



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
(PPGMU)

O CANTO *OVERTONE* EM TUVA – UM PANORAMA

Uberlândia

2020

ANA CAROLINA RODRIGUES DE MORAES

O CANTO *OVERTONE* EM TUVA - UM PANORAMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música, linha de pesquisa I: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música. Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M827c Moraes, Ana Carolina Rodrigues de, 1993-
2020 O Canto *Overtone* em Tuva [recurso eletrônico] : um panorama /
Ana Carolina Rodrigues de Moraes. - 2020.

Orientador: Celso Luiz de Araujo Cintra.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.6002>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Arte. 2. Música. 3. Canto. I. Cintra, Celso Luiz de Araujo, 1969-
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	26 de outubro de 2020	Hora de início:	14:40	Hora de encerramento:	17:15
Matrícula do Discente:	11822MUS001				
Nome do Discente:	Ana Carolina Rodrigues de Moraes				
Título do Trabalho:	O canto <i>overtone</i> em Tuva: um panorama				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em **Música**, assim composta: Professores(as) Doutores(as): Paulo José de Siqueira Tiné (IA-UNICAMP), Jaqueline Soares Marques (IARTE-UFU), Celso Luiz de Araujo Cintra (IARTE-UFU), orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Celso Luiz de Araujo Cintra, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Celso Luiz de Araujo Cintra, Presidente**, em 26/10/2020, às 21:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jaqueline Soares Marques, Usuário Externo**, em 28/10/2020, às 21:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo José de Siqueira Tiné, Usuário Externo**, em 05/11/2020, às 15:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2345740** e o código CRC **5BB67358**.

Dedicatória

Dedico esta pesquisa aos mestres espíritos de Tuva, que encontraram meios para me inspirar a contar suas histórias e propagar alguns de seus mistérios e formas de cantar tão únicas no mundo.

Que a arte e os dons deles possam alcançar e inspirar outros assim como me inspirou.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Celso Cintra por todo o carinho, paciência e incentivo durante o processo de desenvolvimento desta dissertação.

À FAPEMIG pela bolsa de estudos.

À minha mãe Viviane por sempre tirar minhas dúvidas e me auxiliar com os aspectos técnicos desta pesquisa.

Ao meu marido Pedro Paulo por ser minha luz e meu maior encorajador, sempre me ajudando nos momentos mais difíceis e nunca me deixando desistir.

À minha gatinha Docinho pela companhia fiel, pelas lambidas, carinhos e eventuais passeios e sonecas no teclado em todas as tardes intermináveis de escrita.

RESUMO

Neste trabalho investigamos o canto *overtone* em Tuva, fazendo um breve panorama através de uma descrição histórica, social, religiosa e musical, objetivando contextualizar como tal canto veio a ser, seus alicerces. Posteriormente focamos nas técnicas vocais utilizadas nos mesmos. Tais técnicas são descritas minuciosamente com a ajuda de figuras e descrições anatômicas e fisiológicas que propiciam uma maior compreensão do processo fonatório envolvido na produção das sonoridades características do canto *overtone* praticado em Tuva.

Palavras Chave: Música; canto; técnica vocal; canto *overtone*; música oriental; Tuva;

ABSTRACT

In this work we investigate the overtone singing in Tuva, making a brief overview through a historical, social, religious and musical description, aiming to contextualize how such singing came to be, its foundations and later focusing on the vocal techniques used in them. Such techniques are described thoroughly with the aid of figures, anatomical and physiological descriptions that provides a better understanding of the phonatory process involved in the production of the characteristic sounds of the overtone singing practiced in Tuva.

Keywords: Music; singing; vocal technique; overtone singing; oriental music; Tuva;

