



Revista de História e Estudos Culturais

Janeiro - Junho de 2024

Vol. 21 Ano 21 nº 1

www.revistafenix.pro.br

ISSN 1807-6971

## O “NOVO TRADICIONAL” COMERCIAL: UMA ANÁLISE DO PROJETO MUSICAL “PONTE ENTRE POVOS” (2001 – 2005) SOB A PERSPECTIVA DA INDÚSTRIA CULTURAL

### THE "NEW TRADITIONAL" COMMERCIAL: AN ANALYSIS OF THE "PONTE ENTRE POVOS" MUSICAL PROJECT (2001 - 2005) FROM A CULTURAL INDUSTRY PERSPECTIVE

Venâncio Guedes Pereira\*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

 <https://orcid.org/0000-0001-5230-4004>

[venancioguitar@gmail.com](mailto:venancioguitar@gmail.com)

**RESUMO:** O presente trabalho propõe-se a analisar o projeto musical Ponte entre Povos, realizados entre os anos de 2001 e 2005 por etnias indígenas do norte do Pará e do Oiapoque, do Amapá. Na análise, pretende-se discutir sobre o desenvolvimento do projeto, tal como os produtos musicais comercializados, levando-se em consideração as contradições e as negociações dos indígenas Palikur em relação as suas músicas ritualísticas, sob a perspectiva da indústria cultural e seus efeitos comerciais para os produtores e autores das obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Palikur; ponte entre povos; indústria cultural; música.

**ABSTRACT:** This paper proposes to analyze the musical project Ponte entre Povos, performed between the years 2001 and 2005 by indigenous ethnic groups from the north of Pará and Oiapoque, in Amapá. In the analysis, we intend to discuss the project's development, as well as the commercialized musical products, taking into consideration the contradictions and negotiations of the Palikur indigenous people in relation to their ritualistic music, under the perspective of the cultural industry and its commercial effects for the producers and authors of the works.

**KEYWORDS:** Palikur; bridge between peoples; cultural industry; music.

---

\* Professor de História da Secretaria de Estado de Educação do Amapá (SEED). Doutorando pelo programa de Pós-Graduação em História Social/UFRGS.

## INTRODUÇÃO

No Estado do Amapá, região norte do Brasil, na fronteira entre as cidades de Oiapoque (a 590,0 Km de distância da capital, Macapá) e Saint-Georges (Guiana francesa), quatro etnias indígenas convivem há séculos, e fazem parte da rica história da formação populacional do Estado. Os Galibi Marworno, Galibi do Oiapoque (ou Kali'nã)<sup>1</sup>, Karipuna e Palikur são relatados há pelo menos quatro séculos por viajantes europeus, vindos à Amazônia para reconhecimento do espaço geográfico e exploração, e desde então, essas etnias indígenas são responsáveis por intenso intercâmbio cultural e econômico que transformaram a região da fronteira Brasil-Guiana francesa em um complexo espaço de múltiplas fronteiras<sup>2</sup>. Neste contexto, destacam-se os Palikur, povo falante de uma língua Aruak<sup>3</sup>, e que ao longo dos séculos apresentam profundas mudanças e ressignificações culturais, percebidas atualmente a partir do contato com agentes governamentais, missionários religiosos e artistas das mais variadas áreas.

No Brasil, os Palikur vivem atualmente no entorno do rio Urukauá (bacia do Uaçá), além de dividirem com membros da população Karipuna e Galibi Marworno as Terras Indígenas Uaçá I e II, homologadas em 1991 pelo

<sup>1</sup> Os Galibi Kali'nã, ao contrário das outras três populações indígenas do Oiapoque, não fazem parte da literatura de períodos anteriores ao século XX no Brasil. Na verdade, os Kali'nã migraram da Guiana Francesa para o Brasil na década de 1950, estabelecendo-se aqui desde então (VIDAL, 2000).

<sup>2</sup> Utilizo aqui o conceito de José de Souza Martins para interpretar as situações de fronteiras vividas entre os indígenas do Oiapoque ao longo de sua história de contatos com não indígenas e indígenas de outras etnias, nas mais diversas situações, sejam elas de sobrevivência, de mercado, de religião etc. Para o autor, a fronteira é o local do conflito, do encontro, da descoberta e do desencontro. Lugar onde o proprietário de terra ou o "civilizado" encontra o camponês, o índio, e há desencontros históricos, o conflito. Esta fronteira só deixa de existir quando "o conflito desaparece, quando os tempos se fundem, quando a alteridade original e mortal dá lugar à alteridade política, quando o *outro* se torna a parte antagonica do *nós*" (MARTINS, 2014, p. 134; itálicos no original).

<sup>3</sup> A língua nativa falada até hoje pelos Palikur se chama *Parikwaki*. De acordo com Capiberibe, todos os pequenos clãs que formavam este povo tinham uma língua própria, sendo o Parikwaki a única que sobreviveu às modificações sociais e ressignificações culturais dos Palikur ao longo dos séculos. A língua seria do extinto clã *Kamuyewene* (CAPIBERIBE, 2007, p. 69).

Decreto de Lei nº 298 de 29/10/91, DOU 30/10/91, com 470.164ha (CAPIBERIBE, 2009). Na Guiana Francesa, localizam-se espalhados em pequenos grupos, nas cidades de Saint-Georges, Régina, Roura e Macouria.

Como discussão do presente trabalho, interessa-nos a análise do projeto musical Ponte entre Povos, realizado pelos Palikur com alunos e professores da Escola de Música Walkíria Lima e músicos profissionais de orquestra, liderados pela compositora Marlui Miranda. A intenção é discorrer sobre a realização do projeto, sua organização artística e os produtos culturais oriundos da união entre a música tradicional europeia (erudita) e a música ritualística indígena. A partir da perspectiva da Indústria Cultural, argumentaremos sobre como os produtos culturais são pensados na lógica do mercado, são consumidos por um público havido por fetiches exóticos e como tais produtos ressoam entre os próprios autores da arte.

### **OS PALIKUR: UM BREVE LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO DA PRESENÇA NO OIAPOQUE E O PROCESSO DE EVANGELIZAÇÃO DA DÉCADA DE 1960**

De acordo com os registros oficiais, os Palikur formam hoje a sociedade indígena mais antiga a viver na região, e ao longo dos séculos, foram por vezes citados nos relatos por variadas denominações similares, como: Paricuria, Paricura, Parircores, Palicours, Parikurene, Palicouenne, Palikwene etc. O primeiro relato que se tem conhecimento é o do navegador espanhol Vicente Yañez Pinzon, em 1513, que descreveu a região como “província dos Paricura”, fazendo menção à etnia encontrada por ele em abundância populacional no período, os Paricura (ARNAUD, 1969, p. 01). Após este relato, por inúmeras vezes e agentes diversos (etnógrafos, historiadores, antropólogos, agentes de inspeção e viajantes), estes indígenas foram relatados, assim como tantas outras etnias da região, que nos dias de hoje já não se encontram constituídas como tais.

Entre os séculos XVI, XVII e XVIII, a região do Cabo Norte<sup>4</sup> foi palco de processos governamentais e estratégias de controle comercial e das gentes que transitavam entre as posses portuguesa e francesa. A atuação de padres jesuítas fora uma constante na região, tendo em vista o grande número de indígenas de diversas etnias, como os Galibi, Aruã, Itutan, Maraon do rio Ouanary, Mayé e Tokoyene, Itutan, Maraon e Aruã, além dos Palikur, que compuseram o estabelecimento de programas educacionais e até de trabalho compulsório nas terras contestadas pelas duas coroas. Tal controle era fundamental, uma vez que só os indígenas conheciam os caminhos e informavam seus aliados comerciais, geralmente corsários e mercadores ingleses, franceses, irlandeses e holandeses. (CARDOSO, C., 1984; NASCIMENTO et al, 2020). Em processos de longos contatos, epidemias e guerras contra invasores e etnias inimigas, os indígenas teciam suas próprias estratégias de negociações, que resultaram na extinção de diversos grupos étnicos e a formação de tantas outras<sup>5</sup>.

No século XIX, alguns fenômenos sociais foram determinantes para a sociabilidade dos indígenas da região, em especial a presença de viajantes à fronteira, com o objetivo de estudar explorar os recursos naturais, o que Barreiros (2017, p. 46) define como a “busca pelo El Dorado”, além dos garimpos de metais preciosos encontrados no atual município de Calçoene (CARDOSO, F., 2008). Nesse contexto, a presença de notável diversidade de gentes que viam na região contestada uma forma de prosperar, acabou por resultar em mudanças políticas que teriam o Laudo Suíço, de 1900, como ponto de resolução legal, e da posse definitiva para um dos dois Estados. Sobre a definição das posses contestadas, cumpre ressaltar que:

---

<sup>4</sup> Nome dado em 1637 à região delimitada do Oiapoque ao Peru, passando pelo Jari, o atual estado do Amapá. Tais terras foram concedidas por Filipe IV de Espanha e III de Portugal a Bento Maciel Parente, Governador do Maranhão e Grão-Pará e responsável pelo início do povoamento e administração da capitania (SARNEY, 2004, p. 17). Para o presente trabalho, irei identificar a região como Terras do Cabo Norte.

<sup>5</sup> Os Galibi-Marworno (VIDAL, 2013) e os Karipuna (TASSINARI, 2003), definem-se como povos misturados de diversas etnias que viveram nos séculos coloniais no Oiapoque.

Em 1897, após anos de conflitos com várias baixas dos dois lados, um termo de compromisso, assinado por delegados do Brasil e da França, confiou a resolução do Contestado à arbitragem do presidente da federação Suíça, Walter Hauser [...] Após inúmeros estudos e conferências, a sentença foi pronunciada pelo governo suíço três anos mais tarde (1900), concedendo ao Brasil a posse definitiva da região litigiosa através do laudo suíço ou laudo de Berna. Para a solução e conclusão deste episódio, foi elaborado um relatório pelo suíço Emílio Goeldi, utilizado como base de defesa pelo representante do Brasil, José Maria da Silva Paranhos Júnior, comumente conhecido por Barão do Rio Branco (SILVA; RUCKERT, 2009, p. 06).

Nos moldes nacionalistas dos programas governamentais da primeira metade do século XX, os indígenas se transformariam nos inspetores da fronteira, e a salvaguardaria para o Estado brasileiro. Para isso, eles passariam por um profundo processo de nacionalização, onde a educação escolar, o ensino da língua nacional, a fixação e produção em terras brasileiras, direito à saúde, além da tutela, passariam às mãos do Estado. A Inspeção de Fronteiras, de 1927, com Marechal Rondon, foi o primeiro grande passo dessa política. Os resultados no Oiapoque foram melhor observados a partir da criação do Serviço de Proteção aos Índios – SPI<sup>6</sup>, responsável pela educação e controle da mobilidade na fronteira com a Guiana Francesa, mas por decorrência da diminuição de sua verba de manutenção e administrações corruptas, em 1967, o SPI foi extinto, e em seu lugar é criada a Fundação Nacional do Índio – FUNAI, atual órgão indigenista governamental entre os indígenas do Oiapoque.

No momento de instabilidade das instituições indigenistas no município, em meados da década de 1960, o casal norte-americano Harold e Diana Green chegou e se instalou no Urukauá, a serviço do *Summer Institute of*

---

<sup>6</sup> A presença do SPI no Uaçá mudou o panorama social dos indígenas da região, pois interferiu na produção econômica, principalmente na introdução de outras espécies de cultivos; fortaleceu a representação dos caciques; e junto ao regime nas escolas, estabeleceu a prática de castigos morais e físicos a quem era contra as normas instituídas pelo órgão (CAPIBERIBE, 2007).

*Linguistics* (SIL). Os missionários vieram à comunidade com o objetivo de conhecer os indígenas, estudá-los, traduzir os textos bíblicos para a língua nativa dos Palikur, o Parikwaki, e evangelizá-los. Mesmo com o trabalho dos Green, outro evento teria sido definitivo para transformar a percepção dos Palikur quanto à religião cristã. Em 1980, membros da *News Tribes Mission* (NTM), desembarcaram no Oiapoque, em um momento em que os Green estavam afastados. Nessa aproximação, os agentes traduziram textos bíblicos do inglês para a língua nativa e converteram um grande número de indígenas, inclusive formando os primeiros pastores Palikur (CAPIBERIBE, 2007).

No final da década de 1970, na gestão do Palikur Paulo Orlando como cacique e chefe do posto da Funai, a primeira Igreja evangélica da *Assembleia de Deus* (IEAD) foi levada para o Urukauá, com a ajuda do pastor da IEAD do Oiapoque e da IEAD de Macapá. Os Palikur assimilaram a nova vida como cristãos ao longo do tempo, como um processo que a princípio subsistia com a religião pagã, própria dos indígenas. Neste contexto, o elo principal entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses entre os indígenas do Oiapoque era a figura do xamã (Pajé):

O xamanismo é no baixo Oiapoque um conjunto de teorias e práticas que possibilitam a administração de relações entre domínios cosmológicos diversos onde estão pessoas igualmente diversas. Trata-se de interferir na entropia cósmica a favor da sociedade e dos homens, manipulando, negociando, controlando ou agenciando as múltiplas *psyches* (intencionalidades) com as quais o pajé lida (ANDRADE, 2007, p. 109).

O xamã era o provedor dos poderes da cura, do feitiço, salvação e respostas diversas para quaisquer dúvidas dos indígenas. A presença da Igreja no Urukauá transformou a forma com que os Palikur viam o xamã, e esse momento representou um divisor de águas na vida dos Palikur. A partir dos

anos de 1960, quando o trabalho missionário ainda não estava consolidado, até meados dos anos de 1980, muitos vestígios da mudança acabaram aparecendo:

Uma desconfiança recíproca ocorre entre os Palikur, no que respeito a prática de malefícios, envolvendo, não raro, até parentes próximos. Em vista disso, procuram evitar o mais possível comer em casas de terceiros receando estar a comida enfeitiçada, salvo nos mutirões onde as refeições ocorrem coletivamente. Invariavelmente, costumam lançar as sobras das refeições nos cursos d'água, a fim de não serem colhidas para algum desafeto para utiliza-las nas práticas do mal [...] os Palikur conhecem numerosos remédios nativos e formas de tratamento próprio, mas consideram as enfermidades como essencialmente causadas por forças demoníacas (ARNAUD, 1984, p. 39).

A partir da conversão em massa dos Palikur (principalmente entre os anos de 1980 e 1990), naturalmente o xamã se tornou uma figura cada vez mais afastada desta nova realidade comunitária. Este processo se dá, pois, o pentecostalismo/cristianismo propõe-lhes uma configuração social diferente da vivida antes, e isto se explica no afastamento do xamã como agente detentor dos conhecimentos espirituais. De acordo com Capiberibe (2007), hoje o xamã representa o Palikur do passado, que vivia uma vida regrada a agressões, revides, vinganças e discussões. As consequências da conversão em massa também puderam ser observadas no abandono ou negação de rituais antes tradicionais, e que eram praticadas principalmente sob a égide do xamã, como o Turé, uma vez que uma das regras do evangelho cristão é não ingerir bebidas alcoólicas nas aldeias. A respeito do Turé:

De acordo com a tradição, a festa é dirigida por um xamã, que inicia a cerimônia invocando os espíritos, que são caracterizados por meio de nomes de animais, plantas fenômenos naturais e de pessoas falecidas. Por sua vez, manifestam-se esses seres na pessoa do xamã através de canções próprias que, depois de iniciadas, passam também a ser cantadas pelos participantes. Estes costumam dançar geralmente aos pares, os homens com capacetes de penachos ou



mais comumente com a courune (coroa) e as mulheres com ornatos de fios e borlas de algodão intermeados com sementes e miçangas. As canções são acompanhadas ou intercaladas pelo tocar das buzinas (Turé) (homens), e pelo bater dos maracás (mulheres). As transgressões porventura cometidas pelos dançadores e demais participantes, às regras estabelecidas para a festa, são punidas pelo xamã que obriga o infrator a beber uma certa quantidade de caxiri (ARNAUD, 1984, p. 41).

No processo de evangelização em massa, o xamã fora afastado aos poucos dos centros das aldeias, onde a Igreja tem domínio, ou passaram a viver em aldeias de outras etnias no Oiapoque e na Guiana Francesa. A religião evangélica tomou um papel de detentora das práticas cotidianas, sendo também importante em suas representações, pois o crente fiel é quem melhor representa o ideal Palikur do tempo presente. Apesar desta realidade, a religião tradicional não pode ser dita como totalmente excluída, tampouco esquecida, pois as lembranças das antigas práticas, tais como o medo de uma volta ao pecado persistem, inclusive no contato com as demais etnias indígenas da região (CAPIBERIBE, 2007, p. 227). Até os dias atuais, os Palikur são tradicionalmente evangélicos e não participam dos rituais de Turé, o que resultou no isolamento das práticas, ritos e músicas dos antigos. Porém, no início do século XXI, o evento Ponte entre Povos acabou reavivando tais memórias, resultando em produtos musicais que serão analisados a partir da perspectiva da Indústria Cultural.

### **UMA “PONTE ENTRE POVOS”? UMA ANÁLISE DOS PRODUTOS MÚSICAIS PALIKUR SOBRE A PERSPECTIVA DA INDÚSTRIA CULTURAL**

O Ponte entre Povos foi um projeto musical e teatral realizado entre indígenas das etnias Wayana, Katxuyana, Tiriyo e Apalaí do Parque Indígena do Tumucumaque, e os Palikur, do Oiapoque, justamente com alunos e professores da Escola de Música Erudita Walkíria Lima. A ideia foi sugerida pela cantora e compositora Marlui Miranda, ainda na década de 1990, da qual



apresentaria a música erudita de matriz europeia e a música tradicional indígena em espetáculos teatrais em diversos estados do país, além da produção de livros e CDs.

A primeira parte do projeto ocorreu na cidade de Macapá, em abril de 2001, durante a Semana do Índio, onde Marlui Miranda foi convidada pelo Governo do Estado na época, João Alberto Capiberibe, a ministrar oficinas de música para os estudantes da Escola de música Walkiria Lima. Na oportunidade, lideranças Kaxuyana, Tiriyo e Kaxuyana, foram convidados a participar das oficinas como representantes indígenas no intercâmbio musical com os alunos (MIRANDA, 2005). A partir de então, entre palestras e oficinas musicais no decorrer dos anos de 2001 e 2002, o projeto passou a contar com os músicos da Orquestra Municipal de São Paulo, culminando na primeira apresentação em público na virada do ano de 2001 para 2002, no evento “Amapá pela Paz”, em Macapá. Sobre a formação do grupo que iria participar dos próximos passos do projeto:

A realização de mais oficinas complementares de técnica instrumental para os estudantes da Escola de Música, a aquisição de instrumentos musicais profissionais necessários à Escola e sua orquestra Câmara e, na etapa final, a gravação de três CDs, com a participação de todo mundo e dos novos convidados que chegavam ao projeto: os Palikur (MIRANDA, 2005, p. 43).

No processo de levantamento dos dados sobre o projeto e os recursos utilizados, recebi do Ministério da Cultura documentos oficiais dos trâmites, que demonstram a parte burocrática do Ponte entre Povos. No pedido, recebi os processos números 024506 e 058720, que me foram enviados em forma de “PRONAC’s” (Programa Nacional de Apoio à Cultura)<sup>7</sup>, e serviram como base de informação para o conhecimento de uma tentativa (anterior e posterior ao

<sup>7</sup> Disponível acesso em: <http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>

Ponte entre Povos) de Marlui Miranda em expandir o projeto e consolidá-lo internacionalmente.

A primeira tentativa em financiar o projeto via Ministério da Cultura teve início em novembro de 2002, logo após os eventos musicais em Macapá. A ideia inicial era de promover um projeto chamado “Ponte entre Povos – Primeira enciclopédia da música indígena brasileira (Vol. I)”, da qual resultaria em um livro de cerca de seiscentas páginas e oito CDs. O projeto tinha como objetivo “preservar, registrar e divulgar, nacional e internacionalmente a música indígena da Amazônia brasileira” (PRONAC, número 024506), teria duração total de setecentos e trinta e dois dias de produção e seria publicado pela Companhia das Letras.

O material de pesquisa para a confecção desses produtos fazia parte do acervo pessoal de Marlui Miranda, além do apoio de novas pesquisas das quais a artista também pedia financiamento, sendo o material inicial já contendo mais de mil horas em fitas gravadas, três mil e quinhentas fotografias e cem horas de vídeo. Além dos CDs, livro e pesquisa, o projeto previa inicialmente a criação de um banco de dados público e um *web site*. De acordo com os documentos obtidos, o produto final da Enciclopédia seria dividido em vários volumes, sendo que o primeiro (volume I) faria um mapeamento musical dos indígenas do Brasil e teria como os primeiros objetos de estudo as etnias indígenas da Amazônia. Dentre as etnias citadas no processo para essa primeira enciclopédia, estão: os Tuyucá, Panará, Wayana, Apalaí, Tiriyo, Kaxuyana, Palikur, Wanano, Suruí, Macurap, Jaboti, Tuparí, Aruá e outros (PRONAC, número 024506).

Os números do projeto são expostos nos documentos, de forma que Marlui Miranda, representando o “IHU Editora e produções artísticas Ltda.”, fez o pedido dos recursos via Ministério da Cultura e Lei 8.313/91, a lei

Rouanet<sup>8</sup>. Parte do aporte profissional para o projeto também fora citado no seu orçamento, uma vez que a Enciclopédia teria a incumbência de registrar de forma científica (obrigatoriedade do projeto), e para isso a equipe contaria com: coordenador geral, editor, pesquisadores e consultores para as áreas de etnomusicologia, linguistas, antropólogos, historiadores, *web designers*, assessoria jurídica etc. Haja vista todo o processo burocrático, desde as oficinas musicais em Macapá até a conclusão do projeto com as exposições dos materiais, a ideia inicial do Ponte entre Povos previa capitalização e gastos de cifras consideráveis. A seguir, alguns números do projeto, previstos em seu orçamento:

**Tabela 1.** Resumo das fontes de financiamento do projeto número 024506

Fontes de financiamento	Valor (R\$)
Mecenato (lei 8313/91)	989.857.00
Audiovisual (lei 8685/93)	0.00
Recursos orçamentários (inclusive FNC)	0.00
Leis estaduais de incentivo	0.00
Leis municipais de incentivo	0.00
Outras fontes (inclusive contrapartida) Governo do Estado do Amapá	140.000.00
Total	1.129,857.00

Fonte: Ministério da Cultura

Após os processos que percorreram o segundo semestre de 2002, o projeto “Ponte entre Povos - Primeira enciclopédia da música indígena brasileira (Vol.I)”, apenas parte dos recursos previstos para o projeto foram capitalizados (mais precisamente os recursos via Governo do Estado do Amapá). De acordo com os documentos do processo número 024506, houve distinções entre o pedido inicial de recursos via Ministério da Cultura e os sugeridos por este para aprovação. Dessa forma, o projeto acabou ocorrendo no

<sup>8</sup> Disponível acesso em: <http://rouanet.cultura.gov.br/legislacao/>

ano de 2002 de forma parcial e com recursos limitados, ou seja, além das oficinas realizadas em 2001, do projeto inicial apenas os CDs foram gravados, sendo que a enciclopédia (livro) e as apresentações de divulgação só ocorreriam alguns anos depois, após abertura de novo processo para obtenção de recursos. O projeto “Ponte entre Povos - Primeira enciclopédia da música indígena brasileira (Vol.I)”, com o processo de número 024506, foi arquivado de forma definitiva em 31 de janeiro de 2012 (PRONAC, número 024506).

Para análise do projeto que foi desenvolvido, é salutar registrar que no ato do pedido dos documentos, fui informado de que três protocolos de recursos foram encaminhados por Marlui Miranda ao Ministério da Cultura, e destes, apenas o processo de número 045623, chamado “Ponte entre Povos – Givaynihkis Parikwene -Tumucumak Eremi” não poderia ser disponibilizado para o uso da pesquisa, sob a alegação de que os documentos haviam sido deteriorados em decorrência de um alagamento em 2010 no edifício Elcy Meireles, em Brasília. Por conta disso, não pude fazer um levantamento mais minucioso do processo, este que é o único dentre os três processos que consta como “L02 – prestação de contas aprovada sem certificação de qualidade-gestão” no controle do Ministério da Cultura.

O segundo processo encaminhado por Marlui Miranda para financiamento, refere-se ao projeto que obteve verbas do Ministério da Cultura, e que foi o responsável pela produção do livro “Ponte entre Povos” de 2005 e as apresentações do grupo para a divulgação do material (livro e CDs). Comparando o processo inicial com o projeto que obteve aprovação e liberação de verba, concluímos que para a realização do projeto final houve uma grande redução no pedido e no financiamento do governo, haja vista a disparidade do planejamento inicial com os materiais produzidos a partir do processo nº 025623, realizado em 2005.

O projeto final do Ponte entre Povos pode ser dividido em três partes: a primeira diz respeito aos já mencionados eventos musicais em Macapá entre os

indígenas do Tumucumaque, Palikur, membros do Walkiria Lima e Orquestra Municipal de São Paulo, além das gravações dos CDs, em 2002. A segunda parte foi a produção do livro “Ponte entre Povos/*Pont entre Peuples*”, de 2005, organizado por Marlui Miranda e distribuído pelo SESC-São Paulo. A terceira parte foi a realização das apresentações, ocorridas em 2005 para a divulgação do material produzido. Neste, os participantes tocaram as músicas gravadas nos CDs<sup>9</sup>. Sobre a gravação dos CD's em um estúdio em Macapá:

[...] montaram o estúdio passo a passo, na frente de todos os participantes, enquanto nos reuníamos para as discussões prévias na mesma sala [...] Gravaram testes e ensaios conosco; demonstraram aos índios como era feita uma gravação profissional, para eliminar o risco de intimidar a todos no dia da gravação. Muitas adaptações foram feitas pelos técnicos, especialmente o controle acústico da sala de gravação (MIRANDA, 2005, p. 49).

Foram gravados e produzidos três CDs, que se chamaram: CD1 *Ponte entre Povos*, com músicas eruditas tradicionais (como “Uma pequena serenata noturna” de Wolfgang Mozart) tocadas/acompanhadas por instrumentos tradicionais indígenas; CD2 *Kiyeminaki* (recordar), com músicas compostas pelos Palikur; e o CD3 *Tumukumaki Yoremuru* (cantos do Tumucumaque), com um repertório de músicas indígenas dos povos Apalaí, Wayana, Tiriyo e Kaxuyana. As músicas indígenas gravadas nos CDs são o ponto alto da produção dos materiais, uma vez que essas canções são fragmentos de manifestações e rituais, das quais geralmente não são presenciados por pessoas que não compõe a própria etnia. No que diz respeito aos nomes dos CDs escolhidos pelos indígenas, há de se destacar o nome do CD dos Palikur, pois este fora pensado justamente pelo fato de que a própria reprodução dessas

<sup>9</sup> O produto final do projeto não é de domínio público, e sim de autoria indígena claramente expressa. As músicas do projeto foram todas registradas junto à Biblioteca Nacional, bem como a edição dos CDs (através do ISRC) (MIRANDA, 2005).

músicas partiu do exercício de rememoração, não só das músicas, mas também na própria língua em que eram cantadas. Sobre isso:

Os Palikur lembraram a língua materna ancestral – o *Kiyavuyhka* – que não é mais conhecida pela maioria do seu povo, e aparece apenas nos cantos antigos. Chegaram a passar até doze horas desvendando um único canto. Na edição final, feita pelos participantes indígenas, a ordem das músicas nos CDs foi determinada por eles, assim como os títulos (MIRANDA, 2005, p. 51).

Para Miranda (2005, p. 57), é impossível pensar a cultura indígena dispersa de sua musicalidade. O indígena compõe música de forma natural, sem levar em consideração as marcações de tempo e as métricas das quais a música erudita (por exemplo) segue. As músicas indígenas são construídas para “marcar e sincronizar as energias durante os rituais e sublinhar vários momentos do cotidiano: seja um acalanto, uma cantiga de amigo, uma cantiga de caça, de fazer roça, um canto ou choro de boas-vindas”. Dessa forma, dentre as maiores dificuldades em nas gravações foram a padronização das afinações dos instrumentos feitos de madeira (como o bambu) e a musicalização em métricas rítmicas das canções indígenas.

Após a etapa dos CDs, iniciou-se a produção do livro, que também contou com a participação dos indígenas. Como explicado anteriormente, o que seria a enciclopédia dos indígenas da região norte, registrado no processo número 024505, tornou-se o “Ponte entre Povos/*Pont entre Peuples*”, um livro que reúne a história de todo o projeto, desde as oficinas na Escola de Música Walkiria Lima, até as transcrições musicais em partituras e letras traduzidas de todas as músicas gravadas. Parte importante da produção do livro diz respeito às transcrições musicais<sup>10</sup> registradas no livro, apresentando descrições simbólicas e culturais importantes nas músicas dos Palikur, e por conta disso as

<sup>10</sup> No que tange ao trabalho de transcrição e escolha do repertório dos CDs e do livro, darei ênfase a participação dos Palikur, uma vez que a etnia é o meu foco de pesquisa no evento.

transcrições mereceram uma observação especial por eles. Como já mencionado anteriormente, entre os Palikur, desde a segunda metade do século XX, observam-se mudanças e ressignificações culturais no que diz respeito a suas práticas religiosas, dessa forma as transcrições das músicas foram feitas pelos mais velhos das aldeias.

Inicialmente um grupo de dez pessoas se encarregou de participar do evento, e este era composto por cinco homens e cinco mulheres. Os dez participantes se dividiram em dois subgrupos, cada um liderado por dois dos homens mais velhos, os senhores Manoel Labonté e Emiliano Iaparrá (CAPIBERIBE, 2016). As músicas escolhidas<sup>11</sup> para serem gravadas nos CDs já não eram praticadas entre eles há décadas, pois tratam-se de músicas abstraídas de trechos de rituais de turé, festa tradicional das etnias indígenas do Oiapoque, fortemente associada às práticas religiosas xamânicas, assim como o consumo do caxixi (bebida alcoólica, fermentada nos rituais), o que torna o uso dessas músicas para os Palikur algo bastante delicado. Sendo estas as dificuldades no trato das músicas, de dentro do grupo foram escolhidos os “tradutores”. Sobre o trabalho de tradução:

Foi necessário fazer uma dupla tradução: primeiro da língua *Kiyavuyhka* para o *Parikwaki* e, em seguida, dessa para o português. Durante todo o processo de tradução, as dúvidas sobre como traduzir as palavras foram enormes; optou-se no final, por tentar reproduzir para o idioma *Kiyavuyhka* o tipo de grafia utilizada correntemente nas escolas para o *Parikwaki*. Após essa primeira tradução, foi feita uma revisão, desta vez na aldeia Kumenê e com auxílio de várias pessoas. Depois das primeiras tentativas, chegou-se à conclusão que era necessário ir atrás do Sr. Wet (Manoel Antônio dos Santos) na aldeia do *Mawihgi* (Mangue I), unanimemente apontado como o único capaz de entender a língua dos cantos, que até então se acreditava ser o *Kiyaptunka* e, por ele, soubemos se tratar de *Kiyavuyhka* e de uma língua falada antigamente por um clã

<sup>11</sup> O repertório do CD *kiyeminaki* foi montado por Emiliano Iaparrá e Odília Batista (CAPIBERIBE, 2016).



Palikur, o *waxriyene*<sup>12</sup>. Com o Sr. Wet, as traduções feitas em Macapá foram revisadas e as histórias que envolvem os cantos foram finalmente reveladas” (CAPIBERIBE, 2005, p. 137).

Terminada a etapa de produção do material do projeto (livro e CDs), começaria a terceira etapa, a sua divulgação por meio de apresentações. Nesta etapa, o grupo de músicos indígenas e eruditos realizou uma pequena turnê por alguns estados do país, e receberam críticas muito positivas do seu trabalho, considerado original e rico culturalmente. Marlui Miranda batizou a turnê de “o novo tradicional” (MIRANDA, 2005). As apresentações ocorreram nos dias 28, 29 e 30 de janeiro de 2005, no teatro do SESC-Pinheiros em São Paulo, e também nos dias 31 de agosto na sala Villa-Lobos do Teatro Nacional, e em 01 de setembro do mesmo ano, no salão do Congresso Nacional (chapelaria), ambos em Brasília. Os shows foram apresentados em forma de “etno-ópera”, pois as músicas foram representadas em meio a demonstrações de danças ritualísticas, além de serem dirigidas em roteiro similar a uma ópera tradicional.

Com a ampla divulgação dos espetáculos e as críticas positivas, ainda no final de 2005 Marlui Miranda tentou uma segunda edição do projeto, que se iniciou com processo de número 058720, e iria chamar-se “Ponte entre Povos fase II: Tiriyo, Kaxuyana e Palikur Eremi/ Oficinas de música Tiriyo, Kaxuyana e Palikur”. No terceiro PRONAC, eram previstos oficinas musicais e produção de materiais para o ensino de escrita musical indígena, das quais os próprios dariam os minicursos. Participariam do projeto as etnias Tiriyo, Kaxuyana, e os Palikur do Oiapoque e da Guiana francesa, além de músicos do Conservatório Musical Brooklyn (SP).

Sobre os pedidos de verbas previstos em orçamento, observa-se uma substancial redução em comparação ao processo número 024506 (documento que usamos como base para mensurar o valor pedido e gasto no evento Ponte

---

<sup>12</sup> Dentre as músicas dos Palikur, havia apenas uma na língua do clã *waxriyene* (clã da montanha) e o restante em *Kiyaptunka*, também chamada de “língua do respeito” (CAPIBERIBE, 2016).

entre Povos de 2005). Além dos pedidos, o próprio projeto apresenta redução de participantes e de proposta em suas realizações. O projeto “Ponte entre Povos fase II: Tiriyó, Kaxuyana e Palikur Eremi/ Oficinas de música Tiriyó, Kaxuyana e Palikur”, com o número de processo 058720, foi arquivado no dia 13 de outubro de 2006, e consta como “D18 – Projeto não selecionado – FNC” no controle de processos do Ministério da Cultura (PRONAC, número 058720).

**Tabela 2.** Resumo da previsão de gastos do projeto número 058720

10. RESUMO GERAL DO ORÇAMENTO (Preencher de acordo com o que foi descrito nas planilhas)		
ATIVIDADE	DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES	CUSTO POR ATIVIDADE
1	PRÉ-PRODUÇÃO/PREPARAÇÃO	53.255,20
2	PRODUÇÃO/EXECUÇÃO	26.380,00
3	INDUSTRIALIZAÇÃO	13.300,00
4	CUSTO ADMINISTRATIVOS	364,80
5	IMPOSTOS /SEGUROS	2.700,00
VALOR DO PROJETO:(R\$)		96.000,00

Fonte: Ministério da Cultura



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

De um ponto de vista geral, o Ponte entre Povos fora um evento muito bem recepcionado, tanto pela crítica quanto pelo público e os participantes das apresentações. Os resultados artísticos renderam bons frutos profissionais aos músicos e produziu um interessante material étnico-musical, tanto para uma possível reprodução artística, quanto para a pesquisa. Entre os Palikur, porém, o Ponte entre Povos reverberou para além do projeto, tendo em vista as problemáticas causadas pela participação de membros da comunidade. Tais problemas se inserem em campos onde há uma tensão permanente, sendo o fator religioso o mais evidente dentre estes.

Para apreender a origem destas tensões, temos de nos remeter à entrada dos Palikur no projeto. Segundo Capiberibe (2016, p. 170), isto se deu a partir do convite oficializado pela própria, em março de 2002, momento em que o projeto já se encontrava em andamento em Macapá. O convite fora feito por meio de uma carta, direcionada à comunidade, representada pela pessoa do

senhor Manoel Labonté<sup>13</sup>. A carta buscava possíveis participantes, e para isso deveria ocorrer um comunicado entre os Palikur a fim de que sucedesse uma reunião na “casa da comunidade” (*pahadguhwaiket*). Entre a população, poucos se interessaram em participar do projeto, e aqueles que aceitaram o convite se encaixavam em condições propícias: estavam desviados da fé<sup>14</sup>; tinham maior conhecimento dos cantos e rituais; e tinham maior aproximação afetiva com a pesquisadora.

Os temas do “desvio da fé”, a credibilidade de Capiberibe e a escolha por membros mais velhos ressaltam algumas questões, em uma análise histórica acerca do protestantismo entre os Palikur, sendo as principais delas os resultados que o projeto poderia originar ao grupo por participar de um evento expondo “músicas de espíritos, músicas de xamãs”. Sobre tais questões, a autora salienta as motivações e as problemáticas que os atuantes deveriam enfrentar no percurso do longo processo do evento (lembrando que por falta de recursos, o projeto se estendeu de 2001 a 2005), sendo assim, o que justificaria a entrada destes no Ponte entre Povos? A priori, o projeto poderia implicar em muitos problemas internos na comunidade e tensões entre os membros da Igreja, desviados ou assíduos, mesmo que fossem lideranças da comunidade, como era o caso de Labonté. Sobre os desafios e motivações, respectivamente:

Fosse por terem de enfrentar elementos da “tradição” Palikur que não dominavam, fosse pelas desconfianças e pressão que sofreriam na volta a casa. Estas últimas, com um teor tanto religioso quanto econômico [...] O motivo do engajamento dos participantes foi o de reviver um conhecimento que somente os mais velhos haviam vivenciado e, ao mesmo tempo, registrá-lo

---

<sup>13</sup> O senhor Labonté é um dos líderes da comunidade Palikur, referenciado por Capiberibe como um colaborador de sua pesquisa, e chamado por ela de “tradutor dos mundos” (CAPIBERIBE, 2007), sendo responsável por receber os “estrangeiros” nas aldeias e guiá-los em seus afazeres.

<sup>14</sup> Tal condição é explicada pela autora: ser um “desviado da fé” seria a situação em que um membro da comunidade, batizado na Igreja, e que por algum motivo deixa de seguir as premissas instituídas por ela, tais como: não jogar futebol, não casar com membros de fora da Igreja e, principalmente, não efetuar práticas xamânicas, como beber e fumar, principalmente (CAPIBERIBE, 2016, p. 174).

para que as futuras gerações pudessem conhecê-lo (CAPIBERIBE, 2016, p. 179).

Os conflitos começaram a se tornar evidentes ao longo dos eventos que desenvolveram o Ponte, a dizer: as gravações, os trabalhos de tradução das músicas e as apresentações. Quando a primeira parte já havia sido concluída, no caso a gravação e a produção dos CDs, o material fora exposto em reunião no Urukauá. Nas palavras de Capiberibe (2016, p. 183), “as reações imediatas a esta apresentação, destacaram-se uma zombaria em relação à ideia de gravar “música de pajé” e a falta de interesse em saber o que era de fato o projeto ou de se candidatar a participar de uma próxima etapa dele”. Neste momento fica claro que há dentro da comunidade uma fissura, entre os que participaram e colocaram sua credibilidade em jogo e os indígenas que não participaram do projeto.

Porém, ao fim dos espetáculos, em 2005, e a volta dos participantes às aldeias ostentando bens eletrônicos adquiridos com os cachês<sup>15</sup> recebidos pelas participações, acabou ocorrendo uma segunda reação, esta quase que antagônica em relação à primeira. As discordâncias agora se deram por dois aspectos: o modo como haviam sido escolhidos os participantes e o dinheiro gasto com “coisa de pajé”, quando a “comunidade” tinha outras prioridades<sup>16</sup>. Nas discussões internas, o senhor Manoel Labonté defendeu a liberdade dos participantes em usar o dinheiro em benefício próprio, uma vez que a opção em integrar o grupo era de livre escolha de cada um, assim como “participar da Igreja”, enquanto que os membros da Igreja defendiam que os bens deveriam ser coletivos, em benefício de toda a comunidade.

---

<sup>15</sup> Sobre os cachês, a princípio os Palikur participariam do processo como colaboradores, mas ao longo dos eventos e os direitos adquiridos como autores das músicas e como artistas em exercício, passaram a receber valores (não divulgados) pela sua participação. De acordo com Capiberibe (2016, p. 182), “[...] desse momento em diante, o dinheiro passou a concorrer, como motivo principal da participação, com a vontade de reviver o conhecimento dos antigos”.

<sup>16</sup> Id., 2016.

O Ponte entre Povos adquiriu, então, o aspecto de valorização monetária entre os Palikur, diferente do termo “valorização” que justificou a entrada destes no projeto, que nas palavras de Miranda (2005, p. 55)

Todos concordam, afirmam e reafirmam quando participam de encontros, entrevistas, eventos diversos, que “não querem esquecer o conhecimento dos antigos” – como afirmam muitas vezes Paxinã Poty Apalaí e Manoel Labonté em uníssono, em frente às câmeras. Ambos consideram de grande utilidade realizar as gravações, para preservar e garantir a transmissão para as futuras gerações.

O discurso de Miranda não difere muito do de Capiberibe, no que diz respeito às motivações dos Palikur em aceitar o convite, sendo inclusive que estariam dispostos “a entrar em uma nova empreitada do mesmo gênero” (CAPIBERIBE, 2016, p. 191). Nestes discursos, ainda que de forma implícita, o termo “valorização” da cultura indígena se dá de forma primordial, mesmo que nas palavras de não indígenas, neste caso as autoras do projeto. Em outro momento, Capiberibe (2016, p. 179) ressalta que os Palikur “se apropriaram do discurso que lhes foi oferecido para se envolver no projeto à sua própria moda”, o que corrobora com a ideia do discurso surgido de fora da comunidade.

Manuela Carneiro da Cunha (2016, p. 9), ao falar de projetos e políticas culturais com temática indígena, explica que “há políticas culturais para índios e há políticas culturais dos índios. Não são a mesma coisa”. Um evento como o Ponte entre Povos, que toca em uma questão tão íntima como a religiosidade de uma etnia indígena, se encaixa perfeitamente na análise da autora sobre os efeitos de políticas culturais que são feitas para índios ou que se valem de índios, e “se entrelaçam e se conjugam para produzir efeitos. São efeitos as vezes visíveis a olho nu e às vezes sutis, difíceis de perceber e mais ainda de antecipar”. Sobre tais efeitos, proponho analisá-los a partir da perspectiva da Indústria Cultural.

Para Adorno (1999; 2002), os produtos culturais, produzidos no seio de uma sociedade ocidental pós-século XVIII, seria o resultado da massificação de uma mentalidade global e/ou burguesa, e que se deu no bojo de uma dominação simbólica, cultural e comercial dessa camada social mais abastada em relação ao proletariado. Como consequência, tais produtos tem o caráter de alienar, “coisificar” e dominar toda a conjuntura econômica/comercial, transformando a arte (tanto a expressão como o produto) em mercado a ser consumido, simplificadas e sem a originalidade comum da arte, a de informar e traduzir as mentalidades das sociedades de sua época. Para o autor, a música “ligeira” (comercial) distrai e aliena o consumidor ouvinte.

Adorno, que analisa o mercado fonográfico estadunidense da primeira metade do século XX, observa que músicas populares, como o Jazz, fazem parte de uma estrutura comercial que vai muito além da música ou da espontaneidade da audição. Na verdade, a cadeia musical envolveria produtores, cantores, produtos da moda, consumidores e tendências culturais que em muito separam os universos da música “ligeira” da música “séria” (clássica europeia). Em suas palavras:

[...] a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior à sua perdida força coletiva (ADORNO, 1999, p. 73).

Apesar dessa separação entre as naturezas de cada música, o autor indica que por conta do fenômeno radiofônico da música ligeira, a música séria também estaria submetida as leis de consumo, de mercado, manipulada pelas oportunidades de venda. Nesse cenário, é comum observar arranjos “clássicos” de músicas sérias sendo rearranjados de forma “depravada”, a partir de fragmentos juntados artificialmente, com o objetivo de manipular os bens da cultura e colocá-las no mercado (ADORNO, 1999, p. 82). Hobsbawm (2013, p.

33) vai além, quando analisa como “morto” o repertório da música clássica a partir da segunda metade do século XX. Para o autor, o próprio público consumidor dessa arte, além de reduzido, está envelhecido, o que define a música erudita como “congelada no tempo”.

Com efeito, o que justificaria a produção de espetáculos de músicas indígenas em orquestras com músicas clássicas/eruditas, essas já sem sua origem pura e com mercado cada vez mais reduzido? Em Duarte (2010), tal escolha se justificaria a partir de uma tendência da indústria cultural global, chamada “customização da arte”. Sobre isto, cumpre ressaltar que:

[...] é a tendência da indústria cultural, hoje, de, em vez de produzir necessariamente em grande escala com vistas a atingir um público massivo, oferece mercadorias que supram uma demanda mais qualificada, visando a um público numericamente mais restrito, porém com um poder de compra acima da média e, portanto, com a capacidade de pagar mais por produto recebido, o que compensa – às vezes regamente – a perda de competitividade pelo não aproveitamento da economia de escala. Exemplos típicos dessa tendência são as TVs por assinatura e as séries especiais de discos de áudio ou de vídeo (há 20 anos, eram os CDs, depois vieram os DVDs e agora os blue-rays) que ofertam produtos mais requintados, cujo consumo se insere no supramencionado mecanismo do “fetichismo dos bens culturais. (DUARTE, 2010, p. 95).

As análises de Adorno (1999), Duarte (2010) e Hobsbawm (2013) nos dão suporte para verificarmos o caráter da produção dos CDs, livro e as apresentações da étno-opera, o que Miranda (2005) classificou como “música popular europeia e música popular indígena”. A obra utiliza-se de suportes técnicos sofisticados, além do produto em si, que mistura a música erudita europeia, tal como sua sofisticação técnica e apelo pelo “nobre” no meio musical, com a originalidade das músicas indígenas, apreciadas/escutadas por poucas pessoas, em espetáculos consumidos por grupos elitizados, como o de parlamentares em Brasília. A transformação dessas “músicas de espíritos” em produto cultural, para o deleite de uma sociedade consumista, mesmo que



consumida como um “fetiche por bens culturais”, nos remonta a concepção do caráter muito mais mercadológico do que necessariamente o de “repasso de conhecimento para as próximas gerações”, defendido pelas autoras. Prova disso é como os Palikur participantes usufruíram dos frutos (monetários) do projeto e divergiram sobre como eles deveriam ser utilizados.

Outro efeito observável a partir dos eventos do Ponte entre Povos é sobre o uso do cachê dos participantes em outros fins, que não fossem os de interesses da comunidade, e a própria situação do uso de músicas e danças proibidas pela Igreja, que renderam bens individuais a cada participante. Para essa análise, o caso mais emblemático fora o de Nenélio Batista, um “firme na fé”, que não teria participado do primeiro grupo, e o integrou apenas para as apresentações. Para sua participação, Batista teve de conseguir o aval tanto de sua família quanto da própria Igreja. Porém, por conta dos problemas já mencionados, enfrentados pelos Palikur após o fim do projeto, Batista, o único “não desviado” do grupo sofrera as consequências:

Ao voltar para casa, Nenélio foi surpreendido com as portas da Igreja fechadas e acusações de comungar com coisas do diabo. É bom lembrar que a Igreja não se havia oposto à sua participação no projeto. Diante dessa recepção, ele se manteve distante da Igreja e taciturno, por um longo tempo. Até que um dia conseguiu ser “perdoado” pelos fiéis e voltou a ser um “firme na fé”. Depois disto, não quis mais participar das outras etapas do Ponte [...] quando o reencontrei no Urukauá, mais de seis meses depois dos eventos, ainda desviado da Igreja, custava-lhe muito falar sobre o fato, dizia apenas que não queria mais mexer com “essas coisas”, que isto lhe havia feito “mal”. Um mal que atingiu diversos planos de sua vida: sua sociabilidade, sua integridade física, a de sua família (ele e a esposa, em momentos diferentes, ficaram muito doentes por longos períodos) e sua situação financeira (CAPIBERIBE, 2016, p. 185-190).

Os efeitos do projeto como um todo, representa o caráter da indústria cultural: produto artístico industrializado, processado por segmentos

especializados (HOBBSAWM, 2013, p. 300); o consumo por um público alvo; e o lucro. Em uma sociedade reprodutora dos padrões burgueses, tais efeitos são considerados comuns e previsíveis, afinal, como aponta Adorno (1999), os produtos coisificaram as artes e hoje são funcionais da diversão para os ouvidos alienados, não só para uma elite, mas para uma camada popular que pôde acessar as artes ligeiras ao longo do século XX. A novidade nessa análise é como um produto cultural, industrializado e pensado para o mercado, pode ressoar em uma sociedade indígena que detém a autoria dessas artes, mas que há décadas a relaciona a uma representação do seu passado, demonizado (no sentido literal) e que tenta, de forma veemente, mostrar como ela não representa as manifestações culturais atuais. Não por acaso, o texto que retrata os efeitos do Ponte entre Povos para os Palikur foi intitulado “Não cutuque a cultura com vara curta”, deixando claro que os produtos culturais não se restringem ao objeto vendido ou ao consumidor, mas a cultura que está, de alguma forma, padronizado na arte a ser consumida.

## CONCLUSÃO

Ao verificar o projeto Ponte entre Povos, e constatar que se tratou de um conjunto de eventos e produtos culturais de originalidade inquestionável, o balanço tende a ser muito positivo. No entanto, a análise que cabe ser feita sobre a participação dos Palikur, ganha contornos que devem ser considerados, principalmente no que diz respeito aos resultados e as marcas que eles deixaram na comunidade como um todo. Neste caso, é salutar compreender como a expectativa inicial dos Palikur pelo projeto era de, somente, reavivar lembranças de músicas e rituais que há décadas estava logrado em um esquecimento voluntário, pelas práticas xamânicas.

Contudo, a proposta de análise do Ponte entre Povos a partir da perspectiva da indústria cultural se cumpre na forma em que um projeto,

realizado com discurso de exaltação de uma cultura, deixara fissuras entre os participantes indígenas, por conta, não só da cosmologia cristã que ressignificou a sociabilidade Palikur a partir da década de 1960, mas sobretudo dos resultados monetários advindos das vendas dos produtos culturais. Por outro lado, quais significados, sentimentos e ideias, foram despertados pelos consumidores dos espetáculos, CDs e livros do Ponte entre Povos? Seria esse consumo ocasionado também por um fetichismo consumista? Para Adorno (1999, p. 70)

O prazer do momento e da fachada da variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo

De fato, o consumidor de um produto industrial/cultural está em posse de obras originais, com sua justificada qualidade, emoldurados em padrões que mesclam o exótico e o clássico em uma mesma medida, além da estética moderna que eles tendem a demonstrar/oferecer. Pouco se questiona o potencial artístico de um projeto como o Ponte entre Povos, mas ao mesmo tempo, reitera-se a análise sobre como as artes e os produtos pouco ou nada informam, senão somente satisfazem prazeres ordinários. Afinal, o que há de se (re)conhecer da cultura e religião Palikur que não possa ser acoplado em produtos culturais industrializados? Nessa perspectiva, há de se pensar nos efeitos desses produtos para além da análise fria de mercado e consumo, o que parece ser razoável em uma época onde se produz e se compra artes dos mais variados lugares e gostos, pelas mais variadas formas e ferramentas, para abastecer um público global havido de fragmentos de culturas, e que dão a pretensa ideia de consumi-las por completo.

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição” In: **Os Pensadores: Adorno**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 65-85.

ANDRADE, Ugo Maia. **O real que não é visto: xamanismo e relação no baixo Oiapoque (AP)**. 2007. 332 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, 2007.

ARNAUD, Expedito. Os índios da região do Uaçá (Oiapoque) e a proteção oficial brasileira. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, n.s. **Antropologia**, 1969, n.40, 37 p.

ARNAUD, Expedito. **Os índios Palikur do rio Urucaúá: tradição tribal e protestantismo**. Publicações avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 1984, n.38, 82p.

BARREIROS, Pauliany Cardoso. **Amapá à francesa: viajantes franceses na Amazônia setentrional do século XIX**. 1ª ed. Macapá, AP: Instituto Amigos em Ação; Editora Latitude Zero, 2017.

CAPIBERIBE, Artionka. **Batismo de fogo: os Palikur e o Cristianismo**. São Paulo: Annablume/ Fapesp/ Nuti, 2007. 276 p.

CAPIBERIBE, Artionka. **Nas duas margens do rio: alteridade e transformações entre os Palikur na fronteira Brasil/Guiana francesa/ Artionka Capiberibe**. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2009. 425 pp., xviii pp.

CAPIBERIBE, Artionka. Os Palikur. In: MIRANDA, Marlui (Org.). **Ponte entre Povos: a música dos índios e a música erudita no Amapá/Brasil**. São Paulo: SESC, 2005.p.115-200.

CAPIBERIBE, Artionka. Não cutuque a cultura com vara curta: os Palikur e o projeto “Ponte entre Povos”. In: CESARINO, Pedro de Niemeyer; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. 1ª ed.São Paulo: Editora Unesp - Cultura acadêmica, 2014, v. , p. 165-195.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. **Economia e sociedade em áreas coloniais periféricas: Guiana Francesa e Pará, 1750-1817**. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1984.

CARDOSO, Francinete do Socorro Santos. **Entre conflitos, negociações e representações: o Contestado Franco-Brasileiro na última década do século XIX**. Belém:

Associação de Universidades Amazônicas, Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, 2008. 222p.;il.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Políticas culturais e povos indígenas – Uma introdução. In: CESARINO, Pedro de Niemeyer; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp - Cultura acadêmica, 2016, v. .p. 9-21.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural**: uma introdução / Rodrigo Duarte. - Rio de Janeiro : Editora FGV, 2010. 132 p. (Coleção FGV de bolso. Série Filosofia).

HOBBSAWM, Eric. “O artista se torna pop: nossa cultura em explosão” In: **Tempos Fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 299-309.

HOBBSAWM, Eric. “Para onde vão as artes” In: **Tempos Fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 27-38.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: A degradação do Outro nos confins do humano**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MIRANDA, Marlui (Org.). **Ponte entre Povos**: a música dos índios e a música erudita no Amapá/Brasil. São Paulo: SESC, 2005.

NASCIMENTO, Bruno Rafael Machado; SILVA, Giovani José da. **Sobre vivências negociadas**: indígenas e jesuítas franceses no Oiapoque setecentista. *HABITUS*, v. 17, p. 357-378, 2020.

SARNEY, José Ribamar; COSTA, Pedro. **Amapá**: a terra onde o Brasil começa. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1999. 270 p.: il., fot. (2a edição) – (Coleção Brasil 500 anos)

SILVA, Gutemberg de Vilhena; RÜCKERT, Aldomar Arnaldo. **A fronteira Brasil – Mudança de usos políticos-territoriais na fronteira entre Amapá (BR) e Guiana francesa (FR)**. *Confins* (Paris), 2009.22 p.

TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. **No bom da festa**: o processo de construção cultural das famílias Karipuna do Amapá. São Paulo: Edusp, 2003.

VIDAL, Lux Boelitz. **Outros Viajantes**. *Revista USP*, São Paulo, 2000.

**RECEBIDO EM: 27/02/2023**

**PARECER DADO EM: 06/04/2023**