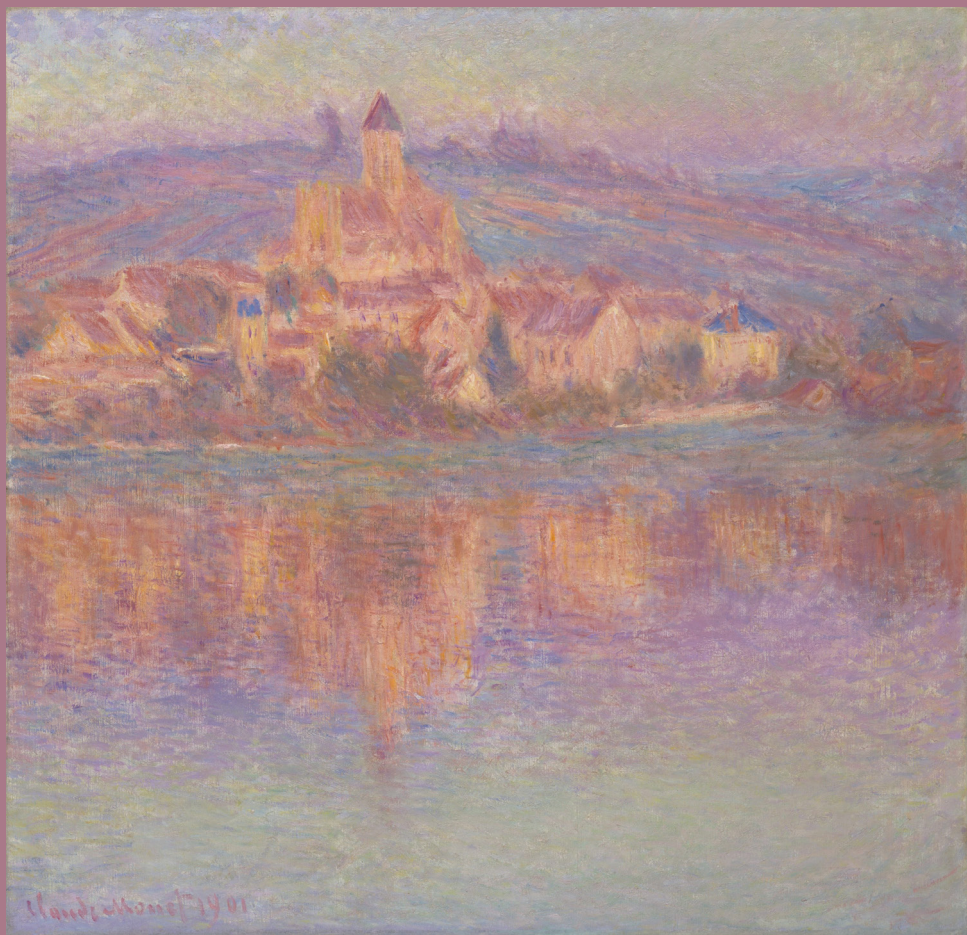


CADERNOS 28

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Caminhos e fronteiras da tradução literária

Tradução de cantos Nahua ao toque do *teponaztli*: para uma reconstituição musical

Sara Lelis de Oliveira¹

Resumo: Este artigo trata do ofício tradutológico inédito para o português brasileiro de cantos ao toque do *teponaztli* (*teponazcuicatl*) do manuscrito *Cantares mexicanos*. O objetivo consiste na exposição da oficina de um projeto tradutório que visa reconstituir hipoteticamente, no texto traduzido, os sons do referido instrumento de percussão frente à perda da musicalidade de cantos Nahua após sua transliteração para o alfabeto latino no período colonial da Nova Espanha. Para tanto, o trabalho divide-se em três seções: na primeira, apresentamos relatos de missionários que presenciaram cantos acompanhados do *teponaztli*, os quais contêm informações relevantes sobre sua riqueza sonora. Na segunda, trataremos da organologia do *teponaztli*. Na terceira, explanamos o processo de tradução dos *teponazcuicatl* das folhas 26v a 29v do manuscrito exclusivamente quanto às onomatopeias do instrumento presentes em três cantos, valendo-nos do estudo do musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza (1956), a partir do qual esboçamos propostas rítmico-melódicas mediante a partitura ocidental.

Palavras-chave: *Cantares mexicanos*; *teponazcuicatl*; musicalidade; tradução; português brasileiro.

Resumen: Este artículo trata del oficio traductológico inédito al portugués brasileño de cantos al toque del *teponaztli* (*teponazcuicatl*) del manuscrito *Cantares mexicanos*. El objetivo consiste en la

1 Sara Lelis é Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) com estágio doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos Mesoamericanos da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mestra em Estudos da Tradução e Bacharel em Letras – Tradução – Espanhol pela mesma universidade brasileira. Realizou pós-doutorado no departamento de Teorias Literárias e Literaturas da UnB e na Facultad de Estudios Superiores Acatlán da UNAM. É professora do curso de Tradução da Escuela Nacional de Estudios Superiores León, San Miguel de Allende, UNAM.

exposición del taller de un proyecto traductivo que aspira reconstituir hipotéticamente, en el texto traducido, los sonidos de dicho instrumento de percusión frente a la pérdida de la musicalidad de cantos nahuas tras su transliteración al alfabeto latino en el periodo colonial de la Nueva España. Para ello, el trabajo se divide en tres apartados: en el primero, presentamos relatos de misioneros que presenciaron los cantos acompañados del *teponaztli*, los cuales contienen informaciones relevantes sobre su riqueza sonora. En el segundo, trataremos de la organología del *teponaztli*. En el tercero, explanamos el proceso de traducción de los *teponazcuicatl* de las fojas 26v a 29v del manuscrito tan solo en cuanto a las onomatopeyas del instrumento presentes en tres cantos, valiéndonos del estudio del musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza (1956), a partir del cual esbozamos propuestas rítmico-melódicas mediante la partitura occidental.

Palabras clave: *Cantares mexicanos*; *teponazcuicatl*; musicalidad; traducción; portugués brasileño.

Introdução

Os missionários franciscanos enviados ao centro do México após a queda de Tenochtitlan e Tlatelolco em 1521 empreenderam um viés de conquista nem sempre dissertado nos estudos sobre o período colonial da Nova Espanha: o musical. A abordagem, nesses termos, notoriamente inspirada na conquista espiritual de Robert Ricard (1933), foi ressaltada pela pesquisadora Lourdes Turrent em sua obra de mesmo título, *La conquista musical de México* (1996), na qual trata o processo de catequização dos Nahuas fundamentalmente por meio da música. Turrent chama a atenção para que os missionários, em obediência à bula papal para converter os nativos ao Deus cristão, se utilizaram da forte presença musical no cotidiano dos Nahuas para combater às chamadas idolatrias de seus rituais (1993, p. 101). Essa perspectiva de ação evangelizadora foi desencadeada após o *Memorial sobre asuntos de buen gobierno que un desconocido hizo por orden del Emperador*, de 1526, no qual se concedia permissão para a prática de cantos tradicionais dos nativos desde que livres de seu panteão e/ou em louvor ao considerado único e verdadeiro Deus: “que não proibam os índios de seus rituais e prazeres salvo se a seus ídolos”² (1914, p. 3), avalizando assim o uso da música com fins de catequização.

Entre os franciscanos que se aproveitaram da música entre os Nahuas para alterar seu referente divino se destaca, sem dúvida, Frei Bernardino de Sahagún (c. 1499 – 1590) com sua intensa atuação no Colégio Imperial de Santa Cruz de

2 Texto em espanhol: “*Que no prohiban a los indios de sus bailes y placeres si no fueren en a sus ídolos*”. Neste trabalho, todas as traduções do espanhol e do náuatle clássico para o português são nossas.

Tlatelolco. Ele, junto a seus companheiros de Ordem, ensinou a jovens Nahua as disciplinas do *trivium* (Gramática, Lógica e Retórica) e do *quadrivium* (Aritmética, Astronomia, Música e Geometria), tornando esses alunos partícipes de um processo de conquista que envolveu a compilação da maior quantidade possível de informações sobre as tradições culturais de povos Nahua para conhecê-las profundamente e exercer de maneira precisa o trabalho de catequização. No âmbito da conquista musical, esses jovens serviram, no mínimo, de mão de obra no projeto de transliteração para o alfabeto latino de cantos pré-hispânicos para sua profunda interpretação e extirpação do panteão Nahua, bem como no projeto de confecção de salmos em náuatle clássico a fim de inculcar o Deus cristão e a cosmovisão católica no imaginário dos nativos.

Segundo os manuscritos supervisionados e/ou possivelmente supervisionados por Sahagún, rastreamos três estratégias de catequização mediante a música. A primeira, no *Códice florentino* (1577), manuscrito que originou sua *Historia general de las cosas de la Nueva España*, por manifestar a desconfiança por parte do missionário da presença de “coisas idolátricas” nas letras dos cantos, segundo ele, atestando desde os *Primeros memoriales* os esforços de transliteração de cantos tradicionais pré-hispânicos para as letras latinas. No apêndice VI do livro II, opúsculo dedicado ao “calendário, festas e cerimônias, sacrifícios e solenidades que esses naturais desta Nova Espanha faziam em honra a seus deuses”³, apresenta uma relação de 20 cantos acusando-os de serem um “esconderijo do diabo” por guardarem uma linguagem que “só os acostumados” podiam entender⁴ (2016, p. 168). Com efeito, cada um dos cantos refere-se a algum deus Nahua, os quais conforme nossa tradução de alguns não teriam sofrido intervenções e/ou interpolações em favor da catequização. O que classificamos como primeira estratégia, portanto, revela a predisposição de Sahagún para comprovar a existência e a permanência do panteão Nahua nos cantos, prática que atravancaria o processo de conversão.

A segunda estratégia de conquista musical manifestar-se-ia por meio dos *Cantares mexicanos*, primeiro opúsculo do volume MS 1628 bis conservado na Bi-

3 Texto em espanhol: “*Que trata del calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de esta Nueva España hacían a honra de sus dioses*”.

4 Texto em espanhol: “*Es cosa muy averiguada que la cueva, bosque y arcabuco donde el día de hoy este maldito adversario se esconde, son los cantares y salmos que tiene compuestos y se le cantan, sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de aquellos que son naturales y acostumbrados a este lenguaje, de manera que seguramente se canta todo lo que él quiere, sea guerra o paz, loor suyo o contumelia de Jesucristo, sin que de los demás se pueda entender*”.

biblioteca Nacional do México. Não há indícios de que Sahagún haja sido o supervisor do manuscrito, mas nossa hipótese é a de que ele testemunhe o resgate planejado de “cantares de seus rituais e histórias antigas” para servir de instrumento contra suas próprias crenças após o exame por “religiosos ou pessoas que entendam muito bem a língua”, segundo ordenado no Primeiro Concílio Mexicano de 1555⁵ (2004, p. 82). Os *Cantares*, diferentemente da relação de 20 cantos do *Códice florentino*, contam com inúmeras interpolações católicas que possivelmente responderiam ao empenho do franciscano para extirpar quaisquer referências a deuses e deusas pré-hispânicos dos cantos e/ou substituí-los pelo Deus cristão e/ou entidades do catolicismo a partir do aproveitamento de suas próprias letras.

A terceira estratégia de Sahagún é identificada na *Psalmódia christiana, y Sermonario de los Sanctos del año, en lengua Mexicana* (1583). De acordo com o frei franciscano, a confecção desse manuscrito de cantos em náuatle clássico teve como objetivo substituir os cantos pré-hispânicos por cantos com letras completamente novas, sem qualquer alusão a seu passado considerado idolátrico, mantendo somente a música. Em suas palavras:

E neste propósito lhes foram dados cantares de Deus e dos santos dele em muitas partes, para que deixem seus cantares antigos, e eles receberam e cantaram em outras partes e ainda são cantados, mas nas outras e nas demais, insistem em voltar a cantar seus cânticos antigos em suas casas ou em suas *tecpas* – recintos comuns a todos – (o que coloca muita suspeita na sinceridade de sua fé cristã) porque nos cânticos antigos, em sua grande maioria, se cantam coisas idolátricas em um estilo tão obscuro que não há quem bem possa entendê-los, apenas eles mesmos, e outros cânticos usam para persuadir ao povo aos que querem, ou de guerra ou de outros negócios que não são bons, e têm cânticos compostos para isso e não querem deixá-los. Para que se possa facilmente remediar esse dano, esse ano de 1583 foram confeccionados esses cânticos que estão neste volume, que se chama *Psalmódia christiana* em língua mexicana para que parem completamente com os cânticos antigos⁶ (SAHAGÚN, 1583, fl. 2v-3f).

5 Texto em espanhol: “...no canten los cantares de sus ritos e historias antiguas, sin que primero sean examinados dichos cantares por religiosos o personas que entiendan muy bien la lengua...”.

6 Texto em espanhol: “Ya este propósito fe les há dado cantares de dios, y de fus Sanctos en muchas partes, paraq dexem los otros cantares antiguos, pero en otras partes, y en las mas porfian de boluer a cantar fus cantares antiguos en fus casas o en fus tecpas: (lo qual pone harta fofpecha en la finceridad de fu Fee Chriftiana, por que en los cátares antiguos, por la mayor parte fe cantan cofas Idolátricas en vn eftilo tan obfcuro, que

Após 60 anos de catequização na Nova Espanha, a afirmação do franciscano demonstra, como um dos resultados da conquista musical, isto é, da catequização por meio da música, a coexistência de tradições Nahua com as católicas na prática dos rituais, fenômeno antropológico e linguístico intitulado *nepantlismo* pelo historiador mexicano Miguel León-Portilla (1974). A categoria, proveniente do advérbio em náuatle “*nepantla*” (no meio, em meio, ou pelo meio), foi criada a partir da célebre frase “Padre, não se espante, pois ainda estamos *nepantla*”⁷ (DURÁN, 2006, p. 237) proferida por um nativo anônimo em diálogo com o Frei Diego Durán (c. 1537 – c. 1588) para explicar que ele – e provavelmente muitos nativos – ainda não havia(m) se convertido completamente.

A conquista musical, portanto, em termos de conversão ao Deus cristão mediante os cantos, parece haver sido um fracasso⁸ aos olhos de Sahagún por preservar a memória de seus deuses e deusas mediante um elemento tão marcante como a música. Em contrapartida, a conquista musical com respeito à compilação de cantos pré-hispânicos em náuatle clássico parece, nos dias atuais, haver sido um êxito. Isso porque, embora todos os manuscritos sejam fontes historiográficas valiosas por salvaguardarem as letras ou parte das letras de cantos pré-hispânicos, sua transliteração ao alfabeto latino dificulta a aproximação dos investigadores ao que foi um *cuicatl* Nahua em toda sua expressão musical e performática, impedindo-nos de recuperá-lo em sua forma autêntica e integral. No caso dos tradutores, a perda da musicalidade dos cantos como consequência da escrita limita nossa criatividade e imaginação no processo de recriação/transcrição que constitui a tradução, levando-nos a desempenhar outros papéis além da reorganização do conhecimento entre as línguas para, sem qualquer garantia, tentar reconstituir/reconstruir esses aspectos pré-hispânicos não mais acessíveis como tal. Nesse contexto, o presente artigo tratará do ofício tradutológico de um manuscrito resultante da conquista musical na Nova Espanha, os *Cantares mexicanos*, no intuito

no ay quien bien los pueda entèder, fino ellos folos: y otros câtares vsan para perfuadir al pueblo à lo que ellos quieren, è de guerra, è de otros negocios que no fon buenos, y tienen câtares compueftos para efte, y no los quieren dexar. Para que fe pueda fácilmente remediar efte daño, en efte año de 1583 fe han impreffo eftos câtares, que eftan en efte volumen, que fe llama Pfalmodia Chriftiana en lengua Mexicana, para que del todo ceffen los cantares antiguos”.

7 Texto em espanhol: “Padre, no te espantes porque todavía estamos nepantla”.

8 São inúmeros os investigadores que abordam certo fracasso da catequização com base nos relatos de missionários. Um trabalho recente sobre o assunto trata-se do artigo *Idolatrias paliadas: la imaginaria e inconclusa evangelización de los indios* (2021), do pesquisador mexicano Itzá Eudave Eusebio.

de dar a conhecer nossa oficina de tradução para o português brasileiro de cantos ao toque do *teponaztli* (*teponazcuicatl*) a partir de um projeto de tradução que visa reconstituir hipoteticamente, no texto traduzido, os sons desse instrumento de percussão mesoamericano.

Nos *Cantares*, os *teponazcuicatl* são identificados por meio de sílabas não-léxicas, as quais vêm a ser majoritariamente as onomatopeias “ti”, “qui”, “to” e “co”, assim transcritas em referência aos sons e aos ritmos emitidos pelo instrumento. Segundo levantamento nosso, 26 dos 92 cantos dos *Cantares* foram transcritos com o acompanhamento do *teponaztli* e podem ser encontrados nas seguintes folhas: 15f-16v, 26v-31v, 36f-42v, 46f-49f, 50f-52v, 65f-66f, 68v-78v e 79v-82v. Desse *corpus*, nossa reflexão tradutória basear-se-á na tradução inédita dos *teponazcuicatl* das folhas 26v a 29v do manuscrito, sendo a organização deste trabalho em três seções um reflexo de nossa oficina. Nesse sentido, na primeira parte apresentaremos relatos de dois missionários que presenciaram e descreveram cantos ao toque do *teponaztli*, evidenciando sua riqueza musical e preenchendo lacunas com as quais lida um tradutor desse tipo de canto. Na segunda parte, trataremos da organologia do *teponaztli*, isto é, do estudo descritivo do instrumento quanto ao timbre, modo de execução, entre outros. Na terceira, explanaremos o processo do projeto de tradução dos três cantos das referidas folhas exclusivamente com relação às onomatopeias do *teponaztli*. Valemo-nos essencialmente do estudo do musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza (1956), o qual nos permitiu elaborar propostas rítmico-melódicas para elas e propiciou um experimento de tradução em que se introduz, junto ao canto em português, uma interpretação para o toque do *teponaztli* através da partitura ocidental.