SUMÁRIO

<u>RESUMO</u>	5
<u>INTRODUÇÃO</u>	7
<u>I. CONTEXTUALIZAÇÕES & DEFINIÇÕES DO <i>OVERTONE</i></u>	12
I.1- CONTEXTUALIZANDO.....	12
I.2- O CANTO <i>OVERTONE</i>	18
I.3- O CANTO <i>OVERTONE</i> NO OCIDENTE.....	29
I.4- A VOZ FEMININA NO <i>OVERTONE</i>	35
I.5- OS CANTORES DE <i>OVERTONE</i> EM TUVA	38
<u>II. TUVA</u>	43
II.1- CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS.....	44
II.2- CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS & SOCIAIS.....	47
II.3- CARACTERÍSTICAS RELIGIOSAS	68
II.4 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS.....	98
<u>III. OS PRINCIPAIS ESTILOS DE <i>OVERTONE</i> PRATICADOS EM TUVA</u>	103
III.1 KHÖÖMEI.....	115
III.2 – SYGYT.....	121
III.3 –KARGYRAA.....	124
<u>IV. CONCLUSÃO</u>	129
<u>V. REFERÊNCIAS</u>	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo traçar um breve panorama e discutir o que é o canto *overtone*¹ – também conhecido como canto difônico, canto harmônico, canto dos harmônicos, canto polifônico, canto a duas vozes, canto de garganta, harmônicos da voz, entre outras denominações –, o que o permeia e o que propiciou seu desenvolvimento.

Procuramos com esta pesquisa abordando as origens do canto *overtone*, seu desenvolvimento e seus aspectos técnicos, fisiológicos e anatômicos, com pequenas inserções a respeito de questões estéticas, culturais, religiosas e musicais envolvidas no seu surgimento.

Carole Pegg (1992) descreve outras denominações do termo *overtone*:

Também foi referido em inglês como “canto bifônico”, uma voz de “berimbau de boca” (Hamayon 1973), “canto de tons divididos” e “canto de garganta”. Pesquisadores franceses utilizaram os termos como “canto bifônico” (Trân 1974) ou “difônico” (Léothaud 1989) ou “canto difônico solo” (Marcel-Dubois 1979), “voz dupla” ou “voz de berimbau de boca” (Helffer 1973, Hamayon 1973). O termo Xalxa mongol Xөөмөй [sic] significa faringe ou garganta e tem sido transliterado de maneiras diferentes por vários autores, por exemplo *chöömei* (Aksenov 1964), *khöömii* (Bosson 1964), *hōmi* (Vargyas 1968), *chöömij* (Vietze 1969), *xöömij* (Hamayon 1973, Trân 1978) e *khöömei* (Nixon 1989). Na escrita mongol a grafia é *kөгөmei* ou *kömei*. Eu transliterei como *xöömii*, pronunciado como se houvesse um *h* inicial. (PEGG, 1992, p. 1 tradução nossa)²

Enfatizaremos especialmente as sonoridades, concepções e técnicas do canto *overtone* utilizadas em Tuva, (região do continente asiático, pertencente a Federação Russa, situada no extremo sul da Sibéria).

Visando compreender mais profundamente tal técnica, estamos realizando um estudo com enfoque anatômico e fisiológico, com eventuais inserções interdisciplinares, tais como história e antropologia, enriquecendo e agregando novas informações e perspectivas a respeito

¹ Um dos componentes de frequência de um som diferente daquele de frequência mais baixa. Normalmente os overtones são numerados consecutivamente em ordem crescente de frequência; eles não precisam ser harmônicos.

² It has also been referred to in English as “biphonic singing”, a “jew’s” or “jew’s harp voice” (Hamayon 1973), “split-tone singing” and “throat singing”. French researchers have used terms such as “chant biphonique” (Trân 1974) or “diphonique” (Léothaud 1989) or “chant diphonique solo” (Marcel-Dubois 1979), “voix double” or “voix guimbarde” (Helffer 1973, Hamayon 1973). The Xalxa Mongolian term Xөөмөй means pharynx or throat and has been transliterated in different ways by different authors, for example *chöömei* (Aksenov 1964), *khöömii* (Bosson 1964), *hōmi* (Vargyas 1968), *chöömij* (Vietze 1969), *xöömij* (Hamayon 1973, Trân 1978) and *khöömei* (Nixon 1989). In Mongolian script it is written *kөгөmei* or *kömei*. I transliterate it as *xöömii*, pronounced as if with an initial *h*.

do canto *overtone* em si, além de demonstrar suas origens e concepções que levaram ao desenvolvimento deste canto, sua chegada no ocidente e qual é seu status no contexto atual.

O interesse pelo canto *overtone* deu-se primeiramente através do contato auditivo e posteriormente audiovisual com tal sonoridade, que inicialmente parecia ser uma técnica vocal bastante exótica e complexa.

Também houve um breve contato com vídeos e análises espectrais de cantores produzindo o canto *overtone*, assim como livