



## **A Ecologia Sonora na performance ritualística do Toré Tuxá**

*Acoustic Ecology in the ritualistic performance of Toré Tuxá*

André L O P Souza<sup>i</sup>  
Universidade do Estado da Bahia

Alzeni de Freitas Tomáz<sup>ii</sup>  
Universidade do Estado da Bahia

Juracy Marques dos Santos<sup>iii</sup>  
Universidade do Estado da Bahia

### **Resumo**

O presente trabalho em Ecologia Humana, reúne um acervo importante da ecologia sonora ao patrimônio cultural arqueomusicológico do Povo Tuxá de Rodelas. Através de mapas acústicos/sonoros, bases etnográficas e métodos de similitude na identificação da estrutura de representação da comunicação oral dos cânticos, foi exequível a identificação da relação histórico-cultural-arqueológico do povo Tuxá, com a chamada "tradição nordeste" (PESSIS, 2003), onde painéis revelam conteúdos de linguagens arcaicas complexas comprovando a presença do som musical e de materiais arqueológicos como flautas e apitos. A arte, comunicação e etnografia, registram as linguagens narrativas e vocais dos Tuxá, presentes em sua ecologia sonora, como mecanismos de conexão com os Encantos da Natureza. Com sentidos múltiplos, seus cânticos e invocações particulares possuem características próprias da identidade Tuxá.

**Palavras-chave:** arquemusicologia, performance ritualística indígena, ecologia sonora.

### **Abstract**

The present work in Human Ecology brings together an important collection of Acoustic Ecology to the archaeological and cultural heritage of the Tuxá de Rodelas People. Through acoustic/sonorous maps, ethnographic bases and methods of similarity for the identification of the representation structure of oral communication in songs, it was possible to identify the historical-cultural-archaeological relationship between the Tuxá people and the so-called "northeast tradition" (PESSIS, 2003), in which panels reveal contents of complex archaic languages, proving the presence of musical sound and archaeological materials such as flutes and whistles. Art, communication, and ethnography register the narrative and vocal languages of the Tuxá, present in their sound ecology, as mechanisms of connection with the Charms of Nature. With multiple meanings, their particular chants and invocations have typical characteristics of the Tuxá identity.

**Keywords:** archaemusicology - ritualistic indigenous performance - acoustic ecology.

Enviado em: 02/04/18 - Aprovado em: 27/07/18

## Introdução

O povo indígena Tuxá, altamente impactado pela construção da barragem de Itaparica (UHE Luiz Gonzaga), pela Chesf – Companhia Hidreletrica do São Francisco, está localizado na região do submédio Rio São Francisco. Esse Povo é possuidor de um rico acervo de *cânticos*, que apesar de estarem presentes nas pesquisas referentes à cultura e a etnicidade sobre os Tuxá, nunca foram tema de um estudo mais aprofundado. No presente artigo, levantamos de maneira introdutória uma síntese da pesquisa *Ecologia Sonora Tuxá*, desenvolvida entre outubro de 2017 e abril de 2018, cujos elementos vinculados aos cantos cartografados apontam as linhas que urdem a sua complexa linguagem.

A performance ritualística é aqui abordada a partir da cadeia intersemiótica que ela evoca, como ensina a etnomusicologia ameríndia, segundo Menezes Bastos (2007) a música como sistema pivotante que intermedia na performance ritualística “os universos das artes verbais (poética, mito) em relação àqueles das expressões plástico-visuais (grafismos, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro)” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 297). No caso da performance ritualística ameríndia, Anthony Seeger (2015) entende que, a perspectiva da antropologia musical, como a música, dança, movimento, ritual e a linguagem das artes verbais, são fundamentais nas relações e processos sociais e conceituais: “Cada performance recria, restabelece ou altera a significação do cantar, bem como a de pessoas, ocasiões e lugares” (SEEGER, 2015, p. 139).

O canto Tuxá apresenta-se como parte fundamental de sua *paisagem sonora* cultural, como um código que carrega o espírito de seu tempo, a música como criadora de um tempo: “A música forma o melhor registro permanente de sons do passado. Assim, ela será útil como um guia para o estudo das modificações nos hábitos e nas percepções auditivas” (SCHAFER, 2011, p. 151).

Ao entrelaçar linhas contemporâneas, sobre a paisagem da arqueologia da linguagem, cartografou-se os elementos visuais, sonoros e gestuais presentes no conjunto das *artes e artisticidades* do Povo Tuxá em suas tramas ecológicas.

Por artisticidade entende-se aqui um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da “beleza”, está compreendida – para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas – tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (MENEZES BASTOS, 2007, p. 295).

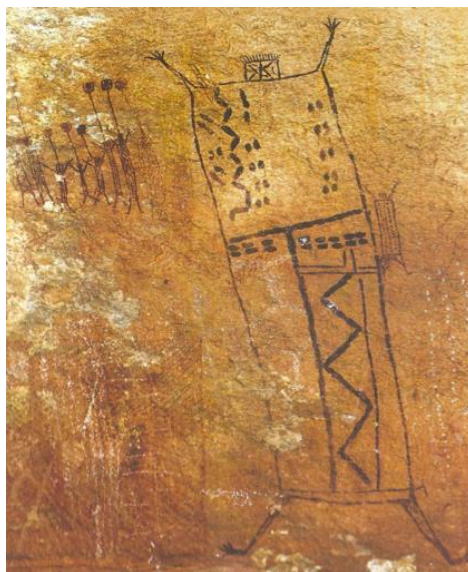
O horizonte ecológico, nos enunciados da linguagem artística das sociedades indígenas das *terras baixas da América do sul*, demonstram um laço inseparável entre o entorno

ambiental e as interações do conjunto de *artes e artisticidades*; cruciais no que a etnologia apresenta como uma ampla malha comunicacional que se estenderia por toda a paisagem sul americana, do Brasil até os Andes, “esse estado geral [...] cobrindo não apenas o que o Ocidente consagrou como ‘belas artes’, é uma característica marcante das culturas da região, para as quais, as coisas e os seres do mundo são (e constantemente vem a ser) obras de arte” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 295).

### **Arqueomusicologia e Ecologia Acústica Indígena**

Anne-Marie Pessis (2003) reforça a defesa da antropóloga Niéde Guidon, sobre a existência de uma “Tradição Nordeste”, provavelmente originada no começo do holoceno tendo a área do Parque Nacional Serra da Capivara no Piauí como centro difusor, com uma antiguidade confirmada de 12.000 anos até aproximados 6.000 a.C., cuja produção artística provavelmente dissemina-se entre os diversos grupos e levas de povoamento do Nordeste.

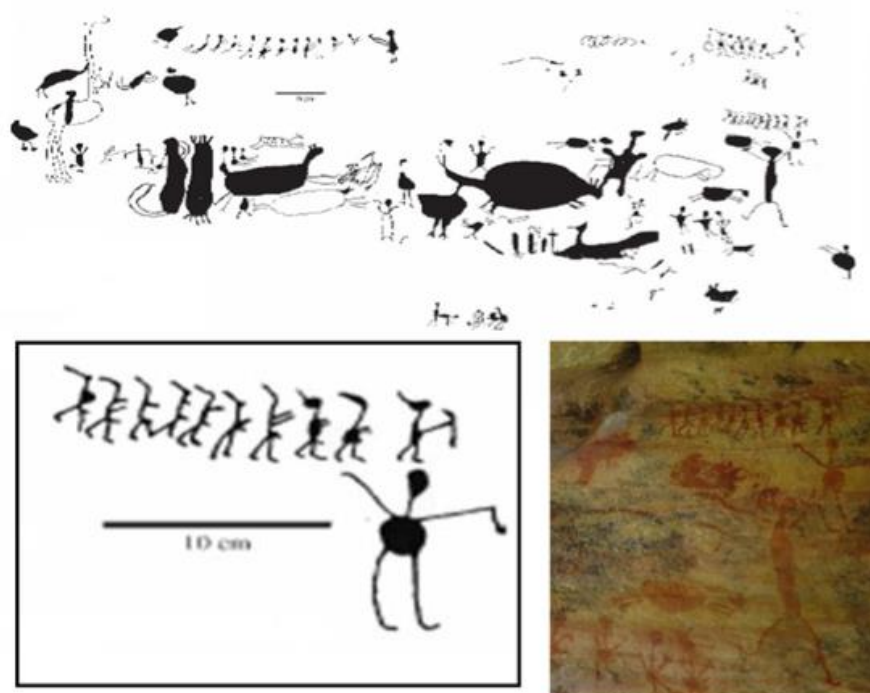
O Parque Nacional Serra da Capivara possui uma profusão de pinturas, com mais de mil sítios cadastrados, que retratam figuras antropomórficas, além de outras espécies animais, plantas e objetos, as representações humanas coletivas figuram como temáticas recorrentes. Para Pessis (2003) essas pinturas da tradição Nordeste são ricas fontes informativas que permitem reconstituir aspectos da vida das populações humanas da pré-história.



**Figura 01.** Grafismos, gestos, indumentária e máscara, Toca do Morcego

Fonte: Pessis (2003)

A performance ritualística figura entre as temáticas retratadas, levantando hipóteses acerca da presença do som musical seja na evidência material de flautas e apitos entre os achados ou das representações de maracás, da dança-coreografia e do conjunto de artes e artisticidades como os grafismos, objetos, indumentária, adereços, etc. nesses rituais (Figura 01).



**Figura 02.** Painel pictórico com detalhe dos “músicos”, antropomorfos com gestos de quem toca um instrumento musical

Fonte: Adaptado de Bucu (2010)

A “arqueologia do movimento” proposta por Bucu (2010) realiza uma abordagem centrada na narratividade do conjunto pictórico onde se expressa a temática musical pré-histórica, desenvolvendo um estudo específico sobre o movimento para inferir suposições acerca das “visões sonoras da pré-história na Serra da Capivara”.

A autora destaca três pistas do movimento: A gestualidade do Ato de Tocar e a presença icônica de tocadores de flauta e maracá (Figura 02) nas pinturas pré-históricas brasileiras; o Instrumento Musical, “quem toca, usa um instrumento” e além das representações pictóricas de instrumentos o Parque Nacional Serra da Capivara possui a primeira flauta pré-histórica do Brasil tendo a madeira como matéria-prima (Figura 03). E por fim, a Dança como consequência do ato de tocar um instrumento musical (Figura 04), todos compondo um movimento.



**Figura 03.** Flauta pré-histórica em madeira, Sítio Toca da extrema  
Fonte: Dantas (2004)

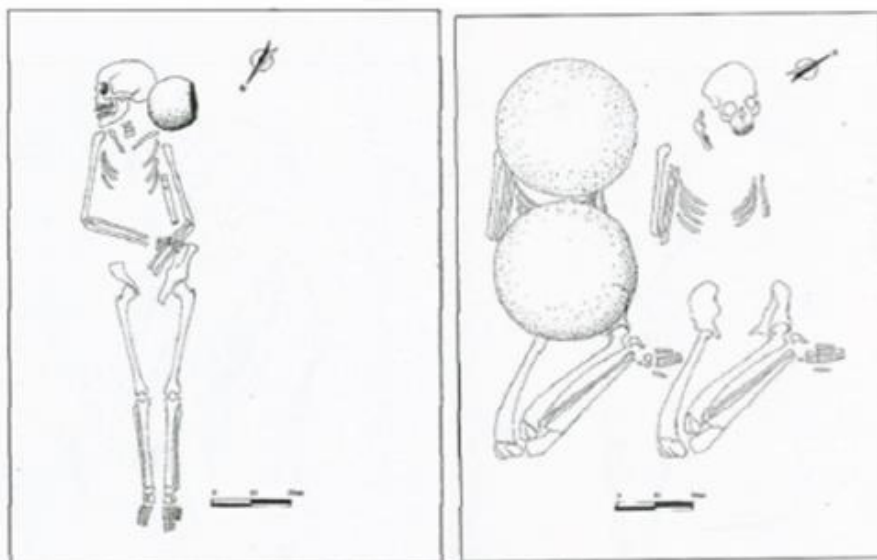
Buco salienta o caráter interdisciplinar que tanto a Arqueologia como a Arte permitem refletir, defende um continuum de 12.000 anos de cultura, na presença do rito e “permanência da mesma gestualidade” entre a “tradição nordeste” e os índios Jê, dos quais os atuais indígenas do São Francisco seriam originários, “acredita-se que os Jê correspondiam, em parte, aos tapuias (índios do sertão) em oposição aos Tupi (índios do litoral) (BUCO, 2010).



**Figura 04.** Cena pictórica de dança, estilo Serra da Capivara “tradição nordeste”  
Fonte: Pessis (2003)

O estudo da Arqueomusicologia (PIQUERAS, 2003) surge da necessidade em investigar os vestígios arqueológicos da atividade musical por civilizações desaparecidas, reforça o fato de que a humanidade sempre se relacionou acusticamente com o seu ambiente, seja pelo reconhecimento das vibrações sonoras dos entes da natureza, ou através de uma

ação consciente do corpo no uso de materiais e tecnologias disponíveis na natureza empregados como técnica sonora-musical, além da utilização do próprio corpo para criar sons: palma da mão, batida dos pés, ruídos boca-língua, etc. Segundo a arqueomusicologia, uma das possíveis funções da música estaria relacionada a socialização, coesão de grupos e expansão demográfica das populações pré-históricas.



**Figura 05.** Esqueletos encontrados com flautas no São Francisco. Imagen - Cleonice Vergne

Fonte: Menezes (2016)

Alguns enterramentos com flauta foram descobertos em escavações de cemitérios pré-históricos ao longo do São Francisco, uma no Sítio Justino (Figura 05), às margens do rio, no município de Canindé no Estado de Sergipe, onde dois esqueletos masculinos foram encontrados com flautas de osso entre os itens de seu ritual funerário; e a outra na Furna do Estrago (Figura 07), no município de Brejo da Madre de Deus em Pernambuco, onde foram encontradas 3 flautas e um provável apito, apenas uma das flautas estava preservada associada ao sepultamento de um homem adulto que ficou conhecido como “o flautista” (MENEZES, 2016).

O sítio de Sorobabel (*Dzorobabé*), pesquisador pelo arqueólogo Carlos Etchervane (1992) localizado no território *ancestral* do Povo Tuxá apresenta, segundo esse povo, um considerável patrimônio arqueológico. Foi escolhido como sítio referencial na pesquisa de sítios dunares, por apresentar “riqueza e variedade do material em superfície” (ETCHEVARNE, 1992, p. 61). O estudo de um dos setores do sítio arqueológico de Surubabel permitiu levantar considerações acerca da cultura dos habitantes das dunas,

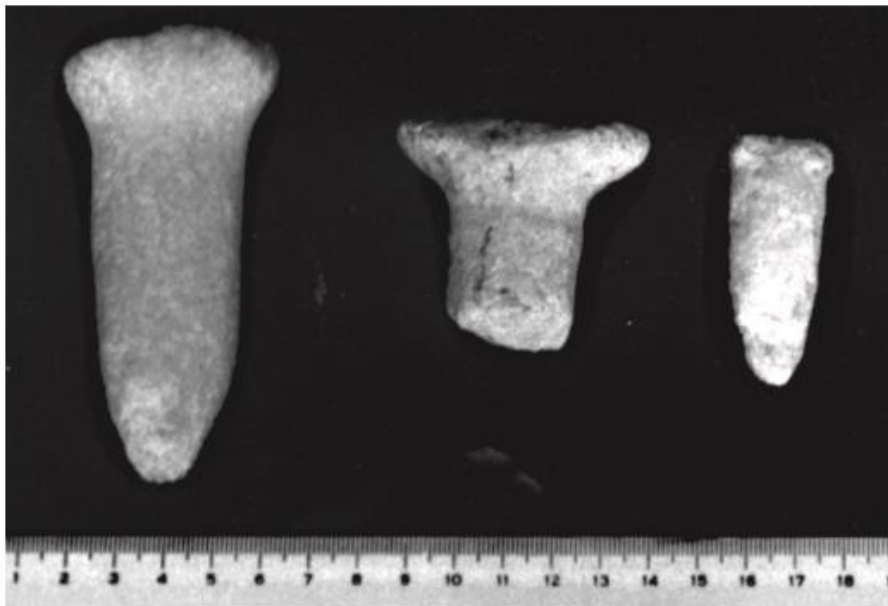
sobre a sua maneira de habitar, seus movimentos e os ecossistemas ambientais circundantes.

Foram encontrados no sítio de Surubabel, concentração de material lítico, fragmentos cerâmicos, um conjunto de blocos de rochas considerados vestígios de uma possível habitação e enterramentos contendo: "Fragmentos de cachimbos de forma cônica, tembetás de quartzito (de até 9,5 cm de comprimento) e contas de colar de concha fariam parte de atributos ou distintivos pessoais, de uso doméstico ou cerimonial" (ETCHEVARNE, 1992, p. 63).

A arte encontrada nesses sítios nos permite estabelecer conexão entre esses povos e a maneira como se movimentam por seus territórios. O registro da ocupação pré-histórica em Surubabel remonta o período pré-colonial de 1090 d.C. (ETCHEVARNE, 1992, p. 70), a arte pré-histórica produzida em Rodelas por ocupações humanas arcaicas, pertenceria à *tradição lítica sobre lascas de seixos denominada Itaparica*, iniciada em 8.000 a.C. até 300 a.C., ou ainda como supõe o arqueólogo Carlos Etchervane (1992) uma possível associação na arte da cerâmica decorada das dunas de Surubabel com a tradição *tupiguarani*, encontradas em *condições ecológicas semelhantes como em Cabrobó*, onde está localizado o Povo Truká, índios canoeiros como os Tuxá pertencentes a uma antiga linhagem de parentesco ancestral (nação Proká), que os vestígios arqueológicos indicam e nos permitiram supor participantes de uma rede comunicativa e tecnológica formada entre os povos dessas sociedades pré-coloniais da região, que utilizaram os fluxos do Rio São Francisco como vias de ocupação e sistemas de trocas nas suas margens.

Os Tembetás (Figura 06), adornos labiais encontrados nas escavações do sítio rupestre de *Surubabel*, são objetos que indicam a existência de uma possível comunidade acústica de falantes e ouvintes nessas sociedades pré-históricas. A supor pela arte e tecnologia identificada pela arqueologia, os vestígios de ocupação sugerem intensa atividade social e ritual desses grupos nômades, ou seminômades, que habitavam e se movimentavam por vastos territórios. Pensamos que a presença do som musical e uma possível linguagem oral já na pré-história, provocaram as segmentaridades nas linguagens presentes nos diversos grupos indígenas que, atualmente, povoam as proximidades do Rio São Francisco, entre eles os Tuxá.





**Figura 06.** Os adornos labiais, *Tembetás do sítio Surubabel (sobre dunas) no submédio São Francisco (BA)*

Fonte: MAE-UFBA (ETCHEVARNE, 1999-2000, p. 121)

### **Adornos corporais da ecologia acústica indígena**

*A música envolve o corpo de diversas maneiras*, em seu ato, a música reúne o público de cantores e o público de ouvintes, em sociedades como as indígenas, onde a oralidade é o canal mais forte da comunicação, faculdades comunicativas como a fala, o canto e a audição, assim como a dança, possuem uma centralidade nas suas redes comunicativas pondo em evidência a importância dos códigos da corporeidade. "Os ornamentos enfatizam a significação das faculdades da audição, da fala e do movimento, bem como a das partes do corpo a que elas se associam" (SEEGER, 2015, p. 164-165), dessa maneira Seeger descreve como os adornos corporais mais importantes para o povo Kisêdjê da amazônia, estariam associados à audição, à fala-canto e à dança.

No caso da forte tendência à oralidade na cultura indígena, algo que podemos generalizar é que em uma cultura da fala, a boca passa a ser o *principal meio de instrução*, "os líderes possuem poucos recursos institucionais além da fala"; em termos de aceitação pública do comportamento da liderança, contudo, a fala é a atividade primordial. (SEEGER, 2015, p. 167).





**Figura 07.** Adorno labial Kisêdjê em detalhe. Foto: Camila Gauditano

Fonte: Povos Indígenas do Brasil PIB Instituto Socioambiental

*Botoques auriculares*, grandes discos inseridos nos lóbulos das orelhas, estariam relacionados com à cultura da audição, onde o ouvido era o canal do conhecimento e da compreensão moral: "O ouvido era importante também na fisiologia do conhecimento [...] o conhecimento, algo que outras sociedades associam ao olho, era consistentemente um fenômeno auditivo" (SEEGER, 2015, p. 166). Naquela sociedade indígena, o disco labial era associado ao discurso público, ao canto, à belicosidade e à hombridade adulta, segundo Seeger, o disco labial era um símbolo fundamental da identidade masculina.

O Povo Kisêdjê, pesquisado pelo antropólogo, pertencente ao tronco Macro-Jê, ilustra bem o significado simbólico da ecologia acústica e seus desdobramentos e ressonâncias com os adornos corporais nos indígenas brasileiros, onde existe uma forte e coesa comunidade de falantes-ouvintes. Encontraremos entre os índios *Botocudos*, também chamados *Aimoré* ou *Tapuia*, os mesmos adornos corporais nas orelhas e na boca.

Os botocudos pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê, são caçadores e coletores seminômades, com uma organização social que se caracteriza pelo constante fracionamento do grupo, pela divisão natural do trabalho e por um sistema religioso centrado na gu- ra dos espíritos encantados dos mortos (EHRENREICH, 2014, p. 15).

Se diferenciavam dos povos de fala Tupi, e são conhecidos pelos adornos labiais e auriculares nos lóbulos das orelhas, onde inserem discos de madeira, os *botoques*, onde o autor apresenta uma realidade inversa àquela apontada por Seeger, onde o adorno labial aparece representando o universo masculino: "o disco labial como um *símbolo fundamental da identidade masculina*" (SEEGER, 2015, p. 166).



**Figura 08.** Índias *Botocudas* Foto: Walter Garbe  
Fonte: Ehrenreich (2014, p. 130)

O antropólogo Max Alexandre Ehrenreich (1855-1914), na publicação: *Índios Botocudos do Espírito Santo no século XIX* (2014), publicado originalmente em 1887, descreve o disco labial como parte do adorno feminino entre os *Botocudos*, o que mostra uma dificuldade de generalizações sob o uso dos adornos em um viés de gênero; "normalmente são somente as mulheres que usam o enfeite completo nos lábios e nas orelhas, ao passo que os homens apenas enfeitam as orelhas" (EHRENREICH, 2014, p. 75).

Essa característica no Povo Kisêdjê analisados por Antony Seeger, nos resulta difícil de estender como os povos indígenas do Nordeste, onde apesar da centralidade da voz

masculina, a voz e o canto feminino possuem uma importância social, política e espiritual, na figura das anciãs, cacicas, professoras e com destaque as mães-do-terreiro. As puxadoras principais dos cânticos Tuxá. A "*dona do folguedo da mesada*" como as descreve um Tuxá em referência à importância da mãe-do-terreiro na mesa da *ciência*, "*dona de tudo, a dona é ela, a dona do Terreiro*" (SAMPAIO-SILVA, 1997, p. 62), ao que completa o antropólogo Orlando Sampaio-Silva (1997) "nos trabalhos da Ilha da Viúva, como *colaboradoras e auxiliares do pajé: participam do toré, tirando os cantos e, também participam dos tratamentos de pessoas doentes; têm função xamanística* (SAMPAIO-SILVA, 1997, p. 63).

Também é controversa e complexa as linhas das filiações do Povo Tuxá aos diversos troncos das línguas indígenas existentes no Nordeste, o fato de fazer parte de um dos circuitos ativos das missões católicas e dessas por sua vez, terem agrupados povos indígenas de distintas regiões e falas. Tendo convertido-se em um dos epicentros de grande fluxo e intercâmbio entre culturas indígenas, não seria estranho a existência de elementos e traços culturais característicos dos índios do Sertão (Jê, Kariri, entre outros) ou dos troncos Tupi do litoral. Em um depoimento Sandro Hawaty (liderança Tuxá), relata um passado trilingue do Povo Tuxá e o emaranhados interculturais dos ecossistemas comunicativos indígenas de sua linguagem:

Tivemos um tempo trilingue, tem até um canto que fala assim: Fala língua grande, eu também falo Guarani... chegaram ao tempo de falar Tupi Guarani, por que foi um empréstimo do que a gente utilizava. Até porque os nossos antigos eles tinham muita relação com os Potiguara, eles tinham várias articulações com Tupinambá. Não é só relação que iam de língua... relação até cultural, nós temos várias coisas que talvez os Tupinambás não tenha, que a gente tenha em relação aos Tupinambás. Nós temos elementos muito forte Tupinambá no nosso regime (HAWATY, 2018).

Em sua fala, Hawaty associa elementos presentes nas práticas religiosas Tuxá com o povo Tupinambá, e de prováveis elementos arcaicos da cultura Tupinambá que poderiam ter se perdido ao longo dos tempos no grupo contemporâneo. Ao que parece, existe um sistema de trocas complexos entre as populações indígenas e a área de Rodelas por estar estrategicamente no epicentro da atividade missionária, garantiu ao Povo Tuxá um repertório cultural e uma linguagem onde participam saberes, cosmologias e ritualidades presentes em diferentes sociedades indígenas brasileiras. A associação entre o Povo Tuxá e um parentesco *Tapuia* (Jê) é reforçada na fala do Pajé Armando, "a gente não era conhecido nem por índio e nem por caboco, era conhecido por Tapuios, eram os Tapuios" (PAJÉ ARMANDO, 2018).

A dificuldade e lacuna de uma definição em relação a uma "filiação" Tuxá entre os diversos troncos linguísticos-culturais indígenas, poderia ser considerado como reflexo da pilhagem realizada pela cultura hegemônica dominante contra a cultura indígena e sua memória. Essa característica plurívoca presente na cultura Tuxá, ao invés de diminuir, apenas amplia ainda mais o espectro de síntese presente em sua cultura. Isso vincula esse Povo ribeirinho a outros povos indígenas, interconectados através de uma grande rede comunicativa que relaciona os aspectos ecológicos presentes no conjunto de *artes e artisticidades* indígenas experienciados a partir da corporeidade e das diversas paisagens de sertões, várzeas, dunas, planícies e serras.

Marques (2008) sustenta que as construções das grandes hidrelétricas são responsáveis pelo apagamento de parte da memória pré-colonial da Bacia do São Francisco e, que, o conjunto de informações, hoje fragmentadas, sobre esses grupos indígenas a partir da cultura material dos salvamentos feitos antes das inundações das grandes barragens, devem ser juntadas, constituindo-se, assim, num grande sistema de informação da identidade cultural desses povos. Defende o repatriamento das coleções arqueológicas aos povos do São Francisco.

### **Performance ritualística do toré Tuxá**

O Povo Tuxá, como todo povo onde há predominância por uma linguagem oral, possui um rico acervo de cânticos utilizados de diversas maneiras e distintos contextos. Os cantos compõem uma dimensão ampla das artes narrativas e de sua ecologia simbólica, ao que somariam-se a oratória (contida na fala pública), a contação de história (ALMEIDA, 2008), as orações (invocações, rezas, ladainhas) e as brincadeiras cantadas: rodas de toré, cocos, etc. (TUXA, 2015). Também demarcam territorialidades como o canto público aberto ao não-índio e o canto privado, entoado nas mesas da ciência, o *oculto* ou *particular*: "Do mesmo jeito que nós utilizamos os cantos de maneira aberta no toré, nós também temos os nossos cantos que são específicos, então assim, o pajé utiliza cantos específicos pra necessidades específicas do mesmo jeito que ele utiliza ervas" (MAYRA APAKO, 2017). Fazemos um paralelo com essa característica de invocações empregando a palavra cantada, onde a partir da entonação do falante, seja: pajé, xamã, curandeira, rezadeira, (fazendo ou não uso de plantas) que conhece a maneira de invocar o poder da cura (com atribuições de certas plantas e cantos a depender do que se pretende curar) e empregá-lo através da palavra-canto no corpo da pessoas doente; entre os povos Kisêdjê da Amazônia, as invocações ou *cânticos de cura* eram diferentes dos cantos e na farmacologia desse povo "as invocações tinham importância maior que as plantas medicinais (SEEGER, 2015, p. 83).



**Figura 09.** Sequência de fotogramas do Toré Tuxá durante os festejos da Alvorada  
15/06/2017  
Fonte: Souza (2018)

O *Toré*, em cada sociedade indígena onde é praticado, tem significações múltiplas e ao mesmo tempo, gera uma homogeneidade da presença do rito entre os "*índios do nordeste*"; é também uma linha de segmentaridade que singulariza e demarca a diferença entre os diversos povos, da mesma maneira que é percebido e explicado também sob perspectiva muito particular, por cada pessoa, "os sentidos do toré são múltiplos e constituídos a partir de muitos posicionamentos narrativos" (GRUNEWALD, 2005, p. 18).

Como registrado pelo antropólogo Ricardo Salomão, o toré Tuxá acontece *como forma de pagamento por uma promessa atendida, para celebrar a chegada de alguém, ou sua despedida, para comemorar alguma data específica, como por exemplo, o dia do índio, ou mesmo algum acontecimento especial na aldeia* (SALOMÃO, 2011, p. 38). Todavia, acrescenta-se a isto, neste trabalho, que o Toré mais que uma comemoração, é um modo de interlocução entre o mundo físico e o mundo espiritual do Povo Tuxá. É através dos cânticos, o caminho de conexão entre os mundos que os inspiram e os fortalecem em todos os momentos da vida.

Os sons criam territórios, como no conceito do *ritornelo*, defendido por Deleuze e Guatarri no volume 4 de *Mil Platôs* (2012), onde tomam emprestado um termo da

linguagem musical, que se refere a repetição de um trecho de uma composição musical, o refrão e, aplicando como conceito para discutir as questões da territorialidade. Os filósofos definem o *ritornelo* como três movimentos dinâmicos em um único movimento: o lugar seguro que nos abriga do caos, *o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122); o habitar um território mitigando os resquícios do caos, *agora são componentes para organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro*; e o terceiro movimento seria o lançar-se para fora do território, em um desterritorializar, mas num sentido distinto do caos; "*Linhas de errância*" e seus *volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos, sonoridades diferentes* (DELEUZE; GUATTARI 2012, p. 123). Foram cartografados no Toré Tuxá traços desses três movimentos.

O primeiro movimento diz respeito ao centro, o vínculo coletivo, social, ao *phylum*, filiação, laços do ser Tuxá, enquanto território afetivo com suas marcas e singularidades únicas. "Os cantos nossos nos fazem perceber que você não está só, ninguém canta só, o toré? o que é? é coletivo. O toré dos Tuxá é algo que é muito próprio, é muito peculiar nosso, tem nuances que só nós cantamos, as nossas entonações são únicas" (MAYRA APAKO, 2017). Além da marca singular, também a linha do vínculo intergeracional e iniciático da criança, juventude e vida adulta unidos aos códigos dos ecossistemas comunicativos indígenas, os ritos de passagem que tem as narrativas verbais, oratórias, no canto e na dança há fortes simbologias, inseridos e praticados também através do toré, presentes desde a infância Tuxá.

Nesse mesmo sentido reforça Carlos Alberto Jurum Vieira (2017), "aqui essa questão do toré é bastante forte, criancinha nova já pisa o toré, ali batendo o pezinho devagarinho". Atualmente esse vínculo é reforçado pela inserção do toré na Escola indígena Capitão Francisco Rodelas, como prática do projeto político-pedagógico na educação dos Tuxá, como valorização da linguagem e identidade do povo, como um saber e maneira de conhecer-perceber distinto da pedagogia tradicional, do desenvolvimento do equilíbrio do corpo e do ritmo, além dos laços afetivos e cognitivos presentes nessa *dança-canto*, fundamental no desenvolvimento psicomotor, socialização e criação artística direcionadas ao universo da criança: "Tanto que quando dançam o toré, as criança tem mais empolgamento de que os adulto, entra tudo com força, isso tá no sangue do povo Tuxá!" (MAYRA APAKO, 2017).

O segundo movimento do *ritornelo* tem a ver com a prática do toré e a inscrição da memória coletiva e no aprimoramento da experiência de cada pessoa: do cantar, da lembrança das letras, dos ritmos, da dança, da pisada, da sincronia entre corpo e

instrumento musical, o refinamento da audição e das técnicas vocais, que seriam conquistadas a cada nova execução do *toré*, cuja desvinculação reforçaria o caos do esquecimento, enfraquecimento e ruptura com os códigos da linguagem indígena, exemplificado na fala das irmãs Libanas, Lourdes e Primitiva: "vai perdendo tudo, quando não anda nos *toré* pra dançar, nos *oculto*, a gente vai esquecendo" (PRIMITIVA LIBANA, 2017). A música e o ritual aparecem como demarcadores do tempo cronológico e cosmológico da pessoa Tuxá, mas também demarcando sensações distintas: "A gente invoca a força! sempre força!" (LOURDES LIBANA, 2017). As Libanas falam da memória e de uma emoção associada a *vontade de dançar*, e a disposição e vigor para encarar os *torés* atravessando as madrugadas até o raiar do dia, como descrito na letra do cântico "*Laivem Laivem Laivem a Barra do dia vem!*"; e o estado de *euforia* e o bem-estar provocados pelo canto e pela dança, serem o combustível para que ali continuassem: "Aí é que elas tinham força de cantar" (LOURDES LIBANA, 2017).

Entre as sociedades de língua Jê, que ocupavam vastas regiões do interior do Brasil, "a música possibilita a comunicação entre os seres humanos e provoca um sentimento de euforia" (SEEGER, 2015, p. 34). O autor aponta que diferente de outros povos indígenas, os Jê, habitualmente, não utilizavam bebidas para alteração da consciência, a transcendência no ritual era conseguida através do canto e da dança, através do estado de *euforia*. Os Tuxá conseguem alcançar o estado de emoção, bem-estar e alegria capaz de acessar o mundo espiritual como uma troca de saberes, forças e energias que impulsionam e consolidam resistências.

O terceiro movimento estaria voltado para uma desterritorialização, mas em um sentido diferente, que ilustramos com um dos possíveis desdobramentos do movimento conhecido como o *Levantar a aldeia*, onde o povo Tuxá desempenhou a função de disseminação de saberes em solidariedade a povos que se encontravam em conflitos de terra e lutas, pelo direito de reconhecimento como povo indígena. Os Tuxá circularam entre outros territórios reconhecendo aldeamento indígenas, mas, transmitindo cânticos, danças e aspectos rituais do *regime da ciência* para levantar as aldeias que haviam perdido, ou enfraquecido, as práticas dentro da ciência do índio e do *toré*. "Os Tuxá propagam esse *toré* pra os Kiriris, propaga esse *toré* para os Pankará, pra os Atikum, pra os Truká, pra os Tumbalalá. Isso só dos que nós sabemos... eles tinham o chamado Levante" (HAWATY, 2018).

As linhas que urdem esses ecossistemas comunicativos e seus afetos eram costuradas nas visitas entre aldeias e o *toré*, sua dança e os cantos trazem o sentido da união dos grupos, mesmo em meio às singularidades e diferenças, na dança e na euforia da



reunião, da *brincadeira* do folguedo, ou na "seriedade" do *regime do índio*, estabelecem-se conexões. "O povo do Brejo (Pankararu), o povo daqui também, eles vinha pra aldeia aqui, e os daqui ia pra lá também. Dançaro os cabôco mais véi. Muitas velhos eles vinha brincá aqui, mais os daqui de Rudela, os daqui ia pra lá... muitas vezes" (PAJÉ ARMANDO APAKO, 2018).

Essas *linhas de errância* que introduzem novos códigos aos já conhecidos se desdobram através das territorialidades, em um fenômeno que faz com que hoje se escutem cantos Tuxá executados por indígenas de diferentes aldeias no Nordeste, com inúmeras transformações e variações de ritmo, de melodia e de letra, trazendo novas releituras dos cânticos Tuxá e complexificando o emaranhado de sua rede. A julgar pela ancestralidade de alguns cantos, poderíamos imaginar também quantos cantos Tuxá teriam sido herdados das antigas redes comunicativas de trocas entre índios *brabios* e aldeados ao longo do São Francisco.

Partindo da linguagem oral-narrativa contida nas letras dos cânticos, na performance vocal do *toré* Tuxá e sua reiterabilidade acerca da memória do território e dos seres que nele habitam, mapeamos algumas tendências contidas na execução do Toré Tuxá, sem a intenção de cristalizar as estruturas narrativas do toré, pois a variação e mutabilidade é uma característica muito forte na musicalidade e na performance ritual da região, nenhum ritual se repete, ainda que estruturalmente reconheçamos elementos fundamentais, cada nova execução é única em sua estrutura, assim como o repertório e a maneira de executar os cânticos também variam de acordo com o público, o local e o contexto onde são executados.

### **Lêlândôa**

Para os Tuxá, os chamados *Lêiandôa* são cantos na língua indígena, remete aos tempos remotos dos índios rodeleiros, dos povos ancestrais; essa série de cantos é executada na abertura do *toré*. "O leilandôa é cantiga indígena. Esses que canta enrolado, sem letra... a gente tira as indígenas primeiro e depois entra nas outras" (PRIMITIVA LIBANA, 2017). Segundo Mayra Apako Caramuru historiadora Tuxá, seriam cânticos que entoam a língua "*Dzubukuá*", utilizada nos rituais da *ciência* de seu povo. Atualmente o *Dzubukuá* compõe o conteúdo do programa educativo da Escola Indígena Capitão Francisco Rodelas:

*Dzubukuá* que é nossa língua mãe, nossa língua materna, onde a gente utiliza o *Dzubukuá* no dia a dia, nós não somos falantes do *Dzubukuá*, mas, ele está vivo no nosso jeito de falar nas nossas palavras específicas, no nosso linguajar interno da comunidade. Existem palavras que só a gente conhece, só nós temos o domínio... ele é utilizado mais nos rituais, dentro de nossa

religiosidade. *Dzubukuá* também está expresso nos cantos dos torés (MAYRA APAKO, 2017).

Por serem os primeiros a serem executados numa linha de *Toré* Tuxá, *Lêlaidôa* possuem um sentido de recepção "ele traduz o nosso desejo de que aquela pessoa chegue na nossa comunidade, na nossa aldeia, seja bem recebido e pede que os Mestre de Luz nos guie durante a estada daquela pessoa na nossa comunidade" (MAYRA APAKO, 2017).

Da mesma maneira, as frases cantadas no fechamento dos cânticos, como um intercar, é como uma assinatura, o refrão *Naê Naê Naê Naê Naô* também indica laços com uma linguagem indígena ancestral, presente em muitos povos das *terras baixas da América do sul*, entre os *Kysêdjê* sociedade indígena da Amazônia, estudados por Anthony Seeger, são consideradas como "*palavras de música*" por não terem referentes diretos (SEEGER, 2015, p. 184).

Durante a sistematização identificamos nove (09) tipos distintos de cânticos no estilo *leilandoa* e suas derivações: *lêlaidôa*, *lêlaido laindô*, *oilê oilá lelaidô*, *oilê oilá, lêlaidiôa*, *reinarrá reinarrô*, *oi tirálá*, *reilaindirá*. A aparente simplicidade da composição e suas repetições encontram nas distintas maneiras do canto e contracanto uma complexidade vocal (diferenciação). E como lembra o historiador Paul Zumthor (2014), em sociedades onde a oralidade é central, essas vocalizações conservaram uma fraseologia, uma multiplicidade de atos vocais que assumem funções sociais distintas umas das outras. "Para nós eles são todos produzidos fisicamente pela voz; mas, no espírito das populações em questão, constituem meios de comunicação autônomos" (ZUMTHOR, 2014, p. 40).

Encontramos aqui um interessante ponto a ser explorado na linguagem da musicalidade indígena, do que o historiador Paul Zumthor chama de "formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal" (ZUMTHOR, 2014, p. 14). Uma vez que essas palavras-sons-sonemas foram herdados de sociedades cujas grafias se desenvolvem em um sentido distintos das escrituras eurocêntricas-ocidentais, e cuja abordagem disciplinar poderia acarretar em reducionismos e interpretações etnocêntricas ou grafocêntricas.

Para o Povo Tuxá, as repetições são mecanismos de comunicação na "ciência de índio", onde o sagrado é o forte preceito da natureza da vida. É o que sustenta, dá força e resistência, é o que segura numa noite inteira de toré, criança, jovens, adultos e velhos até "o dia amanhecer"! As linhas são chamamentos de uma comunicação com o divino,

onde, ao mesmo tempo em que o índio recebe dos Encantos os cânticos, estes como presentes os devolvem, invocando-os na sua ciência. O canto associado ao apito, maracá e a pisada do toré, invocam as forças ancestrais e estabelece naquele momento a comunicação com o sagrado na ritualidade Tuxá. Esta ritualidade, exclusiva (os Tuxá têm suas próprias linhas) evoca e acessa nas suas linhas os segredos dos elementos da natureza: ar, terra, mata, fogo, cachoeiras/água e ainda os ancestrais, cuja força permanecem vivas noutro plano divino. Essas forças reunidas, sustentam a ligação com a ancestralidade e a perpetuação da condição identitária dos Tuxá.

### **A Dança e sua realidade coreológica**

O povo Tuxá apresenta uma diferença em relação ao toré de outros povos indígenas da região, onde comumente é dançado em círculo. O movimento circular está presente na dança Tuxá, entretanto, a estrutura se apresenta não como uma roda mas sim como fileiras paralelas. "Os Tuxá dança assim de toque, né? vai na linha..." (PRIMITIVA LIBANA, 2017), o antropólogo Ricardo Salomão descreve detalhadamente o toré Tuxá:

Diferente de grande parte dos índios do Nordeste, que dançam o Toré em círculo, os Tuxá formam duas filas paralelas, uma só de homens e outra de mulheres, sendo que o primeiro da fila é sempre um homem. As duas filas ficam de frente para os mestres de cabeceira, que são os mais velhos da aldeia, ou os que têm maior conhecimento da "ciência do índio", e que conduzem o ritmo e as linhas a serem cantadas (SALOMÃO, 2011, p. 139).

Havia outras maneiras de dançar que eram praticadas e cujo costume se perdeu entre os Tuxá, como afirma Primitiva Libana, que relembra do tempo em que na sua mocidade se dançava na antiga aldeia o toré do *Brejo*, que era dançado aos pares, entretanto por não fazer parte da maneira como tradicionalmente os Tuxá dançam, essa prática tão comum entre a juventude de outrora, se perdeu com o tempo.

E o do Brejo eles chegaro dançano é de braço, já vi eles fazeno a roda e no ponto de dizê: "lê ladiá laindôa" aí vai trocano, vai trocano, vai trocano. Quando chega pra dizê o verso aí vai tudo em linha, quando chega mais na frente pra dizê "a dirá laindôa" aí vai trocano... e tem essa outra também que num é trocano mais ela faz parte do toré do Brejo... a gente chama toré do Brejo, né? (PRIMITIVA LIBANA, 2017).

A dança do toré, carrega aspectos miméticos e tendências *catabáticas* "orientada para a terra e com gosto pelo peso" e *acrobáticas* "voltada para o ar, em busca da 'liberdade'" (MENEZES BASTOS, 2007, p. 305), além de outros aspectos das *artisticidades*, do ambiente cênico e da paisagem.

Uma abordagem investigativa dessa prática deve avançar no sentido de uma ampliação da relação entre percepção óptica e a *percepção háptica*, que inclui as sensações do bloco "tátil-sinestésico". O tátil é uma modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados ao longo do corpo, captam e registram fragmentos sequenciais, que auxiliam na síntese do que se objetiva dar a conhecer,

A percepção háptica foi estudado no domínio do tato por G. Revesz (1950) ... O óptico não remete apenas ao domínio do visual, mas este, em função de suas características, é aí dominante. Já a percepção háptica é uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo (KASTRUP, 2015, p. 41).

O corpo opera a unidade de uma sensibilidade geral que antecede a diferenciação e isolamento dos sentidos da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar. "Na pluralidade de nossas sensações, eles demarcam uma realidade encoberta, real, percebida mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido" (ZUMTHOR, 2014, p. 78). O *toré* opera, portanto, os códigos de uma *intercorporeidade*, nos convidando a uma profundidade analítica acerca do *corpo sinérgico*.

Do mesmo modo, deveríamos recuperar o lugar dos pés e não somente das mãos e dos órgãos dos sentidos, localizados na cabeça, dentro da performance ritualística do *toré*, que também possui uma importância central na realidade coreografada na dança e no movimento do *toré*. Como defende o antropólogo Tim Ingold (2015), a importância dos pés e da caminhada está intrinsecamente relacionada com o desenvolvimento cognitivo da humanidade e de sua linguagem.

Uma abordagem literalmente mais *aterrada* da percepção deveria ajudar a restaurar o lugar adequado do tato no equilíbrio dos sentidos. Pois é, certamente através dos pés, em contato com o chão... que estamos mais fundamental e continuamente "em contato" com o nosso entorno (INGOLD, 2015, p. 87).

Tais considerações parecem imprescindíveis para analisarmos as linguagens e epistemologias indígenas, herdadas dos povos arcaicos, que tem no nomadismo, na caminhada e no movimento, características marcantes que influenciam na maneira como habitam, percebem e conhecem seus territórios. O *toré*, seu canto, sua dança e seus movimentos, que dão vigor, força, euforia, felicidade aos que o praticam, parece ser uma pedagogia mais apropriada para sociedades que circulavam pelas vastidões dos sertões e do rio, em longas jornadas de caminhadas, ou navegação, enfrentando intempéries como frio, fome, sede, etc.

Nesse sentido, também o movimento de tocar um instrumento musical estaria vinculado a esse sentido geral da corporeidade, uma vez que a execução em grupo exige que cada participante encontre um ponto comum, entre o biorritmo individual e o andamento do ritmo coletivo, da mesma maneira a pisada correta do toré estaria nesse entremeio, na busca desse equilíbrio entre sujeito e coletivo. "O ritmo, não é um movimento, mas um acoplamento dinâmico de movimentos" (INGOLD, 2015, p. 107).

O ritmo então seria um conjunto de movimentos que acontecem dentro e fora do corpo, cuja síntese encontramos na fala do cacique Bidu Cá Arfer:

O canto e a pisada têm que tá junto. Pisada, maracá e o canto. Quando o canto é lento, o maracá tem que ser mais lento, quando o canto é acelerado, tanto a pisada, quanto o maracá é mais acelerado. O som do maracá é muito importante, ele já vem do começo não é criado (CACIQUE BIDU ARFER, 2017).

O ritmo, a pisada e o canto fazem parte de um conjunto de expressões comunicativas, entre os quais cada Povo Indígena possui o seu modo, como parte integrante de sua autoidentidade - o patrimônio genético acústico ritualístico.

O corpo é ele mesmo um instrumento musical na ecologia acústica indígena, *instrumento original* "no aproveitamento de pés, mãos e corpo inteiro" como analisa Helza Camêu (1977). "O bater de pés tem finalidade de ordenar e animar os movimentos das danças... O próprio cadenciar das danças força a mudança dos passos, ordenando os impulsos fortes e fracos exigidos pela harmonia do conjunto" (CAMEU, 1977, p. 197-198). O corpo está todo implicado nos movimentos da dança e cria sons percussivos a partir do atrito e do choque, de onde "resultam ruídos de tonalidades variáveis de acordo com a resistência e qualidade do material, ainda dependendo da intensidade e regularidade dos movimentos impulsionadores" (CAMEU, 1977, p. 198).

Entre os instrumentos habitualmente utilizados pelos Tuxá no toré, encontramos um de percussão, o maracá, presente em grande parte da musicologia indígena, "os chocalhos representam parte interessante da organologia indígena em vista dos tipos, da aparência e da aplicação" (CAMÊU, 1977, p. 199). Ele anima o folguedo, representa a força, a alegria, tradicionalmente feito de elementos naturais como a sementes e cabaças; na atualidade foram inseridos novos materiais para a sua confecção, como o chumbo e o côco (matéria prima abundante em Rodelas). "Animação pro índio, feito de coité, cabaça e côco... mas o principal é o coité mesmo... tem outras maneiras de fazer, semente, a gente coloca chumbo, a gente coloca mirô, coloca essa simentinha de palmera... quando num tem a semente se coloca chumbo" (OZANA LIBANA, 2017).



**Figura 10.** As Libanas, Dona Primitiva (de azul) segura o apito na mão  
Fonte: Souza (2018)

O apito, instrumento de sopro, também possui um forte simbolismo na ecologia sonora Tuxá, ou como explica o cacique Bidu (2017), serve para pedir e chamar a força: "O apito... todo início tem que ter o apito para iniciar, estamos ali concentrados e quer a força", o som do apito tem uma relação intrínseca com o reino encantado e os espíritos dos ancestrais como explica Dona Primitiva (2017): "É pra chamar os encanto pra chegar, é o apito". A repetição desses sons e o uso desses instrumentos ativam as memórias mais remotas da ancestralidade Tuxá, "isso é antigo, nada foi criado aqui. Vem da antiguidade. Nós tamo fazendo, acompanhando uma tradição da antiguidade" (CACIQUE BIDU, 2017).

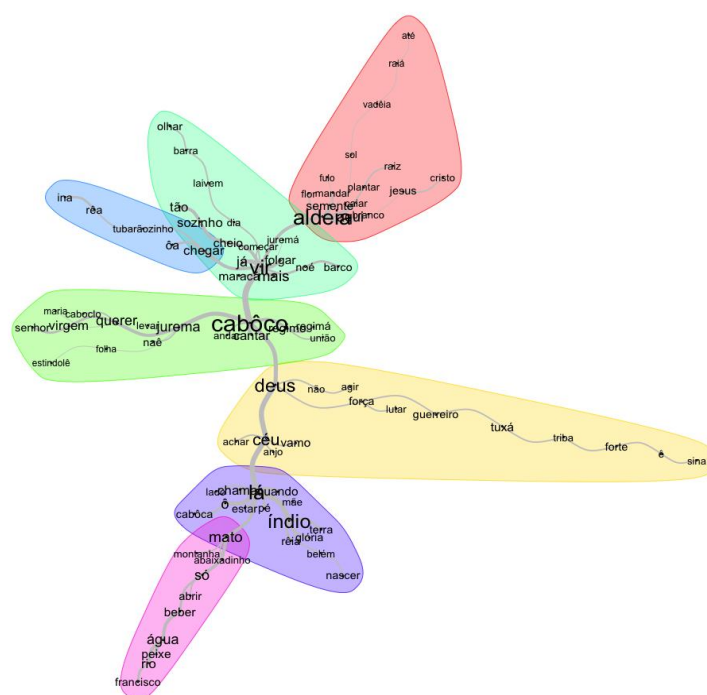
### **Discussões**

Os cantos públicos do *Toré*, mapeados durante a pesquisa, dão uma dimensão da relação entre o ser Tuxá e o território e estão disponíveis no livro *Cantos da Natureza Tuxá*, construído de maneira colaborativa com as professoras da Escola Indígena Capitão Francisco Rodelas, fruto da sistematização desta pesquisa e devolvida ao Povo Tuxá entre março-abril de 2018, publicado pela editora SABEH - Sociedade Brasileira de Ecologia Humana.

As palavras surgidas na produção dos dados da pesquisa *Ecologia Sonora Tuxá* revelam tendências de palavras presentes nos cânticos do *Toré*. Encontramos na sequência de ocorrência, as palavras: *Cabôco, Aldeia, Deus, Mato, Céu, Índio, Rio, Jurema, Tuxá, Água*, entre outras que demonstram e reforçam os laços ecológicos: ambientais, sociais e psíquicos, das tramas comunicativas desse Povo. Também é possível traçar paralelos

com a historicidade dos Tuxá, dos tempos dos índios "brabios", da relação com as águas do São Francisco, do uso e conhecimento das matas das Caatingas, da circulação e movimento pelo território, da catequese missionária, dos tempos em que necessitavam se esconder para praticar sua religiosidade, mas também da presente força identitária do ser Tuxá e da união de sua aldeia, entre outras tendências. Tudo expresso de maneiras muito diversas em seus cantos.

Utilizamos o Iramuteq, software de análise textual baseado em estatísticas (que utiliza o software estatístico R) para nos auxiliar na representação de dimensões do texto através de visualizações intuitivas, construídas a partir do material verbal transcrito e análises de dados tendo o *corpus textual* como objeto. Para o presente artigo utilizamos a Análise de Similitude (Figura 11) – tipo de análise baseada na teoria dos grafos (MARCHAND; RATINAUD, 2012) e frequentemente aplicada em pesquisas das representações sociais, saúde pública e cognição, por facilitarem a visualização dos mapas mentais a partir das estruturas de palavras presentes nos discursos. A análise de Similitude possibilita identificar as co-ocorrências entre as palavras e seu resultado, traz indicações da conexão entre elas, auxiliando na identificação da estrutura da representação.



**Figura 11.** Análise de Similitude entre as palavras dos cânticos públicos do *Toré Tuxá*  
Bahia, Brasil

Fonte: Dados da pesquisa 2017-2018.





## Considerações Finais

Encontramos nas Linhas do Toré Tuxá as relações ecológicas narradas por esse povo ao longo do tempo e que permanecem vivas em seus cantos. Se a arqueologia encontra os sentidos do movimento e da musicalidade na pré-história do Nordeste brasileiro, encontramos continuidades nos movimentos do povo Tuxá e no conjunto de suas artes e artisticidades.

Os cânticos desse povo são plurívocos (possui muitos sentidos ou muitas acepções), multívocos (designado de maneiras diversas: folgar, brincadeira, toante, linhas, toré, ritual, *ciência*), polissêmico (pois associa vários sentidos, audição visão, fala, tato) e polifônico (resulta do conjunto de vozes, ruídos e instrumentos, que soam de maneira simultânea). Entendemos o polifônico também numa dimensão temporal associado à dimensão espiritual, onde os espíritos do reino encantado do Juremá se fazem presentes como entes ancestrais dos Tuxá. Polifônico, não somente pelo resultado da soma das muitas vozes, ruídos e instrumentos compondo o coro, mas, também, as vozes dos vegetais e animais presentes no cânticos, ao qual somam-se as vozes ancestrais dos antepassados, que atualiza no aqui e agora da voz que canta, uma simultaneidade com as redes ecológicas do passado do presente e do virtual.

A performance ritualística Tuxá traz consigo elementos que vão além do puramente musical, aspectos imagéticos, ecológicos, políticos, lúdicos e religiosos gravitam sobre o ato performático ritual do *toré* indígena, entendido como um campo semântico, enquanto linguagem ou expressividade que compõem os ecossistemas comunicativos desses povos. As gravações sistematizadas e disponibilizadas no website [www.mapatuxa.com.br](http://www.mapatuxa.com.br), além de possibilitar a análise aqui proposta, também servirão, no futuro, para novas pesquisas e para a memória do povo Tuxá, que ao longo do tempo sofreu a pilhagem de seu patrimônio material e imaterial.

## Referências

ALMEIDA, A. et al. **Histórias Tuxá**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundo de Cultura, 2008.

BUCO, C. A. Arqueologia do Movimento: Visões Sonoras da Pré-história na Serra da Capivara, Piauí, Brasil. **FUMDHAMentos**, v. 9, p. 1347-1357, 2010.

CAMÊU, H. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

DANTAS, M. et al. **Antes, História da Pré-História, Exposição "ANTES"**, no CCBB em 2004, citação na sala da exposição, sobre tecnologia. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Rio de Janeiro: Editora Gráficos Burt e CCBB, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. e 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

EHRENREICH, P. **Índios Botocudos do Espírito Santo no século XIX**. Tradução Sara Baldus. BENTIVOGLIO, J. (Org.). Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, Vitória (ES), 2014.

ETCHEVARNE, C.A. Sítios dunares do sub-médio São Francisco, Bahia, Brasil. **Journal de la Société des Américanistes**, N. S. Paris, t.78, n.71, p.57-71. 1992.

ETCHEVARNE, C. A ocupação humana do Nordeste Brasileiro antes da colonização portuguesa. **Revista USP**, São Paulo, n. 44, p.112-141, (Dossiê Antes de Cabral: Arqueologia Brasileira – I), 1999-2000.

GRUNEWALD, R.A. As Múltiplas Incertezas do Toré. In: GRUNEWALD, R. (org.). **Toré: Regime encantado do Índio do Nordeste**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005. p. 330.

INGOLD, T. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E. et al. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.

MARCHAND, P.; RATINAUD, P. L'analyse de similitude appliquée aux corpus textuels: les primaires socialistes pour l'élection présidentielle française. In: **Actes ... 11 eme Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles**. JADT 2012 (pp. 687-699). Liège, Belgique.. Disponível em: <<http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2012/Communications/Marchand,%20Pascal%20et%20al.%20-%20L%27analyse%20de%20similitude%20appliquee%20aux%20corpus%20textuels.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

MARQUES, J. **Cultura Material e Etnicidade dos Povos Indígenas do São Francisco Afetados por Barragens: Um Estudo de Caso dos Tuxás de Rodelas, Bahia, Brasil**. Tese

(Doutorado Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 2008.

MENEZES BASTOS, R.J. Música nas Sociedades Indígenas das terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. **Revista Maná**, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

MENEZES, L. et al. O Som do Osso: Ecologia Musical dos Pífanos do Nordeste. **Revista Ecologias Humanas**, v.2, n. 2, 2016.

PESSIS, A.M. **Imagens da pré-historia**. Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM - Fundação Museus do Homem Americano. Petrobras. São Paulo, 2003.

PIQUERAS, L. H. **Arqueomusicología**: bases para el estudio de los artefactos sonoros préhistóricos. Universitat de Valencia, Itália, 2003.

SALOMAO, R.D.B. Tradição, práticas rituais e afirmação étnica entre os Tuxá de Rodelas. **Cadernos do Leme**, Campina Grande, v.3, n.1, p. 2-24. jan./jun. 2011.

SAMPAIO-SILVA, O. **Tuxá**: Índios do Nordeste. São Paulo: Ed Annablume, 1997.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: ambiente: paisagem sonora. Tradução Marisa Trench Fonterrada. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SEEGER, A. **Por que cantam os Kísêdjê**. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TUXA. Cantigas de Roda e Brincadeiras Cantadas. Infância: Uma Viagem ao tempo de nossos pais e avós. In: ALMEIDA, A. et al. **Tuxá de Rodelas** - Aldeia Mãe. 2015.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2014.

### **SITES CONSULTADOS**

<https://pib.socioambiental.org/pt> - Povos Indígenas do Brasil - PIB, Instituto Socioambiental.

<https://terrasindigenas.org.br>

---

<sup>i</sup> Mestre em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental pela Universidade do Estado da Bahia (2018), mestrado profissional em Rádio pela Universidade Complutense de Madri e Instituto de Radiodifusão e Televisão Espanhola UCM/IRTVE (2011), graduação em Comunicação Social com habilitação em Rádio e Televisão pela Universidade Federal de Sergipe (2002). Tem experiência nas áreas de Novas Mídias e Comunicação Socioambiental, trabalha com os seguintes temas: arte e linguagem, ecossistemas comunicativos, ecologia acústica/sonora, audiovisual e cibercultura.

<sup>ii</sup> Mestranda em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental pela Universidade Estadual da Bahia - UNEB, Bacharel em Direito pela Faculdade Sete de Setembro. Presidente da Sociedade Brasileira de Ecologia Humana - SABEH. Coordenação do Núcleo da Nova Cartografia Social do Brasil na Bacia do Rio São Francisco. Núcleo de Estudos em Ecologia Humana - GPEHA.

<sup>iii</sup> Dr. em Cultura e Sociedade com pós-doutorado em Antropologia pela UFBA e em Ecologia Humana pela Universidade Nova de Lisboa, Coordena o Núcleo de Estudos em Ecologia Humana - GPEHA.

Como citar esse artigo:

SOUZA, André L O P; TOMÁS, Alzeni de Freitas; SANTOS, Juracy Marques dos. A Ecologia Sonora na performance ritualística de *Toré Tuxá*. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 11, n. 3, p. 20-46, set./dez. 2018.