados gratuitamente no sítio: <http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>

³ Pouco depois da invenção do fonógrafo, e seu rápido desenvolvimento tecnológico no final do século XIX para modelos portáteis, a prática colecionista sonora se difundiu para os campos narrativos e musicais, no contexto da autonomização de saberes humanistas e da institucionalização de museus, universidades e arquivos (Simon 2000; Brady 1999). No Brasil, desde a década de 1910 (Roquette-Pinto 1917), pesquisadores brasileiros, progressivamente, vêm realizando gravações de campo dentro de certas ideologias e práticas de registro e classificação (v. p.e. Zamith 2008; Chaves 2016; Barros 2014). É neste contexto que se referenciam noções como a de *documento sonoro* e de *coleção* para o projeto.

⁴ As edições são sempre de 2000 exemplares, dos quais 50% fica com o grupo ou povo registrado, o restante, em medidas variantes, é dividido entre patrocinadores e o LACED/SEE. No caso do LACED, o material é distribuído gratuitamente, para pesquisadores, arquivos e instituições de pesquisa e ensino.

⁵ Veja-se p.e.: Goody (2012); Meintjes (2003); Gelbart (2007); Clifford (2016); O’Hanlon (2002); Cohn (1996).

⁶ Para exercícios com outros contextos fonográfico, tendo como eixo geral analítico o modo como as condições socioculturais locais incidem sobre o processo de gravação-edição (mais do que sobre o inverso, o modo como este incide sobre as práticas musicais em registro), veja-se: Menezes & Pereira (2010); Pereira (2016a; 2016b).

⁷ Goulard (2009), em sessão dedicada aos componentes da Festa da Moça Nova, se debruça sobre os ‘instrumentos musicais’, ainda que a música não seja seu foco etnográfico.

⁸ Poderíamos citar um conjunto heterogêneo de monografias, produzidas sobretudo na última década, em variados cursos e universidades por indígenas e não-indígenas, campo bibliográfico por investigar.

⁹ Neste trabalho, reflito especialmente sobre as condições de produção fonográfica vivenciadas. Em trabalho anterior, tratamos propriamente dos repertórios musicais reunidos caracterizando-os brevemente em termos formais e classificatórios (Pereira & Pacheco 2009).

¹⁰ Para reunir elementos sobre a Festa, sua organização sequencial e seus repertórios narrativos, musicais e coreográficos, veja p.e.: Oliveira (2009, 2015); Montes (1991); Camacho (1996); Goulard (2009); Matarezio (2015); Santos (2013); Ramos (2013); Angarita et al. (2010); Costa (2015).

¹¹ Sobre os trompetes tikuna, veja-se Matarezio (2013).

¹² Dentre as condições que podem gerar “divergência” de entendimento, em seus longos tratados sobre variação e desentendimento, Labov (2010a, 2010b) resume fatores de ordem linguística (lexical, fonológica, sintática, pragmática e de variação dialetal) e cultural, em especial em termos de eficiência dos sistemas de transmissão de conhecimento (em especial na relação transmissor-receptor), e da multiplicidade e densidade de redes sociais em que os grupos humanos se organizam gerando diferenciação e realinhamentos.

¹³ Matarezio (2015: 289) classifica em tikuna acalantos como *wawe* ou *bu’ü arii petchiga*, que traduz como “canção para criança dormir”.

Referências

ABREU, R. (2012). Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na. Em: Barbosa, P. & Domingues, H. (orgs.). *Ciências e fronteiras*, vol. 1 (pp. 10-20). Rio de Janeiro: MAST.

ANGARITA, E. & Vento, J., Manduca, M., Santos, A. (trad.) & Ramos, H. (comp.). (2010). Cantos del ritual de la Pelazón tikuna. *Mundo Amazónico*, 1: 297-301.