***Teponazcuicatl*, segundo Toribio de Benavente Motolinía e Bernardino de Sahagún**

Os *teponazcuicatl* Nahua pré-hispânicos consistiram em um grande complexo musical e performático passível de ser conhecido, ao menos em parte, por meio de relatos de missionários que os presenciaram e os descreveram durante o período colonial. Nesta seção, exporemos duas descrições de autoria do frei franciscano Toribio de Benavente (c. 1491 – c. 1569), mais conhecido como Motolinía, e do já mencionado frei Sahagún a fim de demonstrar algumas das características meta-textuais que escaparam à escrita alfabética em sua transliteração para os *Cantares*. Esse conhecimento é essencial para um projeto de tradução de cantos ao toque do

teponaztli dedicado aos sons do instrumento, pois oferece informações para além do texto escrito as quais podem ser recriadas na tradução.

No capítulo 26 de seus *Memoriales* (c. 1528), Motolinía, ao descrever um mitote, em náuatle *mitotiliztli*, brinda ricos detalhes sobre a participação do *teponaztli* em um canto-baile. Vale ressaltar, contudo, que o missionário não menciona o instrumento com esse termo, mas sim com “tambor” (*atabal*, em espanhol), conforme ele mesmo explicita linhas anteriores. Apresentamos o trecho em tradução nossa para o português precisando que os tambores são, em realidade, o *teponaztli* e o *huehuatl*:

O tambor grande de couro se toca com as mãos, e esse é chamado *huehuatl*. O outro é tocado como os tambores com baquetas da Espanha, embora eles sejam de outro jeito, e é chamado *teponaztli*. [...]. Chegavam os dançarinos ao lugar em que iam dançar. Quando terminavam, três ou quatro índios emitiam assovios muito vivos com as mãos e então começavam a soar os *teponaztli* e os *huehuatl*. Primeiro, tocavam suave e pouco a pouco iam fazendo um *crescendo* que anunciava a entrada do seguinte canto. Dois mestres de canto iniciavam o cantar lento e hasteado (isto é, mudando de volume) e se referia à festa, se tratava da parte variável da dança de mãos dadas. O coro, que havia iniciado a performance, ia repetindo os versos. Cada diálogo se repetia três ou quatro vezes. Essa seção era de responsabilidade dos maestros sacerdotes que cantavam um texto relacionado à festa [do deus do fogo, Huehuateótl]. Quando terminava essa parte o *teponaztli* mudava de tom (isto é, havia uma ponte de percussão na qual se alterava a altura do canto). A performance continuava e começava, assim, outro canto que não se referia a esta festa em particular, mas que formava parte da dança de mãos dadas, era um pouco mais alto e mais vivo. Através de vários cantos a dança era acelerada, o tom subia e o ritmo aumentava de velocidade. Dançava-se dessa forma, aumentando a vivacidade da dança e a altura do tom do canto por mais ou menos uma hora⁹ (MOTOLINÍA, 1903, p. 341-343).

9 Texto em espanhol: “*El atabal grande encorado se tañe con las manos, y a éste llaman huehuatl. El otro se tañe como los atabales de España con palos, aunque es de otra hechura, y llámanle teponaztli [...]. Llegaban los bailadores al sitio en que iban a bailar. Cuando terminaban, tres o cuatro indios hacían unos silbos muy vivos (con las manos) y entonces comenzaban a sonar los atabales. Primero tocaban suave y poco a poco iban haciendo un crescendo que anunciaba la entrada del siguiente canto. Dos maestros lo iniciaban lento y bemolado (es decir, cambiando de volumen), y se refería a la fiesta, se trataba de la parte variable del mitote. El coro, que había iniciado el baile, iba repitiendo los versos. Cada diálogo se repetía tres o cuatro veces. Esta sección estaba a cargo de maestros sacerdotes que cantaban un texto relacionado con la fiesta. Cuando terminaba esta parte el*

Desde o ponto de vista da música ocidental, uma vez que até hoje não há fontes coloniais ou originárias conhecidas sobre a música pré-hispânica dos Nahuas desde sua própria cosmovisão, pode-se extrair da citação acima informações bastante úteis quanto ao som do *teponaztli* e sua participação no canto em geral:

- i) havia *crescendo* e *diminuendo*, dinâmica em que se aumenta ou diminui gradativamente os sons do *pianississimo* (*ppp*) ao *fortississimo* (*fff*)¹⁰, e/ou vice-versa;
- ii) havia mudança de tonalidade, prática também conhecida como modulação, a qual consiste, em resumo, na passagem de um tom a outro ou, por exemplo, na alteração de modos (do Maior para o Menor ou vice-versa);
- iii) a altura e o andamento, isto é, o grau de velocidade do canto e dos instrumentos, eram variáveis: respectivamente do grave ao agudo, do lento ao rapidíssimo;
- iv) em uma sequência de cantos ao toque do *teponaztli*, se alterava o tom de maneira ascendente (ou descendente a depender do canto, se poderia deduzir), e também se acelerava (ou se ralentava) o ritmo.

Um elemento quanto ao *teponaztli* que parece ser útil no fragmento de Motolinía para a revelação dos sons seria sua suposta similaridade ao tambor espanhol, mais conhecido no Renascimento como “*atambor*”. No entanto, após descobertas arqueológicas descobriu-se que o *teponaztli* é um instrumento particular da Mesoamérica cujo timbre seria mais próximo apenas ao xilofone (LEÓN-PORTILLA, 2009, p. 134), ou seja, agudo. Mais detalhes na seguinte seção deste artigo.

Sahagún, no livro VIII, capítulo XVII, parágrafo 3 de sua *Historia general* também descreve os chamados “areítos” com o *teponaztli*, porém com menos detalhes referentes ao instrumento e à musicalidade dos cantos-baile se comparado com a descrição de Motolinía:

atabal cambiaba de tono (es decir, había un puente de percusiones en que se cambiaba la altura del canto). El baile continuaba y empezaba entonces otro canto que no se refería a esta fiesta en particular, sino que formaba parte del mitote. Éste era un poco más alto y más vivo. A través de varios cantares la danza se aceleraba, el tono subía y el ritmo aumentaba de velocidad. Se bailaba de esta forma, aumentando la viveza de la danza y la altura del tono del canto, más o menos por una hora”.

10 Da mais suave à mais intensa, as gradações são: *pianississimo* (*ppp*), *pianissimo* (*pp*), *piano* (*p*), *mezzo piano* (*mp*), *mezzo forte* (*mf*), *forte* (*f*), *fortissimo* (*ff*), *fortississimo* (*fff*).

A terceira coisa com a qual os senhores tinham grande cuidado era com os areítos ou bailes que usam para fazer regozijar todo o povo. Primeiramente, ditava-se o canto que se deveria dizer, e mandavam os cantores para que colocassem o tom que queria, e que o preparassem muito bem. Também mandavam fazer aquelas baquetas de *hule* com as quais tocam o *teponaztli*, e que o *teponaztli* e o tambor fossem muitos bons. Também mandavam os movimentos que deveriam haver na dança, os atavios e divisões com as quais deveriam se compor os que dançavam; também eram sinalizados os que deveriam tocar o tambor e o *teponaztli*, e os que deveriam guiar a dança, e sinalizava o dia da dança para alguma festa específica dos deuses. Nesse então ele se vestia com os seguintes adereços. [...]. E andando a dança, se algum dos cantores faltava o canto, ou se os que tocavam o *teponaztli* e o tambor faltavam para tocar, ou se os que guiavam erravam nos movimentos e continências do baile, depois o senhor mandava prender cada um, e no seguinte dia mandava matar¹¹ (SAHAGÚN, 2016, p. 453).

Desse relato, é possível imaginar o *cuicatl* de maneira geral, o qual consistia não só em um simples canto, mas em uma performance dedicada a deuses e deusas mesoamericanos com representação, canto, dança e música. No que diz respeito ao *teponaztli*, o relato de Sahagún contribui para o conhecimento da indicação de um tom oferecido antes de iniciar o canto, o qual parece ser irrecuperável, bem como do material da baqueta, necessariamente de borracha, apontando para um determinado timbre do instrumento.

11 Texto em espanhol: “Lo tercero de que los señores tenían gran cuidado era de los areítos o bailes que usan para regocijar a todo el pueblo. Lo primero, dictaba el cantar que se había de decir, y mandaba a los cantores que le pusiesen en el tono que quería, y que le proveyesen muy bien. También mandaba hacer aquellas macetas de ulli con que tañen el teponaztli, y que el teponaztli y el atambor fuesen muy buenos. También mandaba los meneos que había de haber en la danza, y los atavíos y divisas con que se habían de componer los que danzaban; también los señalaba los que habían de tañer el atambor y el teponaztli, y los que habían de guiar la danza o baile, y señalaba el día del baile para alguna fiesta señalada de los dioses. Para entonces él se componía con los aderezos que se siguen. En la cabeza se ponía unas borlas hechas de pluma y oro, atadas a los cabellos de la coronilla. Poníase un bezote de oro o de piedra preciosa; poníase también unas orejeras de oro en las orejas; poníase al cuello un collar de piedras preciosas de diversos géneros; poníanse en las muñecas unas ajorcas o sartalejos de piedras preciosas, de chalchihuites y turquesas. También se ponía en los brazos, en los morcillos, unas ajorcas de oro y un bracelete con un plumaje que sobrepuja la cabeza, y otro plumaje en la mano. Cubríase de mantas ricas añudadas sobre el hombro. Poníanse unos ceñideros muy ricos, que ellos llaman máxtlatl, que sirve de cinta y de cubrir las partes vergonzosas. De esta misma librea arrea a todos los principales y hombres de guerra y capitanes, y toda la otra gente que habían de entrar en la danza o baile. Y también a todos daba copiosamente de comer y de beber. Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender, y otro día los mandaba matar”.

Efetivamente, os relatos missionários quanto aos aspectos musicais dos *cuicatl* são pouco elaborados se imaginarmos a grandeza de um ritual pré-hispânico, mas ainda assim de extrema relevância por serem uma fonte primária. Por outro lado, felizmente, contamos com estudos mais recentes sobre o *teponaztli* após descobertas arqueológicas do instrumento no século XX. Trataremos alguns deles no ponto a seguir no âmbito da organologia.

Organologia do *teponaztli*

A organologia, em suma, é a disciplina que estuda os instrumentos musicais. Segundo o etnomusicólogo mexicano Arturo Chamorro Escalante, o estudo consiste em descrevê-los quanto “às propriedades físicas e acústicas, antecedentes históricos, técnicas de execução, uso, função e ocasião, levando em consideração que um instrumento musical pode servir como fonte de informação para entender sua relação com o homem”¹² (1984, p. 51). Com base na referida definição em sete categorias, nesta seção faremos uma breve descrição do *teponaztli* somente com respeito às quatro primeiras, já que abordamos de forma geral seu uso e função nas festas religiosas ou profanas e cerimônias rituais dos Nahuas na seção anterior.

O *teponaztli* – também grafado *teponaztle*, *teponastle*, *teponaxtli* ou *teponactli* – trata-se de um instrumento de percussão do período pós-clássico da Mesoamérica (c. 900-1521) cujas hipóteses de origem no plano físico são as mais diversas, entre Nahuas e Maias, segundo enumera e versa o musicólogo mexicano Pablo Castellanos (1970, p. 46-48). Para além disso, sua origem mais importante na cultura Nahuas é de natureza metafísica, considerado entre os povos mesoamericanos como um presente dos deuses e também um objeto de adoração junto ao seu companheiro de ritual, o tambor *huehuetl*:

O *huehuetl* e o *teponaztli* eram adorados, já que eram deuses condenados a viver na terra. O primeiro, que era afinado com brasas, provavelmente se relacionava com Huehuetéotl [...], e não é impossível que o *teponaztli* fosse dedicado a Macuil-Xóchitl (como se pode ver no *teponaztli* de pedra do

12 Texto em espanhol: “Es la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales en términos de su descripción física, propiedades acústicas, antecedentes históricos, técnicas de ejecución, uso, función y ocasión, tomando en cuenta que un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre”.

Museu de Antropologia). Talvez até as características incisões do *teponaztli*, em forma de H deitado, fossem concebidas como os planos componentes do céu e da terra, sustentados pela seiva, árvore sagrada dos maias; ou foram conceituadas como uma representação dos pontos cardinais e do eixo central, símbolo de Vênus-Quetzalcóatl e Quinto Mundo que estamos vivendo (Sol de tremor); ou as duas palhetas foram relacionadas com o Deus dos Gêmeos (Xólotl-Quezalcóatl) ou também com os dois retângulos que são símbolos de Xochipilli¹³ (CASTELLANOS, 1970, p. 54-55).

Os antecedentes divinos do *teponaztli*, por conseguinte, conferem um valor sagrado a ele que possivelmente molda seu repertório musical: o número cinco teria valor métrico para os *teponazcuicatl* (PAREYÓN, 2005, p. 4). Por certo, a escala identificada por alguns musicólogos para o instrumento seria pentatônica (5 graus), conforme se demonstrará na próxima seção.

Após descobertas arqueológicas do *teponaztli*, os primeiros estudos do instrumento foram realizados pelos musicólogos mexicanos Vicente T. Mendoza (1894-1964) e Daniel Castañeda (? – ?) a partir de investigações com peças pré-hispânicas conservadas no Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México, no Museu de Tlaxcala e no Museu de Toluca. Puderam, assim, examinar diretamente suas propriedades físicas e acústicas, as quais são complementadas por fontes historiográficas coloniais que abordam suas possíveis origem e história, e suas técnicas de execução entre os Nahua.

13 Texto em espanhol: “El huehuetl y el teponaztli se adoraban, puesto que eran dioses condenados a vivir en la tierra. El primero, que se afinaba con brasas, probablemente se relacionaba con Huehuetéotl (dios del Fuego) y con la mariposa, símbolo del fuego (como se ve en el huehuetl de Tenango) y no es imposible que el teponaztli se dedicara a Macuil-Xóchitl (como se ve en el teponaztli de piedra del Museo de Antropología). Tal vez hasta las características incisiones del teponaztli, en forma de H acostada, se concibiesen como los planos componentes del cielo y de la tierra, sostenidos por la ceiba, árbol sagrado de los mayas; o fueron conceptuadas como una representación de los puntos cardinales y del eje central, símbolo de Venus-Quetzalcóatl y Quinto Mundo que estamos viviendo (Sol de Temblor); o la doble lengüeta se relacionó con el Dios de los Gemelos (Xólotl-Quetzalcóatl) o bien con los dos rectángulos que son símbolos de Xochipilli”.



Figura 1. *Teponaztli* da Sala Mexica do Museu Nacional de Antropologia e História.
Foto de Marco Antonio Pacheco em León-Portilla, 2009, p. 135. Reprodução nossa.

Um *teponaztli* pré-hispânico, desde a organização do conhecimento musical do Ocidente, consistiu em um idiofone¹⁴, isto é, um instrumento que emite sons de si mesmo mediante intervenções externas. Era confeccionado com o tronco de uma árvore silvestre chamada *tlacuiloquáhuatl*, segundo Sahagún em sua *Historia general* (2016, p. 640), o qual era perfurado em ambas as extremidades¹⁵. A descrição física pelos referidos investigadores mexicanos é a seguinte:

...o *teponaztli* é um instrumento musical de uma só peça, que é construído mediante a adaptação de um pedaço de tronco ou galho de árvore, via de regra de madeira comparta e dura, de 0m. 15 a 0m. 25 de diâmetro por 0m. 60 a 0m. 90 de comprimento. A adaptação da peça consiste em torná-la oca longitudinalmente, na parte que servirá de assento para o *teponaztli* e que chamaremos de inferior, deixando em ambas as extremidades uma cabeceira de apoio para o instrumento. As duas cabeceiras também servem de embutimento para as palhetas das quais se tratará adiante. Em posição transversal, o oco da peça segue as linhas gerais da seção do tronco ou galho de árvore, com espessura que varia entre 0m. 02 e 0m. 05; essa parte oca

14 Classificação Hornbostel-Sachs de 1914, a mais utilizada na organologia e na etnomusicologia. Os instrumentos musicais foram classificados em quatro grupos: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. Posteriormente, com as novas tecnologias, agregou-se o quinto grupo, o dos eletrofones.

15 No vídeo a seguir, o som do *teponaztli* de madeira se aproximaria ao som do *teponaztli* pré-hispânico: <https://www.youtube.com/watch?v=TNCEe0fs4GQ> Acessado em: 04/04/2022.

é o que constitui a caixa acústica do *teponaztli*. Na parte superior, e por meio de duas incisões longitudinais e uma transversal, que as divide aproximadamente no centro, são formadas duas palhetas (*chicahuaztli* = bastão para soar) que, geralmente, têm o mesmo comprimento, permanecendo embutidas, cada uma delas, nas cabeças do instrumento, à esquerda e à direita do instrumento. Essas palhetas, percutidas por meio de duas baquetas (*olmaitl*) que têm suas extremidades revestidas de borracha, (*ulli*, resina mexicana), são aquelas que produzem os dois sons de que o *teponaztli* é capaz e cujo intervalo musical varia com a duração, com a seção de embutimento e com a massa das palhetas¹⁶ (CASTAÑEDA; MENDOZA, 1991, p. 5-6).



Figura 2. Parte inferior do *teponaztli*.

Acervo e fotografia de Ernesto Cano Lomelí, 2016, p. 107. Reprodução nossa.

16 Texto em espanhol: “...es un instrumento musical de una sola pieza, que se construye adaptando un trozo de tronco o rama de árbol, de madera compacta y dura por regla general, de 0m. 15 a 0m.25 de diámetro por 0m.60 a 0m.90 de longitud. La adaptación del trozo consiste en abuecarlo longitudinalmente, por la parte que ha de servir de asiento al teponaztli y que llamaremos inferior, dejando en ambos extremos un CAREZAL de apoyo para el instrumento. Los dos cabezales sirven también de empotramiento a las lengüetas de que en seguida se hablará. En sentido transversal, el abuecamiento del trozo sigue las líneas generales de la sección del tronco o rama de árbol, con un espesor que varía entre 0m.02 y 0m.05; este abuecamiento es lo que constituye la CAJA ACÚSTICA del teponaztli. En la parte superior, y por medio de dos incisiones longitudinales y una transversal, que las divide aproximadamente en el centro, se forman dos LENGÜETAS (CHICAHUAZTLI = palo sonador) que por lo general tienen la misma longitud, quedando empotradas, cada una de ellas, en los cabezales del instrumento, a izquierda y derecha del mismo. Estas lengüetas, golpeadas por medio de dos BOLILLOS (OLMAITL), que tienen sus extremidades forradas de hule, (ULLI, resina mexicana) son las que producen los dos sonidos de que es capaz el teponaztli y cuyo intervalo musical varía con la longitud, con la sección de empotramiento y con la masa de las lengüetas”.

Com respeito à forma de tocar o *teponaztli*, identificam nas imagens dos códices coloniais quatro formas (CASTAÑEDA; MENDOZA, 1991, p. 6-7):

- i) colocado sobre dois apoios no chão, com a parte inferior livre, incitando o músico a ficar agachado ou sentado em um tamborete;
- ii) apoiado sobre cavaletes, deixando o músico de pé;
- iii) uma combinação da primeira e da segunda formas, isto é, sobre dois apoios e o músico de pé;
- iv) pendurado no pescoço com duas cordas, no caso de guerra.

Sua execução, por outro lado, parece ser invariável e foi comentada por Francisco Xavier Clavijero (1731-1787) na *Historia antigua de México*: “Toca-se golpeando entre as duas incisões longitudinais, com baquetas semelhantes às dos nossos tambores, mas cobertos comumente em sua extremidade de *hule* ou resina elástica, para que o som seja mais suave”¹⁷ (1853, p. 360).

Por fim, para concluir esta seção, certamente a contribuição mais importante de Castañeda e Mendoza referente às propriedades acústicas determinadas pela afinação dos *teponaztli* conservados nos museus citados. Em resumo, produziriam intervalos predominantemente de 2ª Maior, 3ª Menor, 3ª Maior, 4ª Justa, 5ª Justa e 6ª Maior, e suas notas corresponderiam aos graus da escala pentatônica (I, II, III, V e VI), descoberta que originou a teoria da entoação dos *teponazcuicatl* dos *Cantares* por Mendoza publicada em 1956. Abordá-la-emos no ponto a seguir, como introdução à nossa explanação do processo de tradução de três cantos ao toque do *teponaztli* para o português.

Projeto de tradução dos cantos para o português: reconstituindo o toque do *teponaztli*

A tradução de *teponazcuicatl* dos *Cantares mexicanos* coloca o tradutor diante das sílabas “ti”, “qui”, “to” e “co”, onomatopeias referentes ao toque do *teponaztli*,

17 Texto em espanhol: “El teponaztli, que aun usan los indios, es también cilíndrico y hueco, pero todo de madera, y sin piel, y sin otra abertura que dos rayas largas en el medio, paralelas, y poco distantes una de otra. Se toca golpeando en el intervalo que media entre las dos rayas, con dos palos semejantes á los de nuestros tambores, pero cubiertos comunmente en su extremidad de hule ó rocina elástica, para que sea mas suave el sonido”.

as quais são majoritariamente encontradas ao final desse tipo de canto ou de/entre partes dele. Com o conhecimento de que anteriormente, combinadas de maneiras diversas, constituíam parte da musicalidade dos cantos, essas onomatopeias anunciam a discussão sobre *como* musicalizar o texto em uma tradução de escrita alfabética, implicando investigações como as que apresentamos nas seções um e dois. Em nosso projeto tradutório dos três *teponazcuicatl* das folhas 26v a 29v do manuscrito, não ignoramos a sonoridade que precedeu a transliteração dos cantos e optamos por tentar reconstitui-la em cada um deles na tradução para o português. Nesta seção, destarte, abordaremos o processo tradutório exclusivamente dessa linguagem sonora representada pelas referidas sílabas, isto é, o processo das letras ao som. Para tanto, dentre os pesquisadores empenhados em investigar as onomatopeias do *teponaztli* dos *Cantares*, recorreremos às hipóteses de Vicente T. Mendoza, pioneiro na reconstituição dos sons do *teponaztli*, por ser-nos a única fonte acessível. Não obstante as dificuldades de acesso a essas obras encontrando-nos no Brasil, um levantamento dos pesquisadores dos *Cantares* quanto a essas partículas publicado em 2015, por Matthias Lewy, nos mostra ser esse o estudo mais aprofundado em comparação aos outros existentes¹⁸.

Ao tratar do processo de nosso projeto de tradução que objetiva a reconstituição do toque do *teponaztli* em cada canto, versaremos primeiramente sobre a teoria da entoação de seus sons por Mendoza na obra *Panorama de la música tradicional de México*, e secundamente sobre nossa proposta rítmico-melódica para as onomatopeias do *corpus* de tradução na partitura ocidental tendo em vista nossos anos de estudo em música. Lançaremos mão essencialmente das hipóteses do musicólogo mexicano, das relevantes observações de Motolinía quanto à altura e ao andamento dos cantos quando entoados em sequência, e em alguns momentos de nossas conjecturas com base no teor semântico dos cantos. Como resultado, exibiremos alguns trechos dos cantos em português acompanhados de suas respectivas traduções sonoras, esboçando uma possibilidade tradutória inédita no campo da tradução de cantos em náuatle clássico.

Em publicação de 1956, 23 anos após seu estudo direto com os *teponaztli* pré-hispânicos, Mendoza propõe a primeira teoria para possíveis padrões melódicos e rítmicos do instrumento somando suas investigações anteriores com o estudo de todas as onomatopeias “ti”, “qui”, “to” e “co” dos *Cantares*. A teoria, claramente,

18 Karl Nowontny (1956), Elsa Ziehm (1976) e Richard Haly (1986).

consiste em hipóteses para os sons do *teponaztli* nesses cantos, pois conforme reconhece o próprio musicólogo, “estamos às cegas quanto aos valores dos sons, acentuação, entoação dos mesmos às normas que vigoraram para o compasso, que provavelmente não houve tal qual o conceito europeu...”¹⁹ (1956, p. 22), restando-nos apenas imaginar mediante os rastros musicais do manuscrito.

A teoria de Mendoza para o toque do *teponaztli* divide-se em duas partes: ritmo e fórmulas rítmicas, e escala. Para o ritmo e fórmulas rítmicas, baseia-se nas variadas combinações silábicas dispostas nos cantos, as quais podem ser monossílabas, bissílabas, trissílabas, tetrassílabas, pentassílabas, hexassílabas e heptassílabas. O quadro abaixo fornece alguns exemplos de combinação para cada uma das classificações:

Quadro 1: Classificação e exemplos das combinações silábicas nos Cantares

Monossílabos	To, ti, co
Bissílabos	Tico, toco, tiqui
Trissílabos	Tiquiti, tocoti, tocoto
Tetrassílabos	Tocotico, titiquiti, titocoti
Pentassílabos	Tocotititi, tototototo, tototitititi
Hexassílabos	Tocotocotiti, titititititi
Heptassílabos	Tocotocotiquiti, tocoticotocoto

Elaborado pela autora, 2022.

A partir das referidas combinações, Mendoza propõe que as sílabas “ti” e “qui”, mais leves que as sílabas “to” e “co” na lógica de que a vogal “i” é mais aguda que a “o”, representariam semicolcheias quando em combinações de mais de quatro sílabas, e colcheias quando das combinações trissílabas, dissílabas ou monossílabas. Já as sílabas “to” e “co”, mais longas e pesadas que “ti” e “qui”, corresponderiam a colcheias em quase todas as combinações salvo quando nos monossílabos, que nesse caso equivaleriam à semínima. Ademais, Mendoza propõe fórmulas de compasso

19 Texto em espanhol: “...estamos a ciegas en cuanto a los valores de los sonidos, su acentuación, la entonación de los mismos y las normas que rigieran para el compás, que probablemente no lo hubo conforme al concepto europeo...”.

que, com base nas sílabas, seriam binários ou ternários nas versões tanto simples como compostas (2/4, 3/4, 6/8, entre outros).

Para o esboço da escala, Mendoza apoia-se nos estudos com os *teponaztli* dos museus sugerindo, entre as quatro sílabas, os intervalos mencionados na seção anterior (2M, 3m, 3M, 4J, 5J e 6M) os quais, à exceção da 3m e da 4J, são justamente os intervalos da escala pentatônica ocidental:

Também é elementar que o intervalo mais fácil de entoar é o de quarta justa, e assim vemos que as sílabas *ti-to* e *qui-co* formam o intervalo de terceira menor [sic] peculiar à pentafonia; por sua vez, ao combinar *qui* e *to* é produzido um intervalo mais fechado, podendo se pensar em uma segunda maior, tanto que em *ti* e *co* as sílabas estão como distanciadas, constituindo um intervalo maior que o de quarta, que nesse caso poderia ser de sexta maior. Ao fazer a equivalência com os sons das notas musicais, se conferimos à sílaba *ti* o lugar mais agudo e o chamamos de Dó, *qui* corresponderia a Lá, *to* seria chamado Sol e *co* de Mi [...]. Temos, então, quatro sons que vêm a ser o esqueleto da escala pentatônica, faltando [neste caso] somente o Ré²⁰ (MENDOZA, 1956, p. 26-27).

Depreende-se, do trecho, a referida escala de cinco graus (I, II, III, V e VI) com intervalos de tom, tom, tom e meio, tom, tom, os quais não necessariamente obedecerão sempre à escala de Dó Maior segundo exemplo utilizado por Mendoza, isto é, podem ser formados a partir de qualquer escala (Maior, Menor). Em resumo, a teoria de Mendoza para os sons do *teponaztli* consiste, para o ritmo, nas figuras semicolcheia, colcheia e semínima, e para a escala os cinco graus da escala pentatônica com a ressalva da inclusão dos intervalos de 3m e 4J.

Isto posto, daremos lugar à nossa proposta de tradução do toque do *teponaztli* dos três *teponazcuicatl* dos *Cantares* dispostos nas folhas 26v a 29v. O primeiro *cuicatl*, da folha 26v a 27v, intitula-se em tradução “Aqui começa um canto ao toque do *teponaztli*” e divide-se em duas partes delimitadas pelos trechos

20 Texto em espanhol: “Es también elemental que el intervalo más fácil de entonar es el de cuarta justa, y así vemos que las sílabas *ti-to* y *qui-co* forman el intervalo de tercera menor peculiar a la pentafonia; a su vez, al combinar *qui* y *to* se produce un intervalo más cerrado, pudiendo pensarse en una segunda mayor, en tanto que en *ti* y *co* resultan como distanciadas las sílabas constituyendo un intervalo mayor que la cuarta, que en este caso podría ser sexta mayor. Haciendo la equivalencia con sonidos musicales, si le damos a la sílaba *ti* el lugar del más agudo y le llamamos Do, a *qui* le correspondería La, a *to* le llamaríamos Sol y a *co* Mi [...]. Tenemos entonces cuatro sonidos que vienen a ser el esqueleto de la escala pentatónica, faltando solamente el Ré”.

com onomatopeias para o instrumento no início, meio e fim. O trecho do início, após o título, provavelmente alude a algum canto anterior desconhecido, o qual não se trata do canto da folha anterior, pois esse constitui um outro *corpus* sem acompanhamento musical²¹. O trecho onomatopeico do meio refere-se ao fim da primeira parte do canto, e o trecho do fim refere-se tanto ao fim da segunda parte do canto como início do canto seguinte (o segundo *cuicatl*), iniciando a sequência. As linhas onomatopeicas são:

- i) Tico, tico, toco toto e assim vai mingando o canto tiquiti titito titi²².
(*Cantares mexicanos*, fl. 26v, l. 14-15)
- ii) Tico toco toco tiquitiquiti quiti quito então vai voltando transformado²³.
(*Cantares mexicanos*, fl. 27f, l. 15)
- iii) Toco tico to cotoco tititico tititico então vai voltando transformado²⁴.
(*Cantares mexicanos*, fl. 27v, l. 13)

Por tratar-se do primeiro canto de um conjunto de sete consecutivos (fl. 26v a fl. 31v), estabelecemos de maneira arbitrária o início de sua composição na escala de Dó Maior com andamento 80 bpm. As notas para cada sílaba nessa escala, portanto, são as mesmas que afirmou Mendoza em seu exemplo: Dó (oitava) para “ti”, Lá (natural) para “qui”, Sol (natural) para “to”, e Mi (natural) para “co”. Para os compassos, propusemos os seguintes de acordo com os agrupamentos silábicos e suas respectivas figuras (semicolcheia, colcheia e semínima): os dois primeiros compassos binários são simples, onde cada “ti”, “to” e “co”, em agrupamento de duas sílabas, assumem valor de colcheia. O terceiro compasso é ternário simples, já que cada agrupamento silábico adquire valor temporal (unidade de tempo) de uma semínima e, assim, se formam a partir de quiálteras para os agrupamentos trissílabos e de duas colcheias para o agrupamento bissilábico. No início do com-

21 Trata-se do conjunto de 24 cantos do manuscrito, intitulado “Eis aqui o princípio, quando se expressam os cantos entoados em México-Tenochtitlan, Acolhuacan e Tlalhuacpan para que seus governantes saíssem e se divertissem” [fl. 16v a fl. 26v].

22 Texto em náuatle: “Tico, tico, toco toto, auh ic ontlantiuh cuicatl tiquiti titito titi”.

23 Texto em náuatle: “Tico toco toco tiquitiquiti quiti quito. Çan ic mocueptiuh”.

24 Texto em náuatle: “Toco tico to cotoco tititico tititico. Çan ic mocueptiuh”.

passo ternário, acrescentamos um *diminuendo* em razão da frase em náuatle que separa as onomatopeias, “*auh ic ontlantiuh cuicatl*”, “assim vai minguando o canto”. Começa o canto em português.

A segunda linha rítmico-melódica do canto finda a primeira parte dele e dá início à sua segunda parte. Para ela, elaboramos dois compassos ternários simples: o primeiro, para “tico toco toco”, e o segundo para “tiquitiquiti”, com a quiáltera aumentativa de Mendoza, e “quiti quito” com as colcheias. A escala desta segunda linha, no entanto, embora mantenha-se em Dó Maior, anuncia modulação com a frase “vai voltando transformado” ao final das onomatopeias. Com base no relato de Motolinía, conhecemos que o final de um canto e/ou o início de outro era marcado por um *crescendo* e uma alteração no tom do *teponaztli*: “o tom subia e o ritmo aumentava de velocidade”, o que nesse caso concorda com o tom alegre da segunda parte do canto se comparado à primeira. Por isso, propomos para a segunda parte do canto sua entoação em uma escala dois tons acima de Dó Maior com andamento 90 bpm, segundo indicaria o *teponaztli*. As notas da escala de Mi Maior são: Mi (oitava) para “ti”, Dó# (oitava) para “qui”, Si (natural) para “to”, e Sol# (natural) para “co”. Nas últimas notas dessa segunda linha incluímos o *crescendo* percebido por Motolinía.

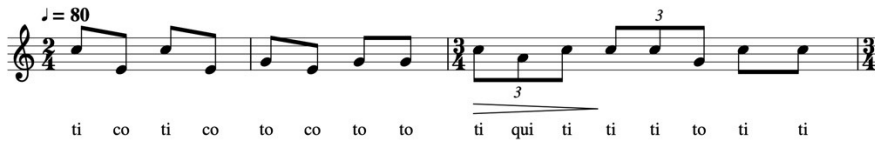
A terceira e última linha, que finda a segunda parte desse primeiro canto e enseja o seguinte, sobre outro tema, foi composta na escala de Mi Maior segundo modulação e andamento comentados no parágrafo anterior. Adotamos as mesmas figuras rítmicas propostas por Mendoza, formando-a com dois compassos ternários simples, e também incluímos um *crescendo* ao final, o qual diz respeito ao “*crescendo* que anunciava a entrada do canto” e à “ponte de percussão na qual se alterava a altura do canto”, segundo Motolinía, dando início ao canto intitulado “Canto ao modo Huexotzinca”. Nessa linha também ocorre modulação devido à mesma indicação de alteração de tom com a frase “vai voltando transformado” ao final, a qual figurará apenas na primeira linha rítmico-melódica do canto seguinte. Trataremos dela a seguir.

O resultado do primeiro canto em tradução para o português ao toque do *teponaztli*, somente dos fragmentos mais próximos às linhas onomatopeicas, é o seguinte:

[fl. 26v, l. 13]

Aqui começa um canto ao toque do *teponaztli*²⁵

Tico, tico, toco toto
e assim vai minguando o canto
tiquiti titito titi.



Partitura e composição da autora, 2022.

[fl. 26v, l. 16] Em Tula havia uma casa de tábuas;
até hoje está edificado o pilar de serpente.
Nacxitl²⁶, nosso digníssimo nobre,
já partiu e a abandonou.
Com o som do *quiquiztli*
fazia-se chorar os nobres, auai.
Já se ausenta, desaparece,
lá em Tlapallan²⁷.



[27f, l. 13] Somente na casa de turquesa,
na sala principal do palácio,

25 Texto em náuatle: “*Nican ompehua Tēponazcuicatl*”.

26 Epíteto para Quetzalcóatl.

27 *Tlillan Tlapallan*. Literalmente “no lugar tingido de preto e vermelho”. Texto em náuatle: “*Tollan aya huapalcalli manca noçan in mahmani coatlaquetzalli ya quiyacauhtehuac Nacxitil topiltzin on quiquiztica ye choquililo in topilhuan ahuary ye yauh in polihuitiuh nechcan Tlapallan ho ay*”.

te levantaste para permanecer lá em Tula,
 onde vieste para governar, Nacxitl,
 nosso digníssimo nobre²⁸.

Tico toco toco tiquitiquiti quiti quito...
 então vai voltando transformado [o canto].



Partitura e composição da autora, 2022.

[27f, l. 16] Milho multicolorido,
 eu nasci, aia.
 Diversas de nossas flores-sustento
 são dispersas.
 Vêm brotando eretas, aia aia,
 diante da divina,
 de nossa mãe Santa Maria, aiio.
 A água, iaia, canta,
 enquanto a erva ereta brota, aia.
 Eu sou criação de Deus,
 do Deus único, aia.
 Eu sou criatura, oia,
 chegava, aiio...²⁹

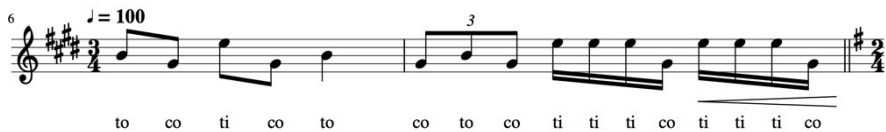


28 Texto em náuatle: “Çan can xiuhcalli ya cohuacalla ya in oticmantehuac nachcan Tollan y in oncan in otontlatoco Naxitl topiltzin etc”.

29 Texto em náuatle: “In tlapapalxochicentli niyol aya nepapan tonacáxochitl moyahua ya oncuepontimo-quetzaco yan aya aya ye teo ya ixpan tona a Santa Maria ayyo”.

[fl. 27v, l. 10] Mas a flor de cacau exala seu cheiro,
 a perfumada *poyomatli* vem desabrochando,
 expelindo e espriando seu aroma
 onde eu, cantor, passeio, iie aiao,
 no caminho.
 Lá onde desabrocha o meu canto,
 [onde] brota minha palavra pintada
 e onde nossas flores florescem,
 na chuva, aiao³⁰.

Toco tico to cotoco tititico tititico...
 Então vai voltando transformado [o canto].



Partitura e composição da autora, 2022.

O canto seguinte, de título “Canto ao modo Huexotzinca” [fl. 27v a fl. 28v], apresenta seu único rastro de musicalidade aproximadamente na metade do canto, indicando que termina a primeira parte e que posteriormente começará a segunda. A linha rítmico-melódica do *teponaztli* é a seguinte:

Tico tico ticoti ticotico ticoti e assim vai minguando o canto totoco tocoto³¹.

(*Cantares mexicanos*, fl. 28f, l. 15-16)

Conforme mencionamos no canto anterior, o segundo canto da sequência foi modulado ao final do primeiro canto. Logo, a linha onomatopeica que divide

30 Texto em náuatle: “*Tel cacaahuaxóchitl ahuiac xeliuhtihuitz a ihpotoca ya in ahuiyac poyoma’tlin pixahuia oncan nine’ne’nemi nicuicaniitl yye ayao ohui yonca quiya itzmolini ye nocuic celia etc*”.

31 Texto em náuatle: “*Tico tico ticoti ticotico ticoti auh yc ontlabtiuh in cuicatl totoco tocoto*”.

suas duas partes foi composta um tom e meio acima de Mi Maior com andamento 100 bpm, concordando com o que o *teponaztli* indicara ao final do primeiro canto. As notas da escala de Sol Maior são: Sol (oitava) para “ti”, Mi (oitava) para “qui”, Ré (oitava) para “to”, e Si (natural) para “co”. Os valores das figuras permanecem os já conhecidos para cada sílaba segundo seu agrupamento, e acrescentamos um *diminuendo* ao final do segundo compasso (ou compasso 9) em concordância com a frase “e assim vai minguando o canto”. Os compassos alternam entre dois binários simples e um ternário simples. A seguir a proposta rítmico-melódica no texto traduzido após a última estrofe da primeira parte do canto:

[fl. 27v, marginalia à esquerda]

Canto ao modo Huexotzinca³²

[fl. 28f, l. 13] Desde às alturas ponho-me de pé,

eu, cantor, uia.

O [canto do] *çaquan* desvanecia

para além dos juncos.

Eu vivia, eu afinava os cantos,

eu os adornava de flores, ia iao iai...³³

Tico tico ticoti ticotico ticoti
e assim vai minguando [o canto]
totoco tocoto.



Partitura e composição da autora, 2022.

32 Texto em náuatle: “Huexotzincayotl viniendo los de Huexotzinco a pedir socorro Mocteuçuma o’n Tlaxcalla”.

33 Texto em náuatle: “Huēcapan nihcac nicuicatl huiya çaquan petia tolim imanica ye ninemia niyeyectian cuicatla in nixochiotia ya yabo yahi”.

[fl. 28f, l. 17] Chorem;

eu sou cantor.

Vejo minhas flores

que estão em minhas mãos.

Embriaga meu coração o canto, aia.

Em todos os lugares vivia, por isso,

meu coração, minha tristeza³⁴.



A segunda parte do segundo canto finda sem qualquer indicação rítmico-melódica, a qual aparece somente após o título do terceiro canto, em tradução “Canto do digníssimo Neçahualcóyotl” [fl. 28v a fl. 29v]. Trata-se provavelmente de outra “ponte de percussão” que os une comentada por Motolinía. Comentaremos individualmente o processo de tradução do toque do *teponaztli* por serem cinco e variadas as linhas onomatopeicas. Elas aparecem sempre ao final das cinco partes do canto com exceção da primeira linha, que se refere à segunda parte do segundo canto, como comentamos. São elas:

- i) Totoco totoco tico totoco totoco assim vai mingando tico titico titico tico.

(*Cantares mexicanos*, fl. 28v, l. 7)

- ii) Quititi quititi quiti quiti tocoto tocoti tocototocoti então se transforma.

(*Cantares mexicanos*, fl. 28v, l. 26)

- iii) Tico tico tocoto assim vai mingando ticoto ticoto.

(*Cantares mexicanos*, fl. 29f, l. 12)

- iv) Toto tiquiti tiquiti assim vai mingando tocotico tocoti toto titiqui toto titiquiti.

(*Cantares mexicanos*, fl. 29f, l. 25-26)

- v) Toco toco tiqui tiqui assim vai mingando tocotico tocoti.

(*Cantares mexicanos*, fl. 29v, l. 11)

34 Texto em náuatle: “Xichocayan nicuicanitl niquitta noxochiuh çan nomac onmani a çan quihuintia ye noyol in cuicatl aya nobuian nemia çan ca ye noyollo notlayocol a in çayo”.

A primeira linha onomatopeica segue o mesmo tom de Sol Maior e andamento 100 bpm por relacionar-se ao canto anterior, não havendo nela nenhuma referência à mudança de tom para a primeira parte do canto. O primeiro compasso é ternário simples, com quiálteras para as combinações trissílabas e duas colcheias para a combinação bissílaba. Os três últimos compassos são binários simples, sendo o primeiro formado por duas quiálteras para as combinações trissílabas, e os dois últimos formados por quiálteras e colcheias. Acrescentamos o sinal de *diminuendo* no primeiro compasso binário em referência à frase “assim vai minguando [o canto]”. Começa a primeira parte do terceiro canto.

A segunda linha onomatopeica mantém mesma tonalidade e andamento, sendo alterado somente o ritmo. Para os compassos, construímos dois compassos binários com quiálteras e colcheias, e um compasso ternário com quiálteras e semicolcheias. Ao final da linha onomatopeica novamente figura frase “então se transforma [o canto]”, indicando mudança de tom somente para a próxima parte do canto (a terceira). Nesse caso, subimos dois tons da escala de Sol Maior, e aceleramos o andamento de 100 bpm para 120 bpm.

A terceira linha onomatopeica, a qual finda a segunda parte desse canto, em razão da modulação na linha rítmico-melódica anterior será composta na escala de Si Maior. Portanto, essa linha foi composta com as seguintes notas: Si (oitava) para “ti”, Sol# (oitava) para “qui”, Fá# (oitava) para “to”, e Ré# (oitava) para “co”. Construímos dois compassos: o primeiro ternário e o segundo binário, ambos simples, nos quais acomodamos as combinações trissílabas em quiálteras e as bissílabas em colcheias, conforme composições anteriores, com o referido andamento de 120 bpm. O *diminuendo* segue representando que o canto “vai minguando”.

A quarta linha de onomatopeias, embora não indique modulação, foi composta em relação ao sentido da terceira parte do canto à qual ela se refere. Nela, narra-se choro e aflição, e por isso sugerimos como contraste ao *allegro* a escala de Si menor em andamento 100 bpm. Ela compõe-se das notas: Si (oitava) para “ti”, Sol (oitava) para “qui”, Fá# (oitava) para “to”, e Ré# (oitava) para “co”. Os compassos dessa linha são ternários simples, compostos por bissílabos, trissílabos e tetrassílabos, respectivamente formados por colcheias, quiálteras e semicolcheias. Acrescentamos o sinal de *diminuendo*, conforme o canto vai “minguando”.

A quinta e última linha onomatopeica finda a quarta parte do canto. Regressamos à escala de Si Maior com andamento 120 bpm para finalizar essa parte do canto de forma ascendente, em andamento *allegro*. Os compassos são binários

simples, e as figuras variam entre colcheias, semicolcheias e quáteras segundo a combinação silábica.

Eis os fragmentos do canto traduzidos para o português com suas respectivas propostas musicais:

[fl. 28v, l. 6] Canto do digníssimo Neçahualcóyotl³⁵

Totoco totoco tico totoco totoco
assim vai minguando
tico titico titico tico.



Partitura e composição da autora, 2022.

[fl. 28v, l. 8] Venho para levantar nosso tambor, aia!

Faço dançar os guerreiros!

Quando tu foste, floresceu a flor do canto;

Procuro o canto,

pois ele é a nossa veste³⁶.



[fl. 28v, l. 24] Já chegou aqui a flor.

Deus, aia, Ipalnemohua, aiao.

Eu choro, eu lembro de Neçahualcóyotl, aiio³⁷.

35 Texto em náuatle: “*Icuic Neçahualcóyotzin*”.

36 Texto em náuatle: “*Nicayaquetzacon tobuebueh a o niquimitotia quaubtlocelo in ca tiya ibcac in cuicaxochitl nicemoan cuicatl ye tonequimilol ayo*”.

37 Texto em náuatle: “*Xoacico ye nican in Dios aya Ipalnemoa ayabo on nichoca ya a niquelnimiqui Neçahualcóyotl aiio*”.

Quititi quititi quiti quiti
 tocoto tocoti tocototocoti
 então se transforma [o canto].



Partitura e composição da autora, 2022.

[fl. 28v, l. 27] Que no lugar dos cantos floridos,
 que o entoem comigo, aiiæ!
 A flor chega aqui e embriaga a todos.
 Vem a *poyomaxóchitl*,
 tu vens retorcido, aiiio³⁸.

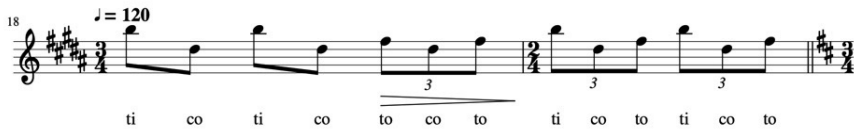


[fl. 29f, l. 10] Somente por isso eu choro algumas vezes.
 Só venho proferir minha honra florida,
 nomear meu canto, estabelecê-lo.
 Algumas vezes purificarei meu coração...³⁹

Tico tico tocoto
 assim vai minguando [o canto]
 ticoto ticoto.

38 Texto em náuatle: “*Ma xochicnicoya ma ibtoa nichuan a ayyabue teybuinti xochitl aoyano yebcoc ye nica poyomaxabullan timaliuhitibuitz ayyo*”.

39 Texto em náuatle: “*Can ye ic nichoca in quenmanian çan nicayaibtoa noxochiteyo nocuicatoca niclaltehuaz inquenmania xochineneliubtiaç etç*”.



Partitura e composição da autora, 2022.



[fl. 29f, l. 24] Já chora só o amaxteca, aia...
por isso choram os de Tehuantépec⁴⁰.

Toto tiquiti tiquiti
assim vai mingando
tocotico tocoti toto titiqui toto titiquiti.



Partitura e composição da autora, 2022.

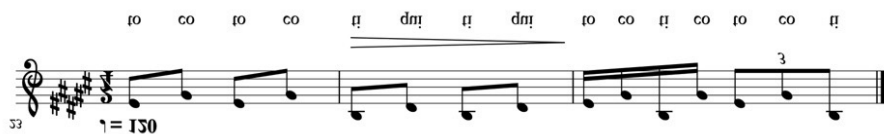


[fl. 29v, l. 10] Espalham-se [como] plumas de *quetzal*
tuas flores de guerras, Ipalnemohua.
Somente sou codorniz...⁴¹

Toco toco tiqui tiqui
assim vai mingando [o canto]
tocotico tocoti.

40 Texto em náuatle: “*Çan ye choca ya amaxtecatl aya ca ye choca ya Tequantepehual*”.

41 Texto em náuatle: “*Onquetzalpipixaubtoc motlachinolxochihuh in Ipalnemoa çan ca niçoli...*”.



Partitura e composição da autora, 2022.

Após a última linha rítmico melódica começa a quinta parte do canto. A linha rítmico-melódica que lhe corresponde se encontra no início do canto seguinte (o quarto da sequência de sete), o “Canto de Axayacatzin Itzcóatl, *tlatoani* de México-Tenochtitlan”⁴², cuja musicalidade, junto aos outros cantos, será abordada em outra oportunidade. A partitura completa dos três cantos pode ser vista nos arquivos anexos a este trabalho.

Considerações finais

Este artigo consistiu em um estudo introdutório à tradução das onomatopeias referentes ao *teponaztli* dos *Cantares mexicanos*. Não pretende, de forma alguma, firmá-lo como concluído e fiel ao toque do *teponaztli* nos *teponazcuicatl* por inúmeras razões. A primeira delas, por estarmos conscientes da perda e do empobrecimento como um todo do *cuicatl* frente à escrita alfabética dos cantos com o chamado náuatle clássico. A segunda, por faltar-nos, ainda, um estudo diretamente com o idiofone para conhecer seus sons. A terceira, pela extrema dificuldade e talvez a impossibilidade de reconstruir a cosmovisão musical dos Nahuas tendo em vista a falta de fontes coloniais. Restar-nos-ia, então, realizar trabalhos etnográficos onde são frequentes os rituais ao toque do *teponaztli*, como na *sierra norte de Puebla* (STRESSER-PÉAN, 2005, p. 152), mas ainda assim sem poder assegurar quaisquer padrões rítmicos e melódicos do instrumento para os cantos entoados no período pré-hispânico. Esperamos, contudo, que nossa proposta de tradução das letras aos sons abra caminhos para textos traduzidos nos quais se faça presente um elemento crucial da tradição oral pré-hispânica dos Nahuas, minimizando a conquista musical.

42 Texto em náuatle: “*Inic Axayacatzin Itzcóatl Mexico tlatobuan?*”.

Referências bibliográficas

CANO LOMELÍ, Ernesto. “De las herencias musicales del México prehispánico”. *Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico. Un recorrido por la imagen, el sonido y la memoria*. Edição Kindle. Guadalajara: Editorial Universitaria, 2016, p. 77-156.

“Cantares mexicanos” [manuscrito]. In: *MS 1628 bis*. México: Biblioteca Nacional de México, 85 f.

CASTAÑEDA, Daniel; Mendoza, Vicente T. (1933). *Instrumental precortesiano*. Instrumentos de percusión. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

CASTELLANOS, Pablo. *Horizontes de la música precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

CHAMORRO ESCALANTE, Arturo. *Los instrumentos de percusión en México*. México: El Colegio de Michoacán, Conacyt, 1984.

CLAVIJERO, Francisco Xavier. *Historia antigua de México*. México: Imprenta de Juan R. Navarro Editor, 1853.

DURÁN, Diego (Frei) (1581). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*. Edição preparada por Ángel María Garibay K. Tomo I. México: Porrúa, 2006.

EUDAVE EUSEBIO, Itzá. “Idolatrías paliadas: la imaginaria e inconclusa evangelización de los indios”. *Revista Intervención y Coyuntura*. México, 2021.

HALY, Richard. Poetics of the Aztecs. *New Scholar*. California: University of California Santa Barbara, p. 85-135, 1986.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. “Testimonios nahuas sobre la conquista espiritual”. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 11, 1974, p. 11-36.

_____. “La música en el universo de la cultura náhuatl”. *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol. 38, 2009, p. 129-163.

LEWY, Matthias. “Ti qui to co: The Combinations of Syllables in the Cantares Mexicanos – A Comparison of Sound Reconstructions”. *Flower World – Music Archeology of the Americas*. Berlin: Ekho Verlag, 2015, p. 99-123.

MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar (coordinación). *Concilios provinciales mexicanos*. Época colonial. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

“Memorial sobre asuntos de buen gobierno que un desconocido hizo por orden del Emperador”. *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*. Colegidos y anotados por el P. Mariano Cuevas. México, Museo nacional de arqueología, historia y etnología, 1914.

“Memoriales de Fray Toribio de Motolinía”. *Manuscrito de la colección del Señor Don Joaquín García Icazbalceta*. México: En casa del editor, 1903.

MENDOZA, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta universitaria, 1956.

NOWOTNY, Karl Anton. “Die Notation des Tono in den aztekischen Cantares”. *Beiträge zur Völkerkunde*, Neue Folge 4/2, 1956, p. 185-189.

PAREYÓN, Gabriel. “El *teponaztli* en la tradición musical mexicana: apuntes sobre prosodia y rítmica”. *II Foro Nacional sobre música mexicana*. Los instrumentos musicales y su imaginario, 2005, p. 1-14.

RICARD, Robert. *La Conquête spirituelle du Mexique*. Essai sur l’apostolat et les méthodes missionnaires des Ordres mendiants en Nouvelle-Espagne de 1523-24 à 1572. Tomo XX de «Travaux et Mémoires de l’Institut d’Ethnologie», París, 1933.

SAHAGÚN, Bernardino (Fray) (1577). *Historia General de las cosas de Nueva España*. Edición de Ángel María Garibay Kintana. México: Porrúa, 2016.

_____. *Psalmodia christiana y Sermonario de los santos del año en lengua mexicana*. México: Casa de Pedro Ocharte, 1583.

STRESSER-PÉAN, Guy (2005). *El Sol-Dios y Cristo*. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla. Tradução de Roberto Rueda Monreal e Arturo Vázquez Barrón. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ZIEHM, Elsa. *Gebete und Gesänge der Nahua aus San Pedro Jicora in México*. Berlin: Freie Universität, 1976.