

Traduzindo *tolo*: “eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres”

Bruna Franchetto¹

Sou apaixonado pela linguagem e não sei compor música. Tenho convicção de que são necessários muitos lugares dentro de si para ter alguma esperança de ser si mesmo. A construção do verso se tornou meu modo de observar o mundo. Isto facilita o trabalho de estar em contato com a memória, as lembranças, os sonhos. Os versos são linhas curtas, a poesia se serve da rima e de figuras formais que permitem leituras do mundo imediatas, profundas, rítmicas. Neste sentido, a poesia tem mais a ver com a música do que com a literatura. Serve para dar forma, conter e guardar a dor, uma interrupção da desordem, uma parada contra a confusão. A poesia se alimenta de desordem. Sem movimento amoroso, sem desejo, medo, abandono, o verso não chega. Quando o verso chega, porém, a desordem desaparece.

Vittorio Lingiardi²

O canto *tolo* e a peça musical *kagutu*

Entre os povos Karib do Alto Xingu, sistema regional multilíngue e multiétnico da periferia da Amazônia meridional, *tolo* e *jamuḡikumalu*³ são festas, danças e cantos executados exclusivamente por mulheres e que formam um complexo ritual e musical em contraste/complementaridade com as flautas *kagutu*, domínio masculino e interditas às mulheres.⁴ Em *Jamarikumalu*, revive-se o mito das hipermulheres, a metamorfose que faz das mulheres, abandonadas pelos esposos, seres andróginos e poderosos,

¹ Doutora em antropologia social e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: bfranchetto@yahoo.com.br

² Psicanalista e poeta italiano, autor de *Alterazioni del ritmo* (BookCity, 2015), em entrevista a Natalia Aspesi, no jornal *La Repubblica*, Roma, em 24 de outubro de 2015 (tradução nossa).

³ A variedade Kuikuro da Língua Karib do Alto Xingu é transcrita com a ortografia correntemente usada pelos indivíduos alfabetizados em língua indígena.

⁴ Este artigo contém partes de publicações anteriores (Franchetto e Montagnani, 2011; 2012; 2014; Franchetto, 1986; 1997; 2001) e de comunicação oral da autora, apresentada na XI Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), realizada em Montevidéu, de 1º a 4 de dezembro 2015.

que com seus clitóris inchados tocam as flautas *kagutu* numa aldeia exclusivamente feminina nos confins do mundo (Franchetto, 1996). Durante *Jamarikumalu* as mulheres xingam o pênis (“nosso inimigo”), descontando os xingamentos que os homens lançam contra a vagina quando tocam as flautas *kagutu*. Os *tolo*, por outro lado, são curtos poemas cantados, em que, no lugar do nome de um *itseke* (“espírito” ou “bicho” ou “hiperser”, em traduções aproximativas, ora local ou nativa, ora definitivamente equivocada, ora pretensamente literal),⁵ chamado ou nomeado pela flauta *kagutu*, é cantado o nome de um amante/amado humano. Os *tolo* são, assim, versões musicais profanas das peças *kagutu*. Diferentemente de *kagutu* e *jamugikumalu*, ademais, que são festas de *itseke*, *tolo* não se articula ao xamanismo, nem tampouco à chefia.⁶

Tolo é o único ritual genuinamente karib, especificamente Kalapalo, e não se generalizou (ainda) no contexto alto-xinguano. Digo “ainda”, pois se ele não era um *egitsü*, isto é uma festa intertribal ou pan-alto-xinguana – os Kuikuro⁷ o realizaram como tal em 2003 e reivindicam para si tal inovação.

A amizade e a cumplicidade das mulheres kuikuro, indispensável para minha inclusão em seu mundo, que é o mundo dos cantos *tolo*, foram se consolidando gradativamente, juntamente com o desenvolvimento de minha competência comunicativa na língua nativa, a partir de minha primeira pesquisa de campo em 1977. O registro dos cantos *tolo* iniciou-se em 1981, quando comecei a gravá-los em contextos de performance ritual

⁵ Desde minha tese (Franchetto, 1986) adotei o modificador nominal “hiper” como tradução do termo *kuëgü*, correspondente ao *kumã* arawak alto-xinguano. Não é um adjetivo nem propriamente um modificador, mas uma raiz nominal flexionada pelo morfema gramatical (sufixado) *-gü* indicando uma relação de dependência (“posse”, genitivo). Literalmente, então, a tradução seria “o hiper da(s) mulher(es)”.

⁶ *Egitsü* é termo karib alto-xinguano e define a categoria de ritual intertribal. O fato do *tolo* não ser “festa de *itseke*”, relativiza uma possível generalização para todo o Alto Xingu da afirmação de Piedade (2004, p. 27-28) de que “os Wauja realizam todos os seus rituais envolvendo *apapaatai*”, e de Mello (1999), para quem “não há música Wauja que não seja música de *apapaatai*”. Para uma classificação dos rituais kuikuro em festas de *itseke*, associados à chefia e outras “categorias”, bem como suas “línguas misturadas”, ver Mehinaku (2010) e Mehinaku e Franchetto (2015). Minha tradução de *itseke* é “hiperser” e não “espírito”, termo carregado de sentidos de outra cosmologia, a nossa.

⁷ Os Kuikuro (cerca de 700 pessoas, distribuídas em seis aldeias) são todos falantes nativos de uma variedade da língua Karib Alto-Xinguana (LKAX), um dos dois ramos meridionais da família karib (Meira e Franchetto, 2005). Como seus vizinhos Kalapalo, Nahukwa e Matipu, falantes de outras variedades da LKAX, vivem ao longo dos rios formadores orientais do rio Xingu, na Terra Indígena do Xingu (TIX), localizada no Mato Grosso, Amazônia meridional. No Alto Xingu, sistema regional multilíngue, os Karib formam um subsistema definido e reconhecido.

(1981, 1982, 2000, 2001, 2003).⁸ Os *tolo* já estavam presentes em minha tese (Franchetto, 1986). Em 2003 foram gravados em áudio e vídeo cerca de 20 horas de execuções diurnas e noturnas que precederam a primeira grande festa *tolo* intertribal e durante esta última.⁹ O *corpus tolo* foi documentado também em função do projeto “*Kuhikugu igisü*” (Cantos Kuikuro),¹⁰ respondendo a um pedido de lideranças kuikuro para que fossem registrados sistematicamente todos os repertórios da música vocal e instrumental kuikuro. Neste caso, as gravações, em vídeo, foram de execuções individuais de uma única cantora, fora de contexto ritual, resultando em treze DVDs, que contêm o repertório *tolo* tal qual é conhecido hoje pelas mestras cantoras kuikuro. Tratou-se de uma elicitación de cantos, semelhante ao que os linguistas fazem ao elicitar dados controlados fora de contextos propriamente comunicativos.

A parceria com o músico e musicólogo Tommaso Montagnani, autor de uma tese resultante de pesquisa sobre a música kuikuro (Montagnani, 2011), foi essencial e motivo de descobertas e análises que, sem ele, teriam sido impossíveis. Tais descobertas estão sintetizadas na seção seguinte. Remeto aos artigos publicados (Franchetto e Montagnani, 2011; 2012; 2014), cada um dos quais aborda faces distintas, mas complementares, do sistema de correspondências e oposições *kagutu&tolo*.¹¹ No presente artigo, especificamente, são oferecidos exemplos retirados de um vasto repertório, internamente complexo, de quase 400 cantos *tolo* coletados entre os Kuikuro entre 1981 e 2003, com o objetivo de revelar suas estruturas paralelísticas e recursivas e à guisa de ilustração de um trabalho de transcrição e de tradução possível, embora árduo, desta arte vocal e verbal ameríndia.

⁸ As primeiras descrições e análises dos cantos *tolo* foram publicadas em Franchetto (1997; 2001).

⁹ A pesquisa de 2001 a 2005 foi realizada no âmbito do projeto de documentação da variedade Kuikuro da língua karib alto-xinguana, com o apoio do programa internacional DoBes (2001-2005, Max Planck Institute for Psycholinguistics e VolkswagenStiftung).

¹⁰ O projeto *Kuhikugu Igisü* foi coordenado pelo antropólogo Carlos Fausto e financiado por meio de editais dos ministérios da Cultura e do Meio Ambiente, com apoio de CNPq, Finep, Faperj, Petrobras, Funai-Museu do Índio, Video nas Aldeias, DKK (Documenta Kuikuro, projeto de extensão coordenado por Fausto e Franchetto).

¹¹ Apresentações e publicações sobre *tolo* (Fausto, Franchetto e Montagnani, 2011; Franchetto e Montagnani, 2011, 2012; 2014) resultaram também da participação no projeto Capes-Cofecub “Arte, Imagem, Memória: Horizontes de uma Antropologia da Arte e da Cognição”, coordenado por Carlos Fausto e Carlos Severi de 2007 a 2010. Em 2011, participei de um último seminário do projeto, “L’image rituelle: agentivité et mémoire”.

Flautas dos homens, vozes das mulheres: hiperseres e amantes

A versão *tolo* das peças *kagutu* não é fiel ao modelo. O único material comum é o tema, ou seja, a curta frase melódica que inicia a peça e onde se enuncia o nome próprio de um ente não humano (um hiperser mencionado no mito de origem das flautas *kagutu*) ou humano (nos cantos *tolo*). O tema é também ligeiramente diferente na versão vocal *tolo*. Os Kuikuro dizem tratar-se de uma mesma melodia, mas, de fato, na versão feminina, há um desenvolvimento melódico mais longo e complexo em sua estrutura e ritmicamente. Na versão *kagutu*, o fragmento melódico em que o nome do hiperser é ouvido no som da flauta corresponde ao momento no qual, na narrativa que conta a origem de *kagutu*, o hiperser pronuncia o seu nome. O fragmento melódico ou o nome do hiperser, ouvido e compreendido pelos Kuikuro no som da flauta coincide com o momento em que, na narrativa mítica, o hiperser pronuncia seu próprio nome (Franchetto e Montagnani, 2011; 2012). O exemplo aqui oferecido é a versão vocal *tolo* (transcrita e traduzida) da peça *Utigi*¹² da suite *kagutu* chamada de *Tolo Imitoho*. O fragmento melódico, com suas transformações, é comum a *Utigi* (o hiperser-peixe) e ao personagem *Uguta Hutaki*.

<i>Uguta hutaki</i>	Boca-de-Cascudo ¹³
<i>Ingikege tsitsologu(ni)</i>	Venha ver nosso amado
<i>Uguta hutaki</i>	Boca-de-Cascudo
<i>Angihuga tsitsologu(ni)</i>	Nosso amado é angihuga ¹⁴
<i>Uikene ake</i>	Junto com minha pequena irmã
<i>Tisingike</i>	Venha nos ver
<i>Tisingike</i>	Venha nos ver

Uguta Hutaki é o nome próprio da personagem principal do evento contado/cantado, do que poderia ser a contração extrema de uma narrativa de bastidores ou de fundo: uma mulher chama seu amado para um encontro clandestino; ela está com sua pequena irmã (um disfarce); ela brinca, digamos, com o duplo sentido da palavra “*tolo*” (amado e bichinho de estimação). O que era o nome de um hiperser se tornou o

¹² *Utigi*, em Kuikuro, é o nome do peixe cachorro pequeno (*Cynodon gibbus*, família *Characidae*).

¹³ *Uguta* é uma das variedades do peixe “cascudo” (acarí, família *Loricariidae*).

¹⁴ *Angihuga* é o nome Kuikuro da ave passeriforme conhecida como “cotinga” (família *Cotingidae*).

nome do amante “chamado” pela mulher num primeiro canto a ele dirigido e citado ou reproduzido infinitas vezes pelas mulheres cantoras. O exame da pretensa identidade melódica entre o canto *toló* e a peça musical *kagutu* revela uma transformação musical, que resulta numa notável complexificação do canto *toló*. Essa transformação rítmico-melódica é analisada, com mais exemplos, sobretudo em Franchetto e Montagnani (2011). Temos, então, uma correspondência parcial, mas precisa, entre a peça da flauta masculina e a peça cantada feminina, sendo que a explosão de novas melodias no canto é uma invenção feminina, segundo as cantoras Kuikuro (e Kalapalo). O desenvolvimento musical resulta da presença de um “texto”, da adaptação (recíproca) entre palavras/frases/enunciados e estrutura musical.

Sintetizando, os cantos *toló* karib alto-xinguanos são “traduções” de natureza interssemiótica dos cantos das flautas *kagutu*. A própria estrutura dos agrupamentos (nomeados) e das sequências dos cantos *toló* retoma a dos agrupamentos (também nomeados) e das sequências das músicas *kagutu*. Estamos, assim, diante de dois gêneros, aproximados num transgênero, subdivididos em subgêneros nomeados (matutino, vespertino, noturno), sendo que cada subgênero é subdividido em suítes, nomeadas, e cada suíte é composta de sequências de peças. É indispensável seguir o *script* instrumental ou vocal, assim como o de eventos e ações rituais.¹⁵ A execução correta das sequências das peças e das suítes é condição da beleza e da verdade dos sons/gestos/movimentos, essenciais para a agência do ritual.

Narrativas

Entre os povos alto-xinguanos, todo ritual tem uma origem contada em uma narrativa. Sobre o ritual e os cantos *toló*, há várias versões, que se aproximam, no entanto, em dois pontos: *i*) que a origem do *toló* remete à das flautas *kagutu*, origem que é narrada em chave xamânica, isto é, como uma relação extraordinária entre humanos e *itseke* (hiperseres); *ii*) que a origem dos cantos *toló* ocorre em um registro intermediário, na passagem opaca entre o mítico e o histórico,

¹⁵ Para os Kuikuro, os cantos estão “enfileirados”, *tinapisi*, como os dançarinos em suas performances no meio da aldeia.

colocando em questão a agência humana ordinária, agência feminina que colocou “letra” nas músicas de flautas.

A versão de Ájahi, a mestre mais velha dos cantos femininos, merece uma escuta atenta. Sua narrativa está na fronteira entre um regime mítico e um regime histórico, no tempo e no espaço. Segue uma síntese da sua tradução:

Origem do *tolo* (Ájahi, 2003)

Ulugi tocava e *Anahugiti*, um homem *Akuku*, aprendeu com ele muitas das músicas. *Ulugi* era *itseke*. As flautas na origem pertenciam aos peixes-espíritos. *Ahinhuká*, irmão de *Kwamutsini*, foi quem pescou as flautas *kagutu* e as mostrou para *Taūgi* (Sol), que foi o primeiro a tocá-las. Havia muitas aldeias na lagoa de *Tahununu*, onde viviam os *Akuku* (antepassados dos *Kalapalo*). As mulheres *akuku* cantavam na frente de suas casas, enviando seus cantos para os homens; imitando, “traduzindo” (*angahūkogotselü*) as músicas das flautas *kagutu*. Dos *Akuku*, os cantos *tolo* se espalharam para os outros grupos karib alto-xinguanos. Em *Tahununu*, viviam *Tamakahi* e seu primo *Uagatse*. Eram eles os donos da lagoa. *Jawakatigo* era a namorada de *Tamakahi* e de *Uagatse*. Foi ela quem enviou-cantou o primeiro *tolo* para seus primos-amantes:

<i>indelaha uāke</i>	lá, assim foi
<i>asühegitilü uāke</i>	trocou o <i>ulurí</i> ¹⁶ por outro novo e
<i>Kuguhite uāke</i>	branco, assim foi
<i>asühegitilü uāke</i>	em <i>Kuguhi</i> , assim foi
<i>tühankginhüko ingilü pile</i>	trocou o <i>ulurí</i> por outro novo e
<i>uāke</i>	branco, assim foi
<i>asühegitilü uāke</i>	viu seu amado, assim foi
<i>Tamakahi ingilü pile uāke</i>	trocou o <i>ulurí</i> por outro novo e
	branco, assim foi
<i>asühegitilü uāke</i>	viu <i>Tamakahi</i>
<i>Uagatse ingilü pile uāke</i>	trocou o <i>ulurí</i> por outro novo e
<i>asühegitilü uāke</i>	branco, assim foi
<i>asü</i>	viu <i>Uagatse</i>
	trocou o <i>ulurí</i> por outro novo e
	branco, assim foi

Isto é *tolo*, que começou às margens da lagoa *Tahununu*, em *Agahahü*, entre os antigos *Akuku*. Nossos antigos eram cantados

¹⁶ *Ulurí* é a vestimenta pubiana feminina, tipicamente alto-xinguanas, feita de entrecasca e cordéis de *buriti*.

(*tolote*)... Elas cantavam: “Onde está aquele de quem sentimos falta? Onde está aquele preso a um laço? Lá longe, em Hagagikugu”. Elas cantavam. Mentiam, disputavam entre si. Cantavam e falavam mal de si mesmas. Quando elas namoravam... Elas fizeram (*iii*) os cantos *kagutu*. É isto que chamamos *tolotepe*, o que foi *tolo*... Dançavam. E os homens disseram: “as mulheres não podem ficar com seus cantos, ficarão sem eles”. Foi assim que os homens se apoderaram dos cantos das mulheres. Eram as mulheres que compunham [costuravam] lá em Agahahü. Eram as mulheres, mesmo para os cantos mais importantes, como os do repertório *sogoko*. Os cantos se tornaram as músicas *sogoko* das flautas. Eram elas que compunham tudo, as mulheres *akuku* (kalapalo) antigas... Lá em Agahahü tudo começou e se tornou a nossa festa.

Voltemos, agora, aos cantos *tolo* como curtos poemas cantados pelas mulheres *kuikuro*, um exemplo, mediado pela escrita, de poética ameríndia originária,¹⁷ e ao trabalho empreendido para chegar a uma sua tradução.

Traduzindo tolo

O ensaio aqui apresentado está baseado num longo trabalho de sucessivas transcrições e traduções¹⁸ de um *corpus* que contém a quase totalidade dos cantos *tolo* hoje lembrados e executados, organizados com precisão meticulosa em *gepa*, “suítes” (*tolo gepa-gü*, “conjunto(s) de *tolo*”), nomeadas e incluídas em dois tipos: os cantos sem ordem (*tapehagali-ngo*, esparso-NMLZ) e os cantos *tinapisi*, “enfileirados” numa sequência precisa e inalterável (entre parênteses o número de cantos de cada suíte):

- Suítes de cantos sem ordem: *Tolotepe* (95), *Tapehagalingo* (107)
- Suítes de cantos ordenados: *Titalo* (38), *Timüno* (30), *Atsagalü* (17), *Auga imitoho* (42), *Tüheütenhü* (17), *Etinkgakugoho* (37), *Nanana* (5), *Sogoko* (11).

No total, foram gravados, anotados e analisados a quase totalidade dos 400 cantos. Nenhum canto é melodicamente igual a outro, apesar da

¹⁷ Chamo de “poética ameríndia originária” uma arte verbal e vocal tradicional ainda não contaminada pela sua transformação em escrita, por exibições que ignoram sua execução em língua indígena. Não posso me esquivar da responsabilidade de ser, hoje, coautora, com pesquisadores *kuikuro*, dessa transformação escrita, dominante neste texto, transformação mutiladora do canto, do ritmo, da voz.

¹⁸ Para uma análise dos processos tradutivos de línguas ameríndias e seus desafios, ver Franchetto (2012).

aparente semelhança entre eles aos ouvidos de um leigo estrangeiro. Cada suíte mostra uma “assinatura” própria, nem sempre evidente, em detalhes linguísticos e formais. Há não poucas dúvidas de tradução e de compreensão: cantos cujo sentido ainda está fora do alcance de nosso entendimento; a identificação científica de termos que denotam pássaros, peixes, e outros “animais”, e que ocorrem como nomes próprios ou tecônimos. Há não poucos termos da variedade antiga do dialeto kalapalo, obsoletos em Kalapalo atual, e conhecidos, entre os Kuikuro, somente por poucos anciões conhecedores de *kagutu* e *tolo*. Falta ainda uma escuta atenta de comentários e exegeses entremeados entre os cantos gravados em seus distintos registros de execução. A empreitada não acabou, já que a interpretação dada em publicações anteriores não é completamente satisfatória¹⁹ e é preciso pensar mais sobre as conexões entre os repertórios de cantos *tolo*, *jamugikumalu*, *kuābū*.²⁰

Ao abordarmos os cantos alto-xinguanos executados pelas mulheres, temos que enfrentar questões inerentes à tradução, entendida, se levarmos a sério o que dizem os Kuikuro, em sentido amplo; ou seja, tradução como transformação entre gêneros musicais. *Jamugikumalu* e *tolo* “traduzem” (*angahūkogotse-*) os cantos das flautas *kagutu*. Como vimos, nas peças musicais *kagutu*, as mulheres colocaram palavras produzindo cantos.²¹

Encontramos cantos-mensagens passados (*tolo-te-pe*) também na festa *kuābū* (um hiperser aquático). À diferença dos cantos femininos *tolo*, os do *kuābū* são continuamente inventados, ou “costurados” como dizem os Kuikuro. São cantos de crítica social e comportamental criados *ad hoc*, com destinatários definidos e que não têm o mesmo *status* dos repertórios que existem “desde sempre”. Os cantos *kuābū*, quando alcançam sucesso, transformam-se em peças de um repertório

¹⁹ Essas falhas estão sendo corrigidas, na medida do possível, para a publicação de um livro bilingue que conterá transcrições e traduções da grande maioria dos cantos *tolo*.

²⁰ *Kagutu*, *Tolo* e *Kuābū* são três dos treze rituais ainda vivos entre os Kuikuro. A autora também foi instada a compor e cantar em mais de um *kuābū* para suscitar os risos da audiência ao falar de si como estrangeiro ladrão e espião ou da sogra sovina responsável pela sua magreza (Franchetto, 2010).

²¹ Para os Wauja do Alto Xingu, segundo Piedade (2004, p. 218 e seguintes), o canto vocal fornece a exegese do canto instrumental: a cena, as imagens, o sentido e alvo da composição. Piedade diz que apenas uma parcela das suítes Wauja pode receber letras posteriormente criadas pelas mulheres para cantar *kawiikakumā* (gênero arawak próximo mas não idêntico a *tolo*) por cantoras especialistas e cantadas no ritual *iamurikumā*. A letra é reapropriada pelos homens como exegese. Assume-se o poema, composição feminina, como testemunho do significado primário da peça instrumental, que é composição de *apaapatai* (hiper-seres, em Wauja) e interpretada pelos homens. As flautas são a voz de *apaapatai*, as mulheres traduzem, numa espécie de apropriação e secularização.

conhecido e são referidos como fulano-*tolotepe*, “os que foram cantos-mensagens de fulano”.

O canto *toló* é, então, um gênero genuinamente Karib alto-xinguano, cuja origem, entre mítica e histórica e não exclusivamente mítica, é atribuída às mulheres Kalapalo.²² São cantados, pela voz feminina, amores, amados, amantes. Tentei identificar grandes temas que poderiam agrupá-los de outro modo, privilegiando os sentidos de conteúdo, suas semânticas e pragmáticas: falta, fuga, ciúme ou inveja, provocação.²³ Meu foco, agora, é a filigrana de sentidos e metáforas, encerrados nesses pequenos poemas, pinceladas ou imagens mentais de situações excitantes, relações clandestinas e vitais, sentimentos, que atravessam a vida das mulheres (e dos homens), por vozes femininas e, como seu reflexo sobredeterminado, também por vozes masculinas. São as mulheres, contudo, que mais explicitam e comentam os temas de seus cantos. De um lado, dediquei-me não apenas à transcrição e à tradução dos cantos *toló*, mas também à análise dos processos de transcrição e tradução.²⁴

Amores, amados, amantes

A palavra *toló*, na língua karib alto-xinguana, significa “ave, pássaro” e, em sua forma possuída, “bicho de estimação”, como em *utologu tahitse* “meu bicho de estimação é arara” (*u-tolo-gu*, 1-bicho.de.estimação-posses). É também um vocativo carinhoso usado entre namorados e onipresente nos cantos *toló*. Há várias traduções possíveis, algumas

²² Estamos diante de um universo que combina a incorporação de repertórios inteiros à produção individualizada de novos cantos. Se o universo musical xinguano parece relativamente fixo, diacronicamente ele resulta da incorporação de repertórios completos e da agregação de novos cantos ao longo do processo de constituição do sistema sociocultural do Alto Xingu. Assim, se a maior parte dos conjuntos de cantos rituais são em língua arawak, alguns são em tupi, outros em karib ou, ainda, como no caso dos cantos do *kwaryp*, são conjuntos que combinam cantos nas diversas línguas xinguanas (Mehinaku, 2010; Fausto, Franchetto e Heckenberger, 2008).

²³ Na coletânea *Canti degli indiani d'America* (Zavatti, 1992), foram reunidas as traduções livres de cantos chippewa, haida, sioux, pawnee, papago, yaki, navajo, entre outros, organizados nos temas: “*amore, gioia, contemplazione, animali, magia, guerra, dolore, natura, ricordi, orgoglio, vendetta e morte, sacri*”.

²⁴ A primeira abordagem à tradução dos cantos *toló* foi elaborada no trabalho “Os cantos *toló*: um exercício de tradução”, apresentado na Mesa Redonda “Lugares e caminhos da etnomusicologia: disciplina e interdisciplinariedade”, durante o II Encontro Nacional da Associação Nacional de Etnomusicologia (Abet): “Etnomusicologia: Caminhos e lugares, fronteiras e diálogos”, realizado entre 9 e 12 de novembro de 2004, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

retendo o sentido primário do termo (como “meu bichinho/a”, “meu gatinho/a”), outras mais livres (como “amado”, “querido”).

Os cantos *tolo* são “feitos para ir para alguém” (*tolo-te-*, “*tolo*-verbalizador transitivo com beneficiário”). Eles são enviados pela protagonista/compositora para alguém. A cantora que atualiza o canto, hoje, está citando uma ou mais falas-mensagens. Em alguns cantos mais complexos, pode-se ter uma estrutura de citações encaixadas (i. é citações de citações). A fórmula *uhisü kilü uheke (hegei)*, “eu disse para o meu jovem irmão/primo/amado”, emoldura mais da metade dos cantos *tolo* bem como citações encaixadas.

O amado é referido através de vários outros termos. O mais frequente é *-hisü*, “irmão mais novo”, “primo” (*u-hi-sü*, 1-irmão.mais.novo-posse, “meu amado/amor”).²⁵ Encontramos também *tühüninhü*, termo analisável em *tü-hüni-nhü* (reflexivo-sentir.faltanominalizador.de.paciente), literalmente “aquele do qual se sente falta” e traduzível de modo aproximativo como “(o) precioso, valioso”; alguém ou algo é “valioso, precioso, caro” proporcionalmente à intensidade do sentimento de falta que provoca.²⁶ Enfim, amado e amada são *-tolo-*, “bicho de estimação” (*u-tolo-gu*, 1-bicho.de.estimação-posse, “meu bichinho/amado/amor”). Aspecto já mencionado, em boa parte dos cantos, um nome próprio substitui o nome do hiperser tocado pela flauta *kagutu* e é ele o nome do amado.

Estruturas

Vejamos outros aspectos recorrentes e definidores dos cantos *tolo* transformados em poemas escritos que procuram reproduzir, de alguma maneira, suas estruturas enquanto “palavras”.

Em primeiro lugar, chama atenção a recursão de falas citadas, característica conhecida das poéticas cantadas ameríndias. Viveiros de Castro (2002, p. 277) ressaltou que a complexidade das canções araweté, ensinadas pela vítima inimiga ao matador, apresenta claramente um regime enunciativo citacional:

²⁵ O uso do termo de *u-hi-sü* (1-irmão mais novo-posse) usado nos cantos *tolo* e *jamugikumalu* para se dirigir ao *ajo*, ao amante, pode ser esclarecedor do universo relacional alto-xinguano circunscrito como parentela.

²⁶ A raiz (verbal) *hüni* é traduzida, muitas vezes, pelos falantes *kuikuro* como “sentir saudade”.

Yakati-ro, o matador-cantor, fala de si mesmo, falando as palavras de sua vítima, as quais são uma citação do que *ele* estaria dizendo: o matador “repete”, portanto, suas próprias palavras. Uma espécie de ecolalia enunciativa, ou um processo de reverberação.²⁷

Aqui está um exemplo de recursão enunciativa em um canto *toló*, o *auga imitoho*, “para o peixe tuvira acordar de madrugada”, com transcrição e tradução do seu núcleo:

<i>kigefa uake ketefa uake</i>	Vá comigo, venha comigo
<i>kigefa uake ufisü kilü uheke</i>	vá comigo, meu amado me disse
<i>tüfüninhü kilü uheke</i>	o precioso me disse
<i>ufisü kilü(ni) uheke</i>	meu amado me disse
<i>ketefa uake kigefa uake</i>	vá comigo, venha comigo
<i>ketefa uake</i>	vá comigo
<i>ufisü heke ukilü</i>	eu disse para o meu amado
<i>tüfüninhü heke ukilü</i>	eu disse para o precioso
<i>ufisü kilüni uheke</i>	meu amado me disse
<i>ukilü egei</i>	Eu disse

A repetição paralelística é fundamental, uma repetição não aleatória mas perfeitamente estruturada. Há, em cada *toló*, um núcleo de significados e sentidos – a cena quase instantânea, em uma pincelada – que se repete, se espalha e reverbera, e há uma moldura que encerra, frequentemente como marca da recursão enunciativa (eu disse que ela disse que ele disse...), cada variação/repetição do núcleo semântico.

Se a transcrição resgata apenas as palavras do canto, mutilando-o de sua musicalidade, abro mão, aqui, de alguns recursos clássicos para resgatar minimamente o ritmo: as linhas são versos, mais ou menos coincidentes com linhas melódicas; a indentação das linhas aponta para uma altura tonal decrescente; a repetição paralelística e recursiva. Nos oito cantos *toló* apresentados a seguir, com exceção do primeiro e do último, a transcrição e a tradução se restringem ao núcleo semântico-poético, eliminadas as repetições, chegando a um “texto/poema” quase minimalista. São exemplos dos principais temas que atravessam os *toló*, em que um sentimento ou disposição sem nome, em Kuikuro, que nós chamamos de “amor”, aflora de outros, como saudade, desejo de fuga, vaidade, orgulho,

²⁷ Para contribuições de absoluta relevância no que concerne à documentação e análise de poéticas verbo-musicais ameríndias, especificamente Marubo e Araweté, ver o livro de Pedro Cesarino (2013) e a tese de Guilherme Heurich (2015), respectivamente.

assim como de relações de antagonismo e disputa, entre mulheres, entre homens, entre homens e mulheres, entre, afinal, parentes.

Amor e saudade

1.

uagutilü higei aqui e agora definho
uagutilü higei
uagutilü higei
uagutilü higei

Kalukuma hüneke higei de saudade de Kalukuma
uagutilü higei aqui e agora definho
uagutilü higei
uagutilü higei

Ahiguata hüneke higei de saudade de Ahiguata
uagutilü higei aqui e agora definho
uagutilü higei
uagutilü higei

Kalukuma hüneke higei de saudade de Kalukuma
uagutilü higei aqui e agora definho
uagutilü higei
uagutilü higei

Ahiguata hüneke higei de saudade de Ahiguata
uagutilü higei aqui e agora definho

2.

ooo i'ho i'ho i'ho

egete lá longe
uotonu senti saudade
ehüneke de ti
ehüneke de ti

Agitologute em Agitologu
uotonu senti saudade
ehüneke de ti
ehüneke de ti

Makaigi kengüa nos Baikari
uotonu senti saudade

ehüneke
ehüneke

de ti
de ti

3.

undema ehinhano
kitsüe Nipaja iheke

cadê teu irmão mais velho?
fale pra ele, Nipaja

undema ehinhano
kitsüe Nipaja iheke

cadê teu irmão mais velho?
fale prá ele, Nipaja

engitela hanügü
kitsüe Nipaja iheke

não o reconheço mais
fale prá ele, Nipaja

engitela hanügü
kitsüe Nipaja iheke

não o reconheço mais
fale prá ele, Nipaja

küngüa helüinha
kitsüe Nipaja iheke

para que mate rei-congo
fale prá ele, Nipaja

angatahisoko elüinha
kitsüe Niheke
kitsüe Nipaja iheke

para que mate pombinha-das-almas
fale, Nipa, prá ele
fale prá ele, Nipaja

Amor e desejo de fuga

4.

osiha kukihini
Atahukula
Atahukula

vamos fugir
Atahukula

osiha kukihini
Atahukula
Atahukula

ige ngahaponga kukihi
kukihini
Atahukula

para as cabeceiras do mundo,
vamos fugir
Atahukula

tuā hepüati kukihi kukihini

Atahukula
ige ngahaponga kukihini

para o lugar onde começaram as
águas
Atahukula
para as cabeceiras do mundo,
vamos fugir

Atahukula
Atahukula

Atahukula

5.
kukahetekege
einhakagagü unkguati
utetomi

que naçam asas em nós
na palma da tua mão vou
aportar

tukuti utetomi

feito beija-flor

Amor e sedução

6.
tuāka kete
uhisü kilü uheke
uhisü kilü uheke

vamos banhar
disse para o meu amado
disse para o meu amado

utalitsügü kutsonkgitomi

lave-me e tire um pouco do meu
cheiro de copaiba

umüngitsügü kutsonkgitomi

lave-me e tire um pouco do meu
urucum

uhisü kilü uheke hegei

disse para o meu amado

Amor, vaidade e disputa

7.
Kaisa tuati utologu feke
katogo tuati
Kaisa tuati utologu feke
tuatiha uanügü utologu feke
utologu heke
euege lefüngü euanügü ifeke
utologu heke
tikinhi uatinhi utologuini
katutolo uatinhi utologuini

a beleza de Kaisa foi ultrapassada pela beleza do meu amado
ultrapassou a beleza do campeão

a beleza de Kaisa foi ultrapassada pela beleza do meu amado
ultrapassou-me, meu amado me ultrapassou
meu amado

não foi só você que meu amado ultrapassou
meu amado

ele é até mais bonito do que outros de outros povos
mais bonito do que todos desta aldeia

Provocação

8.

eingakuki higei
ehisü otsonkgilü Tütü Kuegü

agora, com as tuas lágrimas
teu amado se lava,
Grande-Gavião

eingakuguki higei
ehisü otsonkgilü Tütü Kuegü

ingakuki higei
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

agora com lágrimas
teu amado se lava
Grande-Gavião

ingakuki higei
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

agora com lágrimas
teu amado se lava
Grande-Gavião

eingakugu eingakuguki
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

lágrimas, com as tuas lágrimas
teu amado se lava
Grande-Gavião

eingakugu eingakuguki
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

ingakuki higei
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

ingakuki higei
ehisü otsonkgilü

Tütü kuegü
Tütü kuegü

eingakugu eingakuguki
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

eingakugu eingakuguki
ehisü otsonkgilü
Tütü kuegü
Tütü kuegü
Tütü kuegü

Essa pequena amostra de cantos *tolo* pretende, tão somente, abrir para o leitor uma fresta através da qual possa, espero, ser atingido por centelhas de imagens do cotidiano de relações entre humanos e não humanos, entre humanos, entre e intragêneros, com a paixão, a dor, a sutileza e a acidez que somente palavras costuradas no canto por mulheres podem expressar, no universo de uma sociedade ameríndia.

À guisa de conclusão, tradução

O trabalho de tradução é um exercício sem fim, sempre sujeito a novas versões e aperfeiçoamentos. As dores e as delícias da tradução são temas dos trabalhos de poetas como Rothenberg (1992) e Bringhurst (1999).

Para Rothenberg, traduzir não é um ato mecânico para o qual existam regras prontas a serem aplicadas, mas, não obstante, deve ser um trabalho preciso e contido nos limites da língua/texto-fonte. Se considerarmos que estamos lidando com poesia (o que, no caso das peças de fala cantada ameríndia, é uma questão, não uma constatação), temos que estar prontos a quebrar os limites que nos mantêm distantes do poema. Tradução é movimento, de uma língua a outra, do passado ao presente, é um comentário sobre o outro e o mesmo e sobre sua diferença. Tradução é transformação.

No exercício penoso de equilibrar-se entre a literalidade e a interpretação, a tradução deve ser capaz de apontar, sobretudo, as potencialidades do original e de suas formas, às vezes escondidas, de

poética. A tradução é perigosamente ativa; participa da construção de um nexos cultural. Transforma e revela.

Quando o poema/canto é vivo e existe alhures, como pode ele ingressar na tradução e na escrita? O texto está diante de nós, está entre nós, e a fonte torna-se a nossa fonte. É este o ponto em que a literalidade desaparece e o ato da tradução se torna um ato poético. Não há literalidade nem cópia, mas uma relação irônica com a fonte primária, que pode ser duplicada na experiência mas não na linguagem. Cada tradução é um registro desta divergência, um comentário sobre a falência de ser fonte. Podemos comentar sobre a fonte, mas sem a força e o poder que esta tem.

Como os cantos *haida*, traduzidos e interpretados por Bringhurst, os cantos *toló* são breves, e nos surpreendem justamente por sua economia e sutileza. Há neles uma lógica da imaginação – poética e música não estão, ainda, separadas. Uma linguagem em que a unidade é não a sentença da prosa, nem a linha métrica, mas uma espécie de respiropensamento ou frase musical. Bringhurst fala de uma “prosódia noética”, para ele mais importante que a prosódia sonora. A prosódia noética deve estar subjacente à prosódia visual da transcrição e da tradução, para que se escute a música silenciosa de imagens e temas. No poema-canto o que há para ser pensado se funde com o que há para ser ouvido. Nele, pode ser cantado o que não pode ser dito e as mulheres são todas hipermulheres, quando cantam, como gritavam as Kalapalo dançando seus *toló* em 2003.

Referências

BRINGHURST, Robert (1999). *A story as sharp as a knife*. Vancouver; Toronto: Douglas and McIntyre; Lincoln: University of Nebraska Press. p. 361-371.

CASTRO, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

CESARINO, Pedro de N. (2013). *Quando a terra deixou de falar*. São Paulo: 34.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER, Michael J. (2008). Language, ritual and historical reconstruction: towards a linguistic, ethnographical and archaeological account of Upper Xingu Society. In: HARRISON, David K.; ROOD, David S.; DWYER, Arylene (Ed.). *Lessons from*

documented endangered languages. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. p. 129-158. (Typological Studies in Language, 78).

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso (2011). Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu. *L'Homme*, Paris, n. 197, p. 41-70, jan./mars.

FRANCHETTO, Bruna (1986). *Falar Kuikúro*. Estudo etnolinguístico de um grupo karibe do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FRANCHETTO, Bruna (1996). Mulheres entre os Kuikuro. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 35-54.

FRANCHETTO, Bruna (1997). Tolo Kuikuro: diga cantando o que não pode ser dito falando. *Invenção do Brasil: Revista do Museu Aberto do Descobrimento*, Brasília, p. 57-64.

FRANCHETTO, Bruna (2001). Ele é dos outros: gêneros de fala cantada entre os Kuikuro do Alto Xingu. In: MATTOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras. P. 40-52.

FRANCHETTO, Bruna (2010). Bridging linguistic research and linguistic documentation: the Kuikuro experience (Brazil). In: FARFÁN, José Antonio Flores; RAMALLO, Fernando F. (Ed.). *New perspectives on endangered languages: bridging gaps between sociolinguistics, documentation and language revitalization*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. p. 49-54.

FRANCHETTO, Bruna (2012). Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 30, p. 35-62. Disponível em: <<https://goo.gl/RJLkji>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso (2011). *Flûtes des hommes, chants des femmes*. Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu. Paris: *Gradiva*. p. 94-111.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso (2012). When women lost *kagutu* flutes, to sing *tolo* was all they had left: gender relations among the Kuikuro of Central Brazil as revealed in ordeals of language and music. *Journal of Anthropological Research*, Chicago, v. 68, n. 37, p. 339-355.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso (2014). Langage, langue et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu. In: SEVERI, Carlo; FAUSTO, Carlos (Org.). *L'image rituelle*. Paris: L'Herne. p. 54-76. (Cahiers d'Anthropologie Sociale, n. 10).

HEURICH, Guilherme. O. (2015). *Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MEHINAKU, Mutua (2010). *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MEHINAKU, Mutua; FRANCHETTO, Bruna (2015). Tetsualü: the pluralism of languages and people in the Upper Xingu. In: COMRIE, Bernard; GOLLUSCIO, Lucia (Ed.). *Language contact and documentation*. Contacto lingüístico y documentación. Berlin: De Gruyter Mouton. p. 121-64.

MELLO, Maria Ignez (1999). *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MONTAGNANI, Tommaso (2011). *Je suis Otsitsi: musiques rituelles et représentations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu*. Thèse (Doctorat en Anthropologie) – École de Hauts Études en Sciences Sociales, Paris.

PIEIDADE, Acácio T. de Camargo (2004). *O canto do kawoka: música, cpmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ROTHENBERG, Jerome (1992). We explain nothing, we believe nothing: American Indian poetry and the problematics of translation. In: SWANN, Brian (Ed.). *On the translation of native American literatures*. Washington: Smithsonian. p. 64-79.

ZAVATTI, Silvio (Org.) (1992). *Canti degli Indiani d'America*. Roma: Newton.

Recebido em 13 de março de 2017.

Aprovado em 30 de julho de 2017.

resumo/abstract/resumen

Traduzindo *toló*: “eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres”

Bruna Franchetto

Entre os Karib alto-xinguanos, povo ameríndio incluído no Alto Xingu, sistema regional multilíngue da periferia da Amazônia meridional, *toló* é a festa, a dança e os cantos executados exclusivamente por mulheres. Os cantos *toló* formam um complexo ritual e musical em contraste/complementaridade com as flautas

kagutu, domínio masculino e interditas às mulheres. Os *tolo* são curtos poemas cantados, em que, no lugar do nome de um *itseke* (“hiperser”), chamado ou nomeado pela flauta *kagutu*, é cantado o nome de um amante/amado humano. Os *tolo* são, assim, versões musicais profanas das peças *kagutu*. Neste artigo, são retomados trabalhos anteriores, agora focando a estrutura paralelística e recursiva desses cantos, cujos “textos”, em língua karib alto-xinguana, são pinceladas narrativas de eventos, sentimentos e paixões que perpassam a vida cotidiana das mulheres (e dos homens) numa aldeia da Amazônia meridional. Exemplos retirados de um vasto repertório, internamente complexo, coletado entre os Kuikuro, de quase 400 cantos ilustram o trabalho de transcrição e de tradução possível, embora árduo, desta arte vocal ameríndia.

Palavras-chave: artes verbais ameríndias, Karib, Kuikuro, tradução.

Translating *tolo*: “I sing what she sang that he said...” or “When we sing, we are all hyper women”

Bruna Franchetto

Among the Carib people of the Upper Xingu, a regional multilingual system of the southern periphery of the Amazon, *tolo* is a ritual, dance and singing performed exclusively by women. The *tolo* songs form a ritual and musical complex in contrast/complementarity with the *kagutu* flutes, a masculine domain that is forbidden to women. The *tolos* are short sung poems that evoke the name of a human lover/beloved as a substitute for an *itseke* (“hyper-being”), called or named by the *kagutu* flute. *Tolo* are, thus, profane musical versions of the *kagutu* pieces. In this article, previous studies are summarized. At the same time, the present article focuses on the parallel and recursive structure of these songs, whose “texts” in Upper Xingu Carib are narratives of events, feelings and passions that permeate the everyday life of women (and men) in a village of the southern Amazon. Examples taken from a vast and internally complex repertoire of almost 400 songs, collected among the Kuikuro people, illustrate the work of transcription and possible, though arduous, translation of this Amerindian vocal and verbal art.

Keywords: Amerindian verbal arts, Carib, Kuikuro, translation.

Traducindo *tolo*: “Yo canto lo que ella cantó que él dijo que...” o “Cuando cantamos somos todas hiper mujeres”

Bruna Franchetto

Entre los Karib del Alto Xingu, pueblo amerindio que habita el Alto Xingu, sistema regional multilingüe de la periferia de la Amazonía meridional, *tolo* es fiesta, danza y cantos ejecutados exclusivamente por mujeres. Los cantos *tolo* forman un complejo ritual y musical en contraste/complementariedad con las flautas *kagutu*, que son de dominio masculino y prohibidas a las mujeres. Los

tolos son poemas cortos cantados, donde en lugar del nombre de un *itseke* (“hiperser”), llamado o nombrado por la flauta *kagutu*, es cantado el nombre de un amante/amado humano. Los *tolos* son, así, versiones musicales profanas de las piezas *kagutu*. En este artículo, son retomados trabajos anteriores, ahora enfocando la estructura paralelística y recursiva de esos cantos, cuyos textos en lengua karib alto-xinguana, son pinceladas narrativas de eventos, sentimientos y pasiones que atraviesan la vida cotidiana de las mujeres (y de los hombres) en una aldea de la Amazonia meridional. Ejemplos extraídos de un vasto repertorio, internamente complejo, de casi 400 canto recogidos entre los Kuikuro, ilustran el trabajo de transcripción y de traducción posible, aunque arduo, de esta arte vocal y verbal amerindia.

Palabras-clave: artes verbales amerindias, Carib, Kuikuro, traducción.