

O canto do Rato Preto: tradução e comentário de um canto Kĩsêdjê

Osíris Veríssimo

Mestrando em Estudos Literários/Universidade Federal do Paraná

<https://orcid.org/0009-0009-2840-8271>

osirisvr@gmail.com

Anthony Seeger e sua esposa Judy chegaram ao Parque Indígena do Xingu, em meados de 1971, trazendo na bagagem um banjo e um violão. “Nunca me pensei como um dos mais inteligentes entre os antropólogos”, contou ele em entrevista, “mas sou um dos poucos que tocam banjo” (Seeger, 2007, p. 418).

O Brasil passava então pelo auge da ditadura militar, e tinha sido difícil conseguir uma autorização da Funai, que eles aguardavam desde o ano anterior. Mas enquanto esperavam, Anthony e Judy faziam sucesso animando as reuniões de antropólogos tocando músicas *folk*, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, para onde tiveram que se mudar depois de acabarem suas economias (Seeger, 2007). Um dia, foram convidados para uma dessas reuniões na casa de Eunice Durham: “nós levamos nosso banjo e cantamos músicas *folk* de libertação em plena ditadura”, contou ele (Seeger, 2007, p. 396), e foi nessa reunião que chamaram a atenção de Ruth e Fernando Henrique Cardoso (cassado à época, mas ainda com alguma influência), por meio da intervenção de um dos presentes: “coitados desses americanos. Estão aqui há seis meses esperando a Funai e nada acontece. Será que você não conhece ninguém que possa ajudar?” (Seeger, 2007, p. 396). Em duas semanas, a autorização estava pronta.

Embarcaram em um avião da FAB, ao lado de Cláudio Villas-Boas e de uma carcaça de boi que cheirava mal. “O Cláudio nos levou para o Posto e pediu que a gente cantasse, e cantamos logo na primeira e na segunda noite” (Seeger, 2007, p. 397). Foram ouvidos por um chefe Yawalapítí que os convidou a tocar na sua aldeia, mas, ao chegarem lá, descobriram que ela se preparava para realizar um ritual com músicas de flauta que Seeger

gravou a pedido dos próprios Yawalapítí. Em seguida, era a vez deles se apresentarem: “sentamos entre as sombras crescentes junto à casa-dos-homens, e afinamos o banjo e o violão”, recorda Seeger. “Apenas começamos a tocar e um homem yawalapítí, com pinturas e ornamentos como os demais, mas de óculos escuros e com um gravador Sony, chegou até nós e começou a gravar nossa música!” (Seeger, 2015, p. 62).

Quanto aos Kĩsêdjê, ele descobriu muito mais tarde que estavam relutantes em receber um antropólogo (Seeger, 2007, p. 398). “Nada obrigava os Kĩsêdjê a nos aceitarem. Isso ficou bem claro para todos” – e eles ainda haviam sido prevenidos por Cláudio Villas-Boas que, “caso não gostassesem de nós, nos mandaria embora” (Seeger, 2015, p. 60-61). Os Kĩsêdjê acabaram concluindo que ter um branco por perto poderia ser útil no futuro. E, além do mais, eles sabiam cantar. “Cantar, como logo percebemos, era uma das poucas coisas que sabíamos fazer bastante bem”, certamente melhor do que a maioria dos brancos que os Kĩsêdjê conheciam; “como caçadores, pescadores, raladores de mandioca e aprendizes da língua, éramos com certeza inferiores a suas próprias crianças. Mas sabíamos cantar” (Seeger, 2015, p. 58-59; cf. p. 62).

Anthony Seeger descende de uma família de músicos. É sobrinho do lendário compositor de música *folk*, Pete Seeger, e neto do compositor e musicólogo Charles Seeger, que, ao lado de Alan Merriam e David McAllester, foi um dos fundadores da *Society for Ethnomusicology* nos Estados Unidos. Inspirado pelo tio, aos dez anos começou a tocar banjo, que logo superou seus estudos anteriores de violino, e aos quinze já tinha um repertório de quase duzentas canções (Seeger, 2018, p. 661). “Antes de me tornar antropólogo, eu tocava banjo e cantava; mesmo agora, quando já parei de ensinar, continuo tocando banjo”, relatou ele em entrevista (Seeger, 2018, p. 658). A música era fundamental e permeava toda sua vida. Mas o que ele descobriu, no tempo em que passou no Parque Indígena do Xingu, é que a música também era fundamental e permeava toda a vida dos Kĩsêdjê, que eram capazes de passar horas cantando, e dedicavam mais tempo à música e à preparação de suas cerimônias do que a atividades de subsistência (Seeger, 2015, p. 35-36).

Começou a Festa do Rato

“Durante os períodos ceremoniais, é comum que se escutem cantorias o dia todo, por dias ou semanas a fio” (Seeger, 2015, p. 35). Segundo Seeger, os períodos ceremoniais seguiam todos mais ou menos o mesmo roteiro: havia uma abertura clara e bem definida, seguida de um período de preparação, confecção das máscaras rituais e aprendizado de novos cantos que aos poucos via crescer a dramaticidade e a expectativa pelo dia (ou

noite) derradeiro, quando a cerimônia ganhava contornos espetaculares (Seeger, 2015, p. 32). A duração desse período de preparação podia variar, e os Kísêdjê podiam incluir a execução de cerimônias menores no interior da preparação para a cerimônia principal (Seeger, 2015, p. 33).

“Como artifício para apresentar tanto a música como seu contexto performativo”, explica Seeger, o foco de sua etnografia foi ajustado para tratar “da performance de uma única cerimônia, da qual fui participante e pesquisador, em 1972” (Seeger, 2015, p. 18-19). Essa cerimônia era a *Festa do Rato (Amtô)*, que teve início no final de janeiro daquele ano e perdurou por duas semanas de lentas preparações, até sua noite final, na virada de seis para sete de fevereiro, quando os Kísêdjê, vestidos com suas máscaras, passaram a noite cantando e dançando até o amanhecer.

A *Festa do Rato* daquele ano foi iniciada, como não podia ser diferente, com música. O canto que será objeto de nossa atenção foi o canto que abriu a cerimônia naquele ano, composto especialmente para a ocasião e cantado pela primeira vez no contexto de sua inauguração, que recebeu uma belíssima descrição na etnografia de Seeger.

Era uma segunda-feira, 24 de janeiro. O sol já se preparava para se deitar, e os homens pegavam seus banquinhos para se encaminhar ao centro da aldeia, ao lado das brasas de uma fogueira, enquanto as mulheres se congregavam em frente às casas de teto de palha, dispostas num círculo em volta do pátio. Um homem de mais ou menos trinta anos se levanta e atravessa o pátio na direção de uma das casas. Pouco se ouvia além dos pássaros da floresta, das rãs e dos mosquitos fugindo dos tapas que marcavam as conversas.

— “Minha irmã”, diz o homem ao se aproximar, alto o suficiente para ser ouvido do centro do pátio, “vou cantar para o meu receptor de nomes”.

— “Vá em frente”, ela respondeu, “comece a cantar seu canto-chamado” (Seeger, 2015, p. 25).

O homem era Kágreste, um dos principais personagens da cerimônia naquele ano. Ao ouvir a resposta de sua irmã, ele retornou ao centro do pátio com seu banquinho de madeira e se sentou ao lado de Petxi, o especialista ritual, que permanecia com o olhar pregado nas brasas da fogueira, alheio às conversas que o circundavam, até que começou a entoar algo, um canto baixinho, com voz quase inaudível, fazendo com que Kágreste precisasse esticar os ouvidos para prestar atenção (Seeger, 2015, p. 26).

Petxi era um “homem sem espíritos”, um dos responsáveis por introduzir novos cantos na comunidade – “em alguns aspectos”, diz Seeger, eles “se assemelhavam ao que chamaríamos de ‘compositores’” (Seeger, 2015, p. 115). As “pessoas sem espíritos” eram

figuras liminares, que viviam numa condição permanente de “metamorfose suspensa”. “O corpo da pessoa ficava vivo na aldeia; seu espírito vivia com alguma espécie natural, acompanhando as atividades e aprendendo os cantos desta” (Seeger, 2015, p. 120). A perda de espíritos acontecia no caso de doenças graves, que eram causadas pela obra de um feiticeiro. Se a pessoa morresse, o feiticeiro terá removido seu espírito para a aldeia dos mortos; mas quando a pessoa sobrevivia, era porque seu espírito fora levado para alguma aldeia animal ou vegetal, onde passava a ouvir os cantos-chamado e os cantos em uníssono daquela gente. “As pessoas que perdiam seus espíritos só podiam ensinar ou executar cantos que conseguissem ouvir” (Seeger, 2015, p. 122). Se seu espírito estivesse com as abelhas, seus cantos seriam de abelha; se estivesse com os pássaros, seriam de pássaros. A única exceção eram os cantos da própria *Festa do Rato*, pois essa cerimônia também era realizada nas aldeias animais e vegetais – no caso de Petxi, por exemplo, seu canto “não vinha dos ratos nele nomeados, mas das plantas que cantavam a seu respeito” (Seeger, 2015, p. 122).

Alguns minutos depois de ouvir Petxi terminar seu canto, Kágreste se levantou, pegou um chocalho e caminhou até um abrigo a leste do pátio, onde iniciou um movimento ritmado com seu corpo – um passo forte para frente e outro passo para trás – pontuado pelas batidas do chocalho. Depois de um minuto, começou a cantar. Era o canto que acabara de aprender com Petxi. “Sua voz tensa reverbera acima da fala silenciosa dos homens, chegando facilmente às casas onde as mulheres estão sentadas”, descreve Seeger (2015, p. 26). Kágreste cantou assim por quase uma hora. “Começou a Festa do Rato” (Seeger, 2015, p. 27).

A *Festa do Rato* era uma das tantas cerimônias que os Kĩsêdjê decidiam realizar ao longo do ano. Em 1972, por exemplo, ela “foi realizada por si só, e em grande parte para si só” (Seeger, 2015, p. 33), mas quando voltaram a realizá-la em 1976 foi como um prelúdio para a *Festa do Veadinho-Campeiro*, que, por sua vez, foi seguida pela *Festa do Pequeno Arco*. No fundo, ela era um ritual de iniciação, que marcava a entrada de um dos meninos da aldeia nas atividades coletivas dos homens. Em 1972, o menino escolhido para o ritual foi o sobrinho de Kágreste, filho de sua irmã, com quem ele tinha uma relação especial definida logo depois de seu nascimento: “quando a criança nasce, seus pais decidem qual indivíduo será seu doador de nomes, ou *krã tumu*” (Seeger, 2015, p. 27). Essa figura terá um papel central na construção da identidade social do menino.

A doação de nomes ocorria por meio de uma breve cerimônia onde o doador de nomes vinha até a casa do recém-nascido, segurava o bebê nos braços por um momento e depois saía. Foi o que Kágreste fez com o filho de sua irmã quando ele tinha apenas alguns

dias de vida, transferindo para ele seus nomes (Seeger, 2015, p. 38). Depois de sair da casa, o doador de nomes era copiado pelos outros membros da aldeia que compartilhavam do mesmo nome, os quais repetiam seus passos: entravam na casa, seguravam o bebê por alguns instantes e saíam.

O nome, para os Kīsēdjē, é muito mais do que apenas um apelativo. Trata-se de um elemento importante para a construção da identidade social e do lugar de uma pessoa nas atividades públicas da aldeia, pois define o seu pertencimento a um *grupo onomástico*, uma instituição importante na estruturação de atividades coletivas. “Pertencer a um grupo onomástico determina a equipe de corrida de toras em que o menino competirá, como pintará seu corpo nas diversas cerimônias, em que fila de homens dançará, com quem irá cantar” (Seeger, 2015, p. 39). À época, segundo Seeger (2015, p. 39-40), eram 22 conjuntos onomásticos masculinos na aldeia, incluindo aquele ao qual pertenciam Kágreste e seu sobrinho. “Um menino que receba nomes do tio materno participará dos rituais como um pequeno duplo de seu tio materno” (Seeger, 2015, p. 39).

Assim, os rituais de iniciação como a *Festa do Rato* não eram apenas sobre o desenvolvimento de um menino para um novo estágio de sua vida, mas também sobre a perpetuação e o reforço de relações sociais que sustentam a organização da aldeia. Como diz Seeger:

Apesar de o foco das atenções na cerimônia ser um menino, cada performance reafirma também as relações de todos os homens com seus receptores de nomes, com suas irmãs, com parentes com quem têm relações jocosas, amigos formais e afins (Seeger, 2015, p. 27).

Naquele entardecer de 24 de janeiro, quando Kágreste se levantou e se dirigiu à sua irmã, era a esse tipo de relações que ele estava se referindo. Quando declarou que iria cantar para seu “receptor de nomes”, ele estava perfazendo o anúncio público de que seu sobrinho, o filho da irmã, era o escolhido para ser o foco da cerimônia que estava prestes a se realizar. “Apesar de não ter pai, o menino tem, de fato, muitos parentes maternos. Estes patrocinam a Festa do Rato” (Seeger, 2015, p. 38). Quando a irmã de Kágreste apoiou seu anúncio e o autorizou a cantar seu canto-chamado, ela concordava não só em participar da *Festa*, mas em fornecer alimento para as distribuições coletivas de comida, características de períodos ceremoniais.

Como vimos, Kágreste inaugurou o período ceremonial da *Festa do Rato* com um canto. E essas relações entre ele, seu sobrinho, sua irmã, seu grupo onomástico e toda a comunidade estavam presentes, como veremos, na própria letra de seu canto.

Quando publicada originalmente em 1987, a etnografia de Seeger era distribuída com uma fita cassete e era possível ouvir o canto de Kágrere e tantos outros exemplos de arte verbal que compunham a vida dos Kísêdjê. Em 2004, quando reeditada, ela veio acompanhada de um CD, e a versão brasileira de 2015 trouxe ainda um DVD, que incluía, além das amostras dos cantos, um vídeo gravado por Anthony Seeger durante a *Festa do Rato* de 1996 e um documentário produzido pelos próprios Kísêdjê, em 2010, registrando a retomada desse ritual após anos de intervalo devido a brigas na justiça por suas terras.¹

O material é farto e vai muito além de ser meramente ilustrativo. A etnografia traz o DVD como parte constitutiva do texto, pois faz referência a aspectos específicos das gravações em suas análises, uma postura que advém da proposta do autor de uma *antropologia musical*. Diferentemente de uma antropologia da música, que estuda a música como um produto social, uma antropologia musical estuda a sociedade “sob a perspectiva da performance musical” (Seeger, 2015, p. 13). Em vez de se esforçar para explicar, a partir de uma matriz social ou cultural, os produtos musicais, a antropologia musical “enfatiza o processo e a performatividade” (Seeger, 2015, p. 15). Faz sentido, assim, que o acesso às gravações seja parte constitutiva da experiência de leitura desse livro.

Sendo assim, o que me proponho a fazer neste trabalho é levar adiante a lição de Seeger de enfatizar o processo e a performatividade ao aplicá-la também à tradução, inspirado, sobretudo, pelos trabalhos de autores norte-americanos da *etnopoética*. O que pretendo fazer é buscar incorporar na tradução as marcas da performance oral que eu for capaz de recriar a partir de uma amostra do canto incluída no DVD.² Com isso, pretendo compor uma tradução – baseada também em uma nova transcrição – a partir da perspectiva de uma *tradução total*, inspirado na experiência de Jerome Rothenberg (2006).

Navajo e Kísêdjê

No final de 1967, Jerome Rothenberg fora introduzido a uma comunidade Onödowa'ga': (Sêneca) próxima à cidade de Steamburg, no oeste do estado de Nova York, recomendado pelo antropólogo Stanley Diamond, que já havia trabalhado entre eles (Rothenberg, D., 1992, p. 7). “Foi um momento em minha vida”, diz Rothenberg, “que nunca previ nem planejei, mas com consequências que ultrapassam uma década ou mais” (Rothenberg, 2006, p. 212). Algumas semanas mais tarde ele retornaria para as cerimônias de inverno e no ano seguinte se mudaria para a reserva, onde passaria o verão intensamente envolvido na vida da comunidade, não apenas trabalhando na tradução de

1 Trata-se do documentário *Amtô: A festa do Rato*, que também faz parte do catálogo do Vídeo nas Aldeias.

2 DVD, exemplo 1.1 (Seeger, 2015). Trata-se de uma gravação em áudio incorporada no DVD.

cantos tradicionais, mas participando dos próprios rituais, “o que levou meu sentido e experiência de performance a uma área totalmente nova” (Rothenberg, 2006, p. 212).

Na mesma época, ele entrou em contato com David McAllester, antropólogo e etnomusicólogo que trabalhava na tradução de cantos tradicionais Diné (Navajo) a partir de gravações que realizara no final de 1957 com Frank Mitchell, um conhecido cantor de *Blessingway*³ da região de Chinle, no Arizona (Mitchell, 1978).⁴ Dentre os cantos do repertório cantado por Mitchell estava uma série de dezessete *horse songs*⁵ cujas gravações lhe foram enviadas por McAllester, acompanhadas de transcrições, traduções literais e suas próprias recriações. O que Rothenberg encontrou nessas gravações deixava muito mais evidente um aspecto que já havia percebido nos cantos sêneca, isto é, o fato de que “a voz carregava muitos sons que não eram, no sentido exato, ‘palavras’” (Rothenberg, 2006, p. 38). “Tanto em navajo quanto em sêneca”, diz ele, “muitas canções consistiam de nada mais do que esses vocábulos ‘sem sentido’” (Rothenberg, 2006, p. 38), e a maioria delas eram compostas por uma mistura de palavras lexicais e sons livres (“sem sentido”), que, apesar de não contribuírem para o significado, não eram aleatórios ou intuitivos, mas regulares e consistentes. O problema, para Rothenberg, era que “estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles *estavam* lá & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras” (Rothenberg, 2006, p. 38).

Por exemplo, na primeira das dezessete *horse songs* de Frank Mitchell, o verso de abertura, segundo a transcrição de McAllester, continha a expressão *dzqqli silá shi*⁶ repetida três vezes em sequência (Rothenberg, 2006, p. 29; 1981, p. 77):

dzqqli silá shi dzqqli silá shi dzqqli silá shi

3 *Blessingway* é uma das principais cerimônias diné. Não é usada como uma cerimônia de cura, como a maioria das outras cerimônias, mas para evitar infortúnios e trazer boa sorte quando, por exemplo, uma mulher espera um bebê ou alguém próximo parte em uma viagem para longe (Dias, 2021, p. 222).

4 Segundo Charlotte Frisbie, a maior parte desse material foi gravado em dezembro de 1957, mas acréscimos foram feitos em 1961 e 1965 (Mitchell, 1978, p. 2-4). E segundo Derek Furr (2017, n.55), o trabalho de McAllester nessas traduções vai de 1965 até 1970, embora ele tenha publicado trabalhos sobre esse material posteriormente (cf. McAllester, 2014).

5 As *horse songs* são um ciclo de cantos pertencentes ao *Blessingway* que conta a história de como os cavalos, animais associados à prosperidade, foram trazidos aos humanos por um herói cultural (Enemy Slayer) desde a morada celestial de seu pai, o Sol (McAllester, 1983; Rothenberg, 1970).

6 Segundo Rothenberg (1981, p. 78), a tradução literal de McAllester para essa expressão é “over-here it-is-there (&) mine”. Segundo o *Navajo-English Dictionary* de Wall e Morgan (1958), *dzqqli*: over here; *silá*: it lies; *shi*: I, me, mine.

Essa, porém, era uma transcrição semântica, levando em conta o significado das palavras que estruturam o canto. Mas não era o que se ouvia na gravação. A transcrição não das palavras, mas da maneira como elas eram cantadas por Frank Mitchell, segundo o próprio McAllester, era a seguinte (Rothenberg, 2006, p. 39; 1981, p. 77):

dzo-wowode sileye shi, dza-na desileye shiyi, dzanadi sileye shiya'e

Assim, o que se ouvia na gravação, como nota Rothenberg (2006, p. 40), era que “ocorrem três resultados sonoros distintos, e não um em triplicado!”. É possível reconhecer, no fundo, a expressão *dzqadi silá shi* estruturando esse verso, como um ponto de partida, mas ela é transfigurada pelo canto por meio de uma digressão sonora que distorce e distende as palavras, criando uma textura complexa que foi capaz de deixar tanto McAllester quanto Rothenberg impressionados. Ou seja, se o que você busca é o significado por trás da profusão sonora do canto, então “você alcança a repetição de três-partes de uma única afirmação invariável” (Rothenberg, 2006, p. 40); mas se o seu foco é o encantamento gerado pela performance, pelo som e não pelo significado, é preciso reconhecer que há três ocorrências diferentes, e que reduzir essa diferença ao significado é também uma simplificação da expressividade poética do canto.

Foi essa mesma divergência entre som e significado que encontrei no canto de Kágreste, o canto de abertura da *Festa do Rato*. O próprio Seeger experimentou algo parecido durante seu trabalho de campo. Na manhã seguinte à abertura da *Festa*, ele foi acordado em voz baixa antes do sol nascer:

São quatro e meia da manhã, e ainda está escuro. Remexendo em busca de minhas roupas e apetrechos, sou o último a sair de casa, como de hábito. Levo meu arco, flechas, remo de madeira, espingarda .22 e um saco com linhas de pesca, anzóis, pesos, faca e balas (Seeger, 2015, p. 40).

Tratava-se de uma expedição coletiva de caça, típica dos períodos rituais, pois quando a irmã de Kágreste, no dia anterior, lhe dera permissão para dar início à *Festa do Rato*, ela também se comprometia, junto com seus parentes, a fornecer alimento a toda a comunidade (Seeger, 2015, p. 38). O antropólogo acompanhará Kágreste e seus parentes nessa primeira expedição de caça. E apesar de durar quase o dia inteiro, ela retorna ainda a tempo da cantoria coletiva que encerrará as tardes na aldeia pelas próximas duas semanas. Assim, depois do retorno dos caçadores e da distribuição coletiva de comida, os homens se reuniram na casa-dos-homens, diante do centro da aldeia, os mais jovens sentados à

frente e os mais velhos atrás. “Começamos um canto grave, em uníssono”, descreve Seeger. “Cantamos sentados, pois trata-se de um canto da estação chuvosa” (Seeger, 2015, p. 47), diferente do canto-chamado cantado por Kágrere no dia anterior.⁷ Assim como participara da caçada coletiva, Seeger também estava entre eles. “Tento me lembrar da significação das palavras, mas estas se mascaram por trás da alteração da letra, típica dos cantos dos Kísêdjé. Eu as tenho anotadas em algum lugar” (Seeger, 2015, p. 47).

O que acontece tanto nos cantos kísêdjé quanto nas *horse songs* navajo é que se está lidando com uma poesia oral – para voz e ouvido – onde a música se sobrepõe ao texto de tal forma que é capaz de desarticular a linguagem, “mascarando” a significação das palavras.⁸ Alguns dos cantos, segundo os próprios Kísêdjé, desafiavam qualquer interpretação, sobretudo aqueles bem antigos (Seeger, 2015, p. 104). Como o próprio Seeger chegou a notar, “os cantos comportam uma rica complexidade de alterações linguísticas, visto que as frases musicais têm precedência sobre a letra” (Seeger, 2015, p. 104). Para compreender o que está sendo cantado, então, é preciso ouvir com cuidado e atenção à significação das palavras, como Seeger faz ao elaborar uma transcrição da letra do canto de Kágrere, acompanhada de uma tradução interlinear⁹ (Seeger, 2015, p. 27):

<i>amtô</i>	<i>tyktxi</i>	<i>wajkrāndywyl swârâ</i>	<i>jarî</i>
rato	preto,	para [em direção a] meu xará	eu pulo e canto
<i>amã to</i>		<i>jarî ne</i>	
para [em direção a] você eu pulo e canto assim [com a máscara]			
<i>wajkrāndywyl</i>		<i>swârâ jarî ne</i>	
para [em direção a] meu xará		eu pulo e canto assim	

7 Para uma amostra de canto da estação chuvosa, cf. exemplo 1.3 do DVD (Seeger, 2015).

8 Charlotte Frisbie (1980, p. 349) diz algo análogo para os Navajo: “*in sung Navajo, one is dealing not just with vocables, but also with grammatical and poetic processes and devices which are utilized to fit the words to the music*”.

9 Trabalho aqui com a transcrição da edição brasileira de 2015, traduzida por Guilherme Werlang, que é relativamente diferente daquela em edições anteriores.

Ao ouvir a gravação do canto¹⁰, porém, é possível notar, mesmo sem falar kísêdjê, uma série de divergências interessantes entre a transcrição e o que é cantado, assim como no caso de Frank Mitchell. Tendo sido recém-composto, esse não era um daqueles cantos antigos cujas distorções desafiavam a interpretação dos próprios Kísêdjê, mas, como antecipara Rothenberg, elas *estavam* lá. Contudo, diferente das *horse songs* navajo, cujas distorções criavam uma textura sonora complexa com efeito potencialmente encantatório, aqui o objetivo parece ser o de encaixar o verso em um padrão rítmico regular e absoluto (cf. Seeger, 2015, p. 104). No primeiro verso, por exemplo, o vocativo *amtô tyktxi*, com quatro sílabas em ritmo iâmbico, será cantado na gravação como *am(ã)to tyk(y)txi*, com seis sílabas em ritmo ternário (anfíbraco), cuja tônica recai justamente sobre as sílabas embutidas (u – u). Além de inserir novas sílabas, a performance de Kágrere também desmembra a palavra *wajkrãndywy*, deixando bem marcada a divisão em pés ternários (*wajkrãndy-* / *wy swâra*) e resultando, afinal, num estilo de canto bastante cadenciado. Diante disso, uma possível transcrição do primeiro verso, com todas as inserções e desmembramentos, seria mais ou menos assim:

a-m(ã)-to ty-k(y)-txi waj-krãn-dy- wy swâ-râ ja-rî (ne)

Com isso, é possível verificar visualmente a organização rítmica do verso em pés ternários: cinco pés anfíbracos, cantados em estilo cadenciado, com voz aguda e tensa, marcando a distância entre cada pé por uma breve pausa (na verdade, um breve alongamento da última sílaba, como veremos). Mas se esse não era um dos cantos mais desafiadores, não quer dizer que ele não colocava algum obstáculo à interpretação, pois a inserção de uma sílaba na palavra *amtô* fez com que sua pronúncia ecoasse a de *amã to*, no segundo verso – o qual, por sua vez, acaba soando como uma versão reduzida do primeiro: *amã to... ja-rî ne*.¹¹ Assim, do ponto de vista do significado, trata-se de versos diferentes, mas do ponto de vista do som, são versos que ecoam um ao outro, o que terá implicações para nossa tradução.

¹⁰ DVD, exemplo 1.1 (Seeger, 2015). Além do material audiovisual que acompanha a etnografia, é possível ouvir o estilo dos cantos-chamado (*akia*), junto com outros gêneros da arte verbal kísêdjê, no LP que organizaram em 1982 (onde são chamados de “cantos gritados”) (Seeger & Comunidade Suyá, 1982), cujo conteúdo pode ser acessado em www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/musica-indigena--arte-vocal-dos-suyá. Acesso em junho de 2025.

¹¹ Nas edições anteriores, por exemplo, a transcrição desses dois versos se iniciava com a mesma palavra: *Amtô*, com inicial maiúscula, ecoando o nome da própria *Festa do Rato* (Seeger, 1987, p. 02; 2004, p. 02).

Estendendo a análise das unidades métricas para todos os versos, nós teríamos o seguinte:

<i>a-m(ā)-to</i>	<i>ty-k(y)-txi</i>	<i>waj-krān-dy-</i>	<i>wy swâ-râ</i>	<i>ja-rī (ne)</i>	(cinco pés)
<i>a-mā to</i>	<i>ja-rī ne</i>				(dois pés)
<i>wajkrāndy-</i>	<i>wy swâ-râ</i>	<i>ja-rī ne</i>			(três pés)

Minha surpresa foi descobrir que a gravação não se encerrava aí. Além desses versos, como veremos adiante, havia pelo menos uma estrofe inteira a mais, composta por sons livres ou palavras “sem sentido” (*tetête*), como aquelas das *horse songs* navajo. Além disso, a performance do canto tampouco se encerra nas palavras: ela inclui a música e a dança.

O chocalho como guia

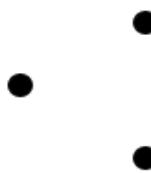
Ao contrário dos cantos da estação chuvosa (como aquele cantado pelos Kīsēdjē ao retornarem da expedição de caça), cantados em conjunto num uníssono em registro grave, os cantos-chamado como o de Kágrere tinham uma performance individual – e quando cantados coletivamente formavam, em vez de um uníssono poderoso, uma cacofonia estonteante (cf. Seeger, 2015, p. 54; 2007, p. 403).¹² E como toda a música Kīsēdjē até então, eles eram cantados sem acompanhamento musical, exceto por um chocalho, que marcava os passos da dança (cf. Seeger, 2015, p. 109):

Após alguns minutos [...], Kágrere pega um chocalho, se levanta, anda até um abrigo a leste do pátio e começa a dar uns passos para frente e para trás, diante da casa de sua irmã. A cada passo, agita o chocalho que carrega na mão direita. Uma ênfase um pouco mais forte marca o passo que avança, uma ênfase mais fraca marca o que recua (Seeger, 2015, p. 26).

12 Cf. DVD, em especial o exemplo 1.4 (Seeger, 2015).

A dança dos cantos-chamado é bastante simples e regular: um passo para frente e um passo para trás, num balanço cadenciado repetido incessantemente.¹³ Curiosamente, assim como o padrão métrico do canto, esse movimento também segue uma estrutura ternária (triangular), já que o balanço para frente e para trás é realizado apenas sobre o pé direito, enquanto o pé esquerdo, num movimento de passos alternados, pisa no mesmo lugar:

Pé esquerdo Pé direito



Com isso, mesmo sem imagens da performance de Kágrere (temos apenas o áudio), será possível intuir sua dança apenas pelo ouvido – pois, nos cantos-chamado, somente os passos do pé direito é que são marcados pela batida do chocalho. Usando o som do chocalho como guia, portanto, podemos retornar à gravação e associar cada uma de suas batidas a uma passada do pé direito – para frente ou para trás – conferindo movimento ao que estamos ouvindo. Além disso, veremos que o chocalho nos ajudará também a perceber como essa estrutura ternária (triangular) do movimento se concilia com aquela estrutura ternária própria da métrica, já que suas batidas não marcam apenas os passos da dança: marcam também as tónicas do verso.

Como vimos, Kágrere levantou-se da fogueira, encaminhou-se para um abrigo a leste do pátio e começou sua dança de passos ritmados. Apenas depois de um minuto, começou a cantar. Segundo o padrão anfíbraco (*u – u*), a sílaba que inicia seu canto (*a-*) não é uma sílaba forte. Portanto, não será marcada pelo chocalho (que acentua somente as tónicas do verso): esse reforço ocorrerá apenas na sílaba seguinte (*-m(ã)-*). Usando o chocalho como guia, então, é possível intuir que Kágrere começou a cantar quando sua passada recaía sobre o pé não marcado (pé esquerdo), enquanto o pé direito avançava, junto com o chocalho, em direção à segunda sílaba. A partir daí, o canto segue em passos alternados, o chocalho reforçando a métrica a cada passo do pé direito.

Entretanto, ao examinarmos a questão com mais detalhe, veremos que ela pode ser um pouco mais complexa. Se o canto começa no pé esquerdo (*a-*) e em seguida avança

13 Seeger não dá uma descrição detalhada do movimento da dança, mas é possível observá-lo a partir dos vídeos que acompanham sua etnografia (cf., entre outros, o exemplo 1.4 do DVD (Seeger, 2015)).

para o pé direito (*-m(ã)-*), ao retornar ao pé esquerdo (*-to*) e então passar novamente ao direito, chegaríamos à quarta (*ty-*) e não à quinta sílaba (*-k(y)-*), onde deveria estar para se conjugar com a próxima tônica dos pés anfíbracos. O que acontece, porém, é que essa dança de passos alternados se dinamiza dentro daquela estrutura triangular por meio de passadas lentas e cadenciadas, onde cada passo, ao invés de coincidir com uma única sílaba, se prolonga por mais de uma sílaba do verso, descrevendo um padrão de movimento como o seguinte¹⁴:

Pé esquerdo Pé direito

2, 3

1, 4

2, 3

Só que isso ainda não resolve completamente o problema. De fato, nesse caso, a quarta sílaba (4) (*ty-*) não estaria mais no pé direito, como na dinâmica anterior, mas tampouco a quinta (5) (*-k(y)-*), a sílaba forte do pé anfíbraco, que no esquema acima ocuparia a posição da primeira (1). De que forma, afinal, esse padrão de movimento se coordena com o padrão ternário do verso? A resposta depende de como esses versos estão sendo cantados. Ao contrário dos cantos da estação chuvosa, cantados num registro grave, os cantos-chamado se situam num registro bem mais agudo (Seeger, 2015, p.94). Kágrere canta seu canto-chamado com voz tensa, num estilo cadenciado, onde cada pé métrico se isola como uma célula rítmica bem demarcada, como vimos anteriormente:

a-m(ã)-to ty-k(y)-txi waj-krān-dy- wy swârâ ja-rī (ne)

A distância entre cada pé métrico, porém, não é demarcada por uma pausa, mas pelo alongamento de sua sílaba final (*a-m(ã)-to-o*), fazendo com que, do ponto de vista da duração, os pés anfíbracos se comportem como pés anapésticos (u u –). Desse modo, se do ponto de vista da acentuação temos um padrão ternário (*a-m(ã)-to*), do ponto de vista da duração temos um padrão binário ou quaternário (*a-m(ã)-to-o*).

14 Evidentemente, o ritmo dos versos e do movimento não se alinham de forma mecânica, mas o esquema ajuda a compreender o padrão geral. O movimento se inicia com o pé esquerdo no número 1 (que corresponde à primeira sílaba do verso), sobe com o pé direito para os números 2 e 3 (que correspondem às sílabas seguintes) e retorna com o pé esquerdo ao número 4 (e ao número 1) para seguir seu caminho, agora no sentido oposto (2, 3).

Com isso em mente, podemos retornar à dança. O canto começa no pé esquerdo (1) (*a-*), como vimos, e passa para o pé direito ao alcançar a primeira sílaba forte (2) (-*m(ã)-*), embora o estilo lento e cadenciado do movimento faça com que essa passada se prolongue por mais de uma sílaba (2, 3) (-*m(ã)-to*). No retorno ao pé esquerdo, porém, a transição não se faz direta para a sílaba seguinte (4), como no esquema anterior, pois agora temos o alongamento da sílaba final (3') (-*o*) – que se conjuga com a sílaba inicial do pé seguinte (1) (*ty-*) para reiniciar o ciclo do movimento.

Pé esquerdo Pé direito

2, 3

3', 1

2, 3

Mas isso não é tudo. Ao retornar à gravação para construir uma imagem final da performance, minha surpresa foi encontrar ainda uma última particularidade. Até agora eu vinha tomando o chocalho como referência auditiva para criar uma imagem mais completa da performance – cada batida equivalendo a um passo da dança e uma tônica da métrica. Minha surpresa foi perceber que a contagem de batidas e a de sílabas fortes não era a mesma para cada verso. Havia sempre uma batida a mais. Isso porque a terminação de cada verso (*jarĩ ne*) é cantada com um alongamento especial, fazendo com que esse pé métrico sozinho se estenda por dois tempos do chocalho. Além disso, esse também é o único momento em que um alongamento não ocorre na sílaba final (segundo o padrão anapéstico), mas recai sobre a própria sílaba forte, reforçando sua intensidade pelo aumento da sua duração (*jarĩ... ne*).

O problema é que, como vimos, a gravação não se encerrava aí. Havia ainda uma estrofe inteira omitida pela transcrição semântica, composta por palavras não lexicais (*tetête*). Mas havia também mais dois versos além dos que foram apresentados. Ou melhor, o último verso da transcrição era repetido mais duas vezes.¹⁵ No entanto, se do ponto de vista semântico essa reiteração não acrescentava nenhuma novidade, do ponto de vista da performance ela acrescentava uma variação a cada nova repetição¹⁶, realizada por meio da manipulação desse alongamento especial na terminação do verso (*jarĩ ne*), numa

¹⁵ Nas edições anteriores havia uma indicação da repetição entre parênteses, “(3 times)” (Seeger, 1987, p. 02; 2004, p. 02), mas ela foi retirada na versão brasileira.

¹⁶ Temos aqui uma situação semelhante à da horse song navajo que discutimos anteriormente: do ponto de vista do significado, o que se tem é uma afirmação invariável; mas do ponto de vista da performance, “ocorrem três resultados sonoros distintos, e não um em triplicado” (Rothenberg, 2006, p. 40).

espécie de crescendo. Na primeira vez em que é cantado, diferente dos versos anteriores, esse alongamento simplesmente não ocorre. Ou melhor, ele é realizado como nos pés anteriores, seguindo um padrão anapéstico (u u -). Isso faz com que esse pé não soe como terminação de verso, mas, num encavalgamento sonoro, como parte da repetição seguinte – que, por sua vez, se encerra como esperado (*jarī... ne*). Começamos, então, sem alongamento, equivalendo normalmente a uma batida do chocalho, e progredimos para um alongamento especial que se estende por duas batidas. Finalmente, ao chegarmos na repetição que encerra a estrofe, esse alongamento atingirá seu ponto máximo, fazendo com que esse pé derradeiro se estenda não por duas, mas por três batidas do chocalho (*jarī... ī... ne*).

Tradução total

Eis, enfim, o momento de propor uma nova transcrição, orientada pela tarefa da tradução, seguindo a lição de Rothenberg de levar em conta “não apenas o significado, mas também a distorção das palavras, as sílabas ‘sem sentido’, a música, o estilo da performance, etc.” (Rothenberg, 1970, tradução minha).

a-m(ā)-to ty-(ky)-txi waj-krān-dy- wy swâ-râ ja-rī... ne.
a-mā to ja-rī... ne.
waj-krān-dy- wy swâ-râ ja-rī ne
waj-krān-dy- wy swâ-râ ja-rī... ne.
waj-krān-dy- wy swâ-râ ja-rī... ī... ne.

te-te-te te-te-te te-te... te.
te-te-te te-te... te.
te-te-te te-te... e... te.

(coda)

As sílabas em negrito correspondem às batidas do chocalho, a partir das quais é possível imaginar os passos da dança. Também tentei indicar os alongamentos especiais na terminação do verso com o uso das reticências, como fiz na análise acima. E, por fim, incluí a estrofe de palavras não lexicais que fora omitida na transcrição anterior. Segundo a descrição de Seeger (2015, p. 27), naquele 24 de janeiro, Kágrere cantou esses versos repetidamente por quase uma hora; mas a gravação que acompanha a etnografia contém

apenas uma pequena amostra da performance, que não chega a um minuto. Ainda assim, uma das primeiras coisas que se nota ao ouvi-la é que quase metade do tempo da gravação é ocupado justamente pela estrofe de sílabas “sem sentido” – pela entoação cadenciada das sílabas “*te-te-te*” – que, segundo o próprio Seeger, são parte indispensável de qualquer canto-chamado: “as estrofes (estâncias) dos cantos-chamado são divisíveis em uma parte com palavras e outra onde só se repete *te-te-te*, ainda que essas seções difiram na duração” (2015, p. 94). Os Kísêdjê chamavam esses vocábulos de “palavras de música” (*ngere kapẽrẽ*) (Seeger, 2015, p. 104), as quais podiam servir de referência para uma classificação dos gêneros de canto dos Kísêdjê, já que “certas ‘palavras de música’ parecem se associar a cerimônias e épocas específicas” (Seeger, 2015, p. 109). Não é à toa que Seeger ouviu na aldeia alguém se referir à performance dos cantos-chamado como “cantar o *te-te*” (Seeger, 2015, p. 95).

Como Rothenberg já havia reparado, “estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles *estavam* lá & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras” (2006, p. 38). O próprio Seeger não os incorpora em sua tradução, mas atenta ao significado do que à performance. Mas ele está aqui na posição de etnógrafo, de alguém que está buscando compreender um mundo novo ao mesmo tempo em que se movimenta dentro dele, como naquele momento de cantoria coletiva após a expedição de caça – “tento me lembrar da significação das palavras, mas estas se mascaram por trás da alteração da letra” (Seeger, 2015, p. 47). “Era preciso muita habilidade para decifrar a letra de um canto”, diz ele, “e, em alguns casos, nem mesmo o especialista ritual podia fazer mais que repetir o próprio canto”. E conclui: “Nem todos os cantos tinham letras traduzíveis” (Seeger, 2015, p. 98; cf. p. 104).

Assim, Seeger usa a tradução de forma instrumental, como um recurso para *decifrar* o sentido da experiência em que está envolvido etnograficamente, e a apresenta como um dispositivo de auxílio à descrição etnográfica, não como um fim em si mesma. Mas ao retornarmos a seu trabalho – que além de deslumbrante é muito fértil e profícuo – é possível partir dele para retomar essa tradução com um foco para além das palavras, procurando condensar poeticamente os elementos que compõem a experiência de ouvir o canto e propor uma tradução para ser contemplada esteticamente, de forma a testar a sugestão de Rothenberg de que “nenhuma dose de descrição pode fornecer a percepção *imediata* que a tradução nos dá” (2006, p. 61). Assim, inspirado em sua proposta de uma *tradução total*, para quem uma “tradução-pelo-significado não é mais do que uma tradução parcial” (Rothenberg, 1971, p.159 tradução minha), optei por elaborar uma nova transcrição do canto como apoio para meu processo de tradução, tentando incorporar uma série de elementos da performance. “Quanto mais o tradutor consegue perceber do

original – não apenas o idioma mas, talvez mais basicamente, a [...] voz viva do cantor – mais ele deveria ser capaz de oferecer em relação a um todo” (Rothenberg, 2006, p. 61).

Por isso, assim como as incluí na transcrição, também incluo as “palavras de música” na minha tradução:

Vem ver, Rato Preto, eu pular & cantar pro xará, sim.

Pular pro xará, sim.

Assim vou cantar, meu xará, pois
assim vou cantar, meu xará, sim.

Assim vou cantar, meu xará, assim.

Te-tê-te te-tê-te te-tê tê

Te-tê-te te-tê tê.

Te-tê-te te-tê ê-tê.

O que se pode ver tanto na tradução quanto na transcrição é que a estrofe *te-tê-te* segue a mesma lógica de composição baseada em pés ternários da estrofe semântica, cujo estilo de canto cadenciado deixa bem marcada a distância entre os pés. O que não há nela é a repetição em crescendo do último verso, embora o alongamento derradeiro (*te-te... e... te*) emule aquele da estrofe semântica (*ja-r̄i... i... ne*). Na tradução, tentei marcar esse alongamento pelo uso do acento circunflexo, que também utilizei para marcar as batidas do chocalho.

Na tradução da estrofe semântica, tentei manter a mesma lógica de composição em pés anfíbracos, usando o mesmo número de pés para compor versos que se adequassem ao estilo cadenciado do canto – sobretudo no que diz respeito ao alongamento na terminação do verso (*ja-r̄i... ne*), para o qual tentei compor um pé de onde ele pudesse emergir sem esforço (“xará, sim”). A ideia, afinal, é que se possa cantar essa tradução junto com a gravação, seguindo a mesma música – com o mesmo ritmo, o mesmo estilo de canto, as mesmas pausas e alongamentos. Por exemplo, uma possível transcrição para a performance do primeiro verso seria a seguinte:

Vem ver, Ra- to Preto, eu pular & cantar pro xará... sim.

Com isso, também é possível perceber que tentei responder às distorções e desmembramentos de palavras que havíamos verificado no primeiro verso, que embutia uma sílaba em *amtô tyktxi – am(ã)to tyk(y)txi* – e desmembrava a palavra *wajkrāndywy* para que coubesse no ritmo ternário – *wajkrāndy- / wy swârâ*. Na tradução, o desmembramento ficou por conta de “Ra-to”, separada em dois pés diferentes. Mas o caso da distorção foi um pouco mais complicado. A princípio, pensei em responder a ela usando o mesmo artifício de embutir sílabas nas palavras, com resultados como “Ratato Pepreto”. Mas isso chamaria muito a atenção e desviaria o foco do elemento que, para mim, era o mais marcado, a regularidade rítmica, que eu conseguia alcançar com soluções menos extravagantes. Além disso, o fato de soar extravagante contraria a ideia de que a inserção de sílabas era um recurso normal da poética *kīsēdjē* e não um recurso extraordinário. Assim, busquei recorrer a um artifício corriqueiro em nossa poesia, a elisão, para tentar criar alguma distorção de sonoridade em “Preto, eu”, contando que o estilo cadenciado do canto, que marca bem a distância entre as unidades métricas, contribua para que a coisa soe ligeiramente distorcida (Prêteu ou Prêtweu), sem parecer excessiva.

Ainda no primeiro verso, decidi incluir na minha tradução o “&” característico da escrita de Rothenberg, como forma, claro, de homenagem – e que ele fique bem no meio de “pular & cantar” dá uma sutileza que me faz sorrir – mas também, e talvez sobretudo, como forma de inscrever na própria letra do poema o meu referencial teórico e minha perspectiva tradutória. Já no segundo verso, tentei recriar o eco entre o primeiro e o segundo versos que havia percebido anteriormente (*amã to... jarī ne*), o que, de certa forma, já prepara o ouvido para a repetição que virá na sequência.

Chegamos, então, ao terceiro verso, com suas repetições em crescendo. Como vimos, na primeira vez em que ocorre, ele é cantado sem a marcação típica de terminação de verso (o alongamento do *jarī ne*), sendo encavalgado diretamente à sua segunda repetição – a qual, essa sim, termina da forma esperada (que traduzi por “xará, sim”). O que fiz, então, foi criar um *enjambement* entre esses dois versos, de modo a unir sua enunciação. Mas havia ainda uma última repetição, cujo alongamento na terminação do verso era ainda mais estendido (*jarī... ī... ne*), o que tentei responder com um jogo de palavras entre “sim” e “assim”, que soam como um alongamento uma da outra (“xará... a... sim”).

Por fim, é preciso discutir algo que pode parecer óbvio à primeira vista, mas que é mais complexo do que parece: a decisão de não traduzir os vocábulos *te-tê-te*. Por não terem conteúdo semântico, Seeger sequer os inclui na sua transcrição, por serem apenas “palavras de música”. Como seria possível traduzi-los? Entretanto, se levarmos ao pé da letra as experiências tradutórias de Rothenberg, talvez *devêssemos* traduzi-los.

Com sua tradução total, Rothenberg buscava pôr em evidência que a tradução podia entrar em terrenos aonde ela não costumava entrar – para além do domínio linguístico. “Não quero assentar palavras inglesas sobre música [indígena]”, afirma ele, “mas replicar poema-a-poema na tentativa de formular uma ‘tradução total’ – não só das palavras, mas de todos os sons conectados ao poema, incluindo, por fim, a própria música” (Rothenberg, 2006, p. 40). Em seu trabalho com as *horse songs* navajo, ele percebeu que a sonoridade particular dos sons livres que se intrometiam nos versos não era tão livre assim, pois derivava, na verdade, das próprias palavras lexicais. Por exemplo, o primeiro verso da décima *horse song* de Frank Mitchell foi transcrito por McAllester (1983, p. 395) como segue:

'Esdza shiye' ehye-la, 'esdza shiye' ehye-la ɳaya yeye 'e

Em sua tradução, McAllester (1983, p. 397) separa essa linha em dois versos, traduzindo apenas “*'esdza shiye'*”, mas sem traduzir os vocábulos “sem sentido”, que mantém como refrões:

*The Woman, my son, 'ehye-la,
The Woman, my son, 'ehye-la, ɳaya yeye, 'e*

O problema, para Rothenberg, é que essa tradução não fazia jus ao que estava em jogo. Essa abordagem “objetiva” de McAllester, sem mexer nos vocábulos, “me parecia errada”, revela Rothenberg, “pela seguinte consideração: no navajo os vocábulos [tinham] um claro sentido de continuidade [com o que] vem do material verbal” (Rothenberg, 2006, p. 53). O que ele viu nessas canções é que os segmentos lexicais e os não lexicais estavam ligados por relações de rima ou de assonânciा. Assim, observa ele (2006, p. 39), “havia mais que simples refrões envolvidos”, pois se tratava, como vimos anteriormente, de digressões sonoras que partiam das palavras lexicais para alongar a sonoridade do verso e criar uma textura complexa. Com isso, ele conclui: “decidi traduzir os vocábulos” (2006, p. 54), partindo das palavras em inglês para criar novas sonoridades:

Go to her my son¹⁷ & one & go to her my son & one & one & none & gone

Em suma, a partir de “*son*” ele foi capaz de recriar o processo de produção de distorções e inserções sonoras que ele encontrara no modo de composição do canto

17 Rothenberg traduz por “go to her my son” o que McAllester traduzira por “*The Woman, my son*” porque segue sua própria tradução interlinear que acompanha a transcrição do navajo: “(to) the woman, my son” (Rothenberg, 2006, 53; 1981, p. 87).

navajo, traduzindo, com isso, a própria música. Em suas performances (Rothenberg, 1975; 1977), os vocábulos se distanciam ainda mais das palavras lexicais, “até a área de puro som vocal” (Rothenberg, 2006, p. 56), onde ele pronuncia *one*, *none* e *gone* como algo parecido com *wnn*, *nnnn* e *gahn* (Rothenberg, 1969).

Com isso, minha decisão de *não traduzir* os vocábulos *te-tê-te* me aproxima, a princípio, mais de McAllester que de Rothenberg. Mas é porque, ao contrário das *horse songs* navajo, a repetição desses sons sem conteúdo semântico no canto *kīsēdjē* se parece mais com refrões do que com explorações sonoras. São “palavras de música”, enfim, presentes em todos os cantos-chamado, com pouquíssimas variações. O que Rothenberg encontrava nos cantos navajo era uma poesia que explorava os limites da linguagem ao se distanciar do significado até chegar a ser quase *som puro* (Rothenberg, 2006, p. 39). O que eu encontrei no canto *kīsēdjē*, por outro lado, é uma poesia de absoluta regularidade, cuja performance manipula pequenos elementos poéticos que criam modulações sutis, mas expressivas. Assim, se um dos propósitos de Rothenberg era levar a tradução para além de seus limites semânticos até domínios pouco explorados, minha intenção, por outro lado, é a de que a tradução nos leve de volta para uma experiência mais completa da performance.

Referências

- Dias, Jamille P. (2021). Limites e possibilidades da tradução total em Jerome Rothenberg. *Alea*, 23(2), pp. 217-230.
- Frisbie, Charlotte (1980). Vocables in Navajo ceremonial music. *Ethnomusicology*, 24(3), pp. 347-392.
- Furr, Derek (2024). Total translation: Navajo song and the story of US modernism. *Jacket2*. Recuperado em fevereiro de 2025, de: <https://jacket2.org/article/total-translation>
- Mcallester, David (1983). The tenth horse song of Frank Mitchell. In Jerome Rothenberg & Diane Rothenberg (ed.), *Symposium of the whole* (pp. 393-398). Los Angeles: University of California Press.
- Mcallester, David (2014). Enemy Slayer's horse song. In Brian Swann (ed.), *Sky Loom: Native American myth, story, and song* (pp. 246-256). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mitchell, Frank (1978). *Navajo Blessingway singer: the autobiography of Frank Mitchell, 1881-1967*. Tucson: University of Arizona Press.
- Rothenberg, Diane (1992). The economic memories of Harry Watt. In: Rothenberg, Diane. *The mothers of the nation & other essays*. Encinitas: Ta'wil Press.

Rothenberg, Jerome (1969). *The 17 horse songs of Frank Mitchell: nos. X-XII*. London: Tetrad Press.

Rothenberg, Jerome. (1970) A note to accompany “The first horse song of Frank Mitchell”. *Alcheringa: ethnopoetics*, 1(1), p. 63.

Rothenberg, Jerome (1971). *Poems for the game of silence*. New York: The Dial Press.

Rothenberg, Jerome (1975). *Horse songs & other soundings*. Munique: SPress Tonbandverlag. Fita cassete.

Rothenberg, Jerome (1977). *Horse songs*. New York: The New Wilderness Foundation. Fita cassete (encarte).

Rothenberg, Jerome (1981). Total translation: an experiment in the presentation of American Indian poetry. In Jerome Rothenberg, *Pre-faces & other writings* (pp. 76-92). New York: New Directions.

Rothenberg, Jerome (2006). *Etnopoesia no milênio*. Tradução: Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Seeger, Anthony & Comunidade Suyá (1982). *Música indígena: a arte vocal dos Suyá*. São João del Rei: Tacape (007). LP de doze polegadas. Disponível em: www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/m%C3%BCsica-ind%C3%ADgena---a-arte-vocal-dos-suy%C3%A1

Seeger, Anthony (1987). *Why Suyá sing*. New York: Cambridge University Press.

Seeger, Anthony (2004). *Why Suyá sing*. Chicago: University of Illinois Press.

Seeger, Anthony et al (2007). Por que canta Anthony Seeger?, *Revista de Antropologia*, 50(1), pp. 389-418.

Seeger, Anthony (2015). *Por que cantam os Kĩsêdjê*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify.

Seeger, Anthony et al (2018). O banjo, a abelha e as flores: entrevista com Anthony Seeger. *Revista de Sociologia e Antropologia*, 08(2), pp. 657-689.

Wall, Leon & Morgan, William (1958). *Navajo-English dictionary*. United States Department of the Interior.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

O canto do Rato Preto: tradução e comentário de um canto Kĩsêdjê

Resumo

Este trabalho propõe uma retradução do canto que abre o livro *Por que cantam os Kĩsêdjê*, a etnografia de Anthony Seeger sobre música e artes verbais que remete a seu trabalho de campo nos anos 1970, quando participou da *Festa do Rato* que estrutura a experiência descrita na etnografia. Minha tradução parte do trabalho de Seeger e busca utilizar recursos poéticos para incorporar elementos da performance observados a partir de uma amostra do canto, incluída nas gravações que acompanham sua etnografia. O objetivo é partir do ouvido para ir além das palavras, procurando condensar poeticamente os elementos que compõem a experiência de ouvir o canto, a fim de que a tradução possa nos levar a uma percepção mais imediata da riqueza da performance.

Palavras-chave: Tradução Total; Etnopoética; Kĩsêdjê.

Black Rat's song: translation and commentary on a Kĩsêdjê song

Abstract

This paper presents a re-translation of the opening song of *Why Suyá Sing* (*Por que cantam os Kĩsêdjê*), Anthony Seeger's ethnography of music and verbal arts that goes back to his fieldwork in the 1970s, when he took part in the *Mouse Ceremony* that structures the experience described in the ethnography. My translation is based on Seeger's work and attempts to use poetic devices to incorporate elements of the performance observed from a sample of the song included in the recordings that come with his ethnography. The aim is to use the ear to go beyond words, poetically condensing the elements that make up the experience of listening to the song, so that the translation can lead us to a more immediate perception of the beauty of the performance.

Keywords: Total Translation; Ethnopoetics; Kĩsêdjê.