



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO - INGLÊS

**Tradução da etnomusicologia de um povo indígena**

Projeto Final do Curso de Tradução

Autora: Samia Firmino Pinto – 06/39010

Orientadora: Soraya Ferreira Alves

Brasília, janeiro de 2011

“O que percebemos como  
impossibilidade é somente o  
incongruente com nosso estilo  
de pensamento habitual.”

Ludwick Fleck

## AGRADECIMENTOS

À Deus, por ser minha motivação, meu ânimo, e nunca me deixar só.

À minha família e amigos, pela paciência e incentivo.

À professora Soraya Ferreira Alves, pela orientação, sugestões, comentários e atenção prestada ao longo deste trabalho.

À professora Elizângela Carrijo, da Faculdade de Ciência da Informação (FCI – UnB), por ter me proporcionado uma “iniciação à pesquisa científica”, tão significativa para este trabalho e minha própria vida.

Aos professores e pesquisadores do Laboratório de Línguas Indígenas (LALI-UnB), pelo tempo e atenção despendidos, bem como pelo despertar quanto às dimensões não-textuais do texto que foi traduzido.

Aos chefes e colegas de trabalho, pela compreensão e apoio.

Àquelas pessoas que entraram na minha vida para “inquieta” e me fazer refletir em tudo.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1.1 TEMA .....	1
1.2 OBJETIVO .....	1
1.3 JUSTIFICATIVA .....	1
1.4 O AUTOR .....	3
1.5 O LIVRO .....	4
1.6 CRÍTICA LITERÁRIA.....	5
METODOLOGIA.....	7
2.1 DELIMITAÇÃO DO CORPUS.....	7
2.2 PASSOS DO TRABALHO.....	7
2.3 RECURSOS UTILIZADOS.....	10
REFLEXÕES TEÓRICAS .....	11
3.1 TIPOLOGIA E GÊNERO TEXTUAL.....	11
3.2 TEORIA DA FUNCIONALIDADE (SKOPOSTHEORIE) .....	14
3.3 ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO .....	19
3.3 TRADUÇÃO DE LITERATURA INDÍGENA .....	23
TRADUÇÃO .....	28
RELATÓRIO .....	65
5.1 TRADUÇÃO DE TERMOS DE ACORDO COM O CONTEXTO .....	65
5.2 SENTENÇAS OU EXPRESSÕES NA LÍNGUA SUYÁ .....	66
5.3 TRADUÇÃO DE TERMOS ESPECÍFICOS .....	67
5.4 TRADUÇÃO DE NOMES PRÓPRIOS .....	68
5.5 TRADUÇÃO MEDIANTE PESQUISA DOCUMENTAL .....	69
5.6 TRADUÇÃO DE NOMES DE ETNIAS INDÍGENAS.....	72
5.7 TERMINOLOGIAS PROPOSTAS NO TEXTO ORIGINAL.....	73
5.8 OUTRAS EXPRESSÕES .....	75
5.9 DISCURSO ICÔNICO.....	77
5.10 TRADUÇÃO LITERAL.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	87
GLOSSÁRIO.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	93
ANEXO (TEXTO DE PARTIDA).....	96

## INTRODUÇÃO

### 1.1 Tema

Este projeto aborda a tradução de parte do livro *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, produzido pelo antropólogo norte-americano Anthony Seeger. Publicado em 2004 pela Editora da Universidade de Illinois, o livro constitui uma segunda edição, em brochura, do primeiro trabalho do antropólogo publicado originalmente em 1987.

Este trabalho se propõe ainda a analisar alguns aspectos observados ao longo do processo tradutório, mediante os Estudos da Tradução, bem como aqueles relacionados à tradução de textos que envolvam literatura de autoria dos povos indígenas brasileiros.

### 1.2 Objetivo

O objetivo do presente trabalho é apresentar uma tradução para o trecho selecionado de *Why Suyá Sing*, de forma que ela possa constituir um texto de mesma qualidade e referência para os estudos da área de etnomusicologia, tal qual o texto de partida. Este trabalho busca ainda, a partir da tradução realizada, analisar aspectos teóricos e práticos relacionados ao processo de tradução de textos que se enquadram na mesma tipologia do texto escolhido, a ser também analisada.

### 1.3 Justificativa

A escolha do livro *Why Suyá Sing* deveu-se ao meu interesse pela música, pela prática desta arte e principalmente pelos estudos da música. Ao cursar duas disciplinas de História da Música no Departamento de Música da Universidade de Brasília, pude adquirir algum conhecimento acerca de uma das áreas de estudo teórico da música, a etnomusicologia.

Etnomusicologia, de acordo com definição do dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa, é o estudo das formas e atividades musicológicas de todas as culturas, e ainda, parte da musicologia que estuda as músicas (utilização dos sons) de tradição oral.

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a etnomusicologia estuda hoje a música em contextos locais e globais. É uma disciplina que primeiro buscou examinar “música em cultura” e depois “música como cultura”, e utiliza a pesquisa de campo como uma de suas metodologias essenciais.

A etnomusicologia, portanto, possui uma abordagem interdisciplinar bem ampla, incluindo: a teoria e a análise musical, a musicologia comparada, a antropologia, a sociologia, a lingüística, a história, a psicologia, a ciência política, enfim, ciências sociais que me despertam bastante interesse.

Surgida no final do século XIX e início do século XX, a etnomusicologia está firmada como uma disciplina científica, embora possua vertentes de estudo que são relativamente novas, uma vez que se institucionalizou e desenvolveu academicamente apenas recentemente, nos Estados Unidos, com a fundação da *Society for Ethnomusicology*, em 1955.

Após algumas conversas com professores do Departamento de Música – UnB, surgiram sugestões de livros como *How musical is man?* e *Why Suyá Sing*, o qual escolhi para realizar a tradução.

Dessa forma, os fatores decisivos para a escolha deste título estavam relacionados principalmente ao seu conteúdo: a linha de pesquisa que ele segue com relação ao estudo da música.

Entretanto, como poderá ser observado ao longo deste projeto, os principais desafios e questões tratadas são concernentes à literatura de autoria indígena.

#### 1.4 O autor

Anthony Seeger, nascido em Nova Iorque em 1944, é antropólogo, etnomusicólogo, arquivista e diretor de produção. Atualmente leciona no Departamento de Etnomusicologia da Universidade de Califórnia, Los Angeles, (UCLA).

No Brasil, foi pesquisador e professor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN-UFRJ, Rio de Janeiro) entre 1975 e 1982.

O foco dos trabalhos desenvolvidos por Anthony Seeger está nos estudos da antropologia social e da música, uma vez que, além de atuar nas Ciências Sociais, Seeger também é músico, tocador de banjo, tendo vivido em uma família de músicos e compositores. É falante fluente do português e sua esposa, Judith Seeger, é PhD. em estudos de línguas latinas, especificamente o espanhol e o português.

Seeger é diretor emérito do Instituto *Smithsonian Folkways Recordings*, membro da Academia Americana de Artes e Ciências, foi presidente da *Society for Ethnomusicology* e do *International Council for Traditional Music*.

Além de *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (University of Illinois Press, 2004), Seeger produziu vários trabalhos sobre etnologia no Brasil Central, a música ameríndia, etnomusicologia e direitos de propriedade

intelectual. Escreveu: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras* (Campus, 1980); *Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso* (Harvard University Press, 1981) Além disso, Seeger é editor de diversas coletâneas sobre arquivos, tais como *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century* (Seagull Press, 2004).

### 1.5 O livro

*Why Suyá Sing* foi um dos resultados concretos dos vinte e quatro meses de pesquisa de campo do etnomusicólogo Anthony Seeger junto à comunidade indígena Suyá - que hoje prefere ser chamada Kĩsêdjê, povo de língua jê, habitante do Parque Indígena do Xingu, no Brasil Central - entre 1982 e 1984. Tal pesquisa ocorreu em função do seu doutorado na Universidade de Chicago, e após consolidada como uma obra teve sua primeira edição publicada em 1987 pela Editora da Universidade de Cambridge, e republicada, com algumas inclusões, pela Editora da Universidade de Illinois, em 2004.

O livro foi escrito originalmente em Inglês, e não possui tradução para o Português. Foi ganhador do *American Musicological Society's Kinkeldey Award*,<sup>1</sup> um ano após a publicação, em 1988. Possui em sua Bibliografia Seleccionada uma grande maioria de obras escritas na língua portuguesa, tendo recebido grande influência de etnomusicólogos e antropólogos brasileiros.

A edição com que trabalho acompanha um CD que traz exemplos de mitos, discursos e cantos Suyá gravados durante as pesquisas de campo.

---

<sup>1</sup> O *Otto Kinkeldey Award* foi criado em 1967 com a finalidade de premiar os livros mais reconhecidos na área de musicologia, e é concedido pela *American Musicological Society*.

*Why Suyá Sing* irá abordar o estudo da música e o papel da música nos processos sociais no âmbito da comunidade indígena Suyá. E, nas palavras do autor, “Mais do que estudar a música na cultura, [...] estuda a vida social como uma performance”.

Em entrevista concedida em novembro de 2007, em São Paulo, à Revista de Antropologia da USP, Seeger menciona a razão para o título de seu livro: “Eu chamei meu livro *Por que Cantam os Suyá? (Why Suyá Sing?)* por não entender porque todos gritavam coisas diferentes. Era um som tão estranho... muito diferente de tudo o que eu já tinha ouvido”.

No epílogo de seu livro, Seeger fala um pouco sobre a linguagem e o público-alvo de *Why Suyá Sing*. Ele afirma ter se utilizado de poucos jargões e transcrições musicais devido ao fato de buscar alcançar uma audiência de antropólogos não-músicos que pudessem voltar seus interesses para a música e a performance.

## 1.6 Crítica literária

Apresento neste tópico trechos de críticas literárias relacionadas ao livro *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, e suas respectivas fontes:

i)

*“A nova edição de Why Suyá Sing — A Musical Anthropology of an Amazonian People (Seeger, 2004) firma a atualidade do texto e sua importância para a etnologia indígena das terras baixas da América do Sul (TBAS). Ela é marcada pela inclusão de uma nota final com reflexões a partir de novas idas a campo e uma breve bibliografia atualizada. As gravações de áudio, originalmente apresentadas em fita cassete, foram substituídas por um CD. Ao longo do livro, o leitor é remetido às faixas gravadas, o que torna a leitura mais interessante e produtiva, permitindo uma aproximação auditiva do mundo musical Suyá. O que se faz aqui é oferecer uma leitura do texto, ainda não traduzido para o português, com uma breve nota sobre trabalhos recentes nesta área temática.”*

- Luís Fernando Hering Coelho, Artigo Bibliográfico, Revista MANA

ii)

*“Anthony Seeger spins out enough of an integrated theoretical and empirical mediation on why Suyá sing to set a good portion of traditional ethnomusicology on its ear.”*

- Steven Feld, *Yearbook for Traditional Music*

iii)

*“Deve-se mencionar a importância da recente pesquisa etnomusicológica na Amazônia. Nesta área, os sistemas musicais nativos imbricam-se nos domínios dos saberes, havendo, portanto necessidade da compreensão da música para além da ordem sônica, tomando-a como um ‘sistema significante de relevância estratégica para a construção do real’ (Menezes Bastos e Lagrou, 1995:2). A música amazônica lança desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo, portanto todo o campo da Musicologia, Teoria Musical e Filosofia da Música. Diversos autores têm que criar novos conceitos, como por exemplo ‘Arte Verbal’, que dá conta das transformações que ocorrem no domínio da fala e que fazem com que esta seja considerada um fenômeno musical, os limites entre música e fala sendo aqui, portanto tênues (Seeger, 1987; Hill, 1983).”*

*-Acácio Tadeu de C. Piedade, Artigo Bibliográfico, Revista Arte Online*

iv)

*“O livro de Seeger, cuja tradução para o português certamente seria valiosa, segue como leitura indispensável, tanto na antropologia da música em geral quanto na etnologia indígena das TBAS.”*

*- Luís Fernando Hering Coelho, Artigo Bibliográfico, Revista MANA*

## METODOLOGIA

### 2.1 Delimitação do *corpus*

A primeira atividade para a execução deste trabalho, descrita de forma sucinta na justificativa do projeto, foi a escolha da obra a ser traduzida. Após a escolha do livro de Anthony Seeger, *Why Suyá Sing*, e a leitura de seu conteúdo, selecionei o capítulo que melhor abordasse os conceitos e idéias que seriam trabalhados ao longo do livro.

O capítulo *Suyá vocal art: from speech to song* propõe uma classificação dos gêneros vocais da língua Suyá e possui um caráter introdutório, conceitual e não muito técnico ou histórico como os outros capítulos do livro. Deste modo, o capítulo apresentou um grau de dificuldade e quantidade de terminologias para pesquisa razoáveis. Este capítulo constitui o texto de partida (TP) da tradução.

Para fins de delimitação do corpus da pesquisa deste projeto, foi estabelecido ainda que os textos de autoria indígena se restringiriam àqueles produzidos nas línguas pertencentes à família lingüística Macro-Jê, onde se inclui a língua Suyá, ou ao tronco Tupi, para o qual foram encontradas pesquisas que mais se aproximavam à realidade observada durante minha tradução.

Essa delimitação foi feita em virtude da existência de cerca de 170 línguas indígenas faladas atualmente no território brasileiro. (RODRIGUES, 2002).

### 2.2 Passos do trabalho

A primeira etapa para a elaboração deste trabalho foi a leitura do capítulo selecionado. Analisei os paratextos e metatextos da obra a fim de adquirir mais conhecimento com relação ao autor, sua finalidade e percepção da própria obra, o conteúdo a ser tratado, a forma de apresentação e outros aspectos que pudessem auxiliar o entendimento do texto a ser traduzido.

Realizei ainda a leitura de vários artigos que discorriam sobre o autor e seu livro, considerado um referencial para os estudos de etnomusicologia nas Américas. Após essa análise inicial procedi à tradução do capítulo proposto, que foi bastante permeada por pesquisas relacionadas à cultura Suyá. Alguns termos, para os quais percebia uma necessidade maior de pesquisa, foram deixados para revisão posterior.

Deste modo, realizei uma tradução inicial, embora já permeada por bastantes pesquisas. Posteriormente, efetuei pesquisas bem mais específicas e leitura de textos concernentes à cultura indígena, no geral, à cultura Suyá e aos demais termos técnicos presentes no texto de partida. Procedi então à revisão da tradução, alterando os termos pesquisados e tendo em mente que a mesma deveria manter o caráter técnico, embora fluente, do texto de partida.

Além das pesquisas documentais efetuadas, realizei ainda cerca de três entrevistas com pesquisadores do Laboratório de Línguas Indígenas (LALI) da UnB, que estudam as etnias Krahô e Xicrin, pertencentes à mesma família lingüística dos Suyá - a Jê, e com a vice-coordenadora do Laboratório, que estuda as línguas dos troncos Tupí e Macro-Jê.

As entrevistas constituíram um instrumento de grande valor para a realização deste trabalho, por terem me despertado a percepção da necessidade de que traduções que envolvam e estudem outras culturas, neste caso a indígena, não sejam realizadas considerando-se apenas o texto de partida e pesquisas documentais, para se chegar ao

texto final. É necessário se observar os fatores sócio-culturais ou mesmo políticos que estejam implícitos no TP.

As entrevistas foram essenciais na solução de dúvidas e dificuldades relacionadas ao entendimento da cultura Suyá, à definição da tradução dos termos da classificação dos gêneros vocais Suyá e à compreensão de palavras e sentenças que estavam em Suyá no texto de partida.

Conversas com orientador e professores de outros departamentos da UnB também foram instrumentos que auxiliaram a elaboração deste projeto, tanto na orientação do posicionamento mais adequado, como tradutor, mediante certos aspectos e dificuldades presentes no TP, quanto com relação à estruturação e organização de um trabalho acadêmico.

A segunda etapa do trabalho foi a elaboração do relatório da tradução, em que se encontram expostas as principais estratégias utilizadas, justificativas e termos traduzidos. Nesse momento também ocorreram pesquisas a fim de se verificar no meio profissional a existência de recomendações acerca de procedimentos relacionados à tradução de textos de envolvam a literatura de autoria indígena.

Posteriormente foram efetuadas as reflexões teóricas pertinentes ao processo tradutório por mim realizado e sua correlação com os estudos tradutórios. Essa etapa foi executada por meio de pesquisa bibliográfica, coleta de dados (artigos bibliográficos e literatura relacionada), seleção e análise dos textos e, por fim, a leitura dirigida dos documentos selecionados. As pesquisas foram efetuadas por meio da busca de textos que abordassem os mesmos aspectos observados no TP, dentre eles, o caráter técnico, descritivo, a literatura de autoria indígena e a tradução desse tipo de literatura.

Desta forma, a metodologia utilizada neste trabalho consistiu basicamente a pesquisa documental, entrevistas com pesquisadores, discussões com profissionais e a leitura dirigida de textos.

### 2.3 Recursos utilizados

Para a consecução deste projeto recorri a recursos como consulta a dicionários, entrevistas, diretórios de pesquisa, bancos de artigos bibliográficos eletrônicos e biblioteca.

Fiz grande utilização de dicionários monolíngües da língua portuguesa e língua inglesa, dicionários de sinônimos e antônimos, bem como dicionários específicos de lingüística, fonética e fonologia, música e antropologia.

As entrevistas, embora agendadas, foram feitas de maneira informal, sem formulários ou roteiros de entrevista. Após apresentação do meu trabalho, foram discutidas questões específicas da cultura indígena, termos constantes no TP e aspectos teóricos relacionados à lingüística e o discurso Suyá. Nas entrevistas foram indicados alguns artigos e literatura relacionada.

O diretório de pesquisa mais utilizado foi o Google ([www.google.com](http://www.google.com)), e os bancos de pesquisa foram o da CAPES ([www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)), da SCIELO ([www.scielo.br](http://www.scielo.br)), da revista Cadernos de Tradução ([www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao)) e da Revista Brasileira de Tradutores Tradução e Comunicação ([www.sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom](http://www.sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom)).

## REFLEXÕES TEÓRICAS

Nesta seção pretendo analisar os principais aspectos teóricos observados ao longo do processo tradutório do texto proposto e relacionar estes aspectos a algumas das abordagens dos Estudos da Tradução no que for pertinente.

Irei apresentar as abordagens de teóricos da tradução, bem como de lingüistas, no que concerne à análise da tipologia e gênero textuais, à Teoria do *Skopos* e Estratégias de tradução, bem como contribuições mais específicas de profissionais especializados na tradução de literatura de autoria indígena e da antropologia no que concerne ao processo tradutório.

### 3.1 Tipologia e gênero textual

Para iniciar a minha tradução, procedi primeiramente à análise das características do texto de partida, seus objetivos e forma de apresentação. Essa atividade pode ser relacionada à análise do discurso, o estudo das tipologias e gêneros textuais, para a qual existem diferentes abordagens e critérios de classificação.

Basil Hatim (2001, p. 263) menciona ao menos três principais tendências de classificação de tipologias textuais segundo: o campo de discurso ou conteúdo dos textos, originando, por exemplo, tipos de textos jornalísticos, religiosos ou técnicos; o domínio do discurso a que o texto pertence, podendo ser literário, poético ou didático; ou segundo critérios funcionais, que podem, dentre diversas subdivisões, caracterizar os textos como expositivos, argumentativos ou instrutivos. Cada uma dessas abordagens possui sua relevância para os estudos da tradução.

Embora deva ficar claro que estas terminologias são convencionais e não estáticas, pois um texto pode ser perfeitamente, e geralmente o é, híbrido e dinâmico, a decisão de realizar a análise textual é importante para o entendimento do texto de partida, bem como do procedimento tradutório a ser seguido. Em outras palavras, Bhatia (1997, p.205) menciona a relevância dessa análise:

*It allows one to understand how a professional writer is able to maintain generic integrity on the one hand, and exploit generic convention, on the other hand to achieve private intentions within the constraints of socially recognized communicative purposes.<sup>2</sup>*

O entendimento desses pontos, com relação ao autor, suas intenções e a forma como ele as realiza no texto, contribui de forma significativa para o trabalho do tradutor. Deste modo, dentre os vários modelos e terminologias de análise textual existentes, irei introduzir alguns aspectos relacionados à abordagem que Marcuschi (2002), lingüista e professor na Universidade Federal de Pernambuco, dá à análise dos tipos e gêneros textuais, a fim de melhor compreender o texto selecionado para tradução.

Partindo do pressuposto de que a comunicação verbal só é possível por meio de algum texto e algum gênero, Marcuschi propõe algumas definições para o tipo textual e o gênero textual:

O tipo textual designa uma espécie de construção teórica definida pela natureza lingüística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas, estilo). Caracteriza-se muito mais como seqüências lingüísticas (retóricas) do que como textos materializados; a rigor, são modos textuais. Em geral abrangem categorias conhecidas teoricamente como narração, argumentação, exposição, descrição, injunção. (Marcuschi, 2002. p. 27)

---

<sup>2</sup> Tradução minha: Isso permite entender como um escritor profissional consegue, por um lado, manter a integridade geral, e por outro, explorar as convenções genéricas, alcançando intenções particulares dentro das limitações dos propósitos comunicativos socialmente reconhecidos.

Ainda segundo o lingüista, esse conjunto de categorias é limitado e não tende a aumentar, sendo que esses modos não se excluem em um texto, mas podem ser predominantes.

Por sua vez, os gêneros textuais são definidos como:

textos concretizados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sócio-comunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. Gêneros textuais são entidades empíricas em situações comunicativas e se expressam em designações diversas, constituindo, em princípio, listagens abertas. São formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas. (Marcuschi, 2002. p. 27)

Diferentemente dos tipos textuais, os gêneros abrangem um conjunto praticamente ilimitado de designações determinadas pelo estilo, composição, canal, função e conteúdo, dos quais são exemplos uma carta pessoal, um romance, uma aula expositiva, uma bula de remédio, um manual de instruções, uma resenha, um edital de concurso, conversas, dentre muitos outros.

Segundo Marcuschi, a distinção entre o tipo textual e o gênero é fundamental a todo trabalho que envolva a produção ou a compreensão textual, e nesse caso, inclui-se a tradução.

Mais adiante, o lingüista apresenta uma proposta para a análise das tipologias textuais, partindo da observação de excertos do texto que estiver em questão, seguida do exame dos traços lingüísticos contidos nesses trechos e determinação das bases temáticas predominantes. Conforme já mencionado anteriormente, as bases temáticas de um texto podem ser descritivas, narrativas, expositivas, argumentativas e injuntivas.

O capítulo selecionado para tradução apresenta uma característica muito específica com relação ao conteúdo, uma vez que o autor se propõe a analisar os diversos gêneros vocais Suyá. Para cada um dos gêneros abordados, o autor abarca em

seu livro exemplos recolhidos durante sua pesquisa de campo e uma análise dos mesmos. Essa característica faz com que o TP possua um caráter bastante híbrido.

Ainda que o texto de partida como um todo possa ser caracterizado como expositivo, devido à predominância de seqüências analíticas e explicitamente explicativas, ele contém excertos de textos que são caracterizados como narrativos ou descritivos, no caso dos mitos; injuntivos, no caso das instruções e dos discursos públicos; restando ainda os trechos dos cantos da comunidade indígena estudada.

Mediante essas peculiaridades caracterizei o TO como híbrido com a predominância do modo expositivo, informativo.

Com relação ao gênero, Hatim (2001, p.68) refere-se, ainda, ao mesmo como uma expressão lingüística convencionalmente associada a determinadas formas de escrita. Marcuschi (2002), por sua vez, citando Miller e Bakhtin, refere-se ao gênero textual como uma ação social, não centrada na substância ou na forma do discurso, mas na ação em que ele aparece para realizar-se, definindo-o basicamente pelos seus propósitos (funções, intenções, interesses) e não apenas pela forma em que se apresenta.

Levando em consideração os fatores mencionados acima e que gêneros são textos materializados em situações comunicativas recorrentes, poderia caracterizar o texto de partida como híbrido, tendo em vista, ainda, que o mesmo apresenta trechos de contos, discursos, músicas (canto), piada, invocações. Contudo, não posso deixar de considerar que o texto, visto como um todo, pode ser designado como técnico, formal pertencente a uma disciplina científica, produzido para informar.

Para uma abordagem tradutória, considero o TP essencialmente técnico, embora possua trechos literários, mas com a função de favorecer o estudo proposto pelo autor.

### 3.2 Teoria da Funcionalidade (*Skopostheorie*)

Uma vez compreendida a tipologia e o gênero textuais do capítulo selecionado para tradução, bem como sua função e finalidades principais, foi possível analisar os propósitos do texto de partida, e posteriormente tentar estabelecer os propósitos da tradução. Essa perspectiva está bastante relacionada à Teoria do *Skopos* (*Skopostheorie*).

Desenvolvida pelo teórico alemão Hans Vermeer, na década de 70, e posteriormente associada à teoria da tradução desenvolvida por Katharina Reiss, a teoria do *skopos* tornou-se uma teoria geral da tradução, ou Teoria da Funcionalidade (SCHÄFFNER, 2001, p.236).

Embora eu tenha partido de uma análise essencialmente lingüística do TO, quanto a tipologia e gênero, a Teoria do *Skopos* constitui uma abordagem mais funcional e socioculturalmente orientada do conceito de tradução. (idem, p.236).

A Teoria do *Skopos* engloba a análise de fatores como a cultura dos receptores do texto de chegada e a função que a tradução irá desempenhar na cultura desses receptores. Por função, entende-se, ao longo da teoria, a finalidade, o objetivo, o *skopos* (escopo/alvo) do texto. Esse *skopos* da tradução é fortemente limitado pelo receptor do texto de chegada, pela sua situação e *background* cultural.

A tradução, por sua vez, é considerada uma ação humana como qualquer outra e, como tal, possui um propósito, o *skopos*, que deve ser definido em um momento anterior ao início do processo tradutório.

O propósito pretendido com o texto de chegada deve determinar os métodos e estratégias a serem utilizados durante a tradução. Vermeer aponta, portanto, que o que determina o processo tradutório é a função - o *skopos* - do texto de chegada, o qual pode ser estabelecido pelo iniciador (cliente, solicitante, necessidade da tradução), e não o

texto de partida em si, os efeitos produzidos pelo texto em seus receptores ou a função para a qual o autor do texto de partida o tenha produzido.

Deste modo, a teoria volta o foco da tradução para o texto de chegada, evidenciando a importância de que a intenção de comunicar seja realizada no texto de chegada.

Embora a teoria da funcionalidade esclareça que o propósito orientador do processo tradutório é determinado pelo *skopos* do texto de chegada e não pelo propósito do autor no texto de partida, esses dois propósitos podem coincidir. Nos casos em que o *skopos* é o mesmo tanto no texto de partida quanto de chegada, ocorre o fenômeno chamado *funktionskonstanz*, ou constância funcional.

Essa situação pôde ser observada em meu trabalho quando da análise do propósito do texto de partida, conforme exposto no tópico anterior Tipologia e Gênero Textual, e da definição do propósito do texto de chegada.

Os criadores da teoria afirmam<sup>3</sup>:

*The source text can be assigned to a text type and to a genre, and in making this assignment, the translator can decide on the hierarchy of postulates which has to be observed during the target-text production. (Heiss e Vermeer, 1984 apud Schäffner, 2001, p.237).*

Uma vez que o meu objetivo era, hipoteticamente, produzir uma tradução formal, passível de ser publicada, do livro *Why Suyá Sing*, com o mesmo caráter técnico, acadêmico, para o mesmo público especializado de antropólogos, etnomusicólogos, embora na língua portuguesa, estabeleci que o *skopos* do meu texto de chegada deveria corresponder ao *skopos* do texto de partida, sempre que possível.

---

<sup>3</sup> Tradução minha: O texto fonte pode ser associado a um tipo e um gênero de textos e, ao realizar essa associação, o tradutor pode definir a hierarquia de postulados que deve ser observada durante a produção do texto alvo.

Em outras palavras, determinei que a constância funcional entre os textos de partida e chegada seria mantida.

Para o alcance dessa constância, Heiss e Vermeer recomendam que seja observada a tipologia do texto de partida. Segundo modelo dos teóricos, a tipologia de um texto pode ser informativa, expressiva ou operativa, derivada das funções descritiva, expressiva e apelativa da linguagem, respectivamente. Em meu caso, deveria manter a função informativa do texto de partida no texto de chegada.

Com relação ao gênero, porém, os teóricos afirmam que não é necessariamente o gênero do TP que determina a forma do texto de chegada, mas sim o próprio *skopos* do texto alvo. Contudo, conforme explicado anteriormente, propus que o gênero da tradução seria o mesmo do TP.

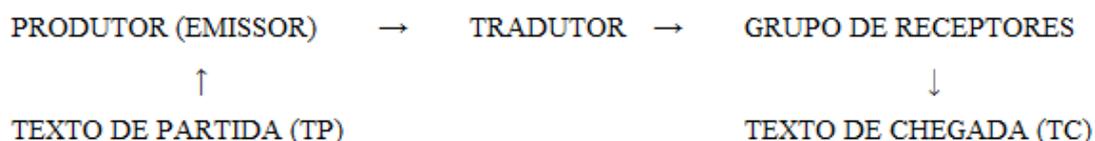
Tentei estabelecer esta constância não apenas com relação à tipologia e gênero, mas principalmente com relação ao objetivo do autor em cada parte do texto, cada exemplo e no texto como um todo. Por exemplo, nos momentos em que o autor insere no TP trechos de textos literários (mitos, discursos, exortações, piada/anedota, canto, música) inicialmente produzidos na cultura Suyá, seu objetivo principal era descrever, analisar a estrutura, forma e situações de execução dessas performances e informar o público leitor.

Por vezes surgiam dúvidas no momento da tradução de tais trechos. Precisei ter em mente que o *skopos* predominante era descrever e informar, e não produzir um trecho literário, embora o trecho original o fosse. A função, tanto no texto de partida quanto de chegada, era superior à forma.

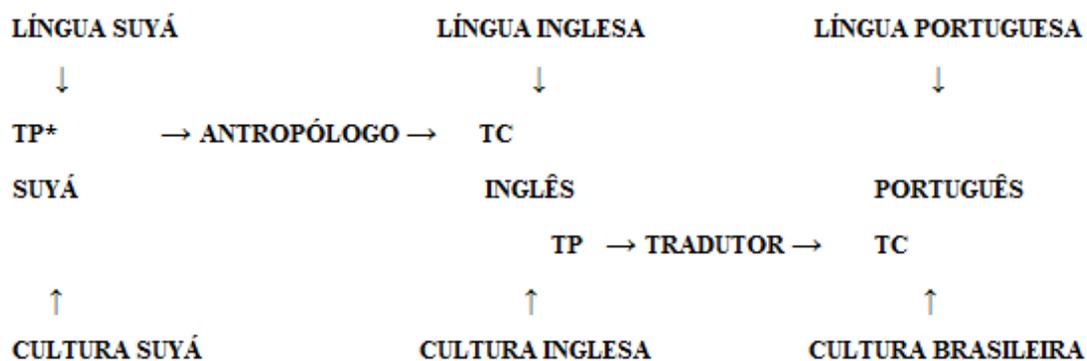
A Teoria do *Skopos* destaca ainda a relação de interdependência entre cultura e língua, conforme trecho a seguir:

No caso da tradução, essa relação espelha-se na transferência de um texto em uma situação de comunicação de partida com uma língua e cultura específicas para um outro texto, o texto de chegada, em uma situação de comunicação de chegada expressa através de uma outra língua e cultura. (Silva Jr., Scheible, 1996, p. 176)

e expressa essa relação por meio de um modelo de comunicação que pode ser exposto da seguinte forma (idem, p.176):



Com relação à tradução proposta neste trabalho, pode observar que a situação acima se duplicava, tendo em vista que ao final do processo, estariam envolvidas três línguas e culturas diferentes, a indígena, a inglesa (norte-americana) e a portuguesa (brasileira), conforme diagrama abaixo:



(\*) Texto e contexto de partida; TP – texto de partida; TC – texto de chegada.

No primeiro percurso (*Suyá* → *Inglês*) o contexto e o texto, geralmente oral, em *Suyá*, constituíam o texto de partida, marcado pela cultura e a língua *Suyá*. Esse TP 1 passa pelo antropólogo, que desempenha o papel de um tradutor, produzindo o TC 1, influenciado pela língua e cultura inglesa. No segundo percurso (*Inglês* → *Português*), o TC1, por sua vez, constitui o TP 2, sobre o qual atuei como tradutora para produzir o TC 2.

Apesar desta especificidade e, de certo modo, fator complicador, pude contar com o fato de que o texto de partida por mim trabalhado era essencialmente técnico, descritivo e informativo, não tendo um caráter literário, ou poético, exceto nos trechos mencionados anteriormente, que entretanto, constavam no TP com a função de descrever, informar.

### 3.3 Estratégias de tradução

Conforme exposto no tópico anterior, a Teoria do Skopos postula que a finalidade da tradução pode determinar os métodos e estratégias a serem utilizados durante o processo tradutório. Deste modo, passo a abordar as estratégias, no sentido mais amplo de procedimentos gerais, empregadas durante o processo tradutório.

Uma das primeiras estratégias utilizadas, resultante das especificidades do TP apresentadas no tópico anterior, é a tradução literal. No TP, o autor inclui trechos de discursos, invocações e outros gêneros vocais *Suyá* e analisa algumas de suas sentenças. Nestes casos as sentenças estavam escritas em *Suyá* e apresentavam uma tradução palavra por palavra para o inglês.

Ao realizar a tradução *Inglês* → *Português*, deveria proceder da mesma forma, efetuando a tradução palavra por palavra para fins de comparação com o *Suyá*. Esse

procedimento encontra-se melhor descrito na seção Relatório deste trabalho. Entretanto, apresento a definição do teórico americano Douglas Robinson (2001, p. 125) para a tradução literal a fim de expor algumas peculiaridades encontradas durante a tradução<sup>4</sup>:

*Also called word-for-word translation, [literal translation] is ideally the segmentation of the source language text into individual words and target language rendering of those words-segments one at a time. This ideal is often literally impossible – an inflected word in an agglutinative source language, for example, can almost never be replaced with a single word in an isolative target language – and even when literally possible, the result is often unreadable.*

Segundo a definição de Robinson, a tradução literal é um ideal, geralmente inviável. Essa estratégia de tradução, porém, faz parte de determinados procedimentos de pesquisa de outras disciplinas, como a transcrição, por exemplo, onde as palavras devem ser analisadas individualmente.

Ao longo do processo tradutório, empreguei essa estratégia de tradução literal, palavra por palavra, mantendo a ordem original, sempre que a mesma ocorria no TP. Assim como foi apontado por Robinson, a utilização desta estratégia resultou em sentenças praticamente ilegíveis, embora o mesmo também pudesse ser observado no TP.

Não se restringindo à perspectiva lingüística, o teórico aponta uma problematização da utilização dessa estratégia por meio da questão das possíveis interpretações do texto e, por redução, da palavra, através das fronteiras culturais. Esse fator foi claramente observado durante o processo, uma vez que três culturas diferentes estavam envolvidas. Tal ponto encontra-se abordado também no Relatório da tradução.

---

<sup>4</sup> Tradução minha: Também denominada tradução palavra por palavra, a tradução literal é, idealmente, a segmentação do texto, na língua fonte, em palavras individuais e tradução, na língua alvo, desses segmentos de palavra um a um. Esse ideal é, com frequência, literalmente impossível – uma palavra flexionada em uma língua fonte aglutinativa, por exemplo, quase nunca pode ser substituída por uma única palavra em uma língua alvo analítica – e mesmo quando literalmente possível, o resultado é geralmente ilegível.

Ainda com relação às estratégias de tradução, Lawrence Venuti (2001, p. 240) propõe a divisão dos vários tipos atualmente existentes em basicamente duas grandes categorias: a domesticação e a estrangeirização.

Ao adotar uma estratégia de domesticação, a tradução se adéqua à cultura da língua alvo, se posicionando de forma conservadora e assimilativa com relação ao texto de partida. A estratégia de estrangeirização, por outro lado, permite à tradução resistir às pressões e imposições da língua e cultura alvo.

De acordo com Venuti<sup>5</sup>,

*strategies in producing translations inevitably emerge in response to domestic cultural situations. But some are deliberately domesticating in their handling of the foreign text, while others can be described as foreignizing, motivated by an impulse to preserve linguistic and cultural differences by deviating from prevailing domestic values. (idem).*

Essa abordagem pôde ser aplicada e verificada no processo tradutório do capítulo selecionado. O TP é um texto predominantemente técnico, com a função de informar.

Ainda assim, em determinados trechos do TP, adotei a estrangeirização como estratégia principal, preservando as particularidades lingüísticas e culturais desses trechos, em detrimento das normas e valores da língua e cultura de chegada. Como já mencionado anteriormente, tal situação ocorreu basicamente na tradução dos exemplos dos gêneros vocais Suyá.

Uma vez que os objetivos do texto fossem analisar as estruturas lingüísticas Suyá, as mesmas não podiam ser alteradas a fim de se adequar a certas normas da língua portuguesa.

---

<sup>5</sup> Tradução minha: As estratégias para produção de tradução emergem, inevitavelmente, em resposta à situações culturais domésticas. Algumas, porém, são deliberadamente domesticadoras em seu trato com o texto estrangeiro, enquanto outras podem ser descritas como estrangeirizadoras, motivadas por um impulso em preservar as diferenças culturais e lingüísticas, ao se desviar dos valores domésticos predominantes.

A utilização da estratégia de estrangeirização está associada não apenas a fatores lingüísticos, mas também ideológicos e culturais, como pode ser entendido no posicionamento do teórico alemão Schleiermacher<sup>6</sup>:

*[domesticating is] an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, [while] a foreignizing strategy [is] an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (Schleiermacher, 1813 apud Venuti, 2001, p. 242).*

Cabe citar também a visão do teórico francês Berman, por mais que a mesma se refira ao posicionamento de Schleiermacher mencionado na citação acima, pois ela ressalta a questão ideológica da alteridade no processo tradutório<sup>7</sup>:

*Schleiermacher's argument [is] an ethics of translation, concerned with making the translated text a site where a cultural other is not erased but manifested – even if this otherness can never be manifested in its own terms, only in those of the target language. (Berman, 1985 apud Venuti, idem).*

Por meio da estratégia da estrangeirização a alteridade pode ser preservada no texto de chegada, situação que também ocorreu em minha tradução nos trechos já mencionados. Optei por preservar alguns aspectos da cultura e do discurso Suyá no texto de chegada, por mais que isso pudesse causar algum estranhamento no receptor do TC.

Contudo, creio que esta decisão não causou prejuízos ao texto traduzido, tendo em vista que o público receptor era constituído basicamente de antropólogos, etnomusicólogos ou estudiosos que trabalham diretamente com outras culturas.

---

<sup>6</sup> Tradução minha: Domesticar é realizar uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua alvo, trazendo o autor de volta para casa; enquanto que, uma estratégia estrangeirizadora é uma pressão etnodesviante sobre tais valores a fim de registrar a diferença lingüística e cultural do texto estrangeiro, remetendo o leitor para fora.

<sup>7</sup> O argumento de Schleiermacher é uma ética da tradução, preocupado em tornar o texto traduzido em um lugar onde o outro cultural não é apagado, mas manifestado – ainda que esse outro nunca possa ser manifestado em seus próprios termos, mas apenas naqueles da língua alvo.

### 3.4 Tradução de literatura indígena

Nos tópicos anteriores abordei os principais aspectos teóricos observados ao longo do processo de tradução bem como o posicionamento de teóricos da tradução e de lingüistas com relação a esses aspectos. Neste ponto, pretendo apresentar uma perspectiva mais prática e específica de fatores relacionados à tradução de textos de autoria indígena, diretamente para o português, ou de textos que envolvam essa literatura.

O primeiro material que serviu como referência para a compreensão da tradução de textos envolvendo a língua e a cultura indígena foi o artigo intitulado “Complexidades sociolingüísticas ocorrentes na tradução da literatura de autoria indígena para a língua nacional”, produzido pela lingüista e tradutora Marjorie Crofts, (CROFTS, 2003) que também é consultora em tradução da Sociedade Internacional de Lingüística (SIL International).<sup>8</sup>

Embora o artigo utilize exemplos de textos da comunidade indígena Mundurukú, no estado do Pará, os aspectos e estratégias propostos pela tradutora puderam ser claramente observados durante minha tradução.

Marjorie propõe cerca de onze estratégias voltadas para a tradução de textos de autoria indígena para a língua portuguesa. Suas estratégias consistem basicamente em “traduzir uma literatura indígena sem a perda da riqueza e conteúdo literário originais e, ao mesmo tempo, obedecer às normas da cultura alvo”. (CROFTS, 2003, p.1)

As estratégias que mais se relacionam à tradução realizada por mim, bem como minha percepção com relação às mesmas, encontram-se descritas no Relatório deste

---

<sup>8</sup> No Brasil, o SIL trabalha basicamente com línguas indígenas.

trabalho. A fim de analisar as estratégias e o posicionamento da lingüista, irei apenas listá-las abaixo:

- i. Evitar a repetição na narrativa ou na descrição de um processo qualquer;
- ii. Utilizar pronomes, em detrimento da repetição de substantivos;
- iii. Utilizar verbos *discendi* apropriados ao contexto, em detrimento da repetição das orações citadoras<sup>9</sup>;
- iv. Adequar sentenças que contém citações diretas dentro de outras citações;
- v. Traduzir as preposições ou posposições de acordo com o contexto;
- vi. Utilizar conectivos apropriados ao contexto;
- vii. Empregar o plural e o singular de acordo com padrões da língua portuguesa;
- viii. Empregar partículas e marcadores de aspecto de acordo com o contexto;
- ix. Omitir a repetição dos ideofones<sup>10</sup> ou empregar recursos na língua portuguesa que alcancem resultados equivalentes;
- x. Utilizar palavras da língua portuguesa no lugar das expressões indígenas descritivas para designar objetos desconhecidos;
- xi. Utilizar expressões de forma aceitável ao padrão cultural equivalentes às expressões indígenas relacionadas às necessidades fisiológicas.

Cabe ressaltar que, em cada um dos itens acima, Marjorie destaca a finalidade que cada aspecto possui para a língua indígena, por exemplo, embora a narração possua muitas repetições, elas têm a função de intensificar a ênfase, sendo algo comum no discurso indígena. Os ideofones têm a função de tornar a narrativa mais vívida,

---

<sup>9</sup> Orações que empregam primordialmente o verbo dizer. Exemplo: “ele disse”.

<sup>10</sup> Este termo encontra-se descrito no Relatório deste projeto.

animada, e muitas vezes carregam noções de tempo ou quantidade. O singular e o plural existem, embora o último ocorra apenas para enfatizar a pluralidade.

Ao propor essas estratégias, a lingüista tem como objetivo, mediante as diferenças entre a língua-cultura indígena e portuguesa, tentar evitar que o discurso indígena seja tido como infantil ou grosseiro, ou ainda que “sejam levantadas dúvidas quanto à capacidade do autor-narrador em contar histórias” (idem, p. 2).

Ainda nas palavras da lingüista, a utilização dessas estratégias irá permitir a produção de um texto de chegada que evite que a sociedade não-indígena faça pré-julgamentos ou tenha concepções errôneas com relação aos povos indígenas, devido às diferenças culturais e no discurso.

Esse texto de chegada pode ser obtido por meio das estratégias mencionadas, que buscam a adequação do mesmo aos padrões da cultura brasileira e da língua portuguesa, mais especificamente, à norma culta.

Entretanto, como resultado, o texto de chegada teria passado por um apagamento das marcas do discurso oral, característico da cultura indígena ao passo que o autor do texto de partida, visivelmente, adotou uma postura mais descritiva, mantendo todas as especificidades do discurso indígena, inclusive os traços de oralidade.

Embora a tradutora e lingüista recomende tal postura, pelos compreensíveis motivos expostos acima, a minha tendência, como tradutora, foi adotar uma postura mais “estrangeirizadora” no que concerne à tradução dos trechos que envolviam literatura de autoria indígena, conforme mencionado no tópico Estratégias de tradução. Os pontos em que utilizei esse procedimento estão expostos e justificados no Relatório da tradução.

Dentre outros motivos, a meu ver, a utilização dessas estratégias poderia apagar as diferenças que estão refletidas no texto de Seeger, bem como questionar a autonomia

da cultura e língua (Suyá) retratadas no texto de partida. Entendi ainda que o autor do TP buscou manter essas especificidades em seu texto, não cabendo retirá-las.

As discussões relacionadas à tradução de textos que envolvam literatura de autoria indígena estão relacionadas – atravessam - também ao conceito de “tradução cultural antropológica”. Embora não pretenda me aprofundar nesses estudos, essa questão pode ser melhor dimensionada nas palavras de Priscila Faulhaber (2008, p.1):

A conceituação de tradução cultural [antropológica] implica a discussão de problemas relacionados ao alcance da racionalidade da construção científica, bem como da relatividade e da comensurabilidade de diferentes formas de conhecimento, procurando equacionar as relações entre linguagens diferentes e uma perspectiva interdisciplinar.

Esse “processo de tradução cultural antropológica” pode ser visto como uma etapa anterior à produção dos textos antropológicos e, portanto reflete no texto de partida com o qual trabalha o tradutor.

Priscila menciona diversos fatores que estão envolvidos nesse processo, nessa tradução cultural, e que analogamente estão implícitos também no processo tradutório, em seu sentido mais genérico, como a história, a lingüística, a teoria literária, a verossimilhança na comunicação, os horizontes narrativos específicos, o ajuste de concepções entre emissor e receptor e a análise política:

incorpora a história, uma vez que cada tradução é uma atualização de conhecimentos prévios ou pré-constituídos e que a novidade enunciativa é entendida em referência ao presente. Implica, também, o uso da lingüística, no sentido de analisar as já mencionadas correlações entre diferentes linguagens, e o da teoria literária, em termos da construção de sentido numa correlação entre princípios de coerência e princípios de correspondência entre diferentes visões de mundo, de acordo com cada contexto etnográfico. Considera, ainda, outros elementos, como os horizontes narrativos específicos, a verossimilhança na comunicação, a adequação das mensagens trocadas e o ajuste das concepções entre emissor e receptor. Emprega, igualmente, procedimentos da análise política para pensar as transposições de códigos e princípios de coerência para raciocínios jurídicos eficazes, no que diz respeito à aplicação local de princípios universais em contextos específicos. (idem, p.1)

Por fim, concluo as reflexões teóricas deste trabalho entendendo que diversos outros aspectos, muito além da análise “simples e restrita” dos textos de partida e chegada, devem ser pensados ao longo do processo tradutório.

## TRADUÇÃO

### *Arte vocal Suyá: do discurso à canção*

Qualquer estudo etnomusicológico da música deveria iniciar examinando a música com relação a outras formas de arte, uma vez que nada simplesmente existe em si mesmo. Qualquer coisa é sempre parcialmente definida pelo que ela não é – pelos outros membros de um conjunto que geralmente estão sistematicamente relacionados entre si. A definição por meio da inter-relação é um dos princípios fundamentais do estruturalismo e da semiótica (ver Lévi-Strauss 1963b), isso, contudo, é freqüentemente ignorado nos estudos etnomusicológicos. Existem, entretanto, algumas exceções excelentes nos trabalhos de Charles Keil (1979), Steven Feld (1982) e Rafael de Menezes Bastos (1978).

Visto que praticamente todas as músicas que os Suyá executaram ou tocaram constituíam canções, uma análise do seu canto deve começar relacionando o mesmo a outras formas de arte vocal. Este capítulo apresenta e compara exemplos de diversos gêneros que compreendem a gama completa das formas verbais Suyá. Cada forma é apresentada separadamente, geralmente com um exemplo do CD. Após a descrição individual, os gêneros são comparados em relação a seus textos, fraseados, relações de altura e autoridade textual. As canções podem ser claramente diferenciadas das outras formas verbais em todos, com exceção de um dos parâmetros acima.

Quatro substantivos (e de forma ligeiramente diferente, verbos) foram centrais para o entendimento do modo como os Suyá distinguiram os diferentes gêneros. São eles: fala (*kapérni*), instrução (*sarén*), canção (*ngére*) e invocação (*sangére*). Os Suyá

traduziram *ngére* como música, mas no caso deles a música era, de maneira geral, o canto. Existem vários tipos diferentes de canção, associados a estilos de canto específicos e ainda a cerimônias específicas. A canção foi contrastada com o *sarén* que traduzi como ‘instrução’ ou ‘conto’. Havia vários tipos de instrução, inclusive exortações formais a crianças, solos recitativos em cerimônias públicas e a narração de mitos. O terceiro termo principal, *kapérni*, traduzi pelo substantivo fala ou o verbo falar. Este termo foi modificado por um número de outras palavras que descreviam os tipos de fala, por exemplo, ‘discurso de praça’, ‘fala má’ e ‘fala irritada’. *Sangére* eram invocações ou canções de cura que tinham um efeito no corpo. Algumas das formas de arte vocal são apresentadas na Tabela 2.1.

#### Instrução: o mito da origem da Cerimônia do Rato

As narrativas Suyá, denominadas ‘o que as pessoas idosas contam/contaram’, não eram ocasiões formais, elas eram contadas em qualquer lugar, por homens ou mulheres, a qualquer época do ano. Alguns mitos estavam especificamente associados a determinadas cerimônias e o exemplo abaixo estava associado à Cerimônia do Rato.

Em um dia quente, antes do início da Cerimônia do Rato, Iawekidi - uma mulher de aproximadamente sessenta anos de idade, sentou atrás de sua casa, fiando, à sombra, fios de algodão. Próxima a ela, uma das suas filhas debulhava milho verde para fazer mingau e a outra assava um bolo de milho enrolado em folhas de banana. Alguns de seus netos brincavam ao redor delas, espigas de milho assado em suas mãos. Três dos seus cinco papagaios caminhavam pela terra procurando por sementes e disputando espinhas de peixe com os cachorros. Aquele era um momento doméstico, com poucos homens adultos por perto, uma boa hora para aprender coisas com as mulheres.

Tabela 2.1. *Gêneros vocais Suyá*

- 
1. ‘Instruir’, ‘contar’, ‘relatar’ (*sarén*). Utilizado geralmente no sentido de um pai instruindo uma criança ou relatando um evento completo, concluído. Na terceira pessoa do singular a forma é *sarén*; na primeira pessoa é *iarén*, como nos nomes das formas verbais específicas dadas abaixo.
    - 1.1. ‘Instrução’ (*sarén*) de uma forma não especificada geralmente refere-se a um tipo de instrução. Um pai diz à criança como se comportar; um homem relata os acontecimentos de uma expedição de pesca; ou um rato (em um mito) ensina a fazer o cozimento do milho. Não há horários ou locais específicos para esses eventos e a fonética e a gramática são geralmente as mesmas dos discursos do dia-a-dia.
 

‘O que as pessoas idosas contam’ (*mētumji iarén*) referem-se a narrativas que
    - 1.2. poderíamos denominar mitos. São histórias com coerência narrativa clara (enredo), mas apenas um estilo de performance moderadamente predeterminado, que varia com a idade do contador e o tipo de público. Anedotas sobre eventos mais recentes não são designadas por este termo. Geralmente executadas no estilo pergunta e resposta, nas casas ou na praça da aldeia, mas sem restrições quanto a horário ou local. O exemplo 2.1 no CD é um excerto do mito da origem do milho, contado por Iawekidi, considerada uma senhora de grande conhecimento.
 

‘Recitativos’ (*huru iarén, ngātu iarén, gaiyi iarén*) referem-se a públicos como os de
    - 1.3. recitativos em cerimônias nas quais certos membros da aldeia são publicamente instruídos, por meio do *iarén*, a agir conforme os modos prescritos com relação às roças, meninos ou meninas em cerimônias específicas. Todos eles são desempenhados por homens (geralmente os recém-iniciados) na praça da aldeia. O exemplo 2.2 no CD é um *ngātu iarén*.
  2. ‘Fala’ (*kapérni*) refere-se a discursos de qualquer tipo. Discursos públicos representam poder. As formas de discurso tanto representam quanto delegam poder a pessoas e eventos. Dentre as formas de fala especificamente denominadas estão as seguintes:
    - 2.1. ‘Fala do dia-a-dia’ (*kapérni*) são discursos de nível mais geral, referem-se às formas de fala diárias, faladas por homens, mulheres e crianças. Pouca formalidade, frases de extensão variável. O exemplo 1.2 no CD é um pequeno trecho de uma conversa informal na casa dos homens.
    - 2.2. ‘Fala má’ (*kapérni kasaga*) refere-se à fala invejosa das bruxas ou pessoas egoístas. É uma forma mais particular do que pública e sem estrutura, horário ou local específicos de realização. Provavelmente mais mencionada do que falada. Não possui nenhuma gravação de ‘fala má’.
    - 2.3. ‘Fala irritada’ (*grútnen kapérni*) refere-se a discursos públicos feitos por qualquer homem (jovem ou idoso) que esteja com raiva e escolha usar esta forma para tornar seus sentimentos conhecidos publicamente. É realizada apenas por homens. Quando este

discurso é feito por um homem na praça, ele geralmente caminha em círculos carregando uma arma. Este é um estilo caracterizado por contornos tonais abruptos e frases faladas de forma curta e rápida. Visto que toda ocasião em que a ‘fala irritada’ foi utilizada era tensa, e o falante geralmente manuseava sua arma enquanto falava, não pude gravar nenhum exemplo dessa forma de discurso.

- 2.4. ‘Todos ouvem a fala’ (*mẽ mbai wha kapérni*) é um discurso público altamente estruturado, com frases longas e cadências. É dito que este discurso é proferido apenas por alguns líderes políticos e cerimoniais, e exorta a comunidade a se comportar ‘corretamente’. É bem semelhante ao ‘discurso lento’ descrito abaixo.
  - 2.5. ‘Discurso lento’ (*kapérni kahrído*) refere-se ao discurso de exortação feito na praça da aldeia por qualquer homem adulto mais velho direcionado a toda comunidade. O ‘discurso lento’ contrasta com a ‘fala irritada’ pela emissão lenta das frases e pela entonação. É difícil diferenciar o ‘todos ouvem a fala’ do ‘discurso lento’, exceto pelo fato de que o último pode ser utilizado por mais homens. O exemplo 2.4 no CD é um trecho de ‘discurso lento’ proferido por Kaikwati.
  3. ‘Invocação’ (*sangére*) é uma forma recitada em voz baixa para pacientes por adultos de ambos os sexos em um número de locais diferentes, embora não na praça, de maneira geral. É uma forma verbal pessoal, criada para não ser ouvida por muitas pessoas. O exemplo 2.3 no CD demonstra uma invocação.
    - 3.1. ‘Invocação da Corrida de Toras de Buriti’ (*ngwa iangraw*) é um tipo de recitativo proferido em voz baixa no início do trajeto da corrida a fim de tornar leves as toras de buriti e impedi-las de machucar os corredores. É ligeiramente diferente do *sangére*, pois possui estrutura semelhante a um canto. É executada pelo especialista em rituais e direcionada aos homens reunidos.
  4. ‘Canção’ (*ngére*) refere-se à música, especialmente ao canto, de qualquer tipo. Cantos são aqueles que possuem textos fixos e geralmente compartilham uma estrutura de apresentação textual similar, embora existam muito poucos gêneros diferentes.
    - 4.1. ‘Canto gritado’ ou ‘chamamento’ (*akia*) refere-se a cantos individuais executados apenas por garotos e homens adultos até que eles tenham vários netos. Os exemplos 1.1 e 1.4 do CD apresentam duas execuções diferentes de canto gritado.
    - 4.2. ‘Canto em uníssono’ (*ngére* em contraste com *akia*) refere-se a cantos geralmente executados no registro grave e em uníssono. Os cantores podem ser homens, mulheres, crianças e idosos cantando juntos ou em grupos separados. Alguns são cantados exclusivamente por grupos cerimoniais baseados em nomes. Há um número relevante de variações no estilo dos cantos. Os cantos de diferentes cerimônias são conhecidos pelos nomes específicos das cerimônias, por exemplo, ‘canto do veado’, ‘canto do porco selvagem’ e ‘canto da tartaruga’. O exemplo 1.3 no CD é um canto em uníssono da estação chuvosa, já o exemplo 6.3 é um canto em uníssono da Cerimônia do Rato.
-

O mito descrevia como os Suyá costumavam comer raízes envelhecidas antes de aprender com o rato sobre os alimentos cultivados. Contava como uma jovem mãe levou seu filho para o banho, quando um rato a contou sobre o milho. O mito relatava como a casa da mulher guardou segredo sobre o milho até que a criança começou a andar. O filho da mulher, então, levou até o centro da aldeia um bolo de milho para os homens. Depois que os homens experimentaram o milho, eles correram para o rio e o esvaziaram de alimentos. Eles jogaram fora as raízes envelhecidas e, desde então, eles comem o que cultivam. A relação dessa estória com a Cerimônia do Rato foi indireta no sentido de que o rato, na verdade, nunca ensinou nenhuma canção conforme fizeram os outros animais em alguns mitos. A narrativa definiu os atores principais e seus relacionamentos e revelou alguns aspectos importantes da música em si. Recontada no presente do indicativo pela melhor contadora que conheci, a estória de Iawekidi foi também um exemplo muito bom do estilo oral denominado ‘conto’ ou *sarén* (item 1 da Tabela 2.1 acima). O exemplo 2.1 no CD contém os três primeiros parágrafos do mito, os quais são transcritos abaixo, e um trecho posterior da estória, no qual a contadora emprega um estilo diferente, relatando diversos diálogos entre personagens diferentes. As duas seções da gravação são indicadas na tradução abaixo.

O microfone registrou a estória, o ralar do milho, o vozear dos papagaios, os berros das crianças e os tapas nos mosquitos sobre a pele. “*Ne iû*” disse Iawekidi, para indicar que iria começar. A maneira com que Iawekidi contou o mito foi diferente da fala cotidiana dos Suyá. As frases eram longas e ela empregou uma quantidade considerável de construções paralelas.

[Início da gravação]

Por um longo tempo nossos antepassados comeram raízes macias envelhecidas. Eles moíam a raiz envelhecida. Eles moíam nos pilões e comiam. Eles comiam assada com pedaços de carne ou pedaços de peixe. Eles comeram desse jeito por muito tempo. Eles viveram por muito tempo desse jeito. Os demônios canibais mataram eles, depois pararam. Nossos antepassados mataram os grandes mosquitos. O tempo passou. Eles viveram por muito tempo desse jeito. Os Suyá se mudaram para o rio da comida e fizeram uma aldeia lá. Eles construíram uma aldeia no rio da comida e viveram lá por muito tempo. Havia muita comida na água: batata doce, cará, [e outras plantas de comer]. Havia muito para comer. Havia milho, muito e mandioca – muita comida. Quando nossos antepassados iam para a água, eles tinham que tirar as plantas fora para poder tomar banho. Eles tiravam as plantas para fora e tomavam banho. Foi assim por muito tempo. Agora, um homem começa a cortejar uma menina. Ele começa a cortejar a menina e ter relações sexuais com ela quando ela ainda era muito pequena. Então ela cresce, os peitos dela começam a inchar [ela alcança a puberdade]. Nossos antepassados estão comendo raiz envelhecida e vivem desse jeito por muito tempo. Então a jovem mulher fica grávida. O tempo passa.

[Interrupção da gravação: os parágrafos seguintes não estão no CD]

A criança nasce e ela deita na sua rede até o sangue parar de escorrer. Depois de um tempo ela e seu marido se pintam e começam a comer peixe e caça de novo. Ela leva seu neném para a água para dar banho sempre. Ela leva o neném para tomar banho e ela dá banho nele. O neném cresce muito e ele deita com ela na rede. Nossos antepassados estão correndo com as toras de buriti. Eles trazem toras para a aldeia e trazem mais toras para a aldeia. É quase o meio da estação da corrida de toras [aproximadamente janeiro]. O neném chora muito e sua avó diz para sua mãe “leva ele para o rio para tomar banho e distrair ele”. “Tudo bem” a mãe responde. Ela pega o neném e leva para o rio. Eles tomam banho juntos na água. É manhã cedo quando ela leva o neném e toma banho com ele.

Ela entra na água para dar banho nele. Um rato pula no ombro dela. “Ei, que tipo de coisa você é para sentar no meu ombro?” ela exclama, empurrando ele do seu ombro. Ele volta e pula de

novo. “Porque, seu animal mau, você é como uma pessoa que você engana desse jeito?” Ela empurra ele de novo. Outra vez ele volta e pula no ombro dela. “Se comporte, e vá embora”, ela diz, jogando ele para longe de novo.

Então o rato diz: “Espere, fique aqui, eu vou te contar uma coisa”. “O quê?” pergunta a mulher. “Eu vou te contar uma coisa”, diz o rato. “O que você vai me contar?” ela responde. “Veja, eu vou te contar sobre uma coisa para comer. Você vê, *esse* é o rio da comida, bem aqui”, o rato conta. “É verdade?” ela pergunta. “Você está morando no rio da comida e está tomando banho nele”, o rato continua. “O que é isso?”, ela pergunta. “Isso é milho. Isso é milho.”, responde o rato. “Você devia pegar um pouco e voltar para a aldeia levando isso. Se alguém te perguntar ‘o que você tem na sua mão? O que você está trazendo para a aldeia?’”, você deve dizer que é do seu neném. Responda “meu neném estava chorando então eu trouxe isso para ele parar de chorar.” Então diga a sua mãe para moer e colocar nas cinzas e esperar.” “Tudo bem, eu faço”, a mulher responde.

Ela pega uma espiga de milho e sobe a margem do rio com ela. Com cuidado ela pega uma espiga, segurando entre duas folhas, e carrega do rio. Ela leva consigo. As pessoas indo para o rio para tomar banho dizem “Ei, que coisa ruim é essa que você está trazendo do rio? Não coma isso!” Ela responde: “Meu neném estava chorando por isso, por isso estou trazendo do rio” exatamente como o rato disse para ela fazer.

Na sua casa, ela coloca o milho na grelha e vai para sua mãe. “Mãe!” “O que é isso?”, sua mãe pergunta.

“Mãe, eu estava embaixo na água quando o rato pulou em mim e me disse uma coisa. Ele veio e sentou no meu ombro e me disse para ficar quieta porque ele iria me contar uma coisa. Ele iria me contar sobre uma coisa para comer. Ele me disse para pegar um pouco e esconder.” “Então é isso?” disse sua mãe. “Sim, ele disse ‘isso é milho. Leve um pouco para sua mãe. Sua mãe está viva?’ ele perguntou. ‘Sim, ela está viva’ eu respondi” [provavelmente este trecho corresponde à parte do diálogo que ela deixou passar anteriormente. “Faça sua mãe moer o milho [em um pilão], enrole em folhas e coloque nas brasas para cozinhar”. “Foi isso que ele me disse”, a filha conta. “Tudo bem”, responde sua mãe. Elas pegam o milho e debulham. Os caroços são muito

grandes, e elas torceram o milho para arrancar os caroços. Elas moem os caroços, enrolam a comida em folhas e colocam nas brasas do fogo. Fica lá por um pouco e depois está pronto. Elas tiram do fogo.

O marido da jovem mãe chega. “Pai do meu filho!”, diz a mãe. “Sim”, responde o marido. “Você já viu algo parecido? Venha e pegue um pouco, venha e pegue um pouco”. Ele pega um pouco de bolo de milho e come. “Huuuum”, ele diz. O bolo de milho é uma riqueza amarela. “Somente adultos devem comer isso. Somente homens guerreiros devem comer isso. Não coma isso, nós vamos [comer e] ser aqueles a morrer. Não coma isso”, ele diz para sua esposa. “Apenas sua velha mãe deve comer isso”. Ele pega um pouco mais de bolo de milho e come. A jovem mãe vai para a água e pega mais algumas espigas de milho e leva de volta para casa. Elas fazem mais bolo de milho. É bom. A casa está cheia de raiz envelhecida. À noite elas tiram de casa toda a raiz envelhecida e jogam fora na floresta. No lugar, elas enchem a casa de milho à noite. Eles comem milho, batata doce, *mbrai*, *ngero* e outras coisas que eles trouxeram da água. Eles comem desse jeito por um *longo* tempo. Eles comem desse jeito por um longo tempo. A criança fica forte. Ele começa a engatinhar e sentar sozinho no chão. O milho na água amadurece e seca de novo [é janeiro novamente].

Os homens vão para a floresta procurar o bambu que eles usavam para tecer cestas [e também por raiz envelhecida]. Agora o pai do menino entra na floresta para caçar [o homem não caça animais grandes por alguns meses depois que a criança nasce]. Eles comem a caça assada no fubá. Os outros homens continuam procurando por bambu na floresta. “Onde você está indo?”, elas perguntam ao pai. “Estou procurando por bambu”, ele responde. Ele coloca a raiz envelhecida na entrada da sua casa. Ele segura um pouco de raiz envelhecida em sua mão para mostrar aos homens. “Nós vemos”, os homens respondem. O milho seca e eles guardam em suas casas.

Agora, depois de um tempo a criança começa a engatinhar e andar. O rato pergunta para a mãe do menino “Seu filho agora consegue engatinhar?”. A mãe responde “Sim, ele consegue engatinhar e andar”. “Seu filho consegue andar. Você devia moer bastante farinha de milho para fazer torta de carne. Quando os homens correrem na aldeia com toras de buriti e jogarem as

toras no centro, você devia dar alguns bolos de milho para eles comerem na praça. Então os homens vão ver e todos vocês vão comer bem na aldeia.” “Tudo bem”, a mãe responde.

Na aldeia, os homens jovens tinham todos sido iniciados na casa dos homens. Os Suyá tinham cantado o canto do *Gaiyi* e terminado de cantar. A mulher e sua mãe moem o milho e enrolam em folhas com pedaços de carne. Elas cozinham no fogo e tiram. Quando os homens terminam de cantar o canto *Gaiyi* eles começam a sair para procurar por toras de buriti. Eles correm com as toras para a aldeia. Depois eles terminam a corrida. Eles terminam a corrida e vão cantar [cantos em uníssono da estação da chuva] na casa dos homens.

[Gravação retomada: os parágrafos seguintes constam no CD]

A mãe diz para seu filho ‘*Wagmê* [nome de uma metade, e bem diferente da forma vocativa ‘neném’], venha aqui. Pegue isso. Pegue isso. Vá para seu *ngedi* [irmão da mãe] e leve isso com você. Leve isso para o irmão da sua mãe’. ‘Tudo bem’ [o garoto responde]. Ele pega um pouco de bolo de milho e caminha para a praça na direção das duas casas dos homens, que estão cheias de homens.

O homem adulto da sociedade *Kren* vê o menino vindo e grita eufórico ‘Ei, o que é isso que o menino que vai receber de nós o nome está nos trazendo? O que é aquela coisa amarelo-avermelhada que ele pegou e está nos trazendo? O que pode ser? Venha aqui, menino que vai receber o nome, traga isso aqui para que possamos ver. Traga isso aqui para que possamos ver’. ‘Tudo bem’ [o menino responde].

O menino vai para a casa dos homens da metade *Kren*. Eles olham para o bolo de milho. ‘O que é isso?’ [eles gritam]. ‘Isso é um bolo de milho’, o menino diz. ‘Eu estou comendo um bolo de milho’.

Então o homem da metade *Ambàn* chama o menino ‘Menino que vai receber de nós o nome, dê-nos um pedaço! Dê-nos um pedaço! Menino que vai receber o nome, dê-nos um pedaço!’ O menino vai para a casa dos homens *Ambàn* e diz ‘Olhe’. [O homem exclama] ‘Ei, o que é isso, o que é isso, o que é isso?’ ‘Isso é milho’, o menino responde. ‘Isso é um bolo de milho que

minha mãe assou para mim e eu trouxe aqui para comer’. ‘Onde estão os outros? Tem mais na sua casa?’ os homens perguntam eufóricos. ‘A casa está cheia deles’, o menino responde. ‘Aaaaahhhh! Eu quero um pouco, eu quero um pouco, eu quero um pouco!’ grita um velho homem da classe de idade *wikenyi*. Todos os homens adultos correm para a casa, seus pés estremeando o chão: ruruurururu. O avô do menino pula para fora da casa e diz [com a fala trêmula dos idosos], ‘Ei, ei, va-, va-, vã-o, vã-o, vão para a água. Vão para a água! Vocês estavam tomando banho nela. Vocês estavam tirando água para tomar banho!’ ‘Vamos!’, os homens gritam. Os homens correm para a água, [os pés deles indo] kru-kru-ku-kru-kru, e pegam todo o milho. A água está vazia.

[O trecho gravado finaliza aqui]

Eles trazem a abóbora, eles esvaziam o *mbrai*, eles desenterram as batatas-doce e descascam. Eles trazem todas e comem. ‘Venham, companheiros. Vamos viver aqui e comer esta comida!’. Eles pegam toda a raiz envelhecida e jogam fora na floresta, trocando pelo milho. Eles trocam as raízes pelo milho. Eles vivem desse jeito por muito tempo...

Iawekidi continuou descrevendo outras ocasiões relacionadas ao cultivo das primeiras roças (ver Seeger, 1984, para uma versão completa).

Contar estórias era uma arte, e alguns indivíduos geralmente eram reconhecidos como tendo um bom estilo particular, a ponto de determinadas pessoas serem recomendadas para contar certas estórias. A estória da origem do milho era uma daquelas pelas quais Iawekidi era conhecida. As versões das mulheres enfatizavam levemente diferentes acontecimentos. Iawekidi descreveu a mãe do garoto com mais cuidado do que nas versões contadas pelos homens. Iawekidi descreveu o noivado da mulher, o início de suas relações sexuais com o marido quando ainda era muito pequena, e alguns aspectos do nascimento da criança – a forma como a mulher deita em

sua rede até que o sangramento cesse. Esses detalhes sequer foram mencionados nas versões dos homens que gravei. Todos são acontecimentos importantes da vida de uma mulher. Os homens tendiam a saltar a parte inicial da estória bem rapidamente. Para eles, as relações importantes eram aquelas entre o rato e a mulher, e entre a casa da mulher e o restante da aldeia.

Não havia nenhuma forma fixa para contar um mito Suyá. Embora em alguns lugares da América do Sul uma narrativa possa ser memorizada – o mito da criação dos Xokleng é um caso em estudo (Urban, 1986), - ou uma apresentação possa requerer um ouvinte que dê respostas fixas (como descrito por Basso [1985] para os Kalapalo), a maioria dos mitos Suyá podia ser contada de várias formas. Eles podiam ser narrados diretamente, assim como o mito transcrito acima, e gravados. Podiam ser contados com interrupções, nas quais as pessoas faziam perguntas, que eram respondidas antes que o contador fosse encorajado por um dos ouvintes a continuar até que outra pergunta fosse feita, ou eles podiam simplesmente ser aludidos em uma única frase. O enredo geral era, geralmente, conhecido pelo contador e pelos ouvintes. A maioria dos americanos e europeus tem uma familiaridade similar com a estória bíblica do livro de Gênesis, que é utilizada da mesma maneira – como objeto dos sermões, lida diretamente ou mencionada.

As narrações eram um “conto” (*sarén*) que possuía um estilo de execução distinto. Continham longas cadências, podiam utilizar formas arcaicas de discurso e o tom da voz era um componente essencial. Não havia marcadores como “ele disse” ou “ela disse” para indicar quem estava falando nos mitos Suyá, e algumas estórias eram quase que inteiramente em forma de diálogo. O tom, o timbre, as alterações fonéticas e o ritmo eram todos recursos utilizados ao contar os mitos, exatamente como são usados também em apresentações musicais.

Examinando as primeiras linhas mais cuidadosamente, algumas estruturas tonais e rítmicas claras emergem:

1. *Hwin krawi Krat kuludaw paaaaaaaaa*  
Três velha Tora comeu vivendo em uma aldeia por muito tempo
2. *Hwin krawi krat-chi katwün mà kuku*  
Três velha tora-grande moída para comeu
3. *Hwin krawi krat-chi katwün mà kuku*  
Três velha tora-grande moída para comeu
4. *Kàm mbru ianin kuku ne, kàn tep ku ne*  
Com bolo de caça comeu isso, com peixe comeu isso
5. *Kàm mbru ku ne, sag-nin kuku ne*  
Com caça comeu isso, em bolos comeu isso
6. *Niu-re daw paaaaaaaaaaaaa.*  
Assim viviam na aldeia juntos por *muito* tempo

As estruturas rítmicas e tonais são mais claras quando elas coincidem. Assim, a segunda metade da primeira linha e a sexta linha são praticamente idênticas, enquanto a terceira linha é uma repetição exata da segunda linha. Nas linhas quatro e cinco existem dois padrões semelhantes: *kàm mbru ku ne* tem ênfase idêntica e construção semântica paralela a *kàm tep ku ne*. Tem também construção semântica paralela a *kàm mbru ianin kuku ne*, na qual duas das últimas batidas são divididas em quatro. Nas linhas de abertura, o mito apresenta um número de frases estruturadas tonal e temporalmente de forma bastante distinta do discurso diário.

Outra característica dessa forma particular de contar o mito era o glissando longo, ou a altura variável em uma única vogal. Para indicar ênfase, foram utilizados

aqui ou uma longa passagem de tempo ou um indicador de extensão. Eles viviiiiiam; eles viajaaaaaaram; eles viviiiiiam; era um neném graaaaande. Esses glissandos todos oferecem uma espécie de pano de fundo atemporal para os eventos subseqüentes, que foram apresentados, em sua maioria, por meio de diálogos extensos, discurso indireto e poucos glissandos. Os glissandos constituíam um exemplo claro do discurso icônico, no qual o discurso soa como se os próprios glissandos carregassem significado semântico. A separação tradicional entre fonologia e semântica não pode ser mantida em um caso como esse. Os próprios sons da narração carregam significados em si mesmos.

Posteriormente, o estilo mudou na estória quando Iawekidi descreveu o emocionante momento em que os homens, sentados na casa dos homens depois de uma corrida de toras, provaram o milho pela primeira vez. O ritmo aumentou. Não havia mais glissandos, mas sim usos distintos da voz para indicar personagens diferentes. Ela indicou os diferentes estilos da fala da mãe, do menino e dos dois grupos de homens por meio do seu tom de voz e do estilo da fala em si. Ela fez ainda bastante uso de repetições e construções paralelas. O uso que ela fez da voz para representar diferentes personagens foi outra característica comum dos mitos Suyá.

Embora o exemplo 2.1 no CD fosse uma narração espetacular, ela não era incomum. Os acontecimentos dessa estória eram muito semelhantes independentemente da idade de quem contava. O uso das construções específicas de narração do mito, contudo, variava consideravelmente. Jovens contadores tendiam a não utilizar tais frases temporais longas. Todos os adultos Suyá mais velhos contavam mitos com frases razoavelmente medidas e características rítmicas e tonais repetidas. Havia uma abertura considerável para as diferenças estilísticas e para o desenvolvimento do enredo por contadores diferentes, mediante públicos distintos e sob condições diversas.

### Instrução: recitativos cerimoniais

Havia outras formas de “conto” ou “instrução”. Retoricamente, a mais formal delas era o recitativo que acompanha um número de cerimônias raramente apresentadas hoje (item 1.3 da Tabela 2.1). Recitativos eram geralmente proferidos durante um ritual de iniciação por homens jovens que estavam deixando sua moradia natal para viver na casa dos homens. Seria ensinada uma certa instrução recitativa ao homem antes que a cerimônia estivesse para começar. Em determinado momento da cerimônia – geralmente antes do evento final – ele seria minuciosamente adornado de penas de pássaros e enfeitado com ornamentos. Ele iria cantar na casa da sua mãe, retirar-se com grande pompa, caminhar para a casa dos homens e recitar sua “instrução”, na qual ele exortava todos os membros da aldeia a preparar os ornamentos e a comida para a atividade final da cerimônia.

O exemplo 2.2 no CD é uma “instrução para a cerimônia dos homens jovens” *ngātu iarén* executada por Takuti. Embora Takuti não fosse um homem jovem, como parte de uma grande série de corridas de toras que resultou na “corrida de tora de buriti dos homens jovens” (*ngàtuyi ngwa*), em 1976, ele foi ornamentado e recitou as instruções pouco antes da corrida final. O recitativo (*sarén*) recebia o nome da cerimônia da qual era parte. Não empreendi muitos esforços para traduzir este exemplo, mesmo porque os Suyá tiveram dificuldades em produzir mais do que observações gerais sobre este conteúdo. O recitativo fazia ampla utilização da estrutura semântica e melódica paralela com um contorno descendente. Na abertura e no encerramento, um membro da metade oposta à do cantor (que era um membro da metade baseada em nome *Ambàn*) recitava uma linha. As linhas recitadas consistiam de um único tom sustentado até o final da frase, quando ele caía uma terça menor. As linhas estão

representadas esquematicamente no diagrama, com uma indicação simples do comprimento da frase mostrada pelo comprimento das linhas horizontais.

Esses recitativos eram cuidadosamente preparados e eram geralmente memorizados. Coletei diversas apresentações em particular, mas esta foi a única apresentação pública que presenciei. Elas compartilhavam uma estrutura semântica e tonal bastante similar à que foi mencionada acima. Algumas eram, entretanto, consideravelmente mais longas.

Huuuuuuuu, meus familiares.

(membro da metade *kren*: huuuuuuuuuuu)

F-----  
 \ D ----- (2,77 segundos)

F-----  
 \ D ----- (2,73 segundos)

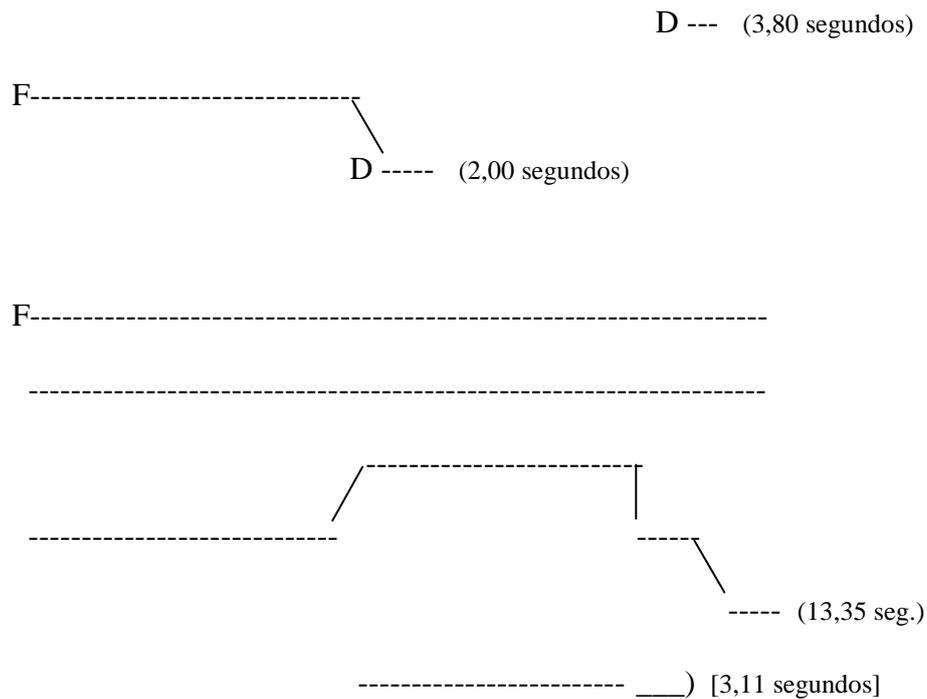
F-----  
 \ D ----- (1,71 segundos)

F-----  
 \ D ----- (1,85 segundos)

F-----  
 \ D ----- (1,39 segundos)

F-----  
 \ D ----- (2,27 segundos)

F-----



## Invocações

As invocações (item 3 da Tabela 2.1) eram apresentadas em um estilo completamente diferente. Elas eram bem silenciosas e deviam ser executadas totalmente sem público. O objetivo das invocações era causar algum efeito no corpo da outra pessoa. No exemplo 2.3 do CD, Takuti realiza uma invocação para permitir que uma criança comece a comer alimentos derivados de mandioca.

1. *ã,           ã,           ã,           ã,           ã,*  
*Óinc,       óinc,       óinc,       óinc,       óinc*
2. *ã,           ã,           ã,           ã,           ã-a*  
*Óinc,       óinc,       óinc,       óinc,       óinc,       óinc*
3. *Ah-ffffu    ah-ffffu*  
 (Sopro, sopro)
4. *Ah-ffffu mawroma, ah-ffffu mawroma, ah-ffffu mawromaaaa*

(Sopro) vai (3 vezes)

5. *Mawromaaaaaaaa*

Vai

6. *Wi angro mbe-ti moro kute saw tã ku sili kataw daw tẽ*

Virou pecari de lábios brancos vai como vem um pedaço come vai para e sai

7. *Tu kãmta, ku kãm ta, kango taikon kango tai kulu (??) ne sara kataw dn tẽ aĩitaw?*

Raiz mastiga raiz come suco bebe sucos toma algum pronto sai e vai como vem?

8. *Mbru tãw, mbru tãw, tãgã tã*

Animal, animal, não é isso um animal

9. *Kulu taw pa kande urakta, taikon kwã kure*

Come mestre parece com, bebe e não é atingido

(Repete as linhas 1, 2, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9, e repete novamente as 3, 4 (com um *mawroma* a menos), 5, 6, 7\*, 8, 9).

25. *Ah-fffu mawroma, ah-fffu-ã*

(Sopro) vai (sopro) óinc

26. *Ã, ã, ã, ã, ã, ã, ã*

Óinc, óinc, óinc, óinc, óinc, óinc, óinc,

27. *Ah-fffu, ah-fffu, ahfffu, ahfffu, ahfffu*

(Sopro, sopro, sopro, sopro, sopro)

\* A linha 7 é levemente diferente a cada vez que é repetida. Também não é bastante claro o que está sendo exatamente dito. As pequenas diferenças são bons exemplos da variação leve encontrada em muitas das repetições das invocações.

Havia diversas razões para realizar uma invocação. Um familiar doente, uma mulher em trabalho de parto, uma ferida sangrando ou uma dor de dente, todos exigiam invocações. Da mesma forma, muitas outras coisas que não eram patológicas requeriam

invocações, tais como uma repentina tempestade de chuva (realizadas para manter a tempestade longe), um amante menosprezador (realizadas para punir), ou uma criança saudável que eles quisessem que crescesse alta, forte, veloz e com boa respiração. Eu recolhi cerca de sessenta delas e fui convocado para cantar “Chuva, chuva, vá embora, volte de novo algum outro dia (sopro, sopro, sopro)” nas tardes em que nuvens negras intensas se erguiam ameaçando frustrar alguma atividade agradável. (Surpreendentemente, tive algumas performances bem sucedidas).

A palavra utilizada para um grande grupo de invocações Suyá é *sangére*. É possível imaginá-las como sendo um tipo de canção pela divisão da palavra (*sa-ngére*). Os Suyá, contudo, não aceitavam esta etimologia. Eles diziam que as invocações eram diferentes das canções. Por causa da diferenciação com o termo *ngére*, eu denominei o termo *sangére* de “invocação” por conveniência. (Em uma publicação anterior, me referi ao *sangére* como “cantos de cura” a fim de ressaltar a diferença do mesmo para as canções (Seeger, 1981: 212-19). Aqui eu os denominei “invocação” por agora melhor parecer caracterizar sua forma e apresentação).

É bem provável que os Suyá aprenderam a realizar invocações originalmente com os índios do Alto Xingu. O grupo de Suyá do oeste, conhecido como Tapayuna ou Beijo de Pau, nunca tinha escutado falar destas antes de começar a viver com o grupo do leste, embora eles estivessem familiarizados com todos os outros gêneros. Os Suyá parecem ter adotado dos índios do Alto Xingu o estilo mais silencioso de invocação, a estrutura dual e as finalidades gerais (mencionado em Viveiros de Castro, 1977; invocações Kuikuru foram descritas em Franchetto, 1986). Eles alteraram os aspectos textuais consideravelmente, tornando-os compatíveis com sua própria cosmologia, que é bastante diferente daquela dos índios do Alto Xingu. A invocação da palmeira de buriti

foi realizada em um estilo muito diferente e parece ter sido uma forma Suyá anterior e tradicional.

Na farmacologia Suyá, as invocações eram mais importantes que os fitoterápicos. Os remédios naturais eram geralmente coletados e preparados por membros das famílias, que os administravam, mas não recebiam presentes em troca. As *sangére* eram freqüentemente realizadas por membros da família, mas algumas pessoas tinham conhecimento especializado delas. Se um paciente se recuperasse, a pessoa que fez a invocação recebia um presente daquela que a pediu para fazer a invocação.

As invocações operavam por meio de um sistema intrincado de metáforas. A sua eficácia era resultado da inserção do atributo de um animal, planta ou outro objeto natural no corpo de uma pessoa, a fim de conceder a uma parte ou função específica do corpo as propriedades do animal. Em todo caso, algo poderoso que os humanos não têm era invocado e o atributo era soprado e cantado no corpo do paciente. Por exemplo, a invocação para permitir que crianças pequenas pudessem comer alimentos de mandioca sem danos (acima) evocava o porco selvagem, que é capaz de comer mandioca brava venenosa sem efeitos danosos. Quando a criança se tornasse um pouco parecida com o porco naquele aspecto, ela também estaria apta a comer mandioca – pelo menos a preparada – sem dificuldades. Takuti insistia que a realização da invocação com muita freqüência seria prejudicial. Se ela fosse realizada mais de duas vezes por uma dada criança, a mesma poderia desenvolver um apetite desordenado por mandioca e comer quantidades enormes, como um porco selvagem. Claramente, certo grau de animalidade é desejado, mas o excesso é perigoso.

Outras metáforas afetavam outros aspectos do corpo. A invocação para convulsões em bebês chamava o caimão negro, que fica muito quieto e não treme; assim as convulsões deveriam cessar enquanto a criança se tornava, ao menos

temporariamente, tão quieta quanto um caimão na água. A invocação para um parto fácil evocava um pequeno peixe que desliza facilmente das mãos e o bebê deveria nascer com a mesma facilidade. Uma outra invocação para o parto invocava o beiju (de mandioca). Da mesma maneira que as mulheres viravam o beiju rapidamente e o tiravam do fogo depressa, assim também a criança saíria do seu útero. A julgar pelo que coletei, a força era o atributo mais freqüentemente buscado e os animais mais invocados eram aqueles considerados poderosos: o veado, o jaguar, a grande lontra, os porcos selvagens e alguns répteis. Os atributos dos peixes estavam associados principalmente com o parto, os pássaros estavam dispersos entre as invocações porque cada espécie tinha diferentes atributos. Insetos eram amplamente invocados para a chuva; plantas para a gravidez, devido à fecundidade de determinadas palmeiras, e para o crescimento, porque certas plantas cresciam rapidamente até ultrapassar as demais.

A tradução e a interpretação Suyá das invocações geralmente consistiam em estabelecer quais atributos animais eram descritos e que animal havia eventualmente sido invocado. Depois de ouvir os exemplos que gravei, e sabendo que eu queria uma tradução para o Suyá coloquial, a maioria dos adultos diria “Essa é a invocação do --- [um animal], sabe, ele tem muita --- [a característica]”. Era extremamente difícil conseguir uma tradução exata de cada linha e metáfora. Quanto aos Suyá, os quais eram eles mesmos os invocadores, eu trabalhei em conjunto, depois que a metáfora inicial e o animal tinham sido decifrados, o restante era irrelevante. De fato, as áreas de variação - dentro das performances das mesmas invocações por pessoas distintas ou pela mesma pessoa em diferentes momentos - pareciam ser no número e no tipo de metáforas diferentes empregadas após a inicial, que é relativamente fixa. O que eu estava confrontando era um conceito diferente de tradução e ensino.

O melhor paralelo ocidental para a eficácia de uma invocação é uma injeção hipodérmica. O sopro injeta uma essência particular poderosa de animalidade, destilada por meio de metáfora, através da pele do paciente em seu corpo. Uma vez no corpo, ela ou corrige a fraqueza ou fortalece as tendências positivas que causam um efeito no bem-estar físico do paciente. Essa deve ser uma das razões pela qual os Suyá acreditam muito mais nos remédios ocidentais quando eles são injetados e não ingeridos.

As invocações eram realizadas por homens ou mulheres, que geralmente sopravam sobre o paciente enquanto realizavam a invocação de forma bem rápida e silenciosa. A hora e o local para a realização das invocações dependia do objetivo: *sangére* para crescimento eram realizadas geralmente no início da manhã após o banho; aquelas para o alívio de sintomas específicos (dor, febre, sangramento, etc.) eram realizadas quando os sintomas se manifestavam. Pessoas que se posicionassem a mais de três pés de distância do paciente dificilmente conseguiam ouvir as invocações e era muito difícil gravá-las, exceto em circunstâncias especiais. Minhas gravações foram todas feitas na floresta ou nas roças ao redor da aldeia, distante dos barulhos domésticos. Ainda assim o volume deveria ser posto no máximo e o microfone ser colocado próximo da boca de quem fazia a invocação para se obter uma gravação adequada.

As invocações geralmente eram aprendidas pelas crianças mais velhas e adolescentes que ouviam as invocações dos adultos. As crianças conseguiam se mover para tão perto de uma forma que os adultos raramente conseguiam ou podiam. Elas aprendiam a maioria das invocações se aproximando o suficiente das performances reais para aprender o estilo. Os jovens geralmente não executavam o que aprendiam até que tivessem filhos por si mesmos. De acordo com os adultos, a juventude era a época em que o ouvido estava 'desentupido' e era fácil aprender. A maioria das invocações era

largamente conhecida e tinha sido transmitida pela tradição. Outras eram conhecidas por apenas algumas pessoas. Essas invocações eram consideradas muito valiosas e eram ensinadas apenas com o entendimento de que um presente seria dado em troca. A invocação para picadas de escorpiões, por exemplo, foi tão cobiçosamente guardada pelo único homem que a conhecia, que o segredo morreu com ele.

Embora os homens idosos me dissessem que o povo não utilizava mais as invocações tanto quanto utilizava antes de conhecer os remédios ocidentais, elas foram uma forma ativa por todo o meu trabalho de pesquisa de campo. A realização de uma invocação era com frequência o equivalente aos “primeiros socorros” e à profilaxia. Certos homens idosos, quando visitavam o posto de administração local, também eram solicitados a realizar invocações nas crianças de outras comunidades indígenas, o que eles faziam na expectativa de receber um presente em troca. De maneira semelhante, os Suyá iam para os postos de administração para consultar xamãs de outros grupos e, simultaneamente, para fazer uso das instalações médicas dos postos. Existe uma tendência na América do Sul de considerar os curandeiros distantes mais poderosos do que os locais, e esse é o caso da região do Xingu como um todo.

A invocação no CD é razoavelmente característica quanto à estrutura e estilo de execução. Ela foi cantada em uma roça durante uma sessão de gravação, mas era aparentemente idêntica à versão que escutei em uma sessão de cura real. A transcrição aproximada indica pausas longas quando a linha termina. A estrutura textual aparece mais claramente na tradução livre abaixo.

1. Óinc, óinc, óinc, óinc, óinc,
2. Óinc, óinc, óinc, óinc, óinc, óinc,
3. Ahfffu, ahfffu

4. Ahfffu indo embora, ahfffu indo embora, ahfffu indo emboora
5. Indo emboooooora
6. O pecari de lábios brancos (*Tayassu tacaju*) vai, como vem ele pode ir comer algum e então sai?
7. Mastiga raízes, mastiga raízes, bebe suco, é terminado e sai, como é isso?
8. Algum animal, algum animal, não é isso um animal
9. Um pouco como o mestre de comer comida, ele bebe e não é prejudicado

(Repete as linhas 1, 2, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9, repete novamente a 3, 4 (com um *mawroma* a menos), 5, 6, 7\*, 8 e 9).

25. Ahffu, ele vai, ahffu óinc
26. Óinc, óinc, óinc, óinc, óinc, óinc, óinc,
27. Ahffu, ahffu, ahffu, ahffu, ahffu,

Há um paralelismo claro ao longo de toda a invocação, assim como nas outras formas de arte verbal analisadas até o momento. As nove primeiras linhas são quase que exatamente repetidas três vezes, como segue:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

1, 2, -, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9

-, -, 3, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9, 25, 26, 27.<sup>11</sup>

Determinadas linhas são puladas nas repetições – as duas primeiras linhas aparecem na segunda repetição, mas não na última. A linha sete, com um estilo

---

\* Agradeço a Greg Urban por ter me apontado algumas das formas paralelas que não havia percebido em minhas comparações entre invocação e canção.

aparentemente improvisado, também característico dessa forma, é levemente alterada e praticamente ilegível em cada repetição.

## Oratória

Em cada cerimônia que presenciei havia um momento em que as forças esmoreciam e a euforia inicial se dissipava nas tarefas cotidianas de subsistência e nos relacionamentos diários. Esse era o momento para os discursos encorajadores na praça. Na tarde do dia 2 de fevereiro, nenhum garoto tinha saído para a clareira da aldeia para cantar. Os poucos homens adultos que estavam lá cantaram sem muito entusiasmo por alguns minutos, depois caminharam de volta para a aldeia sem a cerimônia habitual de entrada das tardes. Naquele início de noite, Kaikwati, o especialista em rituais, começou a discursar enquanto caminhava lentamente ao redor do fogo brando onde alguns homens estavam sentados em volta. Ele segurava um grande tacape preto em sua mão e batia o seu cabo contra o chão. Mais homens chegavam e conversavam baixinho enquanto ele falava em uma voz que podia ser claramente escutada por toda a aldeia. Seu discurso cuidadosamente formulado era bem diferente do seu estilo usual de fala e também da narração dos mitos. Essa era uma forma de discurso de praça denominada “discurso lento” (*kapérni kahrîdo*, item 2.5 da Tabela 2.1), que possui uma estrutura própria e envolve uma exortação normativa. O exemplo 2.4 no CD é a gravação de um trecho de um dos discursos de Kaikwati. Por motivos técnicos não pude gravar o discurso na praça em 1972, o qual substituí por um exemplo gravado em 1982, proferido pelo mesmo orador. Em termos de estilo, eles são bastante semelhantes, embora os assuntos particulares discutidos provavelmente fossem diferentes. Eu não entendia os Suyá em 1972 tão bem quanto vim a entender depois.

“Filhos, eu vou falar com vocês. Ouçam a minha fala. Vocês irão talvez ouvir a minha fala. Nossos pais, nossos avôs – não meus porque eu não nasci um Suyá e tenho vergonha de falar em nossa língua [aqui Kaikwati se refere a sua origem. Ele nasceu em uma aldeia dos índios Waurá no Alto Xingu, mas foi capturado com sua mãe ainda menino, foi adotado e vive na aldeia Suyá desde então.] – sempre falaram para seus filhos. A mãe de vocês, a nossa mãe, o irmão da mãe de vocês e o pai de vocês falou para vocês e vocês ouviram a fala deles. Vocês escutaram a fala deles e se comportaram corretamente. Vocês seguiram a fala deles e se comportaram corretamente. Aqueles que nos dão nome foram sempre assim. Eles falavam para seus filhos e viviam juntos. Eles falavam para seus netos. Eles não ficavam com raiva, eles apenas ouviam a fala.

Homens jovens que moram na casa dos homens. Filhos, netos, saíam para o lugar de ouvir [uma forma pouco comum de se referir à casa dos homens na praça, onde os jovens iniciados viviam até que tivessem um filho, casassem e fossem viver na casa das suas mulheres] e penduravam [suas redes]. Quando um homem saía para procurar mulher, o irmão da sua mãe e seus pais e os moradores da casa onde nasceu viam que ele queria uma esposa e falavam com ele. Ele *seguia* o discurso e se comportava corretamente. Os irmãos da sua mãe, os seus pais falavam com ele. Durante o discurso ele ouvia sem raiva. Os homens falavam com ele, as mulheres falavam com ele. Ele se comportava corretamente.

Quando ele ia para sua esposa, eles falavam para o marido. Eles nunca sentavam vazios [sem significado], eles falavam na aldeia. Eles falavam para ele. Os familiares também falavam para eles assim. Eles não casavam com as testas vazias [sem pensar?]. Eles falavam para meninos, eles falavam para suas meninas, eles falavam para os homens. Era sempre assim.

(...)

Eles ouviam a fala e viviam juntos. Eles seguiam [o discurso] e se comportavam corretamente vivendo juntos.

As frases longas, as repetições da palavra *kapérni* e a falta de interrupções colocam esta forma de performance verbal à parte do discurso diário.

1. *Ngatureyi, aya amoi kapérni, kī aji imoi kapérni mba*  
Meninos, para vocês eu falo façam nosso para minha fala ouvir
2. *ai imo kapérni mba iantã*  
Vocês minha fala ouçam talvez
3. *Wai a pam mē, ai gītum me*  
O pai de vocês e o avô de vocês e
4. *Ai sa kre kām i wī kupen taw wa aya amoi kaapérni*  
Vocês casa em eu sou um outro índio, para vocês eu falo
5. *Ai amoi kapérni kwā whiasam amoi kapérni*  
Eu para vocês eu falo ele envergonhado para vocês eu falo
6. *A nā mē, i-wa nā mē, tukàyi mē, a pam me*  
A mãe de vocês, e a nossa mãe, e o irmão da mãe de vocês, e o pai de vocês e
7. *Ai amài kapérni daw pa a kwā kapérni mba*  
Para vocês falam e vivem juntos, vocês a fala deles ouviram
8. *Ai kwā kapérni mba kapérni kot a añi mba ai a pa*  
Vocês a fala deles ouviram fala seguiram comportaram corretamente e viveram juntos
9. *Kapérni kot a añi mba*  
Fala seguiram vocês comportaram corretamente
10. *Wa krā tum ji da niureda, kute kra ji ma kapérni daw pa*  
Aqueles que nos dão nome eram assim, ênfase crianças falavam e viviam juntas
11. *Taumtwuyi, te ku ka mu pada kwā kapérni daw pa niu*  
Netos (????) eles falavam e viviam juntos sentados
12. *Kute, kam grüg kit ne, kwā kapérni mbai taw pa*  
Como, com raiva nenhuma eles fala ouviam e viviam juntos

O discurso em público estava restrito a poucos homens adultos, dos quais nem todos o utilizavam. Diversos homens utilizavam a “fala irritada” na praça (item 2.3 da Tabela 2.1), mas apenas Kaikwati utilizava regularmente as formas lentas, de exortação. O “discurso lento” era restrito a homens adultos de prestígio. A forma “todos ouvem a fala” (item 2.4 da Tabela 2.1), restrita a chefes e especialista em rituais, envolvia não apenas a exortação, mas sugeria atividades coletivas específicas. O nome “discurso lento” refere-se não apenas à emissão lenta, com suas frases longas e cadências claras, mas implica também “com cuidado” ou “com atenção”. O discurso lento contrastava com a “fala irritada”, que era praticamente cuspidada, palavras pronunciadas rapidamente e frases curtas e abruptamente terminadas com padrões tonais diferentes. Embora houvesse muitos tipos diferentes de discurso no passado, hoje poucos Suyá alegam conhecê-los. A oratória acima não é apenas um exemplo do gênero, ela reflete no próprio gênero. A palavra “fala” (*kapérni*) e vários usos do verbo “falar” (*kapérni*) aparecem quatorze vezes nas doze primeiras linhas. Isso também era característico em todos os exemplos que recolhi. O orador não apenas apelava para o passado a fim de legitimar o presente (nossos antepassados faziam isso, portanto isso é bom e nós devemos fazer isso também), como também apelava para o passado a fim de legitimar sua fala e o resultado esperado com aquela fala (“aqueles que nos dão nome, nossos pais, eles foram sempre desse jeito com seus filhos. Eles sempre falavam para eles e seus filhos ouviam e faziam o que eles diziam”).

Havia também uma estrutura maior para as performances da oratória. Kaikwati falou por aproximadamente quinze minutos nessa ocasião, com pausas ocasionais nas quais ele pronunciava uma única sílaba (como em *paaa* ao final do exemplo gravado). As unidades estruturais são bastante longas para serem colocadas de maneira conveniente em uma faixa de gravação. Nos primeiros sete minutos, Kaikwati falou dos

discursos que os Suyá costumavam fazer e sobre como os jovens os ouviam e se comportavam de acordo com o que ouviam: eles seguiam o discurso e se comportavam bem. Havia pausas razoavelmente regulares do tipo *paau* a aproximadamente cada minuto ou trinta segundos: 01:55, 02:24, 03:19, 03:36, 04:10, (05:00), 05:25, 06:00, 06:44 e 07:01 segundos. Na pausa aos 4 minutos e 10 segundos, Kaikwati mudou ligeiramente de assunto e falou sobre si mesmo como um não-Suyá e sobre suas próprias experiências contadas por pessoas idosas. Ele retornou aos enunciados principais aos 5 minutos, onde há uma pausa muito breve. Esta sessão inteira legitima o orador, o discurso, o assunto endereçado e enfatiza sua importância.

Ao marco de sete minutos, havia uma pausa relativamente longa – cerca de seis segundos – quando Kaikwati andava em silêncio, batendo seu tacape contra o chão. Então ele mudou o assunto. Embora ainda se referindo ao modo como as coisas eram feitas no passado, ele falou sobre como um jovem que se casasse com a filha de um homem faria canoas e uma casa nova para o seu sogro; traria comida, penas dos rabos dos pássaros e outras coisas; e trabalharia muito para a família da sua esposa. Ele prosseguiu nesse tema por cerca de seis minutos com pausas breves aos 08:19, 08:55, 09:19, 10:13, 10:57, 11:28, 11:35, 11:50 e 11:58 – uma pausa longa – 12:45 e 13:18 segundos. As pausas parecem tornar-se mais freqüentes ao final, quando ele parecia estar buscando formas para se expressar. Aos 13:18 segundos, ele mudou o assunto novamente, retornando ao tema inicial sobre falar e cantar e sobre como ele ensinava as canções às pessoas. “Eu falei para vocês, falei bem para vocês, ouçam as minhas palavras. Seus pais e seus irmãos falaram e vocês ouviram”. Também nesse ponto Kaikwati enfatizou a importância da ocasião, da oratória e de se ouvir, estabelecendo a legitimidade do seu discurso. A longa discussão a respeito das obrigações de um genro não era apenas uma exortação em geral. A filha do orador tinha casado recentemente

com um homem juruna, que estava vivendo em sua casa, e este estava pessoalmente preocupado com os deveres de um genro. Além disso, a filha do seu irmão também tinha se casado recentemente. Ela tinha casado com um jovem Kayabi que tinha um pai importante, mas ele parecia não saber como caçar, remar em uma canoa, nem mostrava qualquer inclinação a aprender. Ele não queria permanecer na aldeia do seu sogro e, em uma festa da bebida de mandioca, em agosto de 1982, após uma longa discussão sobre seu comportamento, deixou sua esposa, que passou horas chorando audivelmente para toda a aldeia durante a noite. Quando eu deixei a comunidade pela última vez, os filhos de Kaikwati estavam tentando melhorar as coisas entre eles. A relação entre genros e sogros estava muito na mente dos homens adultos à época desse sermão. Ao mesmo tempo, enquanto a aldeia era exortada a realizar suas cerimônias corretamente, o orador os exortava a se comportar de maneira correta em relação a seus pais e familiares.

Embora os discursos freqüentemente começassem e terminassem com uma discussão convencional acerca da importância de se ouvir e seguir a oratória dos homens adultos, o conteúdo do “discurso lento” e das demais formas de discurso público não era tão fixo quanto nos mitos. A oratória podia introduzir assuntos de importância pessoal ou eventos públicos atuais. Enquanto que os mitos geralmente recontavam como a sociedade se tornou da forma que é hoje, a oratória era utilizada por homens adultos aos quais era permitido empregá-la para legitimar posições particulares por meio de apelo às tradições Suyá e ao modo como “pais, mães, irmãos das mães, avôs e os nominadores” e outros parentes deveriam ter se comportado.

Nem todos os discursos eram tão sérios ou tão carregados de emoção quanto o discurso acima. Alguns utilizavam a zombaria e o humor grosseiro para alcançar os mesmos objetivos como no exemplo abaixo, proferido por Kaikwati em outra ocasião:

“Nossos filhos não se pintam com urucum, eles não usam faixas de braço nos bíceps ou faixas de perna nos seus joelhos. Agora seus braços e pernas estão finos. Tudo que eles querem fazer é usar roupas de homem branco. Sem vergonha eles caminham com suas pernas finas e mostram seus braços finos. Com seus braços e pernas finos os índios inimigos não nos temerão mais. Eles irão dizer: - Vamos matar os Suyá! [e nos atacar]... Nós vamos nos tornar homens brancos com pernas pequenas, finas como cegonhas!”

Com esta última imagem, houve grande riso apreciativo. Kaikwati continuou falando, agora sobre os hábitos sexuais dos homens jovens. Ele os acusava não apenas de ter relações sexuais, mas de ter relações com suas mães e irmãs. Embora isso fosse engraçado, parte dessa sessão era tão obscena em suas frases e implicações que o Suyá depois me solicitou especificamente que não a publicasse. Naquele momento, provavelmente por conta do choque geral com o rumo do discurso, diversas conversas paralelas emergiram. Então Kaikwati continuou, retornando ao seu tema anterior, enaltecendo os antepassados da geração presente.

Aquele que deu nome a vocês [Tebnti tumu] viveu corretamente. Ele era cheio de respeito. Ele sempre saía depois da corrida de toras [e ele cantava o canto gritado durante a Cerimônia do Rato]. Ele se comportava corretamente [não tinha relações sexuais]. Quando ele era muito pequeno ele acordava cedo. Ele não acompanhava as mulheres para a roça. Vocês deviam ser como ele, como aquele que deu nome a vocês. Ele permaneceu por um longo tempo em sua cama alta [especialmente construída para um ritual de iniciação]. Ele se tornou guerreiro e robusto quando ainda era jovem. Ele entrava na casa dos homens quando os homens estavam na corrida de toras. Sua avó e seu avô prepararam fitas brancas para os seus ornamentos. Ele foi para a casa dos homens. Ele viveu na praça. Ele sentava lá. Ele era guerreiro.

O vigoroso avô de vocês, Wetkeneti, diria para os homens jovens que estavam tendo relações sexuais: saiam da casa dos homens e vão para o pai das suas esposas. Saíam daqui e vão para a

casa das suas esposas. *Nós sempre vivemos desse jeito!* Aqueles que nos dão nome, nossos pais, eles sempre foram desse jeito com seus filhos. Eles sempre falavam para eles e eles ouviam.

A maioria dos discursos exortativos de praça que ouvi era bastante semelhante no estilo e na abordagem geral dos assuntos. Eles faziam referência aos feitos dos Suyás falecidos e exortavam o povo a se comportar como eles, em um estilo que combinava pregação e humor e constituía uma forma de história oral. A oratória do especialista em rituais, sua punição para os homens jovens e exaltação das virtudes dos seus pais e nominadores – tanto no geral quanto nomeando alguns específicos – constituía muito mais uma parte do processo de rituais. Assim como em outros aspectos das cerimônias, havia, nos discursos, espaço para o humor. E embora ninguém parecesse prestar qualquer atenção, no dia seguinte, os homens jovens sempre cantavam com tremendo vigor. Isso foi verdade também em 3 de fevereiro de 1972.

### Canto gritado e canto em uníssono

Os exemplos 1.1, 1.3 e 1.4 no CD são exemplos de cantos. Existe uma série de gêneros de cantos, cada um possuindo intérpretes, contornos melódicos e amplitudes características. Eles geralmente eram realizados apenas em determinados locais e horários. Dois gêneros fortemente contrastantes eram o canto gritado (*akia*, item 4.1 da Tabela 2.1 e exemplos 1.1 e 1.4 no CD) e o canto em uníssono (*ngére*, item 4.2 da Tabela 2.1 e exemplos 1.3 e 6.3 no CD). Os cantos gritados eram cantados individualmente ou em grupo, e neste caso cada um cantava um canto diferente. Os cantos em uníssono eram interpretados por grupos de pessoas cantando a mesma

melodia e as mesmas palavras. Havia também um número de outros contrastes: os cantos gritados eram cantados em uma voz alta, forçada. Eles geralmente começavam na nota mais alta, ou na tonalidade principal. As estrofes (versos) dos cantos gritados podem ser divididas em uma parte com palavras e uma parte que apenas repete te-te-te, embora essas partes se diferenciem em seu comprimento. Existem entre quatro e seis frases discerníveis para uma estrofe, que tem a forma AB simples e uma extensão de aproximadamente um quinto. As duas primeiras frases geralmente têm um nível de contorno mediano e as duas últimas quase sempre descendem para o contorno mais baixo e a altura final, nas frases de sílabas musicais te-te-te-te-te-te, características do gênero. Certa vez ouvi referências ao canto gritado como *te-te daw ngre* ou “cantar o te-te”. Às crianças menores eram ensinadas frases bem curtas, os adolescentes e os homens mais velhos aprendiam as mais longas. Existem alguns micro-intervalos perceptíveis, especialmente na tendência de diminuir ligeiramente as notas da frase final.

Os cantos em uníssono eram geralmente realizados no registro grave e revelavam um nível de contorno melódico razoável, embora a altura possa subir gradualmente durante uma apresentação (descrita no Capítulo 5). As crianças menores não podiam participar com os homens adultos (porque a voz delas era muito aguda) e não havia nenhuma intenção de ser ouvido individualmente. Tanto o canto gritado quanto o canto em uníssono compartilhavam uma forma de verso e estrutura de execução geral comuns.

As melodias do canto gritado no exemplo 1.4 no CD estão claramente relacionadas umas às outras. Visto que as mesmas foram todas ensinadas uma única vez e executadas mais por homens jovens e meninos do que por homens idosos, elas estão especialmente próximas em comprimento e tratamento musical. Gravações de cantos gritados simultâneos em outras Cerimônias do Rato (em 1963 por Jesco Von

Putkammer e em 1972 pelo autor) revelam uma unidade de estilo semelhante. Quando um adulto mais velho gastou um dia inteiro cantando o canto gritado do seu pai, em 2 de fevereiro, havia muito mais variedade melódica e textual porque os cantos tinham sido aprendidos por meio de professores distintos e executados para diferentes cerimônias (para um exemplo dessa execução de um dia dos cantos gritados ver Seeger, 1973 – 1986: 86-316-F).

Apesar desta similaridade, os cantos gritados tinham que ser diferentes entre si. Cada cantor queria ser ouvido individualmente e era muito importante que cada canto fosse diferente o suficiente para ser distinguido dos demais. As diferenças eram mais facilmente percebidas no ritmo, na melodia, no texto e na qualidade da voz. Quando os Suyás ouviram as gravações dos cantos gritados eles identificariam cada cantor e comentariam as performances.

*Características textuais do canto gritado e do canto em uníssono*

A tradução livre do que o menino canta no exemplo 1.4 do CD é apresentada abaixo:

1. É o pequeno rato, eu pulo e canto com meu neném, eu o vi.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
2. É o niati (espécie de rato), o rato come milho.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
3. Rato Ambe, eu coloco minha máscara e pulo e canto.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
4. Grande rato, corte minha máscara, nós pulamos e cantamos.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
5. É o grande rato, onde vocês estão indo? Estamos indo colocar nossas máscaras e pular e

cantar.

Te-te-te-te-te-te-te-te

6. Pequeno rato, pula e dança com sua máscara.

Te-te-te-te-te-te-te-te

7. É o grande rato, eu coloco minha máscara e pulo e canto, nós pulamos e cantamos.

Te-te-te-te-te-te-te-te

8. O rato está com fome, ele pula e dança com sua máscara.

Te-te-te-te-te-te-te-te

9. Mestre do rio da comida, rato do rabo longo, se torna uma máscara e pula e canta.

Te-te-te-te-te-te-te-te

10. O rato niati, eu coloco minha máscara e pulo e canto.

Te-te-te-te-te-te-te-te

11. Rato vermelho, pinta minha máscara, eu coloco minha máscara e pulo e canto.

Te-te-te-te-te-te-te-te

12. O rato kukeni pula e canta, coloque listras pretas na minha máscara para que eu possa pular e cantar. O rato kukeni pula e canta, coloque listras pretas na minha máscara para que eu possa pular e cantar.

Te-te-te-te-te-te-te-te

13. Grande rato pula e canta, eu pulo e canto. Eu coloco minha máscara e pulo e canto, pulo e canto, pulo e canto. Eu coloco minha máscara e pulo e canto, eu posso pular e cantar.

Te-te-te-te-te-te-te-te

14. Mel de abelha com ferrão o cocar para a Cerimônia da Abelha, eu canto com meu cocar.

Eu canto com meu cocar, eu canto com meu cocar, eu vi ele.

Te-te-te-te-te-te-te<sup>12</sup>

15. A máscara do rato preto ficou frouxa, eu pulo e canto. A máscara ficou frouxa, eu pulo e

---

\* Esse antigo “*akia*” não é específico da Cerimônia do Rato, portanto invoca um animal diferente. Provavelmente foi apresentado pela primeira vez como um canto gritado em uma apresentação da Cerimônia da Abelha.

canto. Eu posso pular e cantar.

Te-te-te-te-te-te-te-te

16. O rato preto pula e canta; eu pulo e canto, eu pulo e canto. Minha máscara sobe e desce enquanto eu pulo e canto. Eu pulo e canto. Minha máscara sobe e desce enquanto eu pulo e canto, eu pulo e canto.

Te-te-te-te-te-te-te-te

17. O grande rato pode pular e cantar. Minha máscara sobe e desce, eu posso pular e cantar. O grande rato pode pular e cantar. Minha máscara sobe e desce, eu posso pular e cantar.

Te-te-te-te-te-te-te-te

18. O grande rato pula e canta, pegue minha máscara e pendure. Pegue minha máscara e pendure, eu pulo e canto.

Te-te-te-te-te-te-te-te

Cada texto do canto gritado tinha três partes: (1) o nome de um animal, inseto ou planta; (2) uma ação associada ao animal que é particularmente relevante para a cerimônia; e (3) as sílabas te-te-te. Os textos cantados deveriam ser tão diferenciados quanto suas melodias. Quando diversos cantos diferentes invocavam o mesmo animal, eles não descreviam a mesma ação. Nos cantos gritados acima, seis dos cantos invocam o grande rato (*amto-ti*). Com exceção de dois, todos os demais dizem coisas diferentes: “corte minha máscara” (4), “estamos indo colocar nossas máscaras” (5), “eu coloco minha máscara” (7 e 13), “minha máscara sobe e desce” (17), e “pegue minha máscara e pendure” (18). Semelhantemente, muitos dos cantos gritados descrevem a ação de colocar a máscara e cantar, embora associada a diferentes animais.

Textos em uníssono seguiam bastante o mesmo padrão. Eles continham o nome de um animal, uma ação e, freqüentemente, uma sessão a que os Suyá se referiam como “palavramusicais” ou sílabas sem referentes diretos. Os cantos que invocavam os

mesmos animais geralmente descreviam ações diferentes e aquelas com as mesmas ações invocavam animais diferentes. O exemplo 1.3 do CD é típico:

1. *Ki kriideti na ngwa gatiwü daw sogo daw ngre na*

O peixe trairão canta com sua cara pintada para a corrida de toras

2. *ki samudawchi-na, ngwa gatiwü wi sogo daw ngre na*

O peixe boca-grande canta com seu corpo pintado para a corrida de toras

As duas metades do canto diferem no tipo de peixe invocado e na ação específica envolvida.

Os cantos eram sempre identificados pelos textos em vez das melodias. Nunca ouvi um homem dizer “vamos cantar aquela assim” e solfejar a melodia. Pelo contrário, se fazia referência primeiramente às palavras e depois à melodia. Os textos eram importantes para os Suyá, que com frequência tentavam explicá-los ao cantar de forma mais lenta e clara para mim – como se o significado fosse óbvio pelas palavras em si. Precisei de uma habilidade considerável para decifrar o texto de um canto, e em alguns casos, nem mesmo o especialista em rituais podia fazer mais do que repetir o próprio canto. Nem todos os cantos tinham textos traduzíveis. Em alguns casos ninguém conseguia explicar o que o texto Suyá significava. Em praticamente todos os cantos aprendidos com estrangeiros, a tradução exata era impossível, embora os Suyá soubessem que os mesmos envolviam animais e/ou espíritos. Os Suyá afirmavam simplesmente cantar, mas as pessoas (ou espécies) que os ensinavam sabiam seus significados. Os textos dos cantos eram, contudo, centrais para as apresentações Suyá.

Tanto os cantos gritados quanto os cantos em uníssono compartilhavam uma única estrutura geral de apresentação. Quase todos os cantos começavam com um verso inteiro cantado apenas com as sílabas musicais. Em um canto gritado isso significava

que uma ou mais vezes a melodia inteira seria cantada com as palavras te-te-te-te. Então o verso era repetido uma ou mais vezes com as palavras da ação, mas sem nomear qualquer animal. Assim, o verso inteiro era cantado na seqüência: nome do animal, ação e sílabas musicais. Esse verso completo era repetido diversas vezes. A primeira metade geralmente terminava com uma coda. A segunda metade começava da mesma maneira, primeiramente cantada apenas com sílabas musicais, depois palavras de ação e algumas sílabas musicais, e finalmente, um nome de animal, palavras de ação e sílabas musicais. A segunda parte também terminava com uma coda, geralmente mais elaborada do que aquela utilizada na primeira metade. Essa estrutura pode ser executada sucintamente ou prolongada por um período mais longo. Quando Kaikwati ensinava os cantos gritados ele geralmente repetia cada verso e uma parte duas vezes. A estrutura pode ser resumida da seguinte maneira:

Tabela 2.2. *Estrutura do canto*

PRIMEIRA METADE ( <i>kradi</i> )
sílabas musicais ( <i>kwã kaikaw</i> )
aproximação do nome ( <i>sinti sülü</i> )
dizer o nome ( <i>sinti iarén</i> )
coda ( <i>kuré</i> )
SEGUNDA METADE ( <i>sindaw</i> )
sílabas musicais ( <i>kwã kaikaw</i> )
aproximação do nome ( <i>sinti sülü</i> )
dizer o nome ( <i>sinti iarén</i> )
coda ( <i>kuré</i> )

## RELATÓRIO

Nesta seção serão apresentados os termos que julguei necessários serem abordados ou justificados. Tais termos estão organizados de acordo com categorias de procedimentos que utilizei durante o processo tradutório. Utilizei essa forma de apresentação dos termos no relatório com a finalidade de abranger a maior quantidade possível de expressões.

### 5.1 Tradução de termos de acordo com o contexto

Este procedimento ocorreu quando um termo, na língua inglesa, possuía um ou mais correspondentes na língua portuguesa, tornando-se necessário escolher o termo mais adequado para tradução de acordo com o contexto, ou quando o termo na língua inglesa não possuía correspondente direto no português. Seguem exemplos:

Original	Tradução
Song	Canção, Música, Canto
Speech	Fala, Discurso
Performance	Performance, Narração, Execução, Realização, Canto/Canção, Discurso
Performer	Contador, Cantor, Falante, Executor, Intérprete

Com relação à palavra *song*, embora existam na língua inglesa as expressões *music* e *singing*, (utilizada apenas uma vez em todo o texto de partida), e que também poderiam ter sido utilizadas para diferenciar o sentido, *song* foi empregada pelo autor em grande parte do texto para se referir tanto à canção quanto ao canto. No texto de chegada, traduzi *song* por canto, sempre que se referisse a “uma melodia ou conjunto de

melodias cantadas” (Houaiss, 2009) e estivesse associada às cerimônias Suyá e, nos demais contextos, traduzi por canção ou música.

*Speech* foi uma das expressões que provocaram várias correções na tradução. Inicialmente, havia traduzido a mesma como discurso, entretanto, após uma observação mais profunda do contexto e das próprias explicações do autor, traduzi também por fala. O discurso, no contexto Suyá, era público, realizado na praça da aldeia e estava restrito a apenas alguns líderes ou homens adultos mais velhos que possuíam autoridade para proferi-lo. Dessa forma, traduzi *speech* por fala, no sentido que caracterizava a forma vocal Suyá mais geral e, por discurso, quando caracterizava a forma mais restrita explicada acima.

*Performance* foi traduzida de acordo com a forma vocal à que se referia. Por exemplo, traduzi por narração, quando se referia ao conto, instrução ou recitativos; por execução, quando se referia à música, ao canto; por proferir, quando relacionado ao discurso; por realização, quando se referia à invocação, ou quando era necessário transmitir uma idéia mais geral; e performance, geralmente quando relacionada ao desempenho ou à apresentação.

E por fim, traduzi *performer* de acordo com a forma verbal que a pessoa executava. Por exemplo: traduzi por contador, quando a forma verbal era o conto; por cantor, quando se referia aos cantos; por falante ou orador para a fala/discurso; por executor para música e, em alguns casos, por intérprete para as invocações.

Obviamente as palavras listadas podem ter apresentado outra tradução ao longo do texto traduzido. Apresentei a descrição acima de uma forma global a fim de enfatizar as denotações possíveis que um termo assumiu de acordo com o contexto.

## 5.2 Sentenças ou expressões na língua Suyá

O texto de partida constitui um texto acadêmico, proveniente de uma pesquisa de campo junto à comunidade indígena Suyá. Deste modo, o autor coloca em seu texto expressões ou mesmo sentenças inteiras na língua Suyá para fins de comparação e estudo das formas verbais dessa língua. Fugiria, portanto, à proposta do trabalho ora desenvolvido, traduzir palavras do Suyá para o português.

Logo, utilizei o procedimento de cópia, mantendo as expressões ou sentenças na língua Suyá, exatamente como no TP. Seguem alguns exemplos de seções onde constavam, no texto de partida, expressões em Suyá, que foram mantidas:

Tabela pág. 26	Definições dos gêneros vocais Suyá
<i>mbrai,ngero</i>	Nome de alimentos mencionados no mito da origem do milho
Tabela pág. 30	Sentenças em Suyá do mito da origem do milho
Tabela pág. 33	Sentenças em Suyá de uma invocação
Tabela pág. 37	Sentenças em Suyá de um discurso público
Tabela pág. 42	Sentenças em Suyá de um canto
Tabela pág.43	Classificação da estrutura dos cantos

### 5.3 Tradução de termos específicos

Menciono aqui alguns termos específicos comuns a outras disciplinas científicas e que foram traduzidos mediante pesquisa na terminologia dessas áreas. No final deste trabalho acrescentei um Glossário constando as expressões seguidas da tradução utilizada e dos seus significados.

	Original	Tradução
Música	Pitch relations	Relações de altura
	Lower register	Registro grave

	Glissandi	Glissando
	Minor third	Terça menor
	Leading tone	Tonalidade principal
	Range	Extensão
	Coda	Coda
Lingüística	Tone contours	Contornos tonais
	Melodic contour	Contorno melódico
	Descending contour	Contorno descendente
	Iconic speech	Discurso icônico
Antropologia	Moitey	Metade
	Age grade	Classe de idade
	Name giver	Nominador
	Name receiver	Nominado
Botânica	Black cayman	Caimão negro
	Big-mouth bass	Black bass
	White-lipped peccary	Pecari de lábios brancos

\*Os termos específicos da Música, Lingüística e Fonologia estavam muito relacionados.

#### 5.4 Tradução de nomes próprios

Os nomes próprios e os nomes das metades (grupo em que a sociedade indígena é dividida) e classes de idade<sup>13</sup> constantes no capítulo selecionado foram traduzidos mediante cópia do texto de partida, uma vez que esses nomes pertencem à língua Suyá. A decisão do tradutor em proceder à adaptação dos nomes próprios ocorre, via de regra, em obras literárias. Neste caso, os nomes estão dentro de um contexto não-fictício e não-literário. Deste modo, realizei a cópia dos nomes reais. Seguem exemplos:

Original	Tradução
Iawekidi	Iawekidi

<sup>13</sup> A definição dos termos metade e classe de idade consta no Glossário.

Wagmê	Wagmê
Kren	Kren
Ambàn	Ambàn
Kaikwati	Kaikwati
wikenyi	wikenyi

### 5.5 Tradução mediante pesquisa documental

Neste item, apresento algumas expressões que foram traduzidas mediante pesquisa documental em textos paralelos, textos sobre a comunidade indígena Suyá, livros do mesmo autor traduzidos para o português e ainda entrevista com pesquisadores do Laboratório de Línguas Indígenas (LALI) da Universidade de Brasília.

Alguns dos termos apresentados nesta seção estão fortemente ligados à cultura, à organização social e às tradições da comunidade Suyá. Embora os Suyá pertençam à família lingüística Jê, e “alguns traços importantes da cultura e da organização social pareçam comuns a todos os grupos Jê como, por exemplo, a subsistência e a habitação”, os Suyá possuem características bastante singulares relacionadas ao canto e aos ornamentos (Seeger, 1980).

Em alguns casos, expressões ligadas à cultura indígena, que pareciam ser comuns à maioria das comunidades indígenas, eram diferentes para a comunidade Suyá. Esta situação ocasionou a necessidade de uma pesquisa bem mais específica na cultura deste povo. Abaixo, seguem alguns exemplos de termos relacionados aos aspectos culturais indígenas:

Original	Tradução
Burity palm racing log	Corrida de toras de buriti
Name-based groups	Grupos cerimoniais baseados em nome
Garden crops	Alimentos cultivados

Baby	Neném
Club	Tacape
Manioc beer drinking festival	Festa da bebida de mandioca
Arm band / leg band	Faixas de braço / Faixa de perna
Cape	Máscara
Headdress	Cocar
River of food	Rio da comida
Men's house	Casa dos homens
Gardens	Roça
Rotten Wood	Raiz envelhecida

A expressão *burity palm racing log* aparece desta forma na primeira vez que é mencionada no livro e depois é mencionada apenas como *log racing* ou *log race*. Apenas para a primeira forma traduzi como corrida de toras de buriti e, para as demais, como corrida de toras. A corrida de toras pode diferir em finalidade e modo de realização de acordo com a comunidade que a realiza, sendo que algumas carregam e não correm com as toras. Os Suyá, entretanto, corriam com as toras para a aldeia.

Com relação à expressão *name-based groups*, cheguei à tradução ‘grupos cerimoniais baseados em nome’, tendo em vista que esta expressão constava em um outro livro do mesmo autor: “Os Índios e Nós” (Seeger, 1980, p. 96), e que a mesma também se opõe aos grupos baseados em parentesco. Os grupos baseados em nome podem consistir em todos os homens adultos da aldeia, em uma só metade ou ainda em parte de uma metade. São os grupos que também cantam os *ngére* (canto em uníssono).

A palavra *baby* foi traduzida inicialmente por bebê, mas optei por alterá-la para neném após leitura do capítulo introdutório do referido livro de Seeger, que diz: “No nascimento os bebês recebem faixas de braço e de perna, mas são chamados de ‘ñeñem’ até que possam andar”.

*Cape* foi uma expressão que causou bastantes dúvidas. Segue uma das definições da palavra de acordo com o *Oxford Dictionaries*:

*Cape*. noun:

a sleeveless cloak, typically a short one;

a part of a longer coat or cloak that falls loosely over the shoulders from the neckband;

the pelt from the head and neck of an animal, for preparation as a hunting trophy.

Deste modo, a tradução que mais se aproximava era capa, embora me causasse certa dúvida o uso de capas entre a comunidade indígena. A maioria dos textos e pesquisas que relacionava os ornamentos Suyá mencionava apenas os discos auriculares, labiais, o estojo peniano e algumas formas de pintura corporal. Fazia-se menção ainda, de um modo geral, a colares, braceletes e cocares. No texto de partida, que trazia um trecho de uma *akia* (canto gritado), constava: “*my cape swishes up and down as I leap and sing*”, o que havia me levado inicialmente à tradução “minha capa rodopia para cima e para baixo enquanto eu pulo e canto”. Contudo, depois de realizar mais pesquisas, pude encontrar no referido livro a partitura de uma *akia* da Cerimônia do Rato seguida da tradução de um de seus trechos.

Neste ponto, abro parênteses para ressaltar que o livro “Os Índios e Nós” - bastante utilizado como texto paralelo neste trabalho - constitui uma coleção de artigos do autor escritos em inglês e traduzidos para o português. Na página de agradecimentos, o autor escreve: “Os tradutores lutaram com mestria com minha prosa e contribuíram de forma significativa para o estilo com sua própria criatividade.” (Seeger, 1980, p.11). Lembrando que o autor atuou como pesquisador e professor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro e é falante fluente do português, podemos deduzir que as traduções foram de alguma forma revistas ou acompanhadas pelo autor. Assim, pode-se atribuir determinado grau de

confiabilidade e até respeito às expressões encontradas neste livro da maneira como foram traduzidas.

O trecho que encontrei no livro trazia a seguinte tradução para o mesmo canto da Cerimônia do Rato: “um roedor (*amto kuráda*) salta. Com a ponta da minha máscara subindo e descendo eu salto e sacudo meu chocalho e canto”. Assim, pude ter segurança quanto a uma tradução para a sentença *my cape swishes up and down as I leap and sing* que estivesse em conformidade com o contexto cultural indígena e fosse aceita e utilizada em textos de estudo da cultura Suyá. A tradução final foi “minha *máscara* sobe e desce enquanto eu pulo e canto”, levando em consideração a tradução proposta no livro mencionado acima.

Com relação às expressões *garden crops*, *manioc beer drinking festival*, *gardens* e *rotten wood*, elas foram inicialmente traduzidas por alimentos de cultivo, festival de bebida de mandioca, área de cultivo e madeira envelhecida, respectivamente. Entretanto, após entrevista com pesquisadores do Laboratório de Línguas Indígenas da UnB, que estudam as etnias Krahô e Xicrin, pertencentes à mesma família lingüística dos Suyá - a Jê, alterei minha tradução para: alimentos cultivados, festa da bebida de mandioca, roça e raiz(es) envelhecida(s), respectivamente, uma vez que estas são expressões mais comuns e utilizadas. Para *manioc beer drinking festival* não havia correspondente nas culturas estudadas pelos pesquisadores, entretanto chegamos à conclusão de que “festa” seria mais adequado do que “festival” da bebida de mandioca.

## 5.6 Tradução de nomes de etnias indígenas

Realizei a tradução dos nomes de etnias indígenas mediante o procedimento de cópia, em alguns casos, ou uma pequena adaptação na grafia, de modo que as

expressões ficassem da forma como são empregadas na língua portuguesa. Seguem exemplos:

Original	Tradução
Suyá	Suyá
Xokleng	Xokleng
Tapayuna	Tapayúna
Beiços de pau	Beiços de pau
Kuikuru	Kuikuro
Waura	Waurá

### 5.7 Terminologias propostas no texto de partida

No início do capítulo selecionado para tradução, o autor apresenta uma tabela com uma proposta de classificação dos gêneros vocais Suyá. A proposta de classificação que o autor faz é mencionada em outros artigos, estudos de antropologia, etnomusicologia ou estudos da cultura Suyá. Cada autor que faz referência a esta classificação propõe, em seu trabalho, a sua própria tradução para as expressões utilizadas na tabela de gêneros vocais. Em alguns casos essas traduções não coincidem.

Uma vez que fosse realizada uma tradução “oficial”, i.e. editada e publicada, da obra, a mesma serviria de referência para os estudos realizados posteriormente. Assim, as expressões apresentadas na versão traduzida de *Why Suyá Sing* seriam utilizadas da mesma forma que fossem apresentadas, sempre que se fizessem estudos ou citações do TP, por exemplo. Mediante esta situação “hipotética” revisei a tradução das expressões da tabela classificatória dos gêneros Suyá com pesquisadores da área (entrevista realizada no Laboratório de Línguas Indígenas) e propus uma tradução que possivelmente constituiria termos novos para os estudos nessa área.

Original	Tradução
“What the old people tell”	O que as pessoas idosas contam
“Bad speech”	Fala má
“Angry speech”	Fala irritada
“Everybody listens speech”	Todos ouvem a fala
“Slow speech”	Discurso lento
Songwords	Palavras musicais
Song syllables	Sílabas musicais

Apresento a seguir uma tabela comparativa das expressões contidas na tabela classificatória do TP acompanhada da tradução que propus e das traduções propostas em outros trabalhos que mencionam o livro *Why Suyá Sing* e, posteriormente, justifico as minhas traduções.

Original	Minha Tradução	Outras traduções <sup>1</sup>
“What the old people tell”	O que as pessoas idosas contam	<i>Mêtumji iarén</i>
“Bad speech”	Fala má	Fala má
“Angry speech”	Fala irritada	Fala raivosa
“Everybody listens speech”	Todos ouvem a fala	Todos ouvem a fala
“Slow speech”	Discurso lento	Fala lenta
“Shout song”	Canto gritado	Canção gritada / Canto gritado
Songwords	Palavras musicais	Palavras de música
Song syllables	Sílabas musicais	-

<sup>1</sup> Traduções retiradas de uma dissertação de mestrado (KAMAIWRÁ, 2010), do artigo A Nova Edição de *Why Suyá Sing* (COELHO, 2007) e do livro *Os Índios e Nós* (SEEGER, 1980).

As traduções que propus foram comparadas com as traduções propostas nas fontes mencionadas acima. Cabe ressaltar, neste momento, que a dissertação de mestrado, sob o título “Uma análise lingüístico-antropológica de exemplares de dois gêneros discursivos Kamaiwrá”, foi elaborada pelo índio Aisanain Kamaiwrá e apresentada no Departamento de Lingüística, Português e Línguas Clássicas (LIP) da

Universidade de Brasília. A dissertação apresentava em um dos capítulos a classificação feita por Seeger como um referencial teórico para a classificação dos gêneros da língua Kamaiwrá – proposta na dissertação.

Sendo assim, a tradução retirada desta dissertação foi proposta por uma pessoa que teria bem mais propriedade por ser oriunda do contexto cultural indígena. Contudo, nem todas as traduções propostas nessa dissertação foram utilizadas, mantidas, em minha tradução.

Com relação às expressões *bad speech* e *everybody listens speech*, traduzi as mesmas conforme apresentado na dissertação: fala má e todos ouvem a fala, por serem as melhores opções. Para *what the old people tell*, a dissertação apenas matinha a expressão original em Suyá - *mêtumji iarén*, portanto optei pela minha tradução – o que as pessoas idosas contam; para *angry speech*, julguei que a minha proposta de tradução - fala irritada - ficava mais adequada à pragmática da língua portuguesa do que “fala raivosa”. *Slow speech* traduzi por discurso lento em vez de fala lenta, tendo em vista que no TP este gênero de discurso estava diretamente relacionado a discurso no sentido de “mensagem oral, geralmente solene e prolongada, que um orador profere perante uma assistência” (HOUAISS, 2009). Além disso, a expressão estava contida na seção *Oratory* e relacionada ao verbo *to orate* e a *phrased speech*.

Por fim, *song words* e *song syllables* foram traduzidos por palavras musicais e sílabas musicais, respectivamente. Embora o livro de Seeger traga a tradução “sílabas de música”, e tenha encontrado “sílabas sonoras” em outras referências, decidi traduzir por sílabas e palavras “musicais” para que não houvesse nenhuma associação com os conceitos de “sonoridade” utilizados na lingüística.

## 5.8 Outras expressões

Destaco aqui algumas expressões para as quais utilizei outras estratégias, de acordo com as situações descritas a seguir:

Original	Tradução
Body paint (urucum)	Urucum
Manioc pancake (beiju)	Beiju
Buriti palm racing log	Corrida de tora de buriti
Post's Western medical facilities	Instalações médicas dos postos
Pudding	Mingau
Corn cake	Bolo de milho
Cassete tape	CD

Quando o autor escreveu o texto de partida, alguns elementos característicos da cultura indígena foram explicitados a fim de que houvesse o entendimento na língua inglesa. É o que ocorre, por exemplo, nos trechos do texto de partida *body paint (urucum)* para explicar urucum, *manioc pancake (beiju)* para beiju e *buriti palm* para buriti.

Entretanto, quando traduzimos para a língua portuguesa, é desnecessário manter essas explicações, uma vez que estes elementos fazem parte da nossa cultura. Assim, para evitar uma quebra na fluência do texto, e uma vez que os termos urucum, beiju e buriti fazem sentido em si mesmos, optei por omitir essas explicitações.

O mesmo ocorreu com relação à expressão *Post's Western medical facilities*, uma vez que a idéia da existência de instalações médicas em uma comunidade indígena já foi suficiente para transmitir a noção de diferenciação que a palavra *Western* pretendia trazer. Essa diferenciação - que o autor provavelmente desejou fazer - e à qual me refiro fica mais evidente quando se observa as demais frases em que a palavra *Western* foi empregada, por exemplo:

The best *Western* parallel for the efficacy of an invocation is a hypodermic injection.

Although older men told me that people did not use invocations as much as they used to before they encountered *Western* medicine, (...)

Nos casos acima, diferentemente do anterior, optei por manter o termo “ocidental”, como tradução de *Western*, a fim de que a diferenciação entre a cultura indígena e a nossa cultura fosse mantida, assim como o autor fez no TP. Segue minha tradução:

O melhor paralelo ocidental para a eficácia de uma invocação é uma injeção hipodérmica.

Embora os homens idosos me dissessem que o povo não utilizava mais as invocações tanto quanto utilizava antes de conhecer os remédios ocidentais, (...)

Com relação às expressões *pudding* e *corn cake*, traduzi as mesmas pelos alimentos que mais correspondiam na cultura indígena: mingau e bolo de milho.

Quanto a *cassete tape*, traduzi por CD. A primeira edição do livro de Seeger publicada em 1987 trazia as gravações de áudio em fita cassete. Entretanto, a edição publicada em 2004, utilizada neste trabalho, apresenta as gravações de áudio em um CD que acompanha o livro. Deste modo, todas as faixas mencionadas ao longo do texto de partida remetem ao CD e não à fita cassete.

## 5.9 Discurso icônico

Neste tópico abordo um aspecto característico do discurso indígena que ocorreu com certa frequência no texto proposto para tradução. Para iniciar uma breve explicação

deste assunto, vou apresentar exemplos da forma como ele ocorreu no TP e as respectivas traduções.

Original (Suyá)	Original (inglês)	Tradução
<i>Paaaaaaaaa</i>	<i>Paaaaaaaaa</i>	<i>Paaaaaaaaa</i>
Te-te-te-te-te	Te-te-te-te-te	Te-te-te-te-te
	Liiiiived	Viviiiiiiiiam
	Traaaaaaveled	viajaaaaaavam
	Biiiiiiig	Graaaaande
Ã	Grunt	Óinc
Mawromaaaa	Goes	Vai
	Kru-kru-kru-kru	Kru-kru-kru-kru
Ah-fffu	Blow	Sopro

Como pode ser observado nos exemplos acima, e na própria tradução, existem palavras no TP tanto em Suyá quanto em inglês que, à primeira vista, assemelham-se a onomatopéias ou simplesmente a sons emitidos.

No texto de partida, o autor classifica algumas dessas palavras (*liiiived*, *traaaaaaveled*, *biiiiig*) como glissandos, que são um dos tipos de discurso icônico. De acordo com o Dictionary of Linguistics and Phonetics, a iconicidade é caracterizada como a existência de algum tipo de relação direta, motivada e não arbitrária entre uma forma fonológica e seu significado.

Essas relações entre o som de uma palavra e o seu significado são as que ocorrem, por exemplo, com as onomatopéias e ainda com os ideofones, uma ocorrência muito frequente e particular no discurso indígena.

No texto de partida, eu pude perceber esse tipo de relação, inicialmente, no trecho em que o autor explica, por exemplo, a expressão *paaaaaaaaa*. A forma como a

palavra era pronunciada, com os sons do discurso carregando significados semânticos, constituíam um tipo de iconicidade.

*Paaaaaaaa* podia significar *lived* ou *living in a village together for a long time*, de acordo com o contexto da estória. *Liiiiived*, *traaaaaveled* todos indicavam uma certa atemporalidade no discurso. Como tradutora, podia apenas tentar reproduzir, partindo do inglês, as mesmas idéias que o autor tentou transmitir ao conduzir o discurso em Suyá para o inglês. Embora eu tivesse consciência que a primeira língua, a Suyá, carregava estas e outras especificidades, podia apenas tentar retransmitir essa mesma idéia partindo da língua inglesa. Deste modo, decidi traduzir as palavras do inglês mantendo os glissandos nas sílabas tônicas, e nas vogais, assim como no inglês: *viiiiiiiiam*, *vijaaaaavam*, *graaaaande*.

Neste ponto, e mais adiante também, fica claro o diagrama apresentado nas Reflexões Teóricas deste trabalho, mostrando o percurso do texto entre as línguas e culturas envolvidas: *Suyá* → *Inglês* → *Português*. Por vezes, sentia certa dificuldade e receio em saber se a tradução final, em português, ao partir do inglês, corresponderia ao texto de partida em Suyá.

Um outro tipo de relação de iconicidade é o que encontramos nas onomatopéias, palavras cuja pronúncia imitam o som natural da coisa significada (AURÉLIO, 1999). No TO pude observar essa característica ao realizar a tradução das expressões *ã* e *affuuuuu*. A tradução proposta pelo autor para *ã* era *grunt*, mas somente após estar consciente das particularidades do discurso indígena me atentei para o fato de que se tratava de uma relação de iconicidade, a onomatopéia. *Grunt* é a onomatopéia da língua inglesa para o barulho que o porco emite. Deste modo, traduzi *grunt* por óinc, a onomatopéia utilizada na língua portuguesa para o barulho do porco.

Com relação ao *ah-fffu*, o autor havia traduzido o mesmo por *blow*. Sendo que *ah-ffuu* era, na língua Suyá, a expressão que representava o som de um sopro. Como havia decidido traduzir partindo diretamente do inglês - visto que não poderia comparar o resultado da tradução em português com o original em Suyá – mantive minha tradução partindo do inglês e traduzi *blow* por sopro. Em outras palavras, embora tenha identificado que *ah-ffuu* se tratava de uma onomatopéia, em Suyá, e pudesse ter traduzido a mesma por *affuu* em português, como uma onomatopéia para sopro, optei por fazer as traduções partindo do inglês, e traduzi como sopro (partindo de *blow*).

Ainda dentro das relações não arbitrárias entre som e significado, está o conceito de ideofone, que me foi apresentado durante entrevista com pesquisadores do LALI-UnB. Ideofones podem ser definidos como, palavras que transmitem a representação vívida de uma idéia em um som e podem ser omitidos sem que a estrutura da frase seja alterada.

As relações de som e significado que regem as onomatopéias e os ideofones são muito semelhantes. O que as difere é, basicamente, o fato de, em algumas línguas, os ideofones serem considerados uma classe específica de palavras e transmitirem no som da palavra, não apenas a imitação de outro som, mas o significado de uma idéia completa, de uma ação.

Embora tenha ficado ciente da existência dessa especificidade no discurso indígena, me encontrei bastante limitada ao texto de partida em inglês, por não ter conhecimento da língua Suyá. Desta forma, tentei estabelecer que tomaria por base sempre o original em inglês e os mesmos procedimentos que o autor tivesse, provavelmente, utilizado ao fazer sua tradução *Suyá* → *Inglês*.

Como exemplo, menciono algumas traduções que explicitam este procedimento. Procedi à tradução de *te-te-te-te-te*, mantendo a expressão conforme o original em

inglês *te-te-te-te-te*. Mantive também *paaaaaaaaa* conforme o inglês; e traduzi *mawromaaaa* por vai, partindo do inglês *goes*. Com relação à expressão *kru-kru-kru-kru*, no TO, o mito conta que “*The men run to the water, [their feet going] kru-kru-kru-kru, and take all the corn (...)*”. Da maneira que é apresentada no mito, essa expressão transmite o barulho feito pelos pés dos homens da aldeia correndo. Uma vez que o autor optou por mantê-la conforme o original em Suyá, ao partir do inglês também mantive a expressão *kru-kru-kru-kru* em minha tradução.

### 5.10 Tradução literal

Ao longo do capítulo selecionado para tradução o autor apresenta trechos do mito da origem do milho, de uma invocação, de um discurso público e de um canto em uníssono como exemplos dos gêneros vocais Suyá. Todos estes constituem exemplos de literatura de autoria indígena.

No artigo da lingüista e tradutora Marjorie Crofts, abordado nas Reflexões Teóricas deste trabalho, são propostas cerca de onze estratégias para tradução de textos de autoria indígena para o português. Irei apresentar de forma sucinta duas dessas estratégias, que constituem as que mais vão ao encontro da tradução realizada por mim. Embora o artigo analise a língua da comunidade indígena Mundurukú, no Pará, o contexto cultural, as ocorrências e as complexidades abordadas pela lingüista são muito semelhantes às observadas em minha tradução.

Uma dessas estratégias corresponde à omissão da repetição na narrativa. De acordo com a autora, o discurso indígena, apresenta muitas repetições na narração ou descrição de uma história, embora essas repetições possuam a função de intensificar a ênfase e tornar a narrativa mais viva. No português, entretanto, essas repetições podem

dar à narrativa um caráter infantil. Desta forma, para que a tradução pareça o mais natural possível ela deve seguir os padrões da língua portuguesa, evitando-se tantas repetições.

Essa característica pode ser observada na narração do mito da origem do milho, bem como no discurso público de Kaikwati, nos seguintes trechos, por exemplo:

Original

---

*She takes her baby to the water to bathe often. She takes it to bathe, and she bathes it. The baby grows very large and it lies with her in the hammock.*

---

*They eat that way for a long time. They eat that way for a long time. The child becomes strong.*

---

*They race with them into the village. Then they finish racing. They finish racing and go to sing.*

---

*Your mother, our mother, (...), your father spoke to you and you listened to their speaking. You listened to their speech and behaved correctly. You followed their speech and behaved correctly.*

---

Embora a especialista recomende em seu artigo e seja de comum conhecimento que a tradução deva soar o mais natural possível no português, ao realizar minha tradução optei por seguir o TP e a mesma estratégia utilizada no percurso *Suyá* → *Inglês* pelo autor, ou seja, manter a tradução o mais próximo possível da cultura de partida, com as repetições que marcam o discurso *Suyá*. Tendo em vista ainda que a finalidade da obra é que a mesma favoreça o estudo da etnomusicologia, permitindo que a cultura *Suyá* seja estudada, realizei a tradução da forma mais literal possível a fim de manter as marcas e especificidades do TP. Seguem exemplos:

Tradução

---

Ela sempre leva seu neném para a água para dar banho. Ela leva o neném para tomar banho e ela dá banho nele. O neném cresce muito e ele deita com ela na rede.

---

Eles comem desse jeito por um *longo* tempo. Eles comem desse jeito por um longo tempo. A criança fica forte.

---

Eles correm com as toras para a aldeia. Depois eles terminam a corrida. Eles terminam a corrida e vão cantar.

---

A mãe de vocês, a nossa mãe, (...) e o pai de vocês falou para vocês e vocês ouviram a fala deles. Vocês escutaram a fala deles e se comportaram corretamente. Vocês seguiram a fala deles e se comportaram corretamente.

---

Outra estratégia proposta pela especialista constitui a utilização de pronomes no lugar dos substantivos, também com a finalidade de evitar repetições. Tendo em vista que a repetição é uma característica do discurso indígena, optei por, uma vez mais, manter essa característica na tradução, conforme o TP, embora essa decisão causasse certa falta de naturalidade no texto traduzido. Seguem exemplos:

Original	Tradução
They bring up squash, they clear out <i>mbrai</i> , they dig up sweet potatoes and skin them.	Eles trazem abóbora, eles esvaziam o <i>mbrai</i> , eles desenterram as batatas-doce e descascam.
‘Only adults should eat <i>this</i> . Only belligerent men should eat <i>this</i> . Don’t you eat <i>it</i> , we will [eat <i>it</i> and] be the ones to die. Don’t you eat <i>it</i> ,’ he says to his wife. ‘Only your old mother should eat <i>it</i> .’	“Somente adultos devem comer isso. Somente homens guerreiros devem comer isso. Não coma isso, nós vamos [comer e] ser aqueles a morrer. Não coma isso”, ele diz para sua esposa. “Apenas sua velha mãe deve comer isso”.
She enters the water to give it a bath. A mouse jumps on her shoulder. (...) she exclaims, throwing it off her shoulder. (...) She throws it off again.	Ela entra na água para dar banho nele. Um rato pula no ombro dela. (...) ela exclama, empurrando ele do seu ombro. (...) Ela empurra ele de novo.

Nos trechos expostos acima fica clara a quantidade de repetições. Por vezes, cogitei fazer omissões, ou alterar a estrutura da frase, ou ainda em utilizar pronomes possessivos no lugar dos substantivos (ou do pronome *it*) para permitir a naturalidade do

texto em português. Isso, entretanto, ocasionaria a perda do caráter original do texto e da estrutura do discurso em Suyá, que também estava sendo exposta e estudada pelo autor. Dessa forma, mantive a estrutura e as repetições do TP, que caracterizam o discurso Suyá.

A lingüista menciona ainda outras estratégias passíveis de serem utilizadas na tradução de literatura de autoria indígena para a língua nacional. A maioria delas consiste em realizar as mudanças necessárias para que o texto fique natural e fluente de acordo com a língua da cultura de chegada. Em meu trabalho, não foi possível verificar com mais precisão que estratégias o autor utilizou em sua tradução *Suyá* → *Inglês*. E, nesse ponto, ficam claras mais uma vez as perdas ou alterações que podem ter ocorrido no percurso *Suyá* → *Inglês*.

Em minha tradução, seguiria o percurso *Inglês* → *Português*, e isso poderia ocasionar ainda mais perdas ou diferenças caso se fizesse a comparação *Suyá* → *Português*. Entretanto, embora tivesse esse receio, minhas traduções foram feitas considerando-se essencialmente o TP em inglês, mantendo-se as particularidades do discurso Suyá, e tendo em mente que o TP constitui um texto técnico, acadêmico e não-literário.

Por fim, cabe ressaltar um último ponto com relação ao caráter técnico do texto e à necessidade de se realizar uma tradução mais literal. Em alguns trechos do TP, o autor faz uma análise de sentenças de alguns dos gêneros vocais em Suyá por meio da tradução das mesmas para o inglês, como nos exemplos seguintes:

<i>Hwin</i>	<i>krawi</i>	<i>krat</i>	<i>kuludaw</i>	<i>paaaaaaaa</i>
Tree	rotten	log	ate	living in a village for a long time

<i>Wi angro mbe-ti</i>	<i>moro kute saw tā ku</i>	<i>sülü kataw daw tē</i>
Becomes white-lipped	peccary goes how come a bit eats	goes to and leaves

*Tu kàmta, ku kàm ta, kango taikon kango tai kulu (??) ne sara kataw dn tẽ añitaw?*

Root chew root eat juice drink juices takes some ready leaves and goes how  
come ?

*Ngatureyi, aya amoi kapérni, kí aji imoi kapérni mba*

Boys to you I speak do our to my speech listen

Nestes exemplos fica claro que a tradução feita pelo autor foi uma tradução literal, palavra por palavra. É realizada a correspondência de uma palavra em Suyá e seu significado mais próximo, ou equivalente, em inglês. Por não possuir conhecimento da língua Suyá, assim como nos casos expostos acima, tomei como base apenas o texto em inglês e procedi à tradução do mesmo palavra por palavra. A tradução no português resultou em sentenças sem muito sentido e conexão, mas o TP também se apresentava desta mesma maneira.

*Tree rotten log ate living in a village for a long time*

Três velha tora comeu vivendo em uma aldeia por muito tempo

*Becomes white-lipped peccary goes how come a bit eats goes to and leaves*

Vira pecari de lábios brancos vai como vem um pedaço come vai para e sai

*Root chew root eat juice drink juices takes some ready leaves and goes how come?*

Raiz mastiga raiz come suco bebe sucos toma algum pronto sai e vai como vem?

*Boys to you I speak do our to my speech listen*

Meninos para vocês eu falo façam nosso para minha fala ouvir

A finalidade do TP era analisar a estrutura da sentença em Suyá, e por isso a tradução da mesma foi feita palavra por palavra, do Suyá para o inglês. Por vezes, ao traduzir palavra por palavra do inglês para o português, sentia certa dificuldade, tendo em vista que uma palavra no inglês, deslocada – isto é, em um contexto não muito evidente, poderia assumir diversos significados no português.

Assim, traduzi pelo correspondente mais direto de cada palavra, em português, que pertencesse ao contexto do gênero vocal que estava sendo analisado. Por exemplo:

*log* – madeira / tora (devido à corrida de toras)

*white-lipped peccary* – lábio branco pecari / pecari de lábios brancos (animal que estava sendo invocado)

*do our* – façam nosso (forma imperativa plural, pois era um discurso público)

Deste modo, a tradução destes trechos foi literal, palavra por palavra, tendo por base o TP em inglês e buscando-se o correspondente mais direto no português que pertencesse ao contexto do gênero vocal analisado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração deste projeto final de curso ocorreu em diversas etapas que foram desde a escolha do texto, passando pela realização de pesquisas, entrevistas, ato tradutório até a finalização do relatório e aspectos teóricos. Cada etapa dessas foi permeada por desafios, reflexões e aprendizado.

A proposta inicial deste trabalho foi realizar uma tradução que pudesse ter a mesma relevância e qualidade da obra *Why Suyá Sing*, e como resultado, julgo ter produzido uma tradução resultante das escolhas e decisões que, a meu ver, mais se adequavam a língua e cultura de chegada, levando-se em conta, ainda, o texto de partida.

Para alcançar essa tradução, foram observadas as dimensões semânticas, funcionais e pragmáticas do texto de partida, por meio de leitura e de análise da tipologia e gêneros textuais, bem como do texto de chegada, por meio de pesquisas e revisões.

Com a conclusão deste trabalho, alguns aprendizados podem ser listados, tanto “acadêmicos”, quanto pessoais.

Primeiramente, a confirmação de que a tradução é um ato que deve ser permeado por pesquisas. Afirma-se que uma decisão só pode ser tomada quando se tem conhecimento. E é exatamente essa idéia que permeia o ato tradutório. Uma vez que a tradução constitui um processo de tomada de decisões, as mesmas só podem ser realizadas quando se tem conhecimento suficiente para fazê-las, tanto com relação ao texto de partida e seu conteúdo, quanto às línguas e culturas envolvidas, e mais ainda,

dos fatores externos, sociais e ideológicos que envolvem a produção de textos (de partida e chegada).

Outro aprendizado foi com relação à teoria da tradução. Na elaboração deste projeto, procedi primeiramente à realização da tradução do texto selecionado e, posteriormente, à elaboração da parte teórica. Durante a elaboração desta última parte, percebo o quanto o embasamento teórico poderia ter sido mais útil e utilizado durante a realização da tradução.

Embora tenha feito pesquisas teóricas durante essa etapa, as mesmas não foram efetuadas com a mesma profundidade, quando da elaboração da teoria. Minha estratégia, porém, foi revisar a tradução para verificar se encontrava alguma incongruência. Percebo, entretanto, certa “inviabilidade” em realizar uma pesquisa para embasamento teórico, anterior à tradução, uma vez que não se sabe exatamente que particularidades, ou dificuldades serão encontradas ao longo do texto de partida. Podemos tentar prever.

Fica, portanto, minha consideração com relação à necessidade de que a teoria permeie o processo tradutório do princípio ao fim.

Por fim, menciono como “riqueza”, a aquisição de conhecimento que é a atividade tradutória. Na sociedade atual, costuma-se discutir sobre o ser e o ter. Uma pessoa é o que possui e o que é. Mas, poderia acrescentar, que uma pessoa é o que “sabe”. O conhecimento é um bem. E a tradução, independente do conteúdo textual, é sempre um enriquecimento.

## GLOSSÁRIO

### PITCH RELATIONS – (PG.25) – Relações de Altura

Altura: Qualidade do som da fala relacionada com a frequência das vibrações e que acusticamente se traduz em agudo e grave, ou agudo, médio e grave, variações que são utilizadas nas diversas línguas, com fins distintivos, demarcativos ou culminativos (no âmbito da palavra) ou de entoação (no âmbito da frase). (*Dicionário Houaiss*)

### ANECTODES – (PG. 26) – Anedotas

Anedota: particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma determinada personagem ou passagem histórica; narrativa breve ou engraçada de um fato picante. (*Dicionário Houaiss*)

### TONE CONTOURS – (PG. 26) – Contornos tonais

Contorno Tonal: (contorno de entonação) É o conjunto das características melódicas que constituem a unidade da frase. Cada frase é caracterizada por um contorno de entonação que consiste numa ou mais variações de altura e um contorno final. (*Dicionário de Linguística, Jean Dubois*)

### LOWER REGISTER – (PG. 26) – Registro grave

Registro: Cada uma das subdivisões do âmbito de um instrumento ou voz (registro grave, médio, agudo); cada um dos tipos de produção vocal. (*Dicionário Houaiss*)

### NAME-BASED GROUPS - (PG. 26) – Grupos cerimoniais baseados em nomes

Grupos cerimoniais baseados em nomes: (grupo de nome, grupos cerimoniais) Em oposição aos grupos baseados em parentesco, esses grupos podem consistir em todos os homens adultos da aldeia, numa só metade ou em parte de uma metade. Os Suyá têm dois pares de metades e muitos outros grupos cerimoniais baseados em nome e todos tem suas próprias canções. (*Os índios e nós, Anthony Seeger*)

GARDEN – (PG. 26) – Roça

ROTTEN WOOD - (PG. 27) – Raízes envelhecidas

GARDEN CROPS - (PG. 27) – Alimentos cultivados

EVIL CANNIBAL MONSTERS - (PG. 27) – Demônios canibais

RIVER OF FOOD – (PG. 27) – Rio da Comida

CARÁ – (PG.27) – Cará

Cará: planta do grupo das olerícolas, muito rústica, produz tubérculos comestíveis; é amplamente cultivada em regiões tropicais e serve de alimento. No Nordeste brasileiro é ainda conhecido como “inhame”.

MEAT PIES – (PG.28) – Torta de Carne

MOIETY - (PG. 29) – Metade

Metade: De acordo com a terminologia antropológica, é a divisão de toda a sociedade, para alguns povos indígenas, em duas partes mais ou menos iguais. Cada metade é formada por pessoas identificadas e indicadas por seus “padrinhos”, não por seu parentesco. E cada metade tem funções equivalentes e complementares com a outra metade. (*Antropologia, Mércio Pereira Gomes*)

AGE GRADE - (PG. 29) – Classe de Idade

Classe de idade: Grupos formados por pessoas de uma mesma geração que passaram por um mesmo ritual de iniciação, e que por isso mesmo estabelecem vínculos de identidade e de comportamento entre si que os diferem de outros grupos de idade, sejam mais velhos, sejam mais novos. Cada classe de idade exerce funções sociais e ritualísticas próprias delas, de acordo com sua posição etária relativa às demais. (*Antropologia, Mércio Pereira Gomes*).

GLISSANDI - (PG. 30) – Glissando

Glissando: Efeito obtido por instrumento de cordas, sopro, teclado ou no canto, que consiste em saltar de uma nota para a outra com pouca ou nenhuma distinção dos sons intermediários, em uma espécie de longo portamento. (*Dicionário de termos e expressões da música, Henrique Aufran*)

SLIDING PITCHES - (PG. 30) – Altura variável

ICONIC SPEECH - (PG. 30) – Discurso Icônico

Iconicidade: (*Dicionário Houaiss*)

DESCENDING CONTOUR - (PG. 31) – Contorno descendente

MINOR THIRD - (PG. 31) – Terça menor

Terça: Intervalo de três graus em uma escala diatônica. Terça menor: Intervalo de terça alterado um semitom descendente, constituindo um tom e meio. (*Dicionário de termos e expressões da música, Henrique Aufran*)

BLACK CAYMAN - (PG. 34) – Caimão negro

HYPODERMIC INJECTION – (PG.35) – Injeção hipodérmica

MANIOC BEER DRINKING FESTIVAL – (PG.39) – Festa da bebida de mandioca

RIDICULE – (PG. 39) – Zombaria

BROAD HUMOUR – (PG.39) – Humor grosseiro

ARM BANDS / LEG BANDS – (PG. 39) – Faixas de braço e faixas de perna

LEADING TONE – (PG. 40) – Tonalidade principal

RANGE – (PG. 40) – Extensão

LEVEL CONTOUR – (PG. 40) – Nível de contorno

MELODIC CONTOURS – (PG.40) – Contornos melódicos

CAPE – (PG. 41) - Máscara

HEADDRESS – (PG. 41) – Cocar

SWISHES UP AND DOWN – (PG. 41) – Sobe e desce

SONGWORDS – (PG. 42) – Palavras musicais

SONG SYLLABES – (PG. 42) – Sílabas musicais

TRAIRÃO – (PG. 42) – Trairão

BIG-MOUTH BASS – (PG. 42) – Peixe boca grande

CODA – (PG. 42) – Coda

Coda: Seção conclusiva de uma composição (sinfonia, sonata, etc.) que serve de arremate à peça. (*Dicionário Houaiss*)

LEVEL CONTOUR – (PG.40) – Nível de contorno

PERFORMANCE – Narração, Execução, Performance, Canto/Canção, Discurso, Realização

PERFORMERS – Contador, Cantor, Falante, Executor, Intérprete

NAME GIVER – Nominadores; Aqueles que nos dão nome

Nominador: Que ou aquele nomeia , que dá nome. Pela antropologia e a etnologia, que ou aquele que é responsável por escolher o nome de batismo ou prenome a ser dado a outro, de acordo com as regras específicas da sociedade. (*Dicionário Houaiss*)

NAME RECEIVER – Nominado; Aquele que de nós recebe o nome

Nominado: que foi nomeado, a quem foi dado um nome. Pela antropologia e a etnologia, aquele que recebe do nominador um prenome, conforme regras específicas da sociedade. (*Dicionário Houaiss*)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Texto de partida:

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

### Reflexões Teóricas:

BHATIA, Vijay K. Translating legal genres. In: TROSBORG, Anna. **Text typology and translation**. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

BATALHA, Maria Cristina. JÚNIOR, Geraldo Pontes. **Tradução, Conceitos Fundamentais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

COELHO, Luís Fernando Hering. A nova edição de Why Suyá Sing, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, abril, 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132007000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000100009&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 18 dez. 2010.

CROFTS, Marjorie. Complexidades sociolingüísticas ocorrentes na tradução da literatura de autoria indígena para a língua nacional. **Associação Internacional de Lingüística**. Disponível em <<http://www.sil.org/americas/brasil/publcns/ling/CompTrad.pdf>> Acesso em 30 nov. 2010.

FAULHABER, Priscila. Etnografia e tradução cultural em antropologia. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciênc. hum., Belém, v. 3, n. 1, Apr. 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1981-81222008000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222008000100002&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 07 dez. 2010.

HATIM, Basil. Discourse analysis and translation. In: BAKER, Mona (Ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 2001.

\_\_\_\_\_. Text linguistics and translation. In: BAKER, Mona (Ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 2001.

KAMAIWRÁ, Aisanain Páltu. Uma análise lingüístico-antropológicas de exemplares de dois gêneros discursivos Kamaiurá. Brasília, 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva, MACHADO, Anna Rachel, BEZERRA, Maria Auxiliadora

(org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Etnomusicologia e Estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. **Periódico Online de Artes**. Disponível em <[http://www.ceart.udesc.br/Revista\\_Arte\\_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm](http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm)> Acesso em 01 nov. 2010.

ROBINSON, Douglas. Literal translation. In: BAKER, Mona (Ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 2001.

RODRIGUES, Aryon Dall'igna. **Línguas Brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SCHÄFFNER, Christina. Skopos Theory. In: BAKER, Mona (Ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 2001.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEEGER, Anthony. Por que canta Anthony Seeger? **Revista Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 1, junho, 2007. Entrevista disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012007000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012007000100010&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 23 dez. 2010

SILVA Jr., Fábio Alves; SCHEIBLE, Ingeborg. H.J. Vermeer: A teoria da Funcionalidade (skopostheorie) e a supremacia da finalidade. In: PIRES VIEIRA, Else Ribeiro (org.) **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

VENUTI, Lawrence. Strategies of translation. In: BAKER, Mona (Ed). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 2001.

#### Glossário e textos paralelos:

<http://www.google.com>

<http://www.capes.gov.br>>

<http://www.scielo.br>

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traduca>

<http://www.sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom>

<http://www.thefreedictionary.com>

<http://www1.uol.com.br/babylon/>

<http://www.overmundo.com.br/overblog/etnomusicologia-o-que-e-isso>

<http://www.ams-net.org/awards/kinkeldey.php>

<http://pt.wikipedia.org>

Dicionários:

DUBOIS, Jean. **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 3a. Edição. Curitiba: Positivo, 2004.

GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia**: ciência do homem, filosofia da cultura. São Paulo: Editora contexto, 2008.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss**: sinônimos e antônimos. São Paulo: Publifolha, 2008.

MACY, Laura. (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford University Press, 2000.

TRASK, Robert Lawrence. **A Dictionary of phonetics and phonology**. London: Routledge, 1996.

**ANEXO**  
**TEXTO DE PARTIDA**

## 2 *Suyá vocal art: from speech to song*

Any ethnomusicological study of music should begin by examining music in relationship to other art forms, because nothing simply exists in itself. Everything is always partly defined by what it is not – by the other members of a set which usually are systematically related among themselves. Definition through interrelationship is a fundamental tenet of structuralism and semiotics (see Lévi-Strauss 1963b), and yet it is often ignored in ethnomusicological studies. There are some excellent exceptions, however, in work by Charles Keil (1979), Steven Feld (1982) and Rafael de Menezes Bastos (1978).

Since virtually all the music the Suyá performed or played was song, an analysis of their singing must begin by relating song to other vocal art forms. This chapter presents and compares examples of several genres that run the entire gamut of Suyá verbal forms. Each form is presented separately, often with an example from the cassette tape. Following the individual description, the genres are compared by their texts, phrasing, pitch relations, the textual authority. Song can be clearly distinguished from the other verbal forms on all but one of these parameters.

Four nouns (and, in a slightly different form, verbs) were central to an understanding of the way Suyá distinguished different genres. These were speech (*kapérni*), instruction (*sarén*), song (*ngére*) and invocation (*sangére*). The Suyá translated *ngére* as music, but in their case music was entirely song. There are many different kinds of song, associated with specific singing styles and also with specific ceremonies. Song was contrasted with *sarén*, which I translate as 'instruction' or 'telling.' There were several kinds of instruction, including formal exhortations of children, recitative solos in public ceremonies, and the narration of myths. The third major term, *kapérni*, I translate as speech, and to speak. It was modified by a number of other words which described kinds of speech, for example 'plaza speech,' 'bad speech,' and 'angry speech.' *Sangére* were invocations or curing songs that had an effect on the body. Some of the vocal art forms are given in Table 2.1.

### Instruction: the myth of the origin of the Mouse Ceremony

Suyá narratives, called 'what the old people tell/told,' were not formal affairs; they were told anywhere, by men or women, at any time of year. Some myths were specifically associated with particular ceremonies, and the example below was associated with the Mouse Ceremony.

On a sultry day before the beginning of the Mouse Ceremony Iawekidi, a woman about sixty years old, sat in back of her house, spinning cotton thread in its shadow. Nearby, one of her daughters scraped green corn to make pudding and another toasted a corn cake wrapped in banana leaves. Some of her grandchildren played around them, cobs of roasted corn in their hands. Three of her five green parrots waddled through the dust looking for fallen

Table 2.1. *Suyá vocal genres*

- 
1. 'To instruct,' 'to tell,' 'to relate' (*sarén*). Often used in the sense of a parent instructing a child, or reporting on an entire, concluded, event. In the third person singular the form is *sarén*; in the first person it is *iarén*, as in the names of specific verbal forms, given below.
- 1.1. 'Instruction' (*sarén*) of an unspecified sort usually refers to a kind of instruction. A father tells a child how to behave; a man relates the events of a fishing expedition; or a mouse (in a myth) instructs in the cooking of maize. There are no specific times or places for these events, and the phonetics and grammar are usually those of everyday speech.
  - 1.2. 'What the old people tell' (*mētumji iarén*) refers to narratives we could call myths. They are stories with clear narrative coherence (plot), but only a moderately predetermined performance style, which varies with the age of the performer, and the nature of the audience. Anecdotes about more recent events are not called by this term. Often performed in a question and answer form in the houses or in the village plaza, but without restrictions as to time and place. Example 2.1 on the cassette is an excerpt from the myth of the origin of maize, told by Iawekidi, considered to be a very knowledgeable older woman.
  - 1.3. 'Recitatives' (*huru iarén, ngatu iarén, gaiyi iarén*) refer to recitative-like addresses in ceremonies in which certain members of the village are publicly instructed through *iarén* to act in prescribed ways with respect to gardens, boys, or girls, in specific ceremonies. All of these are performed by men (usually recently initiated) in the village plaza. Example 2.2 on the cassette is a *ngātu iarén*.
2. 'Speech' (*kapérni*) refers to speech of all kinds. Public speech represents power; forms of speech both signify power and give power over people and events. Among the specifically named forms of speech are the following:
- 2.1. 'Everyday speech' (*kapérni*). Speech of the most general level refers to everyday speech forms, spoken by men, women, and children. Little formality, variable length phrases. Example 1.2 on the cassette is a short excerpt from informal talk in the men's house.
  - 2.2. 'Bad speech' (*kapérni kasaga*) refers to the jealous speech of witches and selfish people. It is a private, rather than a public form, without a particular structure, hour, or place of performance. It is probably more talked about than spoken. I have no recordings of 'bad speech.'
  - 2.3. 'Angry speech' (*grúnten kapérni*) refers to public speeches made by any man (old or young) who is angry and chooses to use it to make his feelings known publicly. It is only spoken by men. When men perform in the plaza they usually walk in a circle carrying a weapon. It is a style characterized by short, rapidly spoken phrases and abrupt tone contours. Because every occasion in which 'angry speech' was used was tense, and the speaker often angrily shot off his gun as he spoke, I was unable to record any examples of this speech form.
  - 2.4. 'Everybody listens speech' (*mē mbai wha kapérni*) is highly structured public speech, with long phrases and cadences. It is said to be spoken only by certain political and ceremonial leaders, and exhorts the community to behave 'correctly.' It is very similar to 'slow speech,' below.
  - 2.5. 'Slow speech' (*kapérni kahrido*) refers to the exhorting speech of any older adult man addressing the entire village from the village plaza. 'Slow speech' contrasts with 'angry speech' in the slow delivery of the phrases and the intonation. It is hard to distinguish from the 'everybody listens speech' except that more men may use it. Example 2.4 on the cassette is an excerpt of 'slow speech' spoken by Kaikwati.
3. 'Invocation' (*sangére*) is a quietly recited form that is performed over patients by adults of either sex in a number of different locations – although usually not in the plaza. It is a private verbal form, not meant to be heard by many people. Example 2.3 on the cassette is an example of an invocation.
- 3.1. 'Burity palm racing log invocation' (*ngwa iangraw*) is a kind of recitative that is spoken quietly at the head of a log racing track in order to make the heavy burity logs 'light' and to keep them from injuring the runners. It is slightly different from the *sangére* as it has a song-like structure, is performed by the ritual specialist and listened to by assembled men.
4. 'Song' (*ngére*) refers to music, especially song, of any type. Songs are said to have fixed texts and generally share a similar structure of textual presentation, but there are quite a few different genres.
- 4.1. 'Shout song' or 'call' (*akia*) refers to individual songs performed only by boys and adult men until they have several grandchildren. Examples 1.1 and 1.4 on the cassette present two different performances of shout songs.
  - 4.2. 'Unison song' (*ngére* as contrasted with *akia*) refers to songs usually performed in a lower register, and often in unison. The singers may be men, women, boys, girls, and the aged performing together or as separate groups. Some are sung exclusively by name-based groups. There are quite a number of variations in song style. The songs from different ceremonies are known by the name of that ceremony, e.g. 'deer song,' 'wild pig song,' and 'turtle song.' Example 1.3 on the cassette is a rainy season unison song, Example 6.3 on the cassette is a Mouse Ceremony unison song.
-

kernels and squabbling with the dogs over fish bones. It was a domestic moment with few adult men around, a good time to learn things from the women.

The myth described how the Suyá used to eat rotten wood before they learned about garden crops from the mouse. It told how a young mother took her son to bathe, where a mouse told her about corn. It recounted how the woman's house kept the corn a secret until the child could walk. Then her son carried a corn cake to the center of the village for the men. After the men tried the corn, they ran to the river and emptied it of garden crops. They threw away the rotten wood, and have eaten garden products ever since. The relationship of the story to the Mouse Ceremony was indirect, in the sense that the mouse never actually taught any songs, the way animals did in some myths. The narrative did define the principal actors and their relationships, and it revealed some important features of music itself. Recounted in the present tense by the best female performer I encountered, Iawekidi's story was also a very good example of the oral style called 'telling' or *sarén* (1 in Table 2.1 above). Example 2.1 on the cassette presents the first three paragraphs of the myth, which are transcribed below, then skips to later in the story, where the teller employs a different style, reporting several dialogues between different speakers. The two sections in the recording are indicated in the translation below.

The microphone recorded the story, the grating of the corn, the squawking of the parrots, the shrieks of the children, and the slapping of mosquitoes on the skin. 'Ne iū' said Iawekidi, to indicate she was going to begin. The way Iawekidi told the myth was different from everyday Suyá speech. The phrases were long and she employed considerable parallel construction.

[Recording begins]

For a long time our ancestors ate soft rotten wood. They pounded rotten wood. They pounded it in pestles and ate it. They ate it baked with pieces of meat, or pieces of fish. They ate it that way for a long time. They lived for a long time that way. The evil cannibal monsters killed them, then stopped. Our ancestors killed the big mosquito monsters. Time passed. They lived for a long time like that.

The Suyá moved to the river of food and made a village there. They built a village at the river of food and lived there for a long time. There was lots of food in the water: sweet potatoes, cará, [and other plant foods]. There was lots to eat. There was corn, too, and manioc – a lot of food. When our ancestors went to the water they had to push the plants aside in order to bathe. They pushed the plants aside and bathed. That went on for a long time. They bathed surrounded by sweet potatoes. The skins of the potatoes were blackish blue in the water, but the people only looked at them. This went on for a long time.

Now, a man begins to court a young girl. He begins to court her and have sexual relations with her when she is still very small. Then she grows bigger, her breasts begin to swell [she reaches puberty]. Our ancestors are eating rotten wood, and live that way for a long time. Then the young woman becomes pregnant. Time passes.

[Recording interrupted: the following paragraphs are not on the tape]

The child is born and she lies in her hammock until the blood stops flowing. After a time she and her husband paint themselves and begin to eat fish and game again. She takes her baby to the water to bathe often. She takes it to bathe, and she bathes it. The baby grows very large and it lies with her in the hammock. Our ancestors are racing with burity logs. They bring logs into the village, and bring more logs into the village. It is nearly the middle of the log racing season [about January]. The baby cries a lot and its grandmother says to its mother 'take it to the river to bathe and distract it.' 'All right' the mother replies. She picks up the baby and takes it to the river. Together they bathe in the water. It is early morning when she takes it and bathes with it.

(\* Myths - tradução de literários. Zochoel)

She enters the water to give it a bath. A mouse jumps on her shoulder. 'Hey! What kind of thing are you to sit on my shoulder?' she exclaims, throwing it off her shoulder. It comes back and jumps on again. 'Why, you bad animal, are you like a person that you fool around like this?' She throws it off again. Once more it returns and climbs on her shoulder. 'Behave, and go away,' she exclaims, throwing it away again.

Then the mouse says 'Wait, stay there, I am going to tell you something.' 'What?' asks the woman. 'I am going to tell you something,' the mouse says. 'What are you going to tell me?' she replies. 'See, I am going to tell you about something to eat. Do you see, *this* is the river of food, right here,' the mouse tells her. 'Really?' she replies. 'You are living on the river of food and you are bathing in it,' the mouse goes on. 'What is it?' she asks. 'That is corn. That is corn,' replies the mouse. 'You should take some and go back to the village with it. If someone should ask you, "what have you got in your hand? what are you bringing to the village" you should say it is your child's. Say "my child was crying so I brought this along to stop it." Then tell your mother to pound it and put it in the ashes and wait for it.' 'All right, I will,' the woman replies.

She takes one ear of corn and climbs the bank with it. Gingerly she picks one ear, holding it between two leaves, and carries it up from the river. She carries it along. People coming to the river to bathe say 'Hey, what is that bad thing you are bringing up from the river? Don't eat it!' She replies 'My child was crying for it, so I am bringing it up from the river' just as the mouse told her to do.

In her house, she puts the corn on the roasting rack and goes to her mother. 'Mother!' 'What is it?' her mother replies.

'Mother, I was down at the water and the mouse jumped on me and told me something. It came and sat on my shoulder and told me to stay still, that it would tell me something. It would tell me about something to eat. It said to take some and hide it.' 'Is that so?' said her mother. 'Yes, it said "that is corn. Take some to your mother. Is your mother alive?"' it asked. 'Yes, she is alive' I responded [this probably refers to part of the dialogue she left out earlier]. 'Have your mother pound the corn [in a pestle], wrap it in leaves, and place it in the coals to cook.' That is what he told me' the daughter says. 'All right' replies her mother.

They take the corn and shuck it. The kernels are very large, and they twist the ears to strip them off. They pound them, wrap the meal in leaves and put it in the coals of the fire. It lies there for a while and then is ready. They pull it out of the fire.

The young mother's husband arrives. 'My child's father!' the mother says. 'Yes?' replies her husband. 'Have you seen anything like this? Come here and take some; come here and take some.' He takes some corn cake and eats it. 'Huuuuuuu,' he says. The corn cake is a rich yellow. 'Only adults should eat this. Only belligerent men should eat this. Don't you eat it, we will [eat it and] be the ones to die. Don't you eat it,' he says to his wife. 'Only your old mother should eat it.' He takes some more corn cake and eats. The young mother goes to the water and picks a few more ears of corn and carries them back to the house. They make more corn cake. It is good. The house is full of rotten wood. At night they take all the rotten wood out of the house and throw it away in the forest. In its place they fill their house with corn, at night. They eat corn, sweet potatoes, *mbrai*, *ngero*, and other things they have brought from the water. They eat that way for a *long* time. They eat that way for a long time. The child becomes strong. He begins to crawl and pull himself around the floor sitting up. The corn in the water ripens and dries again [it is January again].

The men go into the forest looking for the cane they use for weaving baskets [and also for rotten wood]. Now the boy's father goes into the forest hunting for game [a man does not hunt large animals for some months after the child is born]. They eat the game baked in cornmeal. The other men go looking for cane in the forest. 'Where are you going?' they ask the father. 'I am looking for cane,' he replies. He puts rotten wood in the doorway of his house. He has some rotten wood in his hand to show the men. 'We see,' the men reply. The corn dries out and they store it in their house.

Now, after a time the child begins to crawl and walk. The mouse asks the boy's mother 'Can your child crawl now?' The mother replies, 'Yes, he can crawl and walk.' 'Your child can walk. You should pound a lot of cornmeal to make meat pies. When the men race with burity logs into the village, and throw them

down in the center, you should give them some corn cakes to eat in the plaza. Then the men will see, and all of you will eat well in the village.' 'All right,' the mother responds.

In the village, the young men have all been initiated into the men's house. The Suyá have sung the *Gaiyi* song and finished it. The woman and her mother pound the corn and wrap it in leaves with pieces of meat. They cook it in the fire and remove it. When the men finish singing the *Gaiyi* song they begin to go out after burying logs. They race with them into the village. Then they finish racing. They finish racing and go to sing [rainy season unison songs] in the men's house.

[Recording resumed: the following paragraphs are on the tape]

The mother says to her son '*Wagmē* [a moiety name, and quite distinct from the address form 'baby'], come here. Take this. Take this. Go to your *ngedi* [mother's brother] and take this with you. Take this to your mother's brother.' 'All right' [the boy replies]. He takes some corn cake and walks to the plaza in the direction of the two men's houses, which are full of men.

The adult men of the *Kren* society see him coming and shout excitedly 'Hey, what is that our name receiver is bringing us? What is that reddish-yellow thing he has taken and is bringing to us? What can it be? Come here, name receiver. Come here name receiver. Come here name receiver; bring it here so we can see it. Bring it here so we can see it.' 'All right' [the boy replies].

The boy goes to the *Kren* moiety's men's house. They look at the corn cake. 'What is it?' [they cry]. 'This is a corn cake' says the boy. 'I am eating a corn cake.'

Then the men of the *Ambàn* moiety call to him 'Our name receiver, give us a taste! Give us a taste! Name receiver, give us a taste!' The boy goes to the *Ambàn* men's house and says 'Look.' [The men exclaim] 'Hey, what is that, what's that, what's that?' 'This is corn,' the boy replies. 'It is a corn cake my mother baked for me and I brought it out here to eat.' 'Where are the others? Are there more in your house?' the men ask excitedly. 'The house is full of them' the boy replies. 'Aaaaahhhh!, I want some, I want some, I want some!' shouts an old man of the *wikenyi* age grade. All the adult men run to the house, their feet thudding on the ground: *rurururururu*. The boy's grandfather steps out of the house and says [in the stuttering speech of the aged], 'Hey, hey, go, go, go, go-to, go-to, go to the water. Go to the water! You have been bathing in it! You have been pushing it aside in order to bathe!'

'Let's go!' shout the men. The men run to the water, [their feet going] *kru-kru-kru-kru-kru*, and take all of the corn. The water is empty.

[Recorded section ends here]

They bring up squash, they clear out *mbrai*, they dig up the sweet potatoes and skin them. They bring it all up and eat it. 'Come on, companions. Let's live here and eat this food!' They take all the rotten wood and throw it out in the forest, replacing it with maize. They replace it with maize. They live like that for a long time . . .

Iawekidi continued, describing further events leading up to the planting of the first gardens (see Seeger 1984 for a complete version).

Story telling was an art, and certain individuals were generally recognized as having particularly good style, even to the extent that certain people were recommended for certain stories. The story of the origin of corn was one Iawekidi was known for. Women's versions emphasized slightly different events. Iawekidi described the young boy's mother with greater care than versions told by men. Iawekidi described the woman's betrothal, and the start of sexual relations with her husband when she was very small is described, and some aspects of the child's birth – the way the woman lay in her hammock until the bleeding stopped – that were not even mentioned in the versions I recorded from men. They were all important parts of a woman's life. The men tended to skip over the early part of the story quite rapidly. The

important relationships for them were those between the mouse and the woman, and between the woman's house and the rest of the village.

There was no fixed way to tell a Suyá myth. Although in some parts of South America a narrative may be memorized – the creation myth of the Xokleng is a case in point (Urban 1986), or a performance may require a listener who will give fixed responses (as described by Basso [1985] for the Kalapalo), most Suyá myths could be told in a variety of ways. They might be narrated directly, as in the myth transcribed above and recorded on the cassette. They might be told with interruptions where people asked questions, which were answered before the teller was encouraged by a member of the audience to continue until another question was asked. Or they might simply be alluded to in a single phrase. The general plot was usually known by the teller and the audience. Most Americans and Europeans have a similar familiarity with the biblical story of Genesis, which is used in the same way – as the subject of sermons, read directly or alluded to.

Narrative performance was a 'telling' (*sarén*) that had a distinctive performance style. It had longer cadences, could use archaic forms of speech, and voice tone was an essential component. There were no 'he said' and 'she said' markers to indicate who is speaking in Suyá myths, and some stories were almost entirely in dialogue. Tone, timbre, phonetic alterations, and tempo were all devices used in telling myths – just as they are also used in musical performances.

Examining the first lines more closely, some clear rhythmic and tonal structures emerge:

- |    |  |   |                        |                |                   |                                     |
|----|--|---|------------------------|----------------|-------------------|-------------------------------------|
| 1. | <i>Hwin</i>                                  | <i>krawi</i>                                | <i>krat</i>            | <i>kuludaw</i> | <i>paaaaaaaaa</i> |                                     |
|    | Tree   | rotten                                      | log                    | ate            |                   | living in a village for a long time |
| 2. | <i>Hwin</i>                                  | <i>krawi</i>                                | <i>krat-chi</i>        | <i>katwün</i>  | <i>mà</i>         | <i>kuku</i>                         |
|    | Tree   | rotten                                      | log-big                | pounded        | with intention    | ate                                 |
| 3. | <i>Hwin</i>                                  | <i>krawi</i>                                | <i>krat-chi</i>        | <i>katwün</i>  | <i>mà</i>         | <i>kuku</i>                         |
|    | Tree   | rotten                                      | log-big                | pounded        | with intention    | ate                                 |
| 4. | <i>Kàm mbru ianin kuku ne, kàm tep ku ne</i> |   |                        |                |                   |                                     |
|    | With game cake ate it, with fish ate it      |   |                        |                |                   |                                     |
| 5. | <i>Kàm mbru ku ne,</i>                       |   | <i>sag-nin kuku ne</i> |                |                   |                                     |
|    | With game ate it,                            |   | in cakes ate it        |                |                   |                                     |
| 6. | <i>Niu-re daw paaaaaaaaaaaaa.</i>            |   |                        |                |                   |                                     |
|    | Thus   | lived in a village together for a long time |                        |                |                   |                                     |

The rhythmic and tonal structures are clearest when they coincide. Thus the second half of the first line and the sixth line are nearly identical, while line three is an exact repeat of line two. Within lines four and five there are two similar patterns: *kàm mbru ku ne* has identical emphasis and a parallel semantic construction to *kàm tep ku ne*. It has a parallel semantic construction with *kàm mbru ianin kuku ne*, where two of the even beats are broken up into four. In the opening lines, the myth displays a number of tonally and temporally structured phrases quite distinct from everyday speech.

Another feature of this particular performance of the myth were the long glissandi, or sliding pitches on a single vowel. These were used here to indicate emphasis – either a long passage of time or an indicator of size. They liiiiiiived; they traaaaaveled; they liiiiiiived; it was a biiiiiig baby. These glissandi all provide a kind of timeless backdrop for the subsequent events, which were largely presented through extensive dialogue and reported speech and few glissandi. The glissandi were a clear example of iconic speech: where the speech

sounds themselves carry semantic meaning. The traditional separation of phonology and semantics cannot be maintained in a case like this. The actual sounds of the performance carried meaning in themselves.

Later in the story, when Iawekidi described the exciting moment when the men, sitting in the men's houses after a log race, tasted maize for the first time, the style changed. The tempo increased. There were no glissandi, but instead different uses of the voice to indicate different speakers. She indicated the different speech styles of the mother, the boy, and the two groups of men through her tone of voice and the style of the speech itself. She still made extensive use of repetition and parallel constructions. Her use of the voice to represent different speakers was another common feature of Suyá myths.

While Example 2.1 on the cassette was a striking performance, it was not unusual. The events of the story were very similar regardless of the teller's age; the use of the special constructions of myth presentation, however, varied considerably. Younger tellers tended not to use such temporally long phrases. Older adult Suyá all told myths with fairly measured phrases and repeated tonal and rhythmic features. There was considerable room for stylistic differences and plot development by different tellers faced with different audiences under different conditions.

### Instruction: ceremonial recitatives

There were other forms of 'telling' or 'instruction.' Rhetorically the most formal of these were the recitatives that accompany a number of ceremonies rarely performed today (1.3 in Table 2.1). They were usually spoken by young men who were leaving their natal houses to live in the men's house, during an initiation rite. A man would be taught a certain recitative instruction before a ceremony was due to start. At a certain moment in the ceremony – usually before the final event – he would be elaborately decorated with bird down, and laden with ornaments. He would sing in his mother's house, leave it with great elaborateness, walk to the men's house, and perform his 'instruction' in which he exhorted all the members of the village to prepare the ornaments and food for the final ceremonial activity.

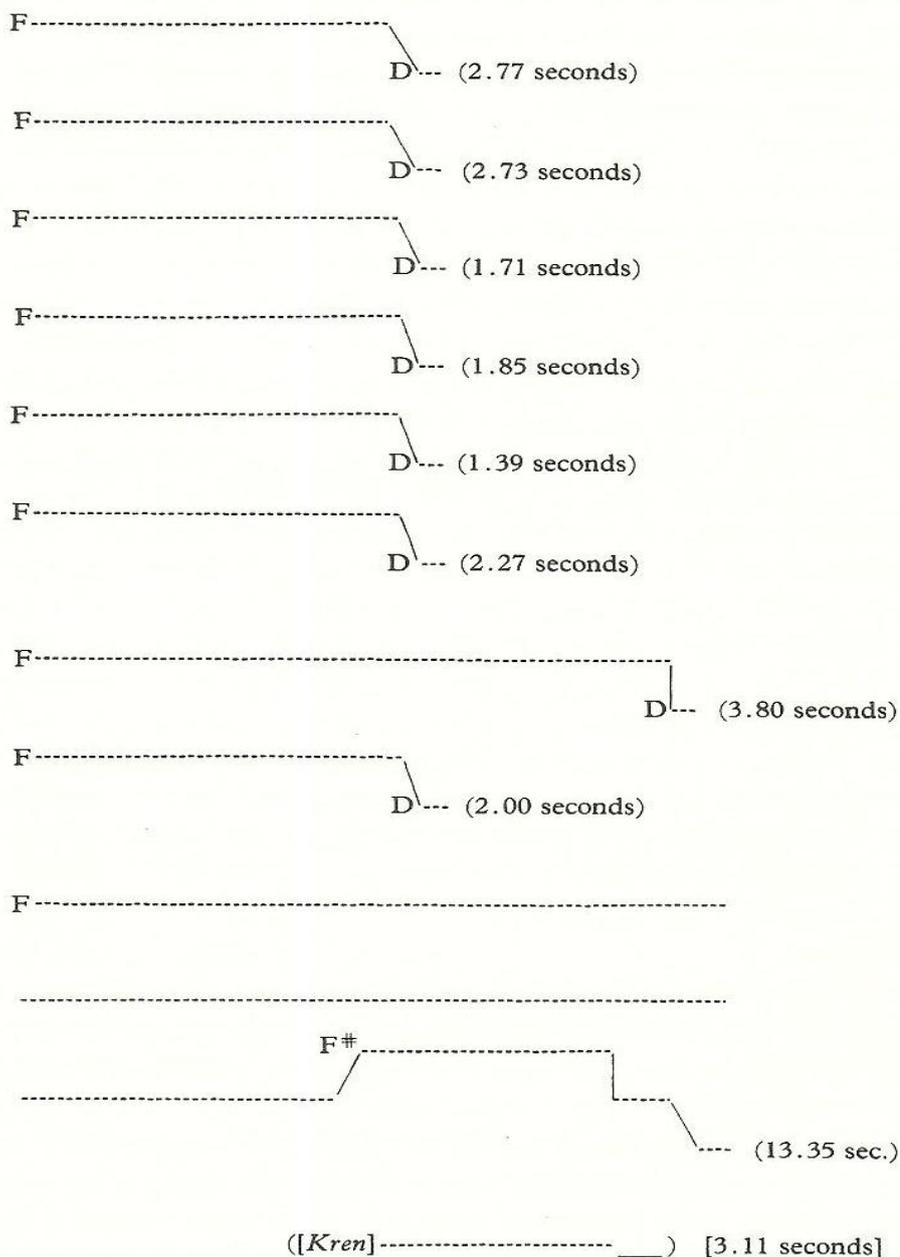
Example 2.2 on the cassette is an 'instruction for the young men's ceremony' *ngātu iarén* performed by Takuti. Although Takuti was not a young man, as part of a long series of log races culminating in the 'young men's burity log' (*ngätuyi ngwa*) in 1976 he was ornamented and performed the instructions shortly before the final race. The recitative (*sarén*) took its name from the ceremony of which it was a part. I make no attempt to translate this example, as even the Suyá had difficulty making more than general observations about its content. The recitative made extensive use of a parallel melodic and semantic structure with a descending contour. At the opening and close a member of the opposite moiety from the singer (who was a member of the name-based *Ambàn* moiety) spoke a line. In between, the performer's lines consisted of a single tone held to the end of a phrase where it/dropped a minor third/. These are schematically represented in the diagram with a rough indication of the phrase length, shown by the length of the horizontal lines.

These recitatives were carefully prepared, and generally memorized. I collected several in private performances, but this was the only public performance I witnessed. They shared a tonal and semantic structure rather similar to the one above. Some, however, were considerably longer.

# Why Suyá Sing

Huuuuuu, my relatives.

(member of *kren* moiety: huuuuuuuuuu)



## Invocations

Invocations (3 in Table 2.1) were performed in an entirely different style. They were very quiet, and might be performed without an audience at all. Their objective was to have an

effect on another person's body. In Example 2.3 on the cassette, Takuti performs an invocation to enable an infant to begin eating manioc products.

1. *ā, ā, ā, ā, ā*  
Grunt, grunt, grunt, grunt, grunt
  2. *ā, ā, ā, ā, ā-a*  
Grunt, grunt, grunt, grunt, grunt
  3. *Ah-ffffu ah-ffffu*  
(Blow, blow)
  4. *Ah-ffffu mawroma, ah-ffffu mawroma, ah-ffffu mawromaaaa*  
(Blow) goes (3 times)
  5. *Mawromaaaaaaaa*  
Goes
  6. *Wi angro mbe-ti moro kute saw tā ku sülü kataw daw tē*  
Becomes white-lipped peccary goes how come a bit eats goes to and leaves
  7. *Tu kām̄ta, ku kām̄ ta, kango taikon kango tai kulu (??) ne sàrà kataw dn tē añitaw?*  
Root chew root eat juice drink juices takes some ready leaves and goes how come?
  8. *Mbru tāw, mbru tāw, tågà tā*  
Animal, animal, isn't that an animal
  9. *Kulu taw pa kande urakta, taikon kwā kure*  
Eat master similar to, drinks and isn't affected
- (Repeat lines 1, 2, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9, then repeats again 3, 4 (with one less *mawroma*), 5, 6, 7\*, 8, 9.)
25. *Ah-ffu mawroma, ah-ffu-ā*  
(Blow) goes (blow) grunt
  26. *Ā, ā, ā, ā, ā, ā*  
Grunt, grunt, grunt, grunt, grunt, grunt
  27. *Ah-ffu, ah-ffu, ahffu, ahffu, ahffu*  
(Blow, blow, blow, blow, blow)

\* Line 7 is slightly different each time it is repeated. It is also very unclear exactly what is being said. The small differences are good examples of the slight variation found in many of the repeats in the invocations.