ARAUJO, SAMUEL & Cambria, Vincenzo (2013). Sound Praxis, Poverty, and

- Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio de Janeiro. *Yearbook for Traditional Music*, 45.
- ATTALI, J. (1977). *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARROS, F. (2014). *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- BARTH, F. (1987). *Cosmologies in the making. A generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. London: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607707>
- BAUMAN, R. & Briggs, C. (2003). *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486647>
- BIGENHO, M. (2002). *Sounding indigenous. Authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-11813-4>
- BRADY, E. (1999). *A spiral way. How the phonograph changed ethnography*. Oxford, Illinois: University of Mississippi.
- BRENNEIS, D. & Myers, F. (1984). Introduction. Language and politics in the Pacific. Em: Brenneis, D. & Myers, F. (eds.). *Dangerous words. Language and politics in the Pacific*. Long Grove: Waveland Press.
- BRIGGS, C. (ed.). (1996). *Desorderly discourse. Narrative, conflict and inequality*. Oxford: Oxford University Press.
- CAMACHO, H. (comp.). (1996). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Colcultura.
- CHAVES, W.D. (2016). Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théó Brandão. In: Lima, M. & Abreu, R. & Athias, R. (orgs.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE.
- CLIFFORD, J. (2003). Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. Em: Abreu, R. & Chagas, M. (orgs.). *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- CLIFFORD, J. (2016). Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, 6: 1-37.
- CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, California: University of California Press.
- COHN, B. (1996). *Colonialism and its forms of knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

- COSTA, M.A. Moira Costa. (2015). *Nós Ticuna temos que cuidar da nossa cultura: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Umariacu I, Tabatinga, Alto Solimões (AM)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal do Amazonas.
- DUNDON, A. (2007). Moving the centre: Christianity, the longhouse and the Gogodala Cultural Centre. Em: Stanley, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 151-169). New York: Berghahn Books.
- FABIAN, J. (1999). Ethnographic misunderstanding and the perils of context. Em: Dilley, R. (ed.). *The problem of context*. New York: Berghahn Books.
- FALS BORBA, O. & Brandão, C. Rodrigues. (1987). *Investigación participativa*. Montevideo: Instituto del Hombre; Ed. de la Banda Oriental SRL.
- FELD, S. (2005). Uma doce cantiga de ninar para a “World Music”. *Debates*, 8: pp. 9-38.
- FREIRE, J.R. Bessa. (2003). A descoberta do museu pelos índios. Em: Abreu, R. & Chagas, M. (orgs.). *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos* (pp. 217-253). Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- GELBART, M. (2007). *The invention of folk music and art music*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481918>
- GOFFMAN, E. (2002). Footing. Em: Ribeiro, B.T. & Garcez, P.M. (orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola.
- GOODY, J. (2012). O antropólogo e o gravador de sons. Em: *O mito, o ritual e o oral* (pp. 58-62). Petrópolis: Vozes.
- GOULARD, J.-P. (2009). *Entre mortales e inmortales. El ser según los ticuna de la Amazonía*. Lima: CAAAP, IFEA. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.3927>
- GREENE, P. & Porcello, T. (eds.). (2005). *Wired for sound. Engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- GRUBBER, J. (1994). Museu Magüta. *Piracema*, 2(2): 137-142.
- GUMPERZ, J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511611834>
- HYMES, D. (1996). Speech and language: on the origins and foundations of inequality among speakers. Em: Hymes, D. *Ethnography, linguistics and narrative inequality* (pp. 25-62). London, Bristol: Taylor & Francis.
- LABOV, W. (2010a). *Principles of linguistic change. Cognitive and cultural factors*. Vol. 3. Hoboken: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444327496>

- LABOV, W. (2010b). *Principles of linguistic change. Social factors*. Vol. 2. Hoboken: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444327496>
- LASSITER, L.E. (1998). *The power of Kiowa song*. Tucson: University of Arizona Press.
- LEFEVRE, T. (2007). Tourism and indigenous curation of culture in Lifou, New Caledonia. Em: Stanley, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 78-93). New York: Berghahn Books.
- LOPES, C. Ramos. (2005). What is a museum for? The Magüta Museum for the Ticuna people, Amazonas, Brasil. *Public Archaeology*, 4: 183-186. <https://doi.org/10.1179/146551805793156275>
- MATAREZIO, E. (2015). *A Festa da Moça Nova. Ritual de iniciação feminina*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade de São Paulo.
- MEINTJES, L. (2003). *Sound of Africa! Making music zulu in a South african studio*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822384632>
- MENEZES, R. & Pereira, E. (2012). “A liberdade é coisa tão bela”: música, política e memória dos trabalhadores rurais de Pernambuco. Em: Tamaso, I. & Lima Filho, M. (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural. Trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia.
- MIHESUAH, D. (2000). Introduction. Em: *Repatriation reader. Who owns american indians remains?* Lincoln: University of Nebraska Press.
- MONTES, M.E. (1991). *Los cantos tradicionales entre los ticuna (Amazonas). Ensayo de caracterización*. Bogotá: Documento Programa Icetex-Colcultura.
- NEUENFELDT, K. (2005). Nigel Pegrum, “Didjeridu-friendly sections” and what constitutes a “indigenous” CD: an Australian case study of producing world music recordings”. In: Greene, P. & Porcello, T. (eds.). *Wired for sound. Engineering and technologies in sonic cultures* (pp. 84-102). Middletown: Wesleyan University Press.
- NIMUENDAJU, C. (1952). *The Tukuna*. Berkeley: University of California Press.
- O’HANLON, M. (2002). Introduction. Em: O’Hanlon, M. & Welsch, R. (eds.). *Hunting the gatherers. Ethnographic Collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930* (pp. 1-34). New York: Berghahn Books.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (1988). *O nosso governo. Os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero, MCT/CNPq.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2000). Máscaras: objetos étnicos ou recriação cultural? Em: *Os índios, nós* (pp. 208-223). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2009). Festa da Moça Nova (Worekü). Em: Pereira, E. & Pacheco, G. (ed.). *Magüta Arii Wiyaegü, cantos tikuna* (pp. 8-15). Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional, LACED/MN/UFRJ.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2012). A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. Em: Montenegro, A. & Zamorano, R. (orgs.). *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- OLIVEIRA, J. Pacheco de. (2015). *Regime tutelar e faccionalismo. Política e religião em uma reserva Ticuna*. Manaus: Universidade Estadual do Amazonas.
- OLIVEIRA, R. Cardoso de. (1964). *O índio e o mundo dos brancos*. São Paulo: Difel.
- OLIVEIRA, R. Cardoso de. (1972). *A sociologia do Brasil indígena*. Rio de Janeiro, São Paulo: Tempo Brasileiro, Edusp.
- PEREIRA, E. (2005). Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. Em: Grunewald, R. (org.). *Toré, regime encantado dos índios do Nordeste*. Recife: Massangana.
- PEREIRA, E. (2016a). Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical. Em: Lima, M., Abreu, R. & Athias, R. (orgs.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE.
- PEREIRA, E. (2016b). Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. Em: Cury, M. (org.). *Direitos indígenas no museu: novos procedimentos para uma política de gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Acam Portinari, MAE/USP.
- PEREIRA, E. & PACHECO, G. (2009). *Músicas Tikuna*. Em: Pereira, E. & Pacheco, G. (ed.). *Magüta Arii Wiyaegü, cantos tikuna* (pp. 15-27). Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional, LACED/MN/UFRJ.
- RAMOS, H.A. (2013). *El ritual tikuna de la pelazón en la comunidad de Arara, sur del Trapecio Amazónico*. (Dissertação de Mestrado). Mestrado em Estudos Amazônicos, Universidad Nacional de Colombia sede Amazonia.
- ROQUETTE-PINTO, E. (1917). Rondônia. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, 20.
- SANTOS, A. (2005). *Hacia una dialectología tikuna del Trapecio Amazónico colombiano*. (Dissertação de grado em Lingüística). Universidad Nacional de Colombia sede Amazonia.
- SANTOS, A. (2013). *Percepción tikuna de Naane y Naïne: territorio y cuerpo*. (Dissertação de Mestrado em Estudos Amazônicos). Universidad Nacional de Colombia sede Amazonia.

- SCALES, C. (2012). *Recording culture. Pow wow music and the aboriginal recording industry on the northern plains*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395720>
- SCHMID, C.K. (2007). Indigenous responses to political and economic challenges: the Babek Bema Yoma at Teptep, Papua New Guinea. Em: Stanley, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific* (170-189). New York: Berghahn Books.
- SIMON, A. (ed.). (2000). *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung Amand Aglaster.
- SLEEPER-SMITH, S. (2009). *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives*. Em: Sleeper-Smith, S. (ed.). *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- STANLEY, N. (ed.). (2007). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific*. New York: Berghahn Books.
- TONKIN, E. (1992). *Narrating our pasts. The social construction of oral history*. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511621888>
- TURNER, V. (2005). Os símbolos no ritual Ndembu. Em: *Floresta de símbolos. Aspectos do ritual ndembu*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- VAN GENNEP, A. (2011). *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.
- VIDAL, L. (2013). The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context. *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*, 10(1): 387-423. <https://doi.org/10.1590/S1809-43412013000100016>
- YUDICE, G. (2010). Museu molecular e desenvolvimento cultural. Em: Nascimento Jr., J. (org.). *Economia de museus*. Brasília: MinC/IBRAM.
- ZAMITH, R.M. (2008). Arquivos de música de tradição oral. Em: Araújo, S., Paz, G. & Cambria, V. (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ.