



ARTIGOS

EVENTOS DE TRADUÇÃO NOS CANTOS-RITUAIS AMERÍNDIOS

Rosângela Pereira de Tugny

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

rtugny@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.8914>

Resumo: Os cantos xamânicos são eventos tradutórios: espaços acústicos onde os dissensos do cosmos se deslocam, se emparelham, se aproximam e se distanciam. São vozes e palavras em um só evento. Muitas são as vozes que chegam: vozes comensais, vozes de despedida, vozes que ameaçam, ou vozes que choram de saudades. Os rituais tomam as vozes-palavras para retorçê-las, desdobrá-las, refundar seus sentidos. Traduzir os cantos dançados, ritualizados, caminhados não é apenas verter palavras de uma a outra língua: este será sempre um trabalho de muitos suportes para muitos sentidos. O artigo apresenta dois casos de estudos tradutórios de cantos ameríndios - Tikmũ'ũn e Huni Kuin – ambos realizados em colaboração com seus especialistas cantores e narradores.

Palavras-chave: *Cantos ameríndios, cantos Tikmũ'ũn, cantos Huni Kuin, rituais ameríndios.*

FAITS DE TRADUCTION DANS LES CHANTS-RITUELS AMÉRINDIENS

Resumé : Les chants chamaniques sont des événements de traduction : des espaces acoustiques où les dissensions du cosmos se déplacent, s'accouplent, se rapprochent, s'éloignent. Se sont des voix et des paroles en un seul événement. Une multitude de voix s'y expriment : des voix compagnonnes, des voix d'adieux, des voix menaçantes ou encore des voix qui pleurent de nostalgie. Les rituels prennent les voix-paroles pour les tordre, les dédoubler, et rétablir leur sens. Traduire les chants dansés, ritualisés, cheminés n'est pas seulement repasser les mots d'une langue à l'autre : ce sera toujours un travail sur plusieurs supports et pour plusieurs sens. L'article présente deux études de travaux de traduction des chants amérindiens appartenant aux peuples Tikmũ'ũn et Huni Kuin – toutes les deux furent réalisées en collaboration avec des spécialistes chanteurs et narrateurs.

Mots clés: *chants amérindiens, chants Tikmũ'ũn, chants Huni Kuin, rituels amérindiens.*



Xamanismo e tradução

Muito se fala sobre o caráter tradutório do xamanismo, ou sobre os xamãs ameríndios serem sobretudo tradutores: porque estão aqui e alhures, e estão agora e neste tempo outro em que os humanos e animais se falavam.¹ E este terreno tradutório é sempre cantado. Palavras nascem, pululam, viajam, se fazem escutar. Neste terreno, o do conhecimento xamânico, “palavras em seu sentido primário e essencial fazem, atuam, produzem e alcançam” (MALINOWSKI, s/d: 52 apud BUENO GUIMARÃES 2002). Elas possuem então um estatuto outro, bem distante do terreno da comunicação, onde temos hoje as palavras que circulam entre nós.

Os trabalhos de tradução de cantos realizados com os especialistas ameríndios são ainda insuficientes diante da abundância de produção vocal destes povos. Mas todos eles carregam com radicalidade as marcas de uma experiência de alteração do que se vê, do que se ouve, do que se sente, de lugares percorridos, de durações, do que pode ser um corpo ou um *socius* (penso aqui em Daniel Guimarães 2002, Pedro Cesarino 2011, Graciela Chamorro 2002, Santos & Fiorotti 2015, Sergio Medeiros 2008, Bruna Franchetto 1997, Eduardo Rosse 2011). Podemos também dizer que trabalhos decisivos da etnologia ameríndia passaram pela tradução, ainda que pouco extensa de cantos (Peter Gow 2001, Els Lagrou 2007, Viveiros de Castro 1986). Creio não estar cometendo nenhum abuso quando digo que as traduções dos cantos elucidaram questões cruciais destas etnografias.

Em uma belíssima reflexão sobre o cinema ameríndio e o estatuto da imagem entre seus realizadores, André Brasil (2006) propõe pensar no *fora de campo* em relação com o que está em cena e no invisível em relação ao que se faz visível nos eventos xamânicos. As análises do autor, e seu texto “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica” nos enviam imediatamente à situação do pátio onde se realizam rituais nas aldeias, onde os cantos são performados, dançados, disputados, compartilhados, reiterados, localizados, embora sejam sistematicamente capturados, encontrados, negociados em mundos Outros, no fora, seja na experiência imediata (simultânea ao ritual), seja

¹ A pesquisa que dá origem a estas reflexões é realizada com os recursos do CNPq, a quem agradecemos pelo constante apoio.



na experiência de um tempo mítico. Me interessa, para seguir este caminho, pensar um pouco sobre as passagens dos cantos que geralmente não traduzimos, aquelas que chamaríamos de vocalizações, geralmente repetidas como estribilhos. Certamente por que estes cantos têm algo a ver com um “fora” do espaço semântico, da tradução, mas também porque podem dizer algo sobre a língua que está neste fora de campo.

Sons que *estavam lá*

A grande questão, da qual eu estava imediatamente consciente em ambas as poesias, era se & como lidar com aqueles elementos nas obras originais que não eram literalmente traduzíveis. Como no caso da maioria da poesia índia, a voz carregava muitos sons que não eram, no sentido exato, “palavras”. Estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles *estavam lá* & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras. Tanto em navajo quanto em seneca muitas canções consistiam de nada mais do que esses vocábulos “sem sentido” (nem mesmo sílabas desconexas”, mas sons fixos e recorrentes de uma performance a outra). A maioria das outras canções tinha tanto elementos significantes quanto não-significantes, & tais canções (McAllester me informou a respeito das navajos) eram frequentemente comentadas, *qua* estilo, pelas suas cargas sem sentido. Sons sem sentido semelhantes – Dell Hymes tinha chamado atenção para algumas canções Kwakiutl – poderiam ser, na realidade, chaves para as estruturas das canções: “algo normalmente desconsiderado, o refrão ou as ‘chamadas sílabas sem sentido’... na verdade tinham importância fundamental...sendo tanto vestígio estrutural quanto microcosmo.” (“Tradução total: uma experiência na apresentação da poesia ameríndia” (1969). Rothenberg, Jerome. Etnopoesia no milênio. Rio de Janeiro, Azougue Editoria, 2006, pp. 38-39.)