There were many reasons for performing an invocation. A sick relative, a woman in childbirth, a bleeding wound, and a toothache all called for them. So did many things that were not pathological, such as a sudden rainstorm (performed to keep it away), a disdainful lover (performed to punish), or a healthy child that they wished to grow up tall, strong, swift, and with good wind. I collected over sixty of them, and was called upon to sing 'Rain, rain, go away, come again some other day (blow, blow, blow)' on afternoons where towering dark thunderclouds threatened to dampen some enjoyable activity. (I had some surprisingly successful performances.)

The word for a large group of Suyá invocations is *sangére*. It is possible to imagine them to be a kind of song by breaking down the word into (*sa-ngére*). The Suyá, however, did not accept this etymology. They said invocations were different from songs. Because of their difference from the *ngére*, I call the *sangére* 'invocations' for convenience. (In an earlier publication I referred to *sangére* as 'curing chants' in order to stress their difference from songs (Seeger 1981: 212-19); here I call them 'invocations' as that now seems to best characterize their form and performance.)

It is quite likely that the Suyá originally learned to perform invocations from the Upper Xingu Indians. The western group of Suyá, known as the Tapayuna or Beijos de Pau, had never heard of them before they came to live with the eastern group, although they were familiar with all the other genres. The Suyá appear to have adopted the quiet performance style, dual structure, and general objectives from the Upper Xingu (mentioned in Viveiros de Castro 1977; Kuikuru invocations will be described in Franchetto, 1986). They changed the textual features considerably, making them compatible with their own cosmology, which is quite different from that of the Upper Xingu Indians. The burity palm invocation was performed in a very different style, and appears to have been an earlier, traditional Suyá form.

In the Suyá pharmacology, invocations were more important than herbal medicines. Herbal medicines were usually collected and prepared by family members, who administered them and were not given gifts in return. *Sangére* were often performed by family members, but some people had a specialized knowledge of them. If a patient recovered, the singer of an invocation was given a present by the people who asked him or her to sing it.

Invocations operated through an intricate system of metaphors. Their efficacy was the result of the insertion of an attribute of an animal, plant, or other natural object into the body of a human in order to give a particular body part or function the properties of the animal. In every case, something powerful was invoked that humans do not have, and the attribute was blown and sung into the patient's body. For instance, the invocation to allow young children to eat manioc foods without harm (above) named the wild pig, which is able to eat poisonous bitter manioc without ill effects. When the child became a little like the pig in that respect, it would also be able to eat manioc – at least the prepared kind – without difficulty. Takuti insisted that performing the invocation too often would be harmful. If it were performed more than twice for any given child, the child might develop an inordinate appetite for manioc and eat huge amounts, like a wild pig. Clearly some degree of animality is desired; too much is dangerous.

Other metaphors affected other aspects of the body. The invocation for infant convulsions named the black cayman, which lies very still and doesn't tremble; the convulsions should cease as the child becomes, at least temporarily, as still as a cayman in the water. The one for an easy birth named a small fish, which slips easily out of the hands; the infant should be delivered as easily. Another one for childbirth named a manioc 'pancake' (*beiju*). Just as women turn these pancakes quickly and take them off the fire rapidly, so the child will come out of her womb. To judge from my collection, strength was the attribute most often sought and the animals most often named were those considered to be powerful: the deer, jaguar, large otter, wild pigs, and reptiles. The attributes of fish were associated mainly with childbirth, birds were scattered among the invocations because each species had different attributes. Insects were used largely for rain; plants were for pregnancy because of the fecundity of certain palms and for growth because certain plants grow quickly to tower over the others.

Suyá interpretation and translation of invocations usually consisted of establishing what animal attributes were described and which animal was eventually named. After listening to my taped examples, and knowing that I wanted a translation into colloquial Suyá, most adults would say 'That is the invocation of the — [an animal]; you know, it has very — [the trait].' It was extremely difficult to get an exact translation of each line and metaphor. To the

Suyá I worked with, who were themselves performers, after the initial metaphor and the animal had been deciphered, the rest was unimportant. Indeed, the areas of variation within the performances of the same invocations by different people or by the same person at different times seemed to be in the number and type of different metaphors employed after the initial one, which is relatively fixed. What I was confronting was a different concept of translation and teaching.

The best Western parallel for the efficacy of an invocation is a hypodermic injection. The blowing injects a particular powerful essence of animality, distilled through metaphor, through the skin of the patient into his or her body. Once in the body it either rectifies weaknesses or strengthens positive tendencies that have an effect on the physical well-being of the patient. This may be one of the reasons the Suyá put so much more faith in Western medicine when it is injected instead of swallowed.

Invocations were performed by men or women, who usually blew onto the patient as they performed the invocation very quickly and very quietly. The time and place of their performance depended on the objective: *sangére* for growth were usually performed in the early morning after bathing; those for alleviating specific symptoms (pain, fever, bleeding, etc.) were performed when the symptoms were manifested. Invocation performances were extremely hard to hear for persons standing more than three feet from the patient, and they were very difficult to record except in special circumstances. My recordings were all made in the forest or gardens surrounding the village, far from the domestic noises. Even then the volume had to be turned up very high and the microphone placed near the mouth of the singer to get an adequate recording.

Invocations were usually learned by older children and adolescents who listened to adult performances. Children were able to move in close to performances in a way that adults rarely did or could. They learned most invocations by being close enough to actual performances to learn the style. The youths did not usually perform what they learned until they had children of their own. According to the adults, youth was the time when the ear was 'unclogged' and learning was easy. Most invocations were quite widely known, and had been passed down through tradition. Others were known by only a few people. These invocations were considered very valuable, and they were only taught with the understanding that a gift would be given in exchange. The invocation for scorpion bites, for example, was so jealously guarded by the only man who knew it that it died with him.

Although older men told me that people did not use invocations as much as they used to before they encountered Western medicine, it was an active form throughout my fieldwork. An invocation performance was often the equivalent of 'first aid' and prophylaxis. Certain older men were also asked to perform invocations on children from other Indian communities when they visited the local administration post, which they would do in the expectation of receiving a gift in return. In a similar fashion the Suyá would go to the administration post to consult shamans from other groups, and simultaneously to make use of the post's Western medical facilities. There is a tendency in South America for curers at a distance to be considered more powerful than local ones, and this is the case for the Xingu region as a whole.

The invocation on the cassette is fairly typical in structure and performance style. It was sung in a recording session in the gardens, but was apparently identical to a version I heard in an actual cure. The approximate transcription indicates longer pauses as line breaks. The textual structure appears more clearly in the free translation below.

1. Grunt, grunt, grunt, grunt, grunt
2. Grunt, grunt, grunt, grunt, grunt
3. Ahfffu, ahfffu
4. Ahfffu going away, ahfffu going away, ahfffu going awaaaay
5. Going awaaaaay
6. The white-lipped peccary (*Tayassu tacaju*) goes, how come it can go to eat some and then leave?
7. Chews roots, chews roots, drinks juice, is finished and leaves, how is it?
8. Some animal, some animal, isn't that an animal
9. Something like the master of eating food, it drinks and is not harmed

(Repeats lines 1, 2, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9, then repeats again 3, 4 (with one less *mawroma*), 5, 6, 7\*, 8, 9.)

25. Ahfffu, it goes, ahfffu grunt
26. Grunt, grunt, grunt, grunt, grunt, grunt, grunt
27. Ahfffu, ahfffu, ahfffu, ahfffu, ahfffu

There is very clear parallelism throughout the invocation, as in the other verbal art forms analyzed so far. The first nine lines are almost exactly repeated three times, as follows:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

1, 2, —, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9

—, —, 3, 4, 5, 6, 7\*, 8, 9, 25, 26, 27.<sup>1</sup>

Certain lines are skipped in the repetitions — the first two lines appear in the second repeat but not in the last one. Line seven is slightly altered and virtually unintelligible in each repeat, in an apparently improvisational style also typical of the form.

## Oratory

In every ceremony I witnessed there came a time when energies flagged and the initial euphoria dissipated in the daily subsistence tasks and everyday relationships. This was the moment for hortatory speeches in the plaza. On the afternoon of 2 February no boys had come out to the clearing to sing into the village. The few adult men who were there sang half-heartedly for a few minutes, then walked back to the village without the usual afternoon ceremonial entrance. That evening Kaikwati, the ritual specialist, began to orate as he walked slowly around the smoldering fire where a few men were sitting. He held a large black club in his hand, and thumped its handle on the ground. As more men arrived, they talked quietly while he spoke in a voice which could be clearly heard throughout the village. His carefully phrased speech was very different from his usual speaking style, and also from myth telling. It was a form of plaza speech called 'slow speech' (*kapérni kahrīdo* 2.5 in Table 2.1), which has a structure of its own and involves normative exhortation. Example 2.4 on the cassette is a recording of a part of one of Kaikwati's speeches. For technical reasons I could not record the plaza speech in 1972, and I substitute for it an example recorded in 1982, orated by the same speaker. In terms of style they are quite similar, although the particular subjects discussed were probably different. I did not understand Suyá in 1972 as well as I came to later.

<sup>1</sup> I am indebted to Greg Urban for pointing out to me some of the parallel forms I had overlooked in my comparison of invocations with song.

Children, I am going to speak to you. Listen to my speech. You will perhaps listen to my speech. Our fathers, our grandfathers – not mine because I was not born a Suyá and am ashamed to speak in our language [here Kaikwati refers to his origins. He was born in a village of the Waura Indians in the Upper Xingu, but was captured as a young boy with his mother, was adopted, and has lived in the Suyá village ever since] – always spoke to their children. Your mother, our mother, your mother's brother, your father spoke to you and you listened to their speaking. You listened to their speech and behaved correctly. You followed their speech and behaved correctly. Our name givers were always like this. They spoke to their children and lived together. They spoke to their grandchildren. These weren't angry, they just listened to the speech.

Young men living in the men's house. Children, grandchildren, went to the listening place [an unusual way of referring to the men's house in the plaza where young initiates lived until they had a child, married, and went to live in their wives' houses] and hung [their hammocks]. When a man went looking for a wife, his mother's brother and his fathers and the residents of his natal house saw he wanted a wife and spoke to him. He would *follow* the speech and behave correctly. Mother's brothers, fathers, would speak to him. During the speech he would listen without anger. Men would speak to him, women would speak to him. He behaved correctly.

When he went to his wife they would speak to the husband. They never sat empty [without meaning], they spoke in the village. They spoke to him. Relatives too spoke to them thus. They did not marry with empty foreheads [without thinking?]. They spoke to their boys, they spoke to their girls, they spoke to the men. It was always thus.

(. . .)

They listened to the speaking and lived together. They followed [the speech] and behaved correctly living together.)

The long phrases, the repetition of the word *kapérni*, and the lack of interruption set this form of verbal performance apart from everyday speech.

1. *Ngatureyi, aya amoi kapérni, k̄i aji imoi kapérni mba*  
Boys to you I speak do our to my speech listen
2. *ai imo kapérni mba iantā*  
You my speech listen perhaps
3. *Wai a pam mē, ai gitum mē*  
Your father and, your grandfather and
4. *Ai sa kre k̄am i w̄i kupen tarw wa aya amoi kapérni*  
You house in I am Indian another, to you I speak
5. *Ai amoi kapérni kwā whiasam amoi kapérni*  
I to you I speak he ashamed to you I speak
6. *A nā mē, i-wa nā mē, tukāyi mē, a pam mē*  
Your mother and, our mother and, your mother's brother and, your father and
7. *Ai am̄ai kapérni daw pa a kwā kapérni mba*  
To you speak and live together, you their speech listened
8. *Ai kwā kapérni mba kapérni kot a añi mba ai a pa*  
You their speech listened speech followed behaved correctly and lived together
9. *Kapérni kot a añi mba*  
Speech followed you behaved correctly
10. *Wa krā tum ji da niureda, kute kra ji ma kapérni daw pa*  
Our name givers were thus, emphasis children did speak and live together
11. *Taumtwuyi, te ku ka mu pada kwā kapérni daw pa niu*  
Grandchildren (????) they spoke and lived together seated
12. *Kute, kam gr̄ug k̄it ne, kwā kapérni mbai tarw pa*  
How, with anger none they speech listened and lived together

Public speaking was restricted to a few adult men, not all of whom used it. Several men employed 'angry speech' in the plaza (2.3 in Table 2.1), but only Kaikwati regularly used the slower, exhortatory forms. 'Slow speech' was restricted to prestigious adult men. 'Everyone listens speech' (2.4 in Table 2.1), restricted to ritual specialists and chiefs, involved not only exhortation but suggested specific collective activities. The name 'slow speech' refers not only to the slow delivery with its long phrases and clear cadences, but also implies 'with care' or 'with attention.' Slow speech contrasted with 'angry speech' which was practically spat out, words quickly delivered, and phrases short and abruptly terminated with different tonal patterns. Although there were many different kinds of speech in the past, today very few Suyá claim to know them.

The oratory above is not only an example of the genre, it reflects on the genre itself. The word 'speech' (*kapérmí*) and various uses of the verb 'to speak' (*kapérmí*) appear fourteen times in the first twelve lines. This, too, was characteristic of all the examples I collected. The speaker not only appealed to the past to legitimate the present (our forefathers did this, therefore it is good and we should do it too), but he also appealed to the past to legitimate his speaking and the desired result of that speaking ('Our name givers, our fathers, they were always this way with their children. They always spoke to them and their children listened and did what they said').

There was also a larger structure to oratorical performances. Kaikwati spoke for nearly fifteen minutes on this occasion, with occasional pauses where he drew out a single syllable (as in the *paaa* at the end of the recorded sample). The structural units are too large to conveniently put on a tape. For the first seven minutes Kaikwati spoke of the speeches the Suyá used to make, and about how the young people listened to them and behaved according to what they heard: they followed the speech and behaved well. There were fairly regular short pauses of the type *paaa* approximately every minute or half-minute: 1:55, 2:24, 3:19, 3:36, 4:10, (5:00) 5:25, 6:00, 6:44, 7:01. At the 4:10 pause Kaikwati changed subjects slightly and talked about himself as a non-Suyá and his own experiences being talked to by the older people. He returned to the general statements at 5:00 minutes, where there is a very slight pause. This whole section legitimates the speaker, the speech, the subject addressed, and stresses its importance.

At the seven-minute mark there was a relatively long pause – about six seconds – where Kaikwati walked in silence, striking his club on the ground. Then he changed the topic. Although still referring to how things were done in the past, he talked about how a young man who married a man's daughter would make his father-in-law canoes and a new house; would bring him food, bird tail feathers, and other things; and would work very hard for his wife's family. He continued on this theme for over six minutes with short pauses at: 8:19, 8:55, 9:19, 10:13, 10:57, 11:28, 11:35, 11:50, 11:58 – a longer pause – 12:45, 13:18. The pauses appear to be more frequent toward the end as he seemed to be searching for ways to express himself. At 13:18 he changed the subject once again, returning to the initial theme about speaking and singing, and how he taught people songs. 'I have spoken to you, spoken well to you, listen to my words. Your fathers and your brothers spoke and you listened.' Here again Kaikwati stressed the importance of the occasion, of oratory, and of listening, establishing the legitimacy of his speech.

The long discussion of the duties of a son-in-law was not simply a general exhortation. The speaker's daughter had recently married a Juruna man, who was living in the speaker's house

and he was personally concerned about the duties of a son-in-law. Even more to the point, his brother's daughter had also just married. She had married a young Kayabi man whose father was important but who, himself, did not seem to know how to fish, paddle a canoe, or show any inclination to learn. He did not want to stay in his father-in-law's village, and in a manioc beer drinking festival in August 1982 there was a long argument about his behavior, after which he left his wife, who spent hours crying during the night, audible to the entire village. As I left the field for the last time, Kaikwati's sons were trying to fix things up between them. The relations of sons-in-law to their fathers-in-law was very much on the adult men's minds at the time of this oration. At the same time as the village was exhorted to perform its ceremonies correctly, the speaker exhorted them to behave in correct ways toward their kin and affines.

Although speeches often began and ended with a conventional discussion of the importance of listening to and following the oratory of the adult men, the content of 'slow speech' and other forms of public oratory was not as fixed as in myths. Oratory could introduce topics of personal importance or public current events. While myths often recounted how society became the way it is now, oratory was used by those adult men who were permitted to perform it to legitimize particular positions through appeal to Suyá traditions and the way the 'fathers, mothers, mothers' brothers, grandfathers, name givers' and other relatives were supposed to have behaved.

Not all speeches were as serious or as emotion-laden as the speech above. Some used ridicule and broad humor to make the same points, as in the example below performed by Kaikwati on another occasion:

Our children do not paint themselves with body paint (*urucum*). They do not wear arm bands on their biceps or leg bands on their knees. Now their arms and legs are thin. All they want to do is wear White man's clothing. Shamelessly they walk around on their thin legs and show their thin arms. With their thin arms and legs the enemy Indians will no longer be afraid of us. They will say 'Let's kill the Suyá!' [and raid us] . . . We will become Whites with tiny, thin legs, like storks!

At this last image there was appreciative laughter. Kaikwati continued speaking, now about young men's sexual habits. He accused them not only of having sexual relations, but of having them with their mothers and sisters. Although it was humorous, part of this section was so obscene in its phrasing and implications that the Suyá later specifically asked me not to publish it. At that moment, probably because of the general shock at the turn of the speech, several parallel conversations broke out. Then Kaikwati continued, back to his earlier theme, extolling the grandparents of the present generation.

Your name giver [Tebnti tumu] lived correctly. He was full of respect. He always went out after racing logs [and he sang the shout song during the Mouse Ceremony]. He behaved correctly [did not have sexual relations]. When he was very small he would get up early. He would not accompany the women to the gardens. You should be like him, like your name giver. He remained for a long time in his high bed [especially constructed for an initiation ritual]. He became belligerent and tough when he was still young. He entered the men's house when the men were running log races. His grandmother and grandfather prepared white thread for his ornaments. He went to the men's house. He lived in the plaza. He sat there. He was bellicose.

Your tough grandfather, Wetkeneti, would say to young men who were having sexual relations: leave the men's house and go to your wife's father. Leave here and go to your wife's house. *We have always lived this way!* Our name givers, our fathers, they were always this way with their children. They always spoke to them and they listened.

Most of the exhorting plaza speeches I heard were very similar in style and general approach to the subjects. They referred to the deeds of deceased Suyá and exhorted people to behave like them in a style that combined preaching with humor and constituted a form of oral history. The oratory of the ritual specialist, and his castigation of the young men and extolling of the virtues of their fathers and name givers – either generally or naming specific ones – was very much a part of the ritual process. As with other aspects of ceremonies, there was room for humor in the speeches. And although no one seemed to pay any attention, the next day the young men always sang with tremendous vigor. That was true on 3 February 1972 as well.

### Shout songs and unison songs

Examples 1.1, 1.3 and 1.4 on the cassette are examples of songs. There are a number of song genres, each having characteristic melodic contours, ranges and performers. They were often performed only in certain places at certain times. Two strongly contrasting genres were the shout songs (*akia*, 4.1 in Table 2.1, and 1.1 and 1.4 on the example tape) and the unison songs (*ngére*, 4.2 in Table 2.1, and 1.3, 6.3 on the example tape). The shout songs were sung by individuals or groups of individuals, in which case each sang a different song. Unison songs were sung by groups of individuals singing the same melody and words. There were a number of other contrasts as well: shout songs were sung in a high, forced voice. They usually began on the highest note, or its leading tone. The strophes (verses) of shout songs can be divided into a part with words and a part that just repeats *te-te-te*, although these sections differ in their length. There are between four and six discernible phrases to a strophe, which has a simple A B form and a range of about a fifth. The first two phrases usually have a more or less level contour, and the last two nearly always descend to the lowest, and final pitch, in the phrases of *te-te-te-te-te-te* song syllables characteristic of the genre – I once heard the shout songs referred to as *te-te daw ngre* or ‘to sing the *te-te*.’ Young children were taught very short phrases; teenage boys and older men learned longer ones. There are some discernible micro-intervals, especially in the tendency to slightly lower the notes of the final phrase.

Unison songs were usually performed in a low register and revealed a fairly level melody contour – although the pitch might gradually rise during a performance (described in Chapter 5). Young children could not participate with the adult men (because their voices were too high), and there was no attempt to be heard individually. Both shout songs and unison songs shared a common verse form and overall performance structure.

The melodies in the shout songs in Example 1.4 on the cassette are clearly related to one another. Since they were all taught at a single time and performed by young men and boys rather than older men, they are especially close in length and musical treatment. Recordings of simultaneous shout songs in other Mouse Ceremonies (1963 by Jesco von Puttkammer, and 1972 by the author) reveal a similar unity of style. When an older adult spent an entire day singing the shout songs of his father on 2 February, there was much more melodic and textual variety, because the songs had been learned from different teachers and performed for different ceremonies (for an example of such an all-day performance of shout songs see Seeger 1973–1986: 86–316–F).

In spite of their similarity, each shout song had to be different from every other shout song.

Each singer wanted to be heard as an individual, and it was very important that each song be different enough to be distinguished from the rest. Differences were most easily heard in the rhythm, melody, text, and voice quality. When the Suyá listened to tapes of shout songs they would identify each singer and comment on the performance.

*Textual features of shout songs and unison songs*

Free translations of what the boys sing in Example 1.4 on the cassette are given below:

1. It is the small mouse, I leap and sing with my infant, I saw it.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
2. It is the niati (mouse species), the mouse eats corn.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
3. Ambe mouse, I put on my cape and leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
4. Big mouse, cut my cape, we leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
5. It is the big mouse, where are you going? We are going to put on our capes and leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
6. Small mouse, leaps and dances with its cape.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
7. It is the big mouse, I put on my cape and leap and sing, we leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
8. The mouse is hungry, it leaps and dances with its cape.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
9. Master of the river of food, long tailed mouse, becomes a cape and leaps and sings.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
10. The niati mouse, I put on my cape and leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
11. Red mouse, paint my cape, I put on my cape and leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
12. The kukeni mouse leaps and sings, put black stripes on my cape, so I can leap and sing. The kukeni mouse leaps and sings, put black stripes on my cape so I can leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
13. Big mouse leaps and sings, I leap and sing. I put on my cape and leap and sing, leap and sing, leap and sing. I put on my cape and leap and sing, I can leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
14. Honey bee with stinger the headdress for the Bee ceremony, I sing with my headdress. I sing with my headdress, I sing with my headdress, I saw it.  
Te-te-te-te-te-te-te-te<sup>2</sup>
15. The black mouse's cape has gotten limp, I leap and sing. The cape has gotten limp, I leap and sing. I can leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
16. The black mouse leaps and sings; I leap and sing, I leap and sing. My cape swishes up and down as I leap and sing. I leap and sing. My cape swishes up and down as I leap and sing, I leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te

<sup>2</sup> This is an 'old *akia*' not specifically for the Mouse Ceremony, and it therefore names a different animal. It was probably first performed as a shout song for a performance of the Bee Ceremony.

17. The big mouse can leap and sing. My cape swishes up and down, I can leap and sing. The big mouse can leap and sing. My cape swishes up and down, I can leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te
18. Big mouse leaps and sings, take my cape and hang it up. Take my cape and hang it up, I leap and sing.  
Te-te-te-te-te-te-te-te

Every shout song text had three parts: (1) the name of an animal, insect, or plant, (2) an action associated with the animal that is particularly relevant to the ceremony, and (3) the te-te-te syllables. Song texts were supposed to be as distinctive as their melodies. When several different songs named the same animal, they did not describe the same action. In the shout songs above, six of the songs name the big mouse (*amto-ti*). All but two say different things: 'cut my cape (4),' 'we are going to put on our capes (5),' 'I put on my cape (7 and 13),' 'my cape swishes up and down (17),' and 'take my cape and hang it up (18).' Similarly, many of the shout songs describe putting on the cape and singing, but associated with different animals.

Unison texts followed much the same pattern. They contained the name of an animal, an action, and often a section of what the Suyá refer to as 'songwords' or syllables without direct referents. Songs that named the same animals usually described different actions, and those with the same actions named different animals. Example 1.3 on the cassette is typical:

1. *Ki krüdeti na ngwa gatüwü daw sogo daw ngre na*  
The trairão fish sings with its face painted for log racing
2. *Ki samudawchi-na, ngwa gatüwü wi sogo daw ngre na*  
The big-mouth bass sings with its body painted for log racing

The two halves of the song differ by the fish named and the specific action involved.

Songs were always identified by their texts instead of their melodies. I never heard a man say 'let's sing the one that goes like this' and hum a tune. Instead, the words were referred to first, and the melody later. The texts were interesting to the Suyá, who often tried to explain them by singing them more slowly and clearly to me – as though the meaning were obvious from the words themselves. It took considerable skill to decipher a song text, and in some cases not even the ritual specialist could do more than repeat the song itself. Not all songs had translatable texts. In some cases no one could explain what the Suyá text meant. In virtually all songs learned from foreigners, exact translation was impossible, although the Suyá knew they involved animals and/or spirits. They said they simply sang them, but that the people (or species) that taught them knew what they meant. Song texts were, however, central to Suyá performances.

Both unison and shout songs shared a single overall performance structure. Almost all songs began with a full verse sung only with song syllables. In a shout song this meant that one or more times the entire melody would be sung with the words te-te-te-te. Then the verse was repeated one or more times with the action words, but without naming any animal. Then the entire verse was sung: animal name, action, and song syllables. This full verse was repeated several times. The first half usually ended with a coda. The second half began in the same way, first sung with only song syllables, then action words and some song syllables, then finally an animal name, action words, and song syllables. The second part, too, ended with a coda, often more elaborate than that for the first half. This structure may be succinctly

performed, or drawn out over a longer period. When Kaikwati taught shout songs, he usually repeated each verse and part twice. The structure can be summarized as follows:

Table 2.2. *Song structure*

FIRST HALF ( <i>kradi</i> )
song syllables ( <i>kwā kaikaw</i> )
approaching the name ( <i>sinti sülü</i> )
telling the name ( <i>sinti iarén</i> )
coda ( <i>kuré</i> )
SECOND HALF ( <i>sindaw</i> )
song syllables ( <i>kwā kaikaw</i> )
approaching the name ( <i>sinti sülü</i> )
telling the name ( <i>sinti iarén</i> )
coda ( <i>kuré</i> )

Many song texts made a parallel between the observed characteristics of the named animal species and some part of the action. In the Mouse Ceremony, the shout songs translated above repeat the verb *sarí* (first person *iarí*), which means 'to leap.' It was always described to me as the movement of a deer or mouse running along through the savannah or along a rafter. Men's movements in the Mouse Ceremony and the Savannah Deer Ceremony were also described as leaping – the right arms, holding rattles (sometimes made of deer hooves), rose and fell with the stamping of the feet. In the most dramatic moments of the ceremony everyone moved in a kind of hopping step, making the dance capes swish, rising and falling. In the songs the mice, and the singers, are all 'leaping' and all singing.

Songs often described important actions in the ceremony with which they were associated. Many of the actions described in the Mouse Ceremony shout songs above refer to the preparation of the dance capes – the responsibility of ceremonial relations called *niumbre krà chi* and *kràm ngedi*: 'hang up my cape,' 'cut my cape,' 'paint my cape (red),' and 'put black stripes on my cape, we put on our capes and dance.' These refer to a sequence of actions in the preparation of the dance capes. Once the capes were prepared and people were dancing, their movement might be described (swishing up and down) or their attributes defined (limp and rough). The songs often combined the identity of the singer and the animal: the mice leapt and sang; the human dancers leapt and sang. There was a frequent switch from third to first person in the text.

The Suyá were always telling me that they had many, many, different songs. New shout songs were introduced at every ceremony; new unison rainy season songs were introduced at every log race. Each performance began with a choice among alternative songs. When the men sat down to sing a unison song during the rainy season, the old men in the back often would discuss what song they would sing. They might say 'let's do the one with the catfish in the first half, and the big-mouth bass in the second half.' Another might ask how it went, and someone would sing it very briefly under his breath, with the words describing a certain action. The words and melody often would be inaudible in the front of the men's house. Then the song leader would begin the song. Sometimes only he would know the song, and at certain moments only he would sing, the others joining in when they had learned it.