

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE  Sociedad de  
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

DOSSIER: OBJETOS SONOROS-VISUALES AMERINDIOS / SPECIAL ISSUE: AMERINDIAN SONIC-VISUAL OBJECTS

## Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ũn

Rosângela Pereira de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais - CNPq, Brasil)

### Resumen

Pretendo apresentar com este texto algumas reflexões preliminares sobre práticas e noções de escrita entre os Tikmũ'ũn, povos de língua Maxakali (macro-gê) atualmente localizados ao nordeste de Minas Gerais. Estas noções poderiam ser compreendidas a partir da continuidade entre canto e imagem, tal qual a prática musical e um conjunto de seus mitos sugerem. A partir de uma experiência de registro, transcrição, tradução e publicação de um significativo corpus de cantos ritualísticos, realizada em colaboração com pajés, tradutores, ilustradores e escritores Tikmũ'ũn, discuto como considerar as formas de escritas já existentes e operantes entre os povos indígenas, e como compreendê-las na continuidade material de sua produção acústica. O que pretendo com esta reflexão teórica é propor que, se estou trabalhando sobre um registro de escrita entre os Tikmũ'ũn - a escrita alfabética - não estou a realizar nenhuma passagem de uma cultura da oralidade para a escrita, nem fixando no registro da escrita uma tradição puramente oral, e ainda menos inaugurando junto a estes povos a prática da escrita que eles já conhecem de seus ancestrais. Faz-se então necessário repensar vários conceitos - ocidentais e nativos - de escrita que se colocam em jogo neste processo.

### Palabras clave

Música Tikmũ'ũn/Maxakali, escrita indígena, música e ritual indígena

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

### Abstract

In this text I present a few preliminary reflections on writing practices and concepts among the Tikmũ'ũn, a group of peoples speaking a Maxakali (macro-Ge) language today located in the northeast of Minas Gerais state, Brazil. These notions can be comprehended through the continuity between song and image, as suggested by their own musical practice and by a set of myths. Based on my experience of recording, transcribing, translating and publishing a sizeable corpus of ritual songs, conducted in collaboration with Tikmũ'ũn shamans, translators, illustrators and writers, I discuss how to think about the forms of writing already existing and operating among indigenous peoples, and how to understand them within the material continuity of their acoustic production. In the course of this theoretical exploration I argue that despite working on a particular register of writing among the Tikmũ'ũn - alphabetic writing - I am not realizing a passage from a culture of orality to writing, nor fixing a purely oral tradition in the register of writing, or even less inaugurating the practice of writing among these peoples who already know of this practice from their ancestors. It therefore becomes necessary to rethink various concepts - both western and native - of writing that come into play during this process.

### Key words

[Tikmũ'ũn/Maxakali Music, amerindian writing, amerindian Music and Ritual

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2011

## **Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ũn\***

Rosângela Pereira de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG - Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq, Brasil)

---

O tema que trago para o presente texto provém de uma experiência de cerca de 6 anos, junto com representantes dos povos tikmũ'ũn, consistindo em registrar, transcrever, editar e publicar dois significativos repertórios de seus cantos ritualísticos. Os Tikmũ'ũn são povos indígenas falantes da língua Maxakali, pertencente ao tronco linguístico Macro-Gê, segundo as últimas classificações aceitas entre os linguistas. Somam cerca de 1500 indivíduos e vivem em quatro diferentes terras indígenas ao nordeste de Minas Gerais, na fronteira com o estado da Bahia: Terra Indígena do Pradinho (ca. 2.500 hectares, Município de Bertópolis, com ca. de 621 indivíduos); Terra Indígena de Água Boa (ca. 2.805 hectares, Município de Santa Helena de Minas, com ca. de 717 indivíduos); Terra Indígena Aldeia Verde, (ca. 522,72 hectares, Município de Ladainha, com ca. de 127 indivíduos) e Terra Indígena Cachoeirinha (ca. 606, 19 hectares, Município de Teófilo Otoni, Distrito de Topázio, com ca. de 77 indivíduos). Hipostasiados como um só povo “Maxakali” pela sociedade nacional, possuem e relatam, no entanto, origens diversas: o litoral da Bahia, a bacia do Jequitinhonha, o Rio Mucuri, Buranhém, Jucuruçu (ou rio do Prado), Itanhém (ou rio Alcobaça) e outros rios menores dessa região. Constam como os primeiros povos encontrados desde os primeiros relatos dos viajantes (Paraíso 1998). Hoje os Tikmũ'ũn vivem confinados em uma das menores terras indígenas do Brasil, devastada pelas frentes extrativistas e pelos fazendeiros, sendo um dos povos indígenas que mais se expuseram ao longo dos séculos à violência cotidiana do mundo capitalista. Embora tenham sido vistos por diferentes setores da sociedade como resquícios de civilizações indígenas destinados a se adaptar aos mecanismos de integração que atenuariam a perda do seu território e da sua autonomia, esses povos têm feito com que os antropólogos sejam arrebatados pela sua resistência aos mecanismos de integração, pela vitalidade e potência de suas estruturas sociais e simbólicas e pelo seu colossal esforço da memória.

---

\* Este artigo foi escrito a partir do capítulo de uma tese apresentada à UFMG em junho de 2010 em um concurso para professor titular. A tese será publicada pelo Museu do Índio sob o título *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn*. Agradeço especialmente o apoio do CNPq e da FAPEMIG para a realização das pesquisas que fundamentam estas reflexões.

## **1. A materialidade mundana dos cantos dos yãmĩyxop**

Os Tikmũ'ũn possuem aldeias semi-circulares, marcadas todas pelo kuxex, uma casa que traduzem como “casa de religião”, situada solitária no extremo de suas outras metades. É por esta casa que chegam às aldeias os yãmĩyxop, uma miríade de povos cantores, traduzidos por eles, ora como “imagens”, ora como “espíritos”. A chegada destes yãmĩyxop, assim como sua permanência nas aldeias, é marcada por uma intensa prestação sonoro-musical, reunindo vozes dos homens, mulheres, crianças e espíritos, bem como por uma produção sustentada de alimentos que são levados pelos homens e mulheres a estes povos-aliados. Os rituais que marcam a presença destes yãmĩyxop nas aldeias são frequentes e ardorosamente desejados por todos eles. Servem a concluir um processo de cura de doenças, a marcar novas alianças, a coroar uma caça bem sucedida. Mesmo cantando e dançando um extenso repertório de músicas aprendidas com os grupos de forró, arrocha, pisadinha, e outros gêneros apreciados pela população vizinha às suas aldeias, s Tikmũ'ũn mantêm ativos estes momentos de festa e cantos realizados em conjunto com os povos-espíritos que recebem. Os cantos dos yãmĩyxop possuem estruturas e regimes de enunciação extremamente complexos e variados, e o cuidado com a boa performance é motivo de longas horas de aprendizado dentro das casas, nos frequentes rituais e até mesmo em situações criadas pelos programas governamentais de educação diferenciada indígena. A complexidade dos seus traços acústicos é resultante de um intenso processo de reverberação, que consiste na experiência de eventos povoados por vários enunciadores, presentes nos caminhos de uma viagem xamânica. Assim como encontramos exemplos em várias etnografias que mencionam os cantos xamanísticos (Cesarino 2006; Guimarães 2002; Franchetto 1997, 2003a, 2003b), os cantos dos yãmĩyxop reproduzem a experiência e a visão de algo que se passa “aqui” na aldeia, e alhures, onde os espíritos podem se postar durante o trabalho dos cantos. Os Tikmũ'ũn insistem em dizer que os yãmĩyxop são muitos, são como “governo”. Optei aqui por manter quase sempre a concordância no singular quando me refiro aos povos-espíritos, seguindo uma forma que me pareceu não casual de uso que fazem eles do português. Embora todos os espíritos sejam legião, é necessário manter uma ideia também implícita nas expressões, de um corpo-coletivo, um bando ou um enxame (Rodgers 2002).

Os textos dos cantos oscilam por isto nos léxicos e nos jogos pronominais. O yãmĩyxop, corpo-coletivo que está na aldeia cantando, está ao mesmo tempo xamanizando as pessoas que

cantam com ele, e, pouco a pouco, atravessa corpos de outros agentes, passando a produzir um complexo jogo de oscilação pronominal. O ideal de uma noite de cantos para os Tikmũ'ũn é o agrupamento do maior número de koxuk-yãmĩyxop (imagens-espíritos). Os yãmĩyxop presentes na aldeia, ao cantarem, interpelam, cativam e agregam estes diferentes “sujeitos suspensos na virtualidade personificada” (Cesarino 2006: 125) e dividem estas experiências com todos que estão no pátio. É assim que os cantos realizam a sua verdadeira eficácia, como processo intenso de reverberação entre múltiplas subjetividades.

Por sua vez, muitos mitos narrados pelos mais velhos tratam os cantos como substância contígua e não como narrativas a posteriori, ou representações bucólicas dos próprios mitos ou dos incontáveis seres da florestas. Os cantos aparecem nas narrativas míticas ora como substância - continuidade da captura dos inimigos (cantos-comida-inimigo) -, ora como caminhos e espaços marcando o distanciamento daqueles que se apartam (cantos-caminho-separação), ora como o próprio evento do devir, da metamorfose (cantos-corpos-de-outrem) ou ainda como o evento da aparição (cantos-visões) (Tugny et al. 2009a e 2009b). Mais que um sistema comunicativo ancorado no uso das funções metafóricas, os cantos se postam no terreno da metonímia: não por garantirem relações de partes com uma noção de todo, mas porque fazem parte da contiguidade com matérias, corpos e caminhos. Ou seja, as narrativas dos Tikmũ'ũn não nos autorizam a pensar que os cantos são como se fossem ‘comida-inimigo’, ou ‘visões’, ou ‘caminhos’. Da mesma forma, não nos permitem pensar as estruturas acústicas que estão investidas com os textos como se estivessem agindo paralelamente a eles: o som a serviço do sentido, a música a serviço do texto, a metáfora a serviço de uma imaginação indígena. O que proponho aqui como pressuposto para pensar o estatuto e a operacionalidade dos cantos, parte então de uma dupla negação: que os cantos não sejam tomados como metáforas e que seus textos não sejam pensados como sistemas dissociados das estruturas sonoras e gráficas que os materializam. As considerações de Tomlinson a respeito dos cantares mexicanos, quando tantas vezes se autodenominam ‘flores’ estão próximas desta perspectiva, sugerindo que sejam pensados no domínio da metonímia, da sua “materialidade mundana”:

As pedras preciosas, plumas, metais, pinturas e flores dos cantares, não devem ser pensadas como o limitado repertório tropical de rituais Nahua em sua fase pós-colonial, e sim como uma incrementação da realidade percebida pelos Nahua nos rituais destes últimos tempos. A questão não é os cantos serem como flores e sim a dos cantos serem flores. A tarefa central dos cantores destes cantares parece ter sido explorar as

capacidades de sua linguagem em apresentar vividamente a fabricação de tais objetos nos cantos (Tomlinson 2007: 75).

Na perspectiva de refletir sobre como de fato pensar a continuidade texto-música, e como de fato pensar que cantos são inimigos-comidos, caminhos, visões, como grande parte dos mitos sugere, acrescento mais uma noção a este sistema de continuidades: a escrita Tikmũ'ũn. Pensar uma noção de escrita Tikmũ'ũn me permitirá fazer uma reflexão a posteriori da experiência conjunta que mencionei acima, ao lado de pajés, ilustradores e escritores Tikmũ'ũn, mas, sobretudo, estender os limites entre os domínios de enunciação, reverberação e ocupação do espaço entre os Tikmũ'ũn e pensá-los um pouco além das clausuras com as quais nos acostumamos a separar os domínios de “oralidade” e “escrita”.

## **2. Corpos, cantos e regimes de escrita**

Mas uma marca, onde quer que se produza, não é a possibilidade da escritura?  
(Derrida 1999: 370)



Foto 1: Mĩmãñãm na aldeia Cachoeirinha (foto: Mari Correa)

Sempre que os Tikmũ'ũn chamam às suas aldeias os povos-morcego-espíritos - os xũnĩm - relembram uma narrativa que se refere ao encontro dos seus ancestrais Tikmũ'ũn com estes povos-aliados que se tornaram um dos mais importantes grupos de yãmĩyxop e detentores de um dos mais extensos repertórios de cantos, extremamente potentes nas sessões de cura das aldeias. O mito descreve como o encontro com o povo-morcego, que poderia se configurar numa guerra, se resolveu na aliança e troca – entre bananas e cantos.

História do Xũnĩm

(...)

- Você tem alguma música?

- Xũnĩm [morcego, ou povo morcego] respondeu que sim: Ak, hak hak hak

O antepassado falou pra ele sair do mato e vir morar na aldeia, na casa de Religião.

Aí xũnĩm falou para o antepassado:

- Eu vou marcar hora para você esperar na aldeia, eu vou chegar lá de tardezinha.

Xũnĩm chamou os companheiros, cortou o pau para fazer Mĩmãñãm. Cada xũnĩm pintou um pedaço do Mĩmãñãm, cantando sua música, com a ajuda dos outros (cada xũnĩm tem a sua música):

Quando terminaram, foram levando o Mĩmãñãm para a aldeia.

O antepassado cavou um buraco para fincar o Mĩmãñãm na aldeia. Os xũnĩm foram para o kuxex. Lá, o antepassado que tinha virado yã yã porque aprendeu a música do xũnĩm, ensina os meninos no kuxex junto com os xũnĩm. (Tugny et al. 2009 a)

As narrativas sempre ressaltam a presença do mĩmãñãm, o que podemos traduzir como “mastro-brilhante”, ou “mastro pintado”. Quando o ancestral pediu os cantos ao xũnĩm, eles vieram trazendo o mĩmãñãm: “cada xũnĩm pintou um pedaço do mĩmãñãm cantando sua música”. Os desenhos que foram realizados em torno deste mito são eloquentes sobre esta continuidade vocovisual entre a pintura e os cantos. Os cantos, os xũnĩm e o mĩmãñãm chegam juntos às aldeias. Nenhum possui alguma forma de originalidade sobre o outro. Nenhum substitui o outro, nenhum representa o outro. Os xũnĩm não são primeiro cantores e depois desenhistas ou decoradores de um mastro simbólico. Formam todos juntos uma modalidade múltipla de presença junto aos Tikmũ'ũn. É esta simultaneidade entre os cantos, os corpos e o mastro-brilhante que ilumina a reflexão que trago aqui sobre minha experiência de escrita com os Tikmũ'ũn.



Desenho 1: História do xũnĩm (grupo de professores e pajés do Pradinho)

Distinguimos neste desenho o sol, a lua, o morcego, um tamanduá, uma borboleta, um homem branco. E dois momentos: o primeiro momento em que, na floresta, os morcegos em seus corpos animais confeccionam os desenhos e o segundo momento, quando, em corpos humanos, levam o mastro para as aldeias dos Tikmũ'ũn. Cada parte do mastro encerra uma imagem-música, grupos de cantos pertencentes aos donos, 'pais dos espíritos' que receberão os xũnĩm na aldeia. Quando o ancestral os convida para vir à aldeia trazer aos seus parentes os cantos, o xũnĩm (na realidade uma legião de xũnĩm, povos-morcegos) pinta o *mĩmãñãm*: é o que dizem os Tikmũ'ũn quando narram esta história. Cada canto chega então com uma escrita, uma pictografia, destinados a serem lidos, mais do que vistos ou contemplados. Estão conectados aos xũnĩm e aos seus cantos. Mas o que aqui interessa é pensar que *mĩmãñãm* não é uma escrita que supõe a ausência de algo que significa. Enquanto o *mĩmãñãm* está no centro da aldeia, os xũnĩm também estão. É necessário cuidá-los: alimentá-los e manter sonoros seus cantos. Não se pode 'esquecer' um *mĩmãñãm* na aldeia. Um esquecimento como esse é fonte de doenças e desgraças para os anfitriões. No momento de ir embora, as mulheres preparam comida e levam aos xũnĩm que então se vão, cortando o *mĩmãñãm* em pedaços e distribuindo-os aos donos dos cantos-imagens. Na ausência dos xũnĩm, as partes do *mĩmãñãm* passam apenas a alimentar os fogos das casas, ou tornam-se jogos de crianças, ou perdem-se varridos para os limites externos à aldeia.



Foto 2. Repartindo o *mĩmãñãm* (foto: Rosângela de Tugny)

O *mĩmãñãm* apenas existe na sua continuidade com os cantos e os corpos dos *xũñĩm*. Enquanto há *xũñĩm*, há seus cantos e há a sua escrita. Uma escrita que - ao contrário da atribuição que o mundo moderno ocidental vem conferindo à sua, como a da representação que substitui a presença, aquilo que se configura na ausência do ente<sup>1</sup> - está presente no centro da aldeia apenas quando os cantos e os espíritos também estão. O *mĩmãñãm* não supre a ausência dos espíritos, daquilo que representa, mas *suplementa* sua presença. É uma extensão dos seus corpos: uma escrita que se institui na continuidade destes.

Estamos adentrando aqui um terreno teórico fundamental, principalmente explorado por Derrida, quando elabora uma reflexão sobre a “escritura” no contexto de uma crítica ao logocentrismo como um espaço importante do desenvolvimento retórico da metafísica ocidental. Revisando a presunção da fenomenologia para a qual a percepção se confunde com a autoconsciência do sujeito, presumindo-lhe uma voz-interior, um estado do “ser presente” como fonte de emanção do discurso oral, Derrida critica um vastíssimo *corpus* mítico e filosófico que situa o ato da fala como a forma mais próxima do ente, como ato de autoconsciência do ser. Esta tradição teria relegado as “escrituras” ao plano da representação, primeiramente por ter passado a considerar “escritura” apenas a escrita fonética, aquilo que sucederia à fala, deixando de lado as escritas pictográficas, os hieróglifos, os ideogramas e outras formas de escrita. Em segundo lugar, por supor uma anterioridade da linguagem oral à escritura, o que logo de entrada desvaloriza a escrita por ser uma mediação da fala que já é tida como a primeira exterioridade do ser.

O mal da escritura vem do fora, já dizia *Fedro* (275 a). A contaminação pela escritura, seu feito ou sua ameaça, são denunciados com acentos de moralista e pregador pelo linguista

---

<sup>1</sup> Ver a crítica de Derrida a Rousseau e Saussure em: DERRIDA, 1999.



genebrês. (...) Saussure acusa aqui a inversão de relações naturais entre a fala e a escritura. Não é uma simples analogia: a escritura, a letra, a inscrição sensível, sempre foram consideradas pela tradição ocidental como o corpo e a matéria exteriores ao espírito, ao sopro, ao verbo e ao *logos*. E o problema relativo à alma e ao corpo, sem dúvida alguma, derivou-se do problema da escritura a que parece – ao invés – emprestar as metáforas.

A escritura, matéria sensível e exterioridade artificial: uma “vestimenta”. Por vezes, contestou-se que a fala fosse uma vestimenta para o pensamento. Husserl, Saussure, Lavelle não deixaram de fazê-lo. Mas, alguma vez duvidou-se que a escritura fosse uma vestimenta da fala? Para Saussure chega a ser uma vestimenta da perversão, do desarranjo, hábito de corrupção e de disfarce, máscara de festa que deve ser exorcizada, ou seja, conjurada pela boa fala: “A escritura vela a visão da língua: ela não é uma vestimenta e sim uma travestimenta” (p. 40). Estranha ‘imagem’. Já se lança suspeição que, se a escritura é “imagem” e “figuração” exterior, esta “representação” não é inocente. O fora mantém com o dentro uma relação que, como sempre, não é nada menos do que simples exterioridade. O sentido do fora sempre foi no dentro, prisioneiro fora do fora, e reciprocamente. (Derrida 1999: 42-43)

Ao representar e ao se instituir nesta distância do ser-presente, como mediação da mediação (representando a fala), a escrita é pensada, como tão paradigmaticamente expressou Rousseau, como um “perigoso suplemento”, um anexo, um “fora”, uma corporalidade exterior e nefasta à pureza e naturalidade do ente (*Ibidem* 1999: 173). Se Rousseau desqualifica a escrita alfabética por ser um suplemento à fala, mais severa é ainda sua crítica à escrita pictural, que aliás já havia sido formulada por Platão, como aqui cita Derrida:

“O que há com efeito de terrível, penso eu, na escritura, é também, *Fedro*, que ela tenha verdadeiramente tanta semelhança com a pintura” (...) (275 d). Aqui a pintura, a zoografia, trai o ser e a fala, as palavras e as próprias coisas, porque os cristaliza. Seus rebentos aparentam viventes, mas quando são interrogados não mais respondem. A zoografia trouxe a morte. O mesmo se dá com a escritura. Ninguém, e sobretudo o pai, está aí para responder quando é interrogado. Rousseau aprovaria sem reserva. A escritura traz a morte. Poder-se-ia jogar: a escritura como pintura do vivente, fixando a animalidade, a zoografia, é segundo Rousseau a escritura dos selvagens. Que por sua vez são apenas caçadores, como sabemos: homens da *zoogreia*, da captura do vivente. A escritura seria efetivamente representação pictural da animalidade caçada: captura e matança mágicas. (*Ibidem* 1999: 357)

O que estes relatos testemunham é o quanto a ontologia ocidental, fundada na noção do ser, tendo a voz como primeira manifestação de sua presença auto-ciente, nos impede de pensar

o *mĩmãñãm* e as demais formas de escrita pictural dos Tikmũ'ũn tal qual elas de fato operam entre todos os agentes envolvidos nos eventos em que ele se apresenta. Ora, as histórias narradas pelos Tikmũ'ũn e os textos dos cantos são eloquentes: são o espaço onde vários sujeitos fazem reverberar suas posições, onde os sentidos deslizam, onde a fonte de emanção não é uma só. São a sua experiência mais intensa da alteridade. Os cantos são o tempo e o espaço da construção deste jogo de reverberações e por exercerem esta função são concebidos na percepção dos gestos e dos corpos que ocupam estes espaços. Não há uma origem, uma fonte primeira de enunciação dos cantos.

A este respeito, há algo muito significativo no sistema de reverberações entre as presenças dos espíritos cantores nas aldeias e os Tikmũ'ũn. Estes últimos insistem em dizer que os *yãmĩyxop* são cantores, que eles vêm às aldeias para cantar, que foram eles que trouxeram os repertórios de cantos aos humanos. Quando estão nas aldeias, em situações que costumamos qualificar como “rituais”, os *yãmĩyxop* dançam, realizam traçados no pátio da aldeia, dispõem sua corporalidade frente às mulheres comendo, brincando, mimando, lutando. Mas quase sempre são silenciosos, ou, como me dizem: estão “aprendendo a cantar com seus pais”. Sua presença de fato reverbera pelas bocas dos humanos. Faz vibrar os corpos dos humanos para que cantem ao lado deles. Sempre vi os homens e mulheres muito mais investidos nos cantos do que os espíritos-cantores que chegam às aldeias. Os corpos dos Tikmũ'ũn são auscultados pelos *yãmĩyxop* que chegam com seus olhos vedados e seu *mĩmãñãm*. É esta penetração que torna os Tikmũ'ũn vibrantes e sonoros<sup>2</sup>. Os *yãmĩyxop* precisam dos Tikmũ'ũn para cantarem seus cantos, os homens precisam dos *yãmĩyxop* por perto para cantarem com eles: não ‘sobre eles’, e nem ‘se comunicando com eles’, mas em reverberação, ou em *interafetação*, formando um “corpo feito por muitos”<sup>3</sup>. Mas compõem ainda algo mais que um “corpo feito por muitos”: ali, onde os

<sup>2</sup> Tomo emprestada uma descrição de Rosse sobre um momento como este que evoco aqui: “Há uma grande diferença ou uma complementaridade entre o par de *xũnĩm* e seu grupo de cantos. Os movimentos dos *xũnĩm* são codificados, enquanto o dos homens que os acompanham é um movimento descuidado, o mesmo do dia-a-dia, “normal”. Em relação ao som, passa-se o oposto, pois o par de *xũnĩm* não canta. Mesmo que se veja o grupo cantor, ele não tem uma importância cênica específica. Deste ponto de vista, os homens é que parecem espectadores, externos a uma cena que se passa entre *yãmĩy* e mulheres. Tudo se passa como se o grupo cantor fosse transparente, uma nuvem ou um fantasma que acompanha *xũnĩm*, cuja única importância é o som. Por isso eles são complementares, a imagem e o som de *xũnĩm*.” (ROSSE, 2007: 93)

<sup>3</sup> Penso aqui nas reflexões de Françoise Davoine e Gaudillière a respeito de uma história narrada por Ana Freud sobre as crianças sobreviventes de um campo de concentração na Morávia (Theresienstadt). Essas crianças, quando recebidas em uma clínica na Inglaterra, a despeito de apresentarem um comportamento extremamente violento com as enfermeiras, observavam entre elas uma surpreendente afetividade, necessitando estar sempre próximas entre si. Françoise Davoine desenvolve a noção de ‘corpo feito por muitos’ evidentemente em um contexto de guerra e o estende para o uso psicanalítico com respeito aos pacientes que ‘se fazem neste corpo a muitos’ em solidariedade aos

homens da aldeia acompanham os espíritos emanando seus cantos, constitui-se uma zona de refração especular, onde cada regime de linguagem é levemente desajustado<sup>4</sup>. Os gestos, a corporalidade, a escrita, os cantos, os passos da dança no pátio da aldeia e a comida não são modos de linguagem com escopos de ação delimitados a cada um destes sujeitos. Todos os corpos presentes atuam um pouco em cada função, agindo uns sobre os outros e são ao mesmo tempo origem, destino e significantes daquilo que se produz. É esta zona de refração que cria os sujeitos e não os sujeitos que criam linguagens para se comunicar. Estamos assim numa região marcada por inscrições, “rastros”, uma noção que, se bem entendemos o que escreve Derrida, nos aproxima de sua noção de escritura ou ‘arquiescritura’ (Derrida 1999: 86-87).

Música e escrita assim como humanos e espíritos: rastros sem origem, sem sujeito auto-ciente na fonte da linguagem, sem um regime de linguagem mais próximo à anterioridade do ente, mas reverberando dentro de um intenso embate de sentidos, investindo um coletivo de sujeitos, pensados antes ou fora da oposição natureza e cultura. Os cantos não são mais cultura do que as bananas que os Tikmũ'ũn dão aos *xũnĩm* (os povos-morcegos) e as bananas não são mais materiais do que seus cantos: esta é a lição do mito para nós que construímos nossos alicerces filosóficos e sociológicos sobre tal repartição. Os cantos não foram produzidos depois da criação dos *xũnĩm*, nem pelos *xũnĩm*. Já existiam, como uma memória objetiva, estavam aí, no mundo. Os cantos não são mais significantes da existência dos *xũnĩm* que estes últimos são significantes dos cantos. Pertenciam aos *xũnĩm*, assim como as bananas pertenciam aos ancestrais tikmũ'ũn. Desta forma, a proximidade dos *yãmĩyxop* com os Tikmũ'ũn intensificada pelos cantos, pelo *mĩmãñãm*, pelos passos de dança, as trocas de alimentos, enfim, este momento de densa reverberação, é todo ele um espaço e um tempo de escritura, porque todos os sujeitos que o habitam estão projetados e

---

ancestrais que foram traumatizados ou mortos em guerras. Minha associação pode parecer aqui um tanto abusiva, mas, como falamos no início deste trabalho, os cantos que os Tikmũ'ũn cantam em reverberação com os espíritos são instâncias de guerra. Deste modo, permito-me aqui citar uma passagem do texto de Davoine (2006: 335-338): “Ela repousa sobre o esquecimento de si e do si, em proveito do conjunto. Aliás, o corpo feito por muitos não é constituído de uma totalidade intangível, uma vez que ele pode a qualquer momento ser amputado de um de seus membros. Provavelmente outras crianças fizeram parte desta vitalidade plural e foram mortas antes em Terezin. Diferentemente de um movimento coletivo de um agrupamento organizado, tal conjunto não possui nem um líder, nem espelho. Ele tampouco funciona como uma seita, e não faz corpo com nenhum tirano”. (Minha tradução)

<sup>4</sup> Esta repartição de funções, ritualísticas, cênicas, dramáticas, evoca as observações de André Schaeffner a respeito do balé de Strawinski, *Noces*, onde os cantores são levados ao fosso, restando sobre a cena apenas os mímicos-bailarinos: “Vimos que, não mais que Nietzsche, Strawinski não se satisfaz com uma solução bastarda onde cada personagem se viu bem exatamente desdobrado em um mímico e um cantor. Talvez mesmo a solução do filósofo já se encontrava sensivelmente ultrapassada. Mais do que dissociar a dupla função de cada personagem, Strawinski chega a desajustar as diversas artes cuja presença no teatro parecia dever cada vez mais se reforçar; foi multiplicando entre elas certo espaço, colocando entre elas um jogo, que Strawinski se engajou decididamente sobre a desejada via do irrealismo.” (SCHAEFFNER, 1998, p. 209). Tradução do autor.

refratados nas inscrições, corporalidades, rastros e movimentos que se afetam mutuamente.<sup>5</sup>

É neste sentido, da “escritura” pensada por Derrida, que considero aqui o *mĩmãñãm* uma escrita dos Tikmũ’ũn. Uma escritura não-fonética, que entende a si mesma como presença, estendendo e suplementando os espaços ocupados pelos corpos, não a “zoogréia” que “captura o vivente” como pensava Rousseau, mas uma escritura totalmente realizada nas relações:

Se o momento não-fonético ameaça a história e a vida do espírito como presença a si no sopro, é porque ameaça a substancialidade, este outro nome metafísico da presença, da *ousia*. Inicialmente sob a forma do substantivo. A escritura não-fonética quebra o nome. Ela descreve relações e não denominações. O nome e a palavra, estas unidades do sopro e do conceito, apagam-se na escritura pura. (Derrida 1999: 10-11)

### 3. Cantos-Imagens

Além do *mĩmãñãm*, este “mastro que brilha”, os desenhos são também uma modalidade de escrita operante entre os Tikmũ’ũn. Quando os convidei a escrever seus cantos, sabia do uso que já faziam da escrita alfabética aprendida com os missionários evangélicos e já conhecia alguns livros que publicaram no quadro de sua formação como professores bilíngues (Maxakali 1998, Maxakali 2004). Mas pouco compreendia ainda das outras escritas já praticadas entre eles. Assim que iniciamos nosso trabalho, os pajés sempre trataram de trazer um desenhista para desenhar os cantos. Inicialmente, seus desenhos pareciam servir para facilitar a compreensão e tradução das cenas cantadas. Pouco a pouco, comecei a perceber a disposição sobreposta, empilhada, simultânea das imagens sobre a folha. As folhas continham eventos inteiros: o *xũnĩm*, por exemplo, se apresentando na sua forma morcego e ao mesmo tempo na sua forma de duplos humanos, vendo, ou interpelando as imagens-*yãmĩyxop* que encontra. Esses desenhos sempre agradaram muito mais aos Tikmũ’ũn do que as versões em escrita alfabética que produziram. Quando as versões preliminares eram levadas às aldeias, eram os desenhos que suscitavam comentários e os levavam a cantar imediatamente. Eram os desenhos que mereciam críticas e demandas de correção pelos velhos. Não creio que este interesse especial se deva apenas à

---

<sup>5</sup> Ainda outras referências ao “rastro”, que, em Derrida, assim como a noção de “escritura” não é dada, mas se constrói no texto: “O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem mais uma vez afirmar que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca, e *nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo.*” (*ibidem*, p. 79-80)

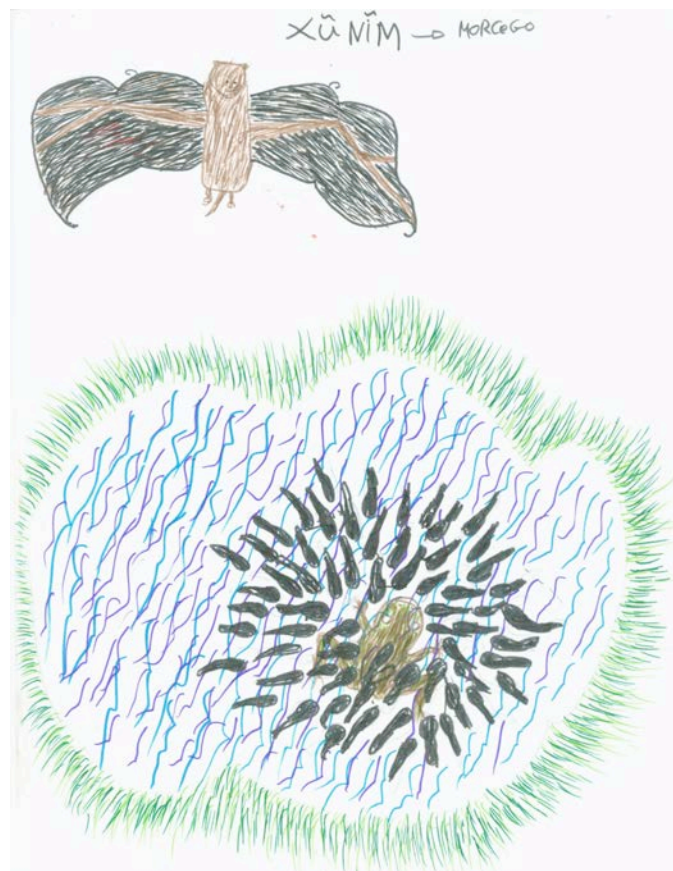
pequena familiaridade dos Tikmũ'ũn com a escrita, ainda muito recentemente introduzida entre eles pelos missionários evangélicos do Summer Institut of Linguistics, mas sim ao uso já sedimentado que faziam da pictografia. Apresento então alguns exemplos dos desenhos. Todos consistem na *performance* dos cantos e nas aparições que estes produzem. Vemos o *xũnĩm* ao mesmo tempo cantando, vendo e interpelando a capivara, os girinos, a minhoca, a vaca e o cavalo.



Desenho 2: Borboleta (Zé Antoninho Maxakali)



Desenho 3: Capivara (Zé Antoninho Maxakali)



Desenho 4: Girinos (Zé Antoninho Maxakali)



Desenho 5: Minhoca (Zé Antoninho Maxakali)



Desenho 6: Boi (Zé Antoninho Maxakali)



Desenho 7: Cavalo (Zé Antoninho Maxakali)

Esta singular produção pictural onde os espíritos cantores fazem sair imagens de suas bocas não deixa de apresentar grande semelhança com um conhecido *corpus* de escritas pictográficas encontradas e compiladas entre os povos mesoamericanos no momento do contato com os espanhóis. Dentre eles, o *Codex Cihuacoatl*<sup>6</sup> - um livro-calendário, cuja origem é atribuída aos povos de língua Nahuatl que viviam nas regiões de México-Tenochtitlan na época da conquista espanhola, no início do século XVI - que apresenta vários desenhos desse tipo. Arabescos que saem das bocas de divindades cantoras – elas também representadas em sua forma espírito e animal - que se transformam em pássaros, em flores, répteis, pedras, plumas etc.

<sup>6</sup> Mais conhecido como *Codex Borbonicus* por ter sido nomeado de acordo com o Palais Bourbon, na França. O Manuscrito está conservado na Biblioteca da Assembléia Nacional em Paris.



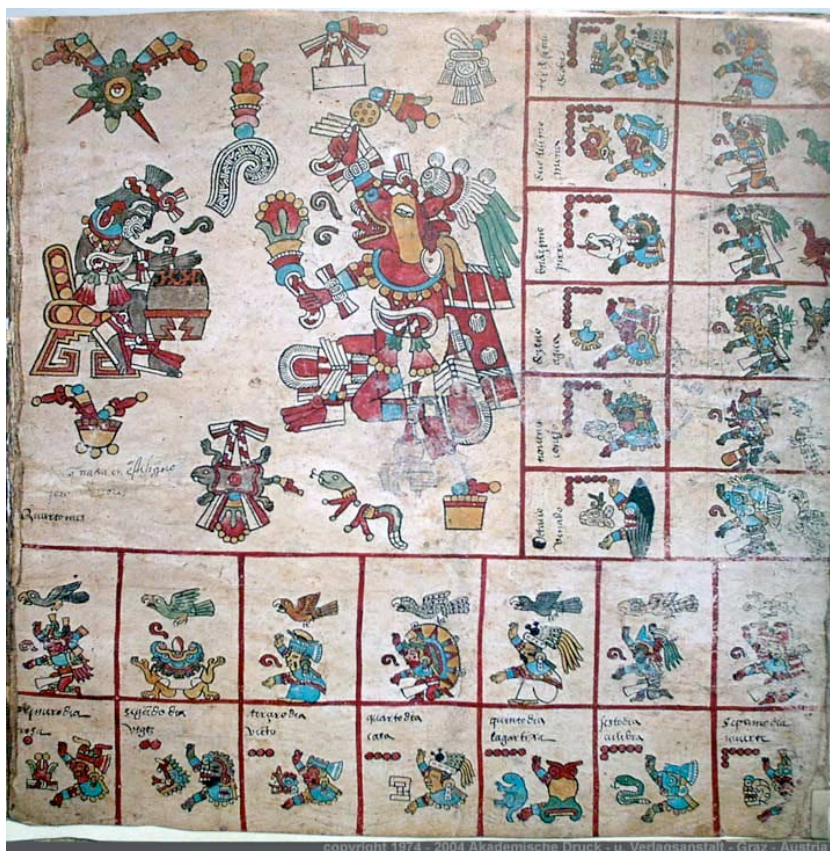


Ilustração 1: *Codex Cihuaacoatl*, p. 14; fonte: *Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, França*

Esta produção pictográfica é objeto de uma análise de Tomlinson, que a toma como um “traço sugestivo da materialidade mundana de seus cantos”:

Várias culturas Mesoamericanas deixaram traços sugestivos, em escrita pictográfica, da materialidade mundana de seus cantos. São as elaboradas volutas que se estendem das bocas das figuras cantoras retratadas nos códices, em murais pintados e outros lugares. A figura 2.2 [ver ilustração 1] reproduz um famoso exemplo, do *Codex Borbonicus*, um livro-calendário muito provavelmente de origem mexicana de pouco depois do tempo da conquista. O glifo em questão é uma voluta ou rolo decorado, se desenrolando para cima, afora da boca da divindade menor pintada. (...)

As volutas, especialmente ornadas como aquela das figuras 2.2, 2.3 e 2.4, puxam os cantos (e a fala) neste laço de substâncias contíguas. A partir de nossa perspectiva elas parecem materializar os cantos, fundindo com as substâncias pintadas na codificação do mundo. A partir da perspectiva indígena, elas provavelmente afirmam algo tão evidente para a mentalidade Mesoamericana que se torna inobservável: a cognata materialidade entre pintura e canto. (Tomlinson, 2007, p. 35)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Tradução do autor.

Com efeito, os Tikmũ'ũn possuem um termo que se refere à pintura do corpo e à pintura do *mĩmãñãm* que traduz esta “materialidade mundana da escrita e dos cantos”. Pintar o *mĩmãñãm*, colorir, pintar a si mesmo se glosa com o termo *xex*. *Yã'y xex*, ‘pintar-se’. *Ûxex*, pintar algo. Ao mesmo tempo, cantar usando palavras, ‘contando histórias’, se diz *kutex ãxex*, o que se opõe a *kutex kopox*, cantar sem histórias, ‘cantar vazio’. O radical *xex* assume com respeito aos termos aos quais se justapõe, uma função de intensificador: *xé'e*, geralmente traduzido como “verdadeiro” estaria próximo de *xé'egnãg*, algo que se tornou intenso. Os cantos são então pensados como ‘vazios’ ou ‘plenos’, ‘cheios’, ‘intensos’ quando carregam palavras. A pintura e as palavras estão aqui justamente no lugar da plenitude, da presença, ao contrário da noção de representação e sua conseqüente desvalorização, como algo que se opõe à presença, que, como Derrida denuncia, predominou entre filósofos e linguistas ocidentais.

Por outro lado, os Tikmũ'ũn possuem uma forma muito precisa de considerar nossa escrita alfabética. Ela é glosada como *kax ãmi*, *kax ãmi ax*. Dois radicais justapostos *kax* = som, voz e *(ã)mi* = risco. *Xumix*, também glosado como ‘riscar’, ‘desenhar’, traz uma das raízes do termo precedente, *mi*. Os Tikmũ'ũn se referem então à escrita alfabética como “riscar o som, riscar a voz”. Outros termos designam igualmente a escritura: *kũñ*, ‘riscar listras’ e *ũkoyuk mĩy*, desenhar, ‘fazer imagens’. Estas precisões lexicais dizem muito sobre o significado que eles atribuem a cada forma de escrita. De fato, a escrita alfabética parece estar sempre mais associada ao encontro com os ‘estrangeiros’, mas também àquilo que supre a ausência. Teria sido este o uso – marcar a voz que está ausente - que viram fazer da escrita pelos diversos representantes do mundo não indígena que estiveram entre eles? Um dos cantos do *Po'op* [o povo-macaco-espíritos], bem como o desenho que foi realizado sobre ele, aponta precisamente esta função para a escrita alfabética. O desenho é categórico: os personagens que “riscam o som” e os personagens que “falam olhando as letras” possuem cabelos arrepiados, um dos mais importantes traços distintivos do *ũyũhũk*, o “não índio”:

**kuxakuk pata**

(...)

ĩkax- 'ãmi ah ĩkax- 'ãmi ah

nũy kukopu

mõh ĩma yõn mõh ĩma yõn

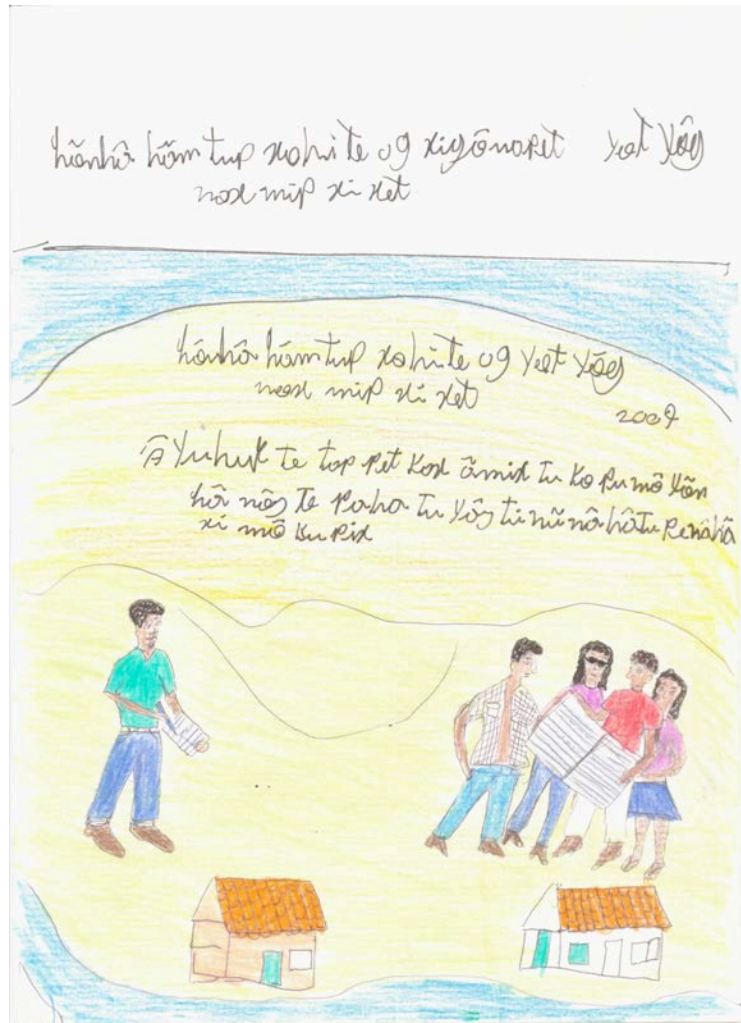
ĩkax- 'ãmi ah ĩkax- 'ãmi ah

nũy kukopu  
mõh ãma yõn mõh ãma yõn  
xi nũy ta tu  
yãy tu nũnãy  
yãy tu nũnãy  
nũy ãypumi  
xi nũy ta tu  
yãy tu nũnãy  
yãy tu nũnãy  
ãyãy kunã (...)

**patas de capivara**

(...)

*riscou o som, riscou o som  
e rio abaixo  
jogou jogou  
riscou o som  
riscou o som  
e rio abaixo  
jogou jogou  
e os outros  
se juntaram  
se juntaram  
para olhar  
se juntaram  
se juntaram  
e falaram (...)*



Desenho 8: O desenho das palavras (Donizete Maxakali)

Algo mais indica como os Tikmũ'ũn entendem esta escrita como a substituição da presença: quando observamos uma certa ordem no encadeamento do repertório, o canto está próximo de vários outros onde as cenas se passam rio abaixo, ou rio acima: garças que “amarram o papo no pescoço” e vão contando histórias rio-abaixo, tartarugas que contemplam pássaros voando e assoviando, marrecos que mergulham e emergem rio-acima. Todos eles descrevem o movimento linear das águas em direção ao desaparecimento. O canto da escrita foi intitulado por eles “patas de capivara”, um dos animais que vivem na beira d’água, e atualmente uma das poucas caças disponíveis em seu território. Geralmente os cantos são intitulados segundo o nome do enunciador ou segundo as imagens que neles emergem. Não esclareci ainda este título com os pajés, mas entendo aqui um significativo contraste entre as patas da capivara, que deixam rastros, *escrituras* lidas pelos caçadores, e a escrita dos homens de cabelos arrepiados. Ambos os rastros existem em dois momentos excludentes: a impressão e a leitura, rio-acima e rio-abaixo.

É por tal entendimento sobre a escrita dos ũyũhũk, e por possuírem sua própria escrita, que, em todas as sessões onde trabalhei com os professores maxakali - aqueles que migraram do aprendizado com os missionários evangélicos diretamente para o Curso de formação de professores bilíngues -, sempre estiveram também presentes aqueles que eram eleitos como os melhores desenhistas. Duas escritas paralelas se interagem nestes momentos, mas eram sempre os desenhos que mereciam a atenção, o comentário e as correções de todos, quando nossos rascunhos circulavam nas aldeias. Só muito tardiamente compreendi o sentido que faziam estes desenhos no seio deste trabalho conjunto. É natural então pensar que, já tendo sua escrita, e sobretudo uma escrita que se imprime e se lê na presença e continuidade dos cantos, os Tikmũ'ũn tenham feito um uso bastante transformador da nossa escrita alfabética, quando os convidei para escrever seus cantos. Tentavam trazê-la mais próxima da pictografia, e ao mesmo tempo mais próxima da sonoridade, fazendo prevalecer o ritmo e a energia da emissão, muito mais que a entidade semântica. Ao escrever os cantos dos *yãmĩyxop*, cuja língua significa talvez mais pela sua eficácia musical do que pelo léxico que os cantos carregam, os Tikmũ'ũn hesitaram ainda mais a usar a escrita alfabética tal qual a aprenderam com os missionários. Muitas vezes me surpreendeu o uso que fizeram do espaço da folha para redesenhar as imagens dos cantos, procedimentos muito próximos dos nossos poetas concretistas. Veja-se o exemplo do canto da perereca-deitada, pertencente ao *corpus* de cantos do *Mõgmõka*, que aqui se reproduz com os recursos do computador (Tugny *et al.* 2009b: 298-9):

perereca deitada  
perereca deitada  
em cima da água perereca deitada  
em cima da água perereca deitada  
perereca deitada  
perereca deitada  
em cima da água perereca deitada perereca deitada  
em cima da água perereca deitada perereca deitada  
perereca deitada  
perereca deitada  
dentro do buraco da pedra perereca deitada  
dentro do buraco da pedra perereca deitada  
perereca deitada  
perereca deitada

dentro do buraco da pedra perereca deitada

dentro do buraco da pedra perereca deitada

perereca deitada

perereca deitada

em cima da folha perereca deitada

em cima da folha perereca deitada

perereca deitada

perereca deitada

em cima da folha perereca deitada perereca deitada

em cima da folha perereca deitada perereca deitada

perereca deitada

perereca deitada

por baixo do céu perereca deitada

por baixo do céu perereca deitada

perereca deitada

perereca deitada

por baixo do céu perereca perereca perereca perereca

por baixo do céu perereca perereca perereca perereca

diac raa

Veja-se igualmente o quanto a escrita busca reproduzir a duração dos eventos, o esforço dos gestos, a consistência das superfícies experimentadas: quando os cantos foram escritos pelos escritores tikmũ'ũn, foi inconcebível fazer economia de repetições, de linhas, de agrupamentos, assim como suprimir passagens dos cantos nos registros gravados e publicados. Nenhum atalho na duração do trabalho acústico: deslocar o corpo no espaço é algo que se faz na duração. Para os Tikmũ'ũn, cada um dos versos não é concebido como uma repetição e sim como a intensificação de um esforço de movimento: lento, pesado, ao contato de texturas rugosas, lisas, úmidas, secas, variadas. É como se apresentam os cantos do jacaré e do bicho-preguiça (Tugny *et al.* 2009b: 94-7 e 150-3):

***jacaré***

*na lama rasteja rasteja*

*na folha seca rasteja rasteja*

*na areia rasteja rasteja*

*na pedra rasteja rasteja*

*no pau seco rasteja rasteja*

*na lama rasteja rasteja*

*na folha seca rasteja rasteja*

*na areia rasteja rasteja*

*na pedra rasteja rasteja*

*no pau seco rasteja rasteja*

*na lama rasteja rasteja*

*na folha seca rasteja rasteja*

*na areia rasteja rasteja*

*na pedra rasteja rasteja*

*no pau seco rasteja rasteja*

*até a outra margem do rio fundo desliza liza*

*até a outra margem do rio vermelho desliza liza*

*até a outra margem do rio de correnteza desliza liza*

*até a outra margem da lagoa profunda e escura desliza liza*

*até a outra margem da lagoa redonda desliza liza*

*até a outra margem da água amarela desliza liza*

*até a outra margem do rio comprido desliza liza*

*até a outra margem do afluente do rio desliza liza*

*até a outra margem do riachinho desliza liza*

*até a outra margem do rio fundo desliza liza*

*até a outra margem do rio vermelho desliza liza*

*até a outra margem do rio de correnteza desliza liza*

*até a outra margem da lagoa profunda e escura desliza liza*

*até a outra margem da lagoa redonda desliza liza*

*até a outra margem da água amarela desliza liza*

*até a outra margem do rio comprido desliza liza*

*até a outra margem do afluente do rio desliza liza*

*até a outra margem do riachinho desliza liza*

### ***bicho-preguiça***

*sentado no galho da sapucaia iẽ iẽ iẽ iẽ*

*sentado no galho da sapucaia iê iê iê iê*  
*diô diô diôôô diô diô diôôô*  
*diô diô diôôô*  
*diô diô diô diô diôôô*  
*diô diô diô diô diôôô*  
*diô diô diôôô.*  
*diô diô diôôô.*  
*diô diô diô diô diô diô diô diôôô*  
*diô diô diô diô diô diô diô diô diôôô*  
*diô diô diôôô*  
*diô diô diôôô*  
*diô diô diô diô diô diô diô diô diô diô diôôô*  
*diô diô diô diô diô diô diô diô diô diô diô diôôô*  
*diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô diô diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô diô diô diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô*  
*diô diô diô*  
*diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô diô diô*  
*diô diô diô*  
*diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô diô diô*  
*diô diô diô*  
*diô diô diô*  
*diô diô diô diô diô diô diô*



*subindo no cipó subindo no cipó subindo no cipó subindo no cipó*

*agarrado no galho agarrado no galho*

*no galho no galho no galho no galho no galho agarrado*

*agarrado no galho agarrado no galho*

*no galho no galho no galho no galho no galho no galho agarrado*

Desta forma, o trabalho que realizei com os colaboradores tikmũ'ũn nunca foi por nenhum deles considerado um “resgate cultural”, ou algo que “preservasse” a sua cultura, como muitas vezes vi nossos projetos sendo apresentados. Primeiramente porque no que diz respeito aos seus repertórios, não há propriamente algo a resgatar, ou alguma perda a substituir. Mas, sobretudo, porque escrever os cantos tem sido apenas uma instância a mais de produção dessa zona de interafetação, uma extensão dos demais gestos - da dança, do canto, das trocas - que eles realizam com os espíritos. Esta nova experiência que os Tikmũ'ũn realizam com os pesquisadores *ũyũhũk* não é tomada por eles como um gesto patrimonialístico, eles não estão delegando sua arte da memória às nossas instituições de ensino e pesquisa. Creio que tomam estas instâncias de escrita e tradução como rituais de captura de novos aliados, de ampliação de espaços comuns onde os nossos corpos se inscrevem, afetam, ressoam e se fazem reverberar.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2006. “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios”. *Mana* 12(1), p.105-134.

Davoine, Françoise & GAUDILLIÈRE, Jean-Marc. *Histoire et trauma*. La folie des guerres. Paris, Éditions Stock, 2006.

Derrida, Jacques. [1967] 1999. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.

Franchetto, Bruna. 1997. “Tolo Kuikúro: Diga cantando o que não pode ser dito falando”. *Invenção do Brasil*, Revista do Museu Aberto do Descobrimento, Brasília, v. 1, p. 57-64.

\_\_\_\_\_. 2003a. “L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil) ». *Ameríndia* (Paris), Paris: AEA, v. 28, p. 213-248.

\_\_\_\_\_. 2003b. “As artes da palavra”. *Cadernos de Educação Escolar Indígena*, Barra do Bugres: UNEMAT, v. 2, n.1.

Guimarães, Daniel. 2002. *De que se faz um caminho – tradução e leitura de cantos Kaxinawá*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Maxakali, Professores. 1998. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEE-MG.

Maxakali, Gilmar. 2004. *Livro de cantos rituais Maxakali*. Governador Valadares: FUNAI. SEE-MG.

Paraíso, Maria Hilda B. 1998. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 5 v.

Rodgers, David. 2002. “A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng”. *Mana* 8(2), 91-125.

Rosse, Eduardo Pires. 2007. *Explosão de xũnĩm*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) Departamento de Música da Universidade Paris 8, Vincennes – Saint-Denis, França.

Schaeffner, André. 1998. “Uma nova forma dramática: os cantores no fosso”. *Variations sur la musique*. Paris: Fayard, p. 192-210. (Revue Musicale, nov. 1924)

Tomlinson, Gary. 2007. *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tugny, R. P.; Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali (in memoriam). 2009a. *Xũnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue.

Tugny, R. P.; Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et alli. 2009b. *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue.

---

### **Rosângela Pereira de Tugny**

Graduada em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), Rosângela Pereira de Tugny concluiu doutorado em Musica e Musicologia pela Universite de Tours (Universite François Rabelais) (1996) e realizou estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ (2007). Atualmente é professora associada ao Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG, pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq, Brasil) e realiza pesquisas e projetos de colaboração cultural com os povos Tikmũ'ũn. Além da publicação de dois volumes de cantos traduzidos, realizados em colaboração com os especialistas Tikmũ'ũn, é autora de diversos livros e artigos na área de música.

---

## **Cita recomendada**

Pereira de Tugny, Rosângela. 2011. "Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ũn". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]