Muitos cantos indígenas nos oferecem longas passagens que chamamos, ora vocalizações, ora refrãos, ou ainda: sons sem palavras, sons sem tradução ou conteúdo semântico. Antes mesmo de incorrer em generalizações abusivas, trago aqui exemplos de cantos tikmũ’ũn, com uma parcela dos quais realizei experiências de tradução. São repertórios que sustentam eventos intensos de rituais no dia a dia das diversas aldeias destes povos.²

² Os povos tikmũ’ũn, mais conhecidos como maxakali formam uma população de cerca de 2.300 indivíduos falantes da língua maxakali (macro jê), e vivem hoje em quatro diferentes localidades ao nordeste do Estado de Minas Gerais: TI Maxakali (Pradinho e Água Boa em Bertópolis e Santa Helena de Minas Gerais), Aldeia Verde (em Ladainha, MG) e Cachoeirinha (em Teófilo Otoni, MG)



Tomemos um primeiro canto, que na realidade é uma lição, um aprendizado, trazido por duas mulheres, chamadas *Komãyxop*, quando surpreendidas pelos ancestrais na roça subtraindo suas batatas (ou amendoim segundo uma outra versão). O aprendizado dos cantos, da pintura, da dança recebida deste par das mulheres komayxop é fruto de uma negociação. Eduardo Rosse, que gravou, editou, traduziu e organizou juntamente com o reconhecido especialista Toninho Maxakali este belo livro de *Cantos xamânicos do Komayxop*, ressalta como nesta narrativa, as mulheres entendem que quando se deslocam para o pátio da aldeia – o *lócus* do ritual por excelência - estão indo “lá onde está a noite”. A noite aparece aqui como um local e não uma duração (ROSSE & MAXAKALI, 2011: 53-55).

As mulheres míticas teriam ensinado inicialmente o canto:

Komã, vamos juntas
Kômã, vamos juntas
Venham ficar em minha casa

E o ancestral que as encontrou perguntou se cantavam aquele canto apenas na modalidade *kutex kopox*, literalmente: “cantos vazios”. Assim, no pátio da aldeia inicia-se recorrentemente o ritual das *Komãyxop* com suas aulas de canto, pelos “cantos vazios”:

hũ hũ ã hũ
hũ ã hũ ã hũ
hũ hũ ã hũ ã
hũ ã hũ
.....
hũ ã hũ ã hũ
kõ mãk ni i xop
hũ ã hũ ã hũ
kõ mãk ni i xop
hũ ã hũ ã hũ
kõ mãk ni xop a
hũ ã hũ
ya'ak ha'ix

Outro ritual que se realiza entre os Tikmũ'ũn, quando recebem de alhures seus parentes gavião, também traz esta dupla modalidade de cantos que



gostaríamos de discutir aqui: os *kutex kopox* e *kutex ãxex*. “Cantos vazios”, termo traduzido pelo colega Eduardo Rosse (ROSSE & MAXAKALI, 2011) como “cantos sem conteúdo semântico” e cantos “cheios”, “plenos” (TUGNY, 2011: 148). Na coletânea de *Cantos dos Povos Gavião-espíritos* que traduzimos (TUGNY et alii, 2009), o parente gavião chega celebrando a saudade da árvore de onde ele havia partido quando se transformou em povo-gavião:

saudades da árvore comprida haa³
árvore comprida

saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida
saudades da árvore comprida

para em seguida entoar seu primeiro canto, um *kutex kopox*:

hiiyaaax hak aa hiiyaaax
miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax
hiiyax amiax hak aa
miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax
hiiyax amiax hak aa

hiiyaaax hak aa hiiyaaax

hik iii yaaa ix hax iah
hiiyaaax hak aa hiiyaaax
hik iii yaaa ix hax iah hiiya hak

miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax
hiiyax amiax hak aa
miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax
miax aix ax yaaax yaax

miax aix ax yaaax yaax
hiiyax amiax hak aa

hiiyaaax hak aa hiiyaaax
hox hax moh

³ Os cantos aqui citados referentes ao ritual do Mogmoka estão todos publicados em Tugny (org.); Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et al. *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.



Os tradutores Tikmũ'ũn vinculam a seguinte história a este evento de surgimento dos Mõgmõka, os “povos-gaviões espíritos”, em suas aldeias:

O primo-cunhado foi e subiu na árvore onde ele estava. Subiu e chegou pertinho dele. Ele fez que ia voar, mas o primo-cunhado disse: “Não voa não, senão os outros índios me humilham. Fique quieto aí sentado”. Então o mõiñyxop parou. O primo-cunhado pegou sua canela, agarrou-a e desceu. Todos se juntaram e o depenaram. Ele ficou todo depenado. E morreu. Morreu e de seu corpo surgiu o gavião grande. Surgiu o gavião grande e surgiu todo o povo-espírito-gavião-grande. E eles cantaram com os yãmĩyxop os cantos do gavião-espírito. Esse gavião-yãmĩyxop canta. Seu nome é mõgmõka. E se transformou também nesse mõgmõka (TUGNY et al. 2009).

O que observamos, neste e em alguns mitos de origem, é que um povo surge com sua linguagem, seus cantos-imagens, e que tais surgimentos ocorrem com a multiplicidade de espécies. Um povo nunca é homogêneo. Formam multidões heterogêneas, com vozes e cantos heterogêneos.

Antes não havia mõgmõka, mas o mõiñyxop se fez transformar. E surgiu o gavião grande e o pequeno. Muitos gaviões pequenos e muitos gaviões grandes, gaviões-reais. E gavião-carrapateiro e gavião-de-pescoço-vermelho, e os gaviões-caboclo-grandes. E surgiu o gavião-carijó, e surgiu o gavião-preto, a harpia. Saíram muitos. E agora há muitos na mata. Saíram gaviões grandes da transformação do mõiñyxop. Surgiram os gaviões-de-penacho, e de todas imagens saíram. Quiriquiri, caburé, acauã – ele também é gavião. E saiu também do corpo do mõiñyxop o gavião-de-penacho e o gavião-grande. O gavião é yãmĩyxop-gavião. E seus cantos se chamam mõgmõka, yãmĩyxop-mõgmõka. Mõgmõka é o responsável, o chefe grande, e toma conta dos outros (*idem ibidem*).

O narrador reafirma então que o evento do ritual consiste nesta visita do povo-gavião (os Mogmõka) até a casa central do pátio da aldeia, denominada pelos Tikmũ'ũn de *Kuxex* e traduzida por eles, já há algum tempo, como “casa de religião”. Ao vir até as aldeias dos parentes humanos, eles vêm com sua multiplicidade de espécies, vêm para trocar cantos, nomes, palavras, comidas que lhes são oferecidas pelas mulheres da aldeia, consideradas suas mães.

O yãmĩyxop-mõgmõka vem na casa de religião e aí todos os outros vêm atrás dele. Aqueles outros vêm juntos. E fazem a festa. Todos vêm juntos fazer a festa. Todos seus parentes entram junto com ele na casa de religião. E vêm os seus parentes tangarazinhos. Vêm junto com eles fazer a festa. E suas mães, as mulheres da aldeia, lhes dão comida. E suas mães lhes dão comida. Quando a comida termina, eles se vão e todo o mundo toma conta deles. Tomam conta de todos os gaviões-yãmĩyxop.



Tem aquele que se chama tangarazinho. Cada um tem um nome, cada um. Mas mômôka é quem toma conta de todos. Os outros vêm vem atrás para ajudar na festa. Eles comem a comida dada pelas mães e quando acaba, vão embora. (*idem ibidem*)

Todos estes eventos, descritos pelo pajé Zé Diká Maxakali durante a festa de chegada dos parentes gavião entre os Tikmũ'ũn⁴, são trabalhados acusticamente. Dentre os cantos encontramos uma série significativa que aparece como vocalizações, ou seja, *kotex kopox* (cantos vazios). A pergunta que tento formular é então: o que fazem aqui estes “cantos vazios”, estas vocalizações, estes estribilhos, quando se trata da chegada de uma multiplicidade de seres gaviões, com seus nomes e suas línguas? São eles de fato “vazios”, sem “conteúdos semânticos”, intraduzíveis? Os próprios tradutores tikmũ'ũn em alguns momentos pareciam hesitar traduzindo parcelas destes cantos vazios com estados afetivos, como *mia aix*, que pode referir-se à intensa alegria.

Antes de prosseguir, evocamos aqui as reflexões de Anthony Seeger sobre uma modalidade de cantos dos Kisedje, povos de língua jê, denominados *Akia*, onde ele teria encontrado igualmente versões dos cantos com passagens aqui nomeadas por ele como cantos “sem substância”.

[...] Segundo a mitologia Suyá, houve um tempo em que a onça possuía o fogo, um rato possuía roças e certas pessoas que moravam embaixo da terra possuíam o sistema de nominação, enquanto os Suya não possuíam nada disso. Através de uma série de incidentes, os homens foram adquirindo todas essas coisas, ao mesmo tempo em que os animais e as pessoas embaixo da terra as foram perdendo. Mas como os processos de transformação são recíprocos, alguns homens também se transformaram em animais. A partir desta perspectiva, pôde-se compreender a importância dos nomes dos animais. Como foi visto anteriormente, as akias são ‘sem substância’ até que um animal seja nomeado. Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender. (...) O animal nominado na akia é, justamente, aquele de quem a canção foi apreendida. Portanto, a divisão entre uma parte ‘sem substância’ e uma parte em que se “diz o nome” tem um significado cosmológico (SEEGER, 1977)⁵.

⁴ Zé de Ká Maxakali foi um dos principais especialistas, mestres dos cantos e da mitologia, presentes na construção deste livro.

⁵ Ressalto, contudo, que na edição brasileira de 2015 de seu livro *Why Suyá Sings*, traduzido como *Porque cantam os Kisêdjê*, Seeger não menciona a noção de “cantos sem substância”, e sim, refere-se a estas vocalizações como “palavras de canto” em oposição às letras semanticamente relevantes (SEEGER 2015: p. 109).



Em outro ritual Tikmũ'ũn, o dos povos morcego, quando estes visitantes chegam às aldeias, cantam apenas seus *kutex kopox* (cantos vazios). Estes “cantos vazios”, os povos morcegos os impregnam de palavras traduzíveis quando recebem alimento das suas mães, as mulheres das aldeias, selando assim a troca de alimentos com a troca de palavras.

Entre os polos onde se situam as modalidades dos cantos sem substância - ou cantos vazios - e os cantos com palavras, o que me parecer poder propor é que se empreende um verdadeiro trabalho acústico-temporal, cuja principal tarefa parece ser justamente a de provocar o surgimento das palavras, a nomeação ou o chamado. São então muitas as camadas possíveis de tradução entre estes sons cantados pelas diversas vozes presentes no ritual e entre elas e o pesquisador, tradutor, que não apenas chega com sua língua materna, mas sem a experiência das dobras do mundo abertas pelo universo xamânico. Talvez junto com a reflexão sobre este trabalho de fazer surgir o nome, em sua materialidade, devamos pensar também um outro traço, este ainda mais frequente do que a existência dos cantos “vazios” nos repertórios ameríndios, que são estes léxicos desconhecidos, cujos únicos possíveis tradutores, são os mais velhos das aldeias, que têm partido em tempo acelerado. Entre os Tikmũ'ũn, encontramos 12 conjuntos de repertórios, cada um apresentando variações lexicais, tratando-se para os cantores das línguas específicas, atributo de cada povo-espírito. Seeger também observa entre os Kisêdjê que

Era preciso muita habilidade para decifrar a letra de um canto e, em alguns casos, nem mesmo o especialista ritual podia fazer mais que repetir o próprio canto. Nem todos os cantos tinham letras traduzíveis. Em certos casos, ninguém era capaz de explicar o que queria dizer o texto Kisêdjê”. (SEEGER 2015: 98).

Vozes de encontro e de separação

Retornamos aos cantos do Mõgmõka, o povo-espírito gavião entre Tikmũ'ũn (TUGNY et alii 2009) para tratar deste trabalho de fazer surgir os nomes, que passa a ser ele mesmo um trabalho de dar sentido às palavras e torná-las traduzíveis. Este repertório está repleto de sons e vozes próprias dos pássaros



e outros animais, podendo servir como seus nomes indo até o empréstimo de vozes Outras.

O Mõgmõka é, como nos ensina a história, um parente, que tomou o corpo de múltiplos gaviões e se foi. Ao partir, mesmo saindo do campo visível, podia ser escutado. Seu ritual e seus cantos tratam da saudade, de sua viagem à aldeia para rever os parentes que deixou ao transformar-se em pássaro. Canta a partir de suas múltiplas perspectivas, assumindo corpos diferentes, desde seu vôo de aproximação até o pátio da aldeia até o seu distanciamento em que imagem e voz deixam de existir para os que ficam. As mulheres tikmũ'ũn, que sentem saudades e desejam o retorno dos Mõgmoka são geralmente as que solicitam estes rituais. Sabem distinguir uma palheta rica de sonoridades – assovios, gritos, cantos, sons percutidos que indicam sua aproximação e seu distanciamento, mesmo ainda estando eles em um “fora-do-campo”.

Algumas palavras dos cantos traduzem estes movimentos⁶:

vamos descer lá
vamos descer
onde estão nossos velhos, vamos descer
onde estão mõgmõgka, vamos descer
vamos descer
vamos descer lá

ou

patas pretas estiradas
voando as patas pretas estiradas
voando as patas pretas estiradas
pousando na árvore seca as patas pretas estiradas
pousando na árvore seca as patas pretas estiradas

ou

os olhos fitando o chão ha

os olhos no chão
os olhos fitando o chão
os olhos fitando o chão ha
os olhos fitando o chão
os olhos fitando o chão ha
os olhos no chão

Por outro lado, vários destes cantos *kopox*, “vazios”, trazem nos títulos oferecidos pelos tradutores e cantores tikmũ'ũn suas funções ritualísticas:

⁶ Todos os cantos citados nesta sessão encontram-se publicados em TUGNY et al. 2009. (Cf. Nota 3)



“canto do mogmõka mandando buscar comida”

hôi hôi hôi hôi
dia diadadi dia diadadi hôi hôi hôi hôi
dia diadadi dia diadadi hôi hôi hôi hôi

“grito do mogmõka trazendo o mĩmãnãm”

aou aou aou
aou aou aou
aou aou aou
aou aou aou
aou aou aou

“para saber que é madrugada”

guêguêguêi guê guêi

“canto do mogmõka dentro do *kuxex*”.

guêguêguêix guê guêi
guêguêguêix guê guêi

Outros são considerados como as vocalizações de pássaros e animais cujos nomes aparecem no título atribuído pelos cantores:

“cigana jacu jacutinga”

xôc xô beco beco becu
xôc xô beco beco becu

xôc xô héi héi héi héi
xôc xô héi héi héi héi

xôc xô patacá patacá patacá
xôc xô patacá patacá patacá

diac haa

ou “sabiá laranjeira”

xôxôê ê
xôxôê ê
xôxôê
xôxôê
xôxôê

ôc éé ôc i a i a iia



xôxôê ê
xôxôê
xôxôê ê

Ao final deste encontro que pode durar alguns dias ou mesmo meses na aldeia, a comunidade de homens, mulheres e espíritos se prepara para a despedida. Os tradutores me explicaram que os parentes gavião estavam tristes porque partem e, portanto, tomam emprestadas outras vozes para ir embora e chorar de saudades. A sequência se faz com a tomada de vozes do aracuã, da perereca, do urutau, da coruja vermelha, do mangangá, até o choro final do João Porca.

aracuã

ook hok hok aaak eo hai
ook hok hok aaak eo hai

vamos embora escutar a voz e o grito do aracuã
ho aak hax ok hai

...

perereca

ook hok hok aaak eo hai
ook hok hok aaak eo hai

vamos embora escutar a voz e o grito da perereca
ho aak hax ok hai
vamos embora escutar a voz e o grito da perereca

...

urutau

ook hok hok aaak eo hai
ook hok hok aaak eo hai

vamos embora escutar a voz e o grito do urutau
ho aak hax ok hai

...

coruja vermelha

putuxkup mǎnanana
putuxkup mǎnanana

coruja listrada

putuxkup mǎmix mixmix
putuxkup mǎmix mixmix

mangangá

gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ



gê gê gê gê gê gê gê gê
gê gê gê gê gê gê gê gê
...

Esta finalização do ritual, quando mulheres, crianças e homens cantores da aldeia estão todos juntos, impregnados de uma frenética dramaticidade, tomados pelo trabalho vocal e pela construção de um aceleração temporal, pelo inusitado da escansão dos versos, pela desigualdade e descompasso do balanço dos chocalhos é também uma prática linguística. Estão aqui aprendendo outras línguas e desaprendendo aquela, central, que se falou e traduziu nos momentos do encontro, do evento, na comensalidade do pátio da aldeia. Estas línguas se transformam na medida que os parentes, primos, cunhados, genros gaviões saem de seu campo de visão.

Estamos aqui, nestes momentos de liminaridade também da linguagem, entre o som e o sentido, entre as palavras novas, do centro do pátio, e as palavras que viajam para longe e retornam, entre a experiência intraduzível do encontro e da separação, mas também a do tornar-se outro e de estar aqui e proferir os resíduos traduzíveis que se encontram nestas interlínguas. Ouçamos o lamento final do João Porca, quase inaudível, ressurgindo, distante do “aqui” da aldeia, penetrando – ainda e quase - indistintamente a camada dos risos e vozes das crianças, dos homens, dos passos das mulheres que ficaram. De uma longa produção sonora, surgem ainda, quase não mais sensíveis algumas palavras:

ëim ëim ëëm
ë ë ë ëim

ëim ëim ëëm
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm
ë ë ë ëim

ëim ëim ëëm
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm
ë ë ë ëim

ëim ëim ëëm
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm



ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm

ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm
ẽ ẽ ẽ ẽ ẽim

ẽim ẽim ẽẽm
ẽm ẽm ẽẽm



ěim ěim ěěm
ě ě ě ěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ě ě ě ěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

saudade das tias
saudade dos velhos
saudade dos putuxop
saudade dos mōgmōka
saudade dos yãmĩyxop
saudade dos xapakxop

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim

ěim ěim ěěm

ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim

ěim ěim ěěm
ěm ěm ěěm

ěim ěim ěěm
ěim ěim ěim ěěim



ëim ëim ëëm
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm
ëim ëim ëim ëëim

ëim ëim ëëm
ëm ëm ëëm

saudade das tias
saudade dos velhos
saudade dos putuxop
saudade dos mōgmōka
saudade dos yãmĩyxop
saudade dos xapakxop

ëim ëim ëëm
ëm ëm ëëm

A despedida dos parentes ‘povo gavião’ pela voz chorosa e pelas palavras quase dissolvidas do João-Porca, todo este exercício de linguagens, de nomes chamados, surgidos, esta palheta de sentidos e traduzibilidade que eles nos trazem, com outros sentidos retorcidos, estes cantos fazem-me pensar que existe neste evento uma profunda reflexão sobre a linguagem e sobre como obter palavras no mundo indígena.

Palavras sons, ilhas de nomes: eficácia e valor das palavras nos cantos ameríndios

Escolhemos então, para pensar aqui a tradução dos cantos xamânicos, trazer estes “cantos vazios” (TUGNY et alii 2009), ou “cantos sem conteúdo semântico” (ROSSE & MAXAKALI, 2011), “cantos sem substância” (SEEGER, 1977), “palavras de música” (SEEGER, 2015), estas vocalizações, ou ainda estas trocas de vozes para o lamento, e mesmo estas vozes onomatopeicas que chamam um nome próprio. Escolhemos porque eles parecem nos dizer algo sobre o estatuto das palavras cantadas e o sentido mesmo da tradução dos cantos.

Num contexto bem diferente dos cantos tikmũ’ün, na leitura e tradução de cantos huni kuin, de povos do Acre de língua da família pano, encontramos no trabalho de Daniel Bueno Guimarães (GUIMARÃES, 2002) uma reflexão significativa sobre o estatuto desta classe de palavras. Ao mencionar estas vocalizações presentes nos cantos *Huni Meka* ou os cantos do *Nixi Pae*, Guimarães



propõe que aquém ou além dos significados lexicais, estas palavras tratam de “valores intensivos”, abrindo então uma nova perspectiva para o tratamento destas palavras antes deixadas de lado pelos tradutores. Trago agora uma longa passagem deste trabalho, em que o autor dialoga com o tradutor Huni Kuin Norberto Sales Tene:

Entre recurso expressivo puramente musical da voz e signo semanticamente carregado, as “palavras-som”, ou estribilhos, seriam um caso singular da linguagem dos cantos. Essas formas consistiriam em vocalizações recorrentes e aparentemente não significantes. De número restrito, tais estribilhos se repetiriam em diversas músicas de huni muka. Recebi de Norberto Sales Tene duas interpretações aparentemente diversas a respeito do valor atribuído a essas “palavras-som”. A primeira diz que “isso daí é igual a um som. Como nós cantamos sem instrumento então isso daí é tipo um violão, uma sanfona. Isso é som daquela música” (Norberto Sales Tene). Essa interpretação enfatiza obviamente o aspecto estritamente musical dos estribilhos, que fariam o acompanhamento da voz, dando o tom em que a canção se desenrola. Porém, outra observação coloca a questão dos valores expressivos e espirituais ligados à palavra-som, o que seria uma forma mais ampla de se ler a função de “dar o tom”. Essa teoria associaria cada som a uma luz (“energia”) diferente, bem como a um tipo de cipó: Cada som [do estribilho] tem uma luz diferente, uma luz ou então daquelas forças. Têm várias luzes, cores: azul, vermelho, brilhoso. E têm vários nomes de cipó diferente, baka, pati, shawa, shane [...] o pati é verde, bem macio; o baka é bem leve e brilhoso branco como escama de peixe; shawa é daqueles vermelhos, tipo sangue – quando pega mesmo, você vê sangue igual chuva; tem shane que é azul, um pássaro bem azul. Cada cipó tem sua cor e suas músicas (Norberto Sales Tene). A segunda interpretação, bem mais ampla que a anterior, relaciona os estribilhos, senão a um significado lexical, pelo menos a valores intensivos, como a forças especiais, marcadas pela tonalidade da luz e pela intensidade da experiência visionária. Até onde pude observar, isso é apenas uma hipótese, ou talvez a memória fragmentada de um conhecimento outrora profundamente sistematizado acerca do uso do nixi pae, provavelmente ligado às práticas xamânicas. Desconheço até que ponto a execução cerimonial dos cânticos obedece a essa sistematização, o mesmo se é reconhecida de forma ampla pelo Kaxinawá. De qualquer modo ela sugere o estatuto complexo das palavras-som, e sua pregnância especial para o ouvido huni kuin. (GUIMARÃES, 2002, p. 211)

Esta pregnância especial para o ouvido huni kuin - ali onde o tradutor, Norberto Sales, se refere à luzes, cores e intensidades variantes - é o que leva, mesmo as palavras dotadas de um significado lexical reconhecível, as palavras dos cantos ameríndios a um estatuto diferente. Elas passam a ser, não apenas a marca de experiências intensas, buscadas e desejadas no ato mesmo de cantar e ouvir, mas o *lócus*, o aqui e agora, de algo que carrega e produz um alhures no espaço ritual em que o canto se produz. Retomo Guimarães que nos convida a tecer com



estas “palavras vazias ou palavras de música” reflexões decisivas para pensarmos a tradução das demais palavras cantadas no xamanismo:

Metaforicamente, toda palavra em um canto é como uma palavra-som, uma espécie de estribilho sem nenhum sentido e repleto de força sugestiva. Toda palavra é palavra-som na parte de sentido que se perde numa tradução, o que talvez seja o mesmo que dizer: na dimensão sempre nativa e concreta – e às vezes secreta – do símbolo. A linguagem na perspectiva dessa classe de palavras, ou mais amplamente, no crivo dos cantos, revela sua faceta mais irredutível, mais simbólica e talvez mais investida de poder e eficácia ritual. (GUIMARÃES, 2004, p. 212)

Daniel encerra seu caminho percorrido pela reflexão de leitura e tradução dos cantos huni kuin - passando por repertórios que se agrupam principalmente em rituais de batismo dos legumes (*Katxanawa*), batismo das crianças (*Nixpupima*), e ingestão do cipó (*Huni meka*) – propondo um exercício sobre o canto *Nai Kawa*, transcrito, pesquisado e cantado por Isaias Sales Ibã. Para tanto, lança mão da versão escrita e publicada por Ibã Kaxinawá no seu livro *Nixi pae o espírito da Floresta* (2006), mas sobretudo, transcreve uma execução do próprio autor, pesquisador e cantor huni kuin numa “cerimônia de *nixi pae* em junho de 2000 no Jordão” e lança mão dos seus comentários, paráfrases, e relatos da experiência dentro do efeito do cipó (GUIMARÃES 2002 : 228). Guimarães propõe sua tradução como “uma espécie de comentário sobre a experiência de tradução, uma apropriação metalinguística do texto “original”, que visa tematizar indiretamente o processo de transposição e transformação dos cantos”.

Céu de urucum, rosa-rajado
O pálido caminho se abrindo
O pálido caminho seguindo
Céu de urucum, rosa-rajado

O pálido caminho se abrindo
O pálido caminho seguindo
Céu cru, urucum molhado
Esfregando, volta transformado
Céu cru, urucum molhado

Esfregando, volta transformado
Junto ao teu rosto fazendo
Abrindo, volta transformado
Com teu corpo emergindo
Esse corpo agora emergindo

Emergindo foi encontrado
O céu no gomo do talo

Nai basa masheri
Hanu paxi tapia
Ha paxi tanaitun, a,a, a ni-a-ne-ne
Nai basa masheri

Hanu paxi tapia
Ha paxi tanaitun, a, a, a ni a ne ne
Nai mashe paxeri
Bixki ana beime
Nai mashe paxeri

Bixki ana beime
Min besu waturi
Pute ana beime, a, a, a, ni a ne ne
Miwe yura iniwe
Ha yura iniwatani

Iniami nukui, a, a, a, ni a ne ne
Nai hepe shākuri



Puxando, volta transformado
O céu no gomo trançado
Dobrando, volta transformado

Junto ao teu rosto fazendo
Abrindo volta transformado
Com teu corpo emergindo
Esse corpo agora emergindo
Emergindo foi encontrado

Junto ao teu rosto fazendo
Abrindo, volta transformado
O céu nos cabelos da folha
Juntando de longe no vento
Fechado na moela do espírito

Com teu corpo emergindo
Esse corpo agora emergindo
Emergindo foi encontrado
O céu nos cabelos da folha
Juntando de longe no vento
Fechado na moela do espírito

Shâtse ana beime, a, a, a, ni a ne ne
Nai pixin shâkuri
Tsusa ana beime, a, a, a, ni a ne ne

Min besu waturi
Pute ana beime
Miwe yura iniwe
Ha yura inieatani
Iniami nukuri, a, a, a, ni a ne ne

Min besu waturi
Pute ana beime, a, a, a, ni a ne ne
Nai kawa binixin
Shapa itxa nituã
Yuxi txita dakani, a, a, a, ni a ne ne

Miwe yura iniwe
Ha yura iniwatani
Iniami nukui, a, a, a, ni a ne ne
Nai kawa bunixi
Shapa itxa niutã
Yuxi txita dakani, a, a, a, ni a ne ne

O autor propõe o canto como um movimento de captura e transformação, de forças, onde os nomes próprios e as qualidades que eles carregam se intercambiam. A tradução considera então a materialidade das imagens verbais e os movimentos de transformação que o canto sugere. Desde os primeiros versos - *Nai basa masheri/Hanu paxi tapia*, trazendo os referentes: ‘céu’, ‘macaco de cheiro’ (cuja pelagem é rosa, rajada) e ‘urucum’ no primeiro; e ‘pálido’, e ‘mostrar’, ‘ensinar o caminho,’ no segundo, traduzidos com “Céu de urucum, rosa-rajado, o pálido caminho se abrindo” – é por ele destacada esta forte materialidade das imagens. Mais adiante as expressões *Bixki ana beime, pute ana beime, shâtse ana beime*, referem-se ao movimento de transformação. Guimarães apresenta as exegeses de Ibã baseadas na descrição pessoal de movimentos ligados ao corpo que provocam a modificação da energia ou da força (*pae*, traduzida por ele como “encanto”). A passagem seguinte, dando sequência ao movimento de transformação, se compõe de imagens que remetem, segundo Bueno Guimarães, ao

processo de tecelagem de uma superfície (como tapetes, abanadores, tetos e cestos de palhas) a partir das filhas e dos talos de uma palmeira” sugerindo a “conformação de uma matéria prima bruta em artefato” e cuja artesanaria é obra do próprio céu, associado ao olho ou gomo de uma palmeira: *Nai hepe shâkuri; shâtse ana beime; shâkuri tsusa ana beime*



traduzidos como “o céu no gomo do talo, puxando, volta transformado, o céu no gomo trancado, dobrando volta transformado.

Os versos seguintes, na exegese oferecida pelo tradutor tratam da subida à tona do sujeito da experiência, “com teu corpo emergindo, esse corpo agora emergindo, emergindo foi encontrado”, enquanto aparecem no texto as imagens relacionadas aos movimentos verticais como: olhos de palmeira, copas, pontas, tocos de pau, vigas, “pontos de referência para o constante empuxo para o alto que o canto tenta imprimir” (GUIMARÃES 2004: 233).

Não teremos aqui o tempo necessário para acompanhar passo a passo o complexo trabalho de tradução com o qual Guimarães, tendo Ibã Huni Kuin (Isaiás Sales) como seu guia, chegou a esta potente composição. Mas ele nos oferece a possibilidade de adentrar uma nova experiência tradutória empreendida por este professor, pesquisador e cantor Huni Kuin, o mesmo Ibã que esteve ao lado de inúmeros pesquisadores que se interessaram pelo xamanismo, pelo pensamento, pela ciência e pelo mundo vivido pelos Huni Kuin. Ibã sempre carregou consigo, além do interesse vivo pela pesquisa dos cantos, a documentação, a transcrição, a prática vocal e o registro com os mais velhos conhecedores do seu povo, uma vocação ao mesmo tempo educadora e pedagógica. Desde a publicação do seu primeiro livro, esteve rodando outras aldeias Huni Kuin do Acre, notadamente as comunidades do rio Humaitá, para, com as palavras cantadas, promover a retomada da fala em *Hatxa Kuin*, a língua nativa destes povos. Mas certamente, Ibã, em seu prolongado contato com os não indígenas e na sua tarefa de tradutor intercultural, aprendeu com as incapacidades postas pelos pesquisadores não indígenas, diante das intrincadas formas como palavras se justapõem, aparentemente sem nexos que correspondessem às sintaxes narrativas que nossa língua pudesse dar conta, e cuja força e movimento não encontravam correspondência no nosso imaginário. O pesquisador, tradutor e artista indígena então reuniu as demandas pedagógica e tradutória numa única e evidente tarefa: expandir os cantos em imagens. Ibã oferece a explicação dos cantos aos seus alunos, que, produzem as imagens como forma de tradução, tendo hoje se transformado em um potente movimento de captura e produção de imagens a partir dos cantos,



com a criação do Movimentos dos Artistas Huni Kuin.⁷ Note-se que ele tem insistido com seus interlocutores que com esta expansão aos desenhos não está propriamente a fazer um trabalho de tradução e sim a “botar sentido”.

Pelo menos o sentido que a gente tem, pelo menos você vai sonhando, pelo menos você tem isso.

É isso que fala a linguagem do nixi pae. Não é tradução, eu estou botando o sentido para os estudantes, o meu povo sentir e acompanhar estes desenhos. (MATTOS & HUNI KUIN, s/d)

Creio que Ibã Huni Kuin diz aqui – com a expressão botar sentido ou por no sentido” do *valor intensivo* das palavras dos cantos, agora todas na função de “palavras som”, todas colocando a mesma dificuldade de “conversão discursiva”, por trazerem em si a força de uma experiência única. Este valor intensivo transforma as palavras do canto em palavras som, e todas elas em nomes próprios, ou em chamamentos.

A dificuldade de conversão discursiva de seu sentido não esconde, por outro lado, o fato de que mesmo um puro som é uma forma de articulação de experiência, talvez até a única forma de articulação dessa experiência singular. Como forma única, a palavra-som guarda algo do *nome próprio* [grifo nosso], na medida em que sua forte vinculação com o objeto que designa aparentemente esvazia-lhe a própria significação, ou anula sua possibilidade de paráfrase abstrata: o nome próprio apenas existe em seu laço com o referente e com as interações discursivas – assim como pode-se dizer que certos referentes, sobretudo os imaginários, apenas existem na linguagem e talvez fora dela, enquanto nomes próprios e nomes chamados. (GUIMARÃES, 2004 212)

Histórias-dicionário nos cantos ameríndios

Com outras palavras, Ibã explicou-me em Porto Seguro seu exercício tradutório, atendendo-me justamente quando lhe indagava pela forma como vertia ao português o texto do canto como estas “ilhas de Nomes próprios”, sem de fato tentar me explicar de que forma eles estavam ali avizinados. Sua resposta fez-me entender como é necessário então adentrar nesta consciência, tão partilhada pelos povos ameríndios, de que a língua nunca foi prerrogativa do

⁷ O trabalho empreendido pelo MAKHU merece um estudo à parte, que vem já sendo apresentado por Mattos em diversos artigos (ver: MATTOS 2016, 2015a, 2015b).



humano, e que se perdemos, por diferentes catástrofes sociocósmicas a comunicação, não perdemos a língua de cada povo e de cada objeto:

Primeiro ensino o canto, e eles cantam. Se não me perguntam nada sobre as palavras, os segredos, eu deixo. Quando eles perguntam eu respondo. Na hora do desenho, quando a tela está na frente, decidimos o que vamos fazer. Quem não sabe ainda, me pergunta, ele vai palavra por palavra. Assim vai entrando. Vou ensinando o desenho, partes por partes. A ligação entre os termos do canto vem do planeta, ela é da floresta. Mas só encontramos no presente o nome. Só o nome e o escrito. A palavra fala isso. Ao mesmo tempo, no planeta, cada objeto fala, mas nesse momento você fala de tudo. (Ibã Huni Kuin: comunicação pessoal, Porto Seguro, agosto 2016)

É com esta urgência do valor das palavras e a iminência do silenciamento da terra, não apenas com a morte dos *txana*, os pajés, dos velhos cantores, mas do resto dos objetos do planeta, que Ibã deixou a universidade do Acre quando soube da morte de sua tia, a última esposa de seu pai Tuim Romão Sales, já velho e triste, não querendo mais cantar. Ao seu lado, cozinhando para ele, o filho foi aprender, praticar e gravar o que ainda podia das palavras que seu pai guardava, palavras que vinham de longe e que antes nunca havia escutado. Em pequeno trecho aqui transcrito, percebemos o valor destas palavras:

Tuĩ: Haskawashu hanu shane tsakani repi kainikiki.
E aqui a música começa a contar as longas histórias do pássaro tsakani.
Ibã: Ha mĩ e a ishuaĩtsa unãshubira ruakabi mi ea ishuaĩtsa.
Então canta este, mas bem devagar.
Tuĩ: Unã shubira ishunu manayuwe.
Então vou cantar devagar.
Haskawashu hanu shane tsakani anu repi kainikiki.
É a história do surgimento de cada um dos cantos.
Ibã: Haskawashũ una shubira ea ishuwẽ.
Então canta bem devagar.

E Ibã fez sobre este canto o seguinte comentário sobre o que cantou seu pai

Não são todos que conhecem o shane tsakani. Só alguns conhecem bem esta história porque aprenderam o canto. Só com ele você vira um cantador que tem responsabilidade da festa. A história que este canto carrega é uma história-dicionário, de onde surgiram os animais, os pássaros, os animais grandes. Todos os nomes, muitos nomes. São os nomes do tempo em que vivíamos junto com os animais. Gavião real, japimim. Aí aprendemos as vogais dos pássaros, como o mãpu, o pombo do mato, escutamos suas palavras ho ho ho ho. As palavras que pedi ao meu pai que cantasse eram muito lindas, hiri yunu hanimã hanu. Hiri é o povo antigo. Yunu é a árvore louro. Hanimã é a formiga tashi. Shane siã kaini significa o surgimento dos nomes, quando eles brotaram. Hiri



xiri keshpima, hiri shanu tsakashũ, hiri shanu ukashũ. Hiri xini: hiri é pessoa ou o espírito, xiri é grilo, keshpima é a flecha feita do talo de palmeira, tsakashũ é a flechada. Hiri shanu ukashũ, o espírito mulher que vem de longe. Eram palavras que eu não conhecia, nem eu e nem muitas pessoas. Quem não dirige os cantos Pakarĩ não conhece estas palavras e nem de onde elas vieram.⁸

O que sua experiência de *pôr sentido* pela produção das imagens – numa genuína prática intercultural, pois se trata de trazer aos brancos estas imagens – traz para a discussão, ou exercício, que tentei trazer sobre estas palavras-sons, estribilhos, refrões, vocalizes, ou cantos sem conteúdos semânticos, sem substâncias ou cantos vazios, tão presentes nos cantos de muitos povos ameríndios, é o quão importante se faz pensar sobre eles. Seria quase reverter a lógica do processo tradutório. Se estas passagens liminares, intraduzíveis, antes pareciam receber pouca atenção do tradutor, o que sua materialidade, intensidade e eficácia nos levam a pensar é o quão importante seria considerar todas as palavras dos cantos ameríndios como puras palavras-som.

Referências

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estudos*, CEBRAP, São Paulo, volume 35, número 3, 2016, 21p.

BUENO W. GUIMARÃES, Daniel. *De que se faz um caminho: tradução e leitura de cantos Kaxinawá*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF, Rio de Janeiro, 2002.

CESARINO, Pedro. *Oniska: Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 423p.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu Ñe.êngatu: palabras que la historia no podría olvidar*. *Biblioteca Paraguaya de Antropología*, 25. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica/São Leopoldo, Brasil: CEPAG Instituto Ecuménico de Posgrado-Escuela Superior de Teología/Consejo de Misión entre Indios. 1995, 235 p.

CHAMORRO, Graciela. *Terra madura: yvyaraguyje: fundamento da palavra guaraní*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Grande Dourados, 2008, 367 p.

⁸ Estas passagens aqui transcritas nascem de um trabalho de colaboração com o cantor e pesquisador Ibã Huni Kuin (Isaiás Sales kaxinawá), no âmbito do qual ele escreve um Memorial de Saberes para obtenção do título de doutor em Artes pelo Notório Saber da Universidade Federal do Sul da Bahia.



FRANCHETTO, Bruna. Tolo Kuikúro: Diga cantando o que não pode ser dito falando". *Invenção do Brasil, Revista do Museu Aberto do Descobrimento*. Ministério da Cultura, 1997, 10 p.

GOW, Peter. *An Amazonian Myth and its History*. Oxford: Oxford. University Press, 2001, 338 p.

KAXINAWÁ, IBÃ (Isaías Sales). *Nixi Pae: O Espírito da Floresta*. Rio Branco, Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.

_____ *Huni Meka. Cantos do Nixi Pae*. Rio Branco. Comissão Pró-Índio. 110 p. TI Kaxinawá do Rio Jordão, Acre, Brasil, 2007, 57 p.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, 565 p.

MATTOS, Amilton Pelegrino; Huni Kuin, Ibã . O MAHKU. Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da universidade. *Revista Indisciplinar*, v. 2, 23 p, 2016.

_____ O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. *ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 2, 2015, p. 59, 2015, 19 p.

_____ Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. *Cadernos de Subjetividade* (PUCSP), v. 17, 2015, 12 p.

MAXAKALI, T.; PIRES ROSSE, E. (Org.). *Kõmãyxop: cantos Xamânicos maxakali_tikmũ'ün*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2011, 808 p.

MEDEIROS, Sérgio. L. R.. Ainda não se lê em xavante. In: Evando Nascimento; Maria Clara Castellões de Oliveira. (Org.). *Leitura e Experiência*. São Paulo: Annablume, 2008, 14 p.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro, Azougue Editoria, 2006, 256 p.

SANTOS, J. P. M. ; FIOROTTI, D. A. Os cantos indígenas macuxi e taurepang: possibilidades. *Revista Philologus*, v. 1, 2015, 11 p.

SEEGER, A. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs" In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1977.

_____ *Porque cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo, Cosac Naify, 2015, 320 p.

TUGNY, R. P (org.); MAXAKALI, Totó; MAXAKALI, Zé de Ká; MAXAKALI, Joviel; MAXAKALI, João Bidé; MAXAKALI, Gilmar; MAXAKALI, Pinheiro; MAXAKALI,



Donizete; MAXAKALI, Zezinho; et alli. *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, 512 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ Anpocs, 1986, 744 p.

Rosângela Pereira de Tugny é professora da Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro e pesquisadora do CNPq. É integrante do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Realiza desde 2002 pesquisas sobre os cantos dos povos ameríndios, incluindo o registro e documentação sonora. Publicou em coautoria com os especialistas tikmu'un alguns livros/dvds e filmes bilíngues de tradução de seus repertórios míticos poéticos e musicais, bem como publicou livros e artigos que envolvem o tema da música e xamanismo, da diversidade musical, da estética ameríndia e dos cantos dos povos tikmu'un.

Recebido em: 17/04/2018

Aceito em: 24/09/2018

Publicado em dezembro de 2018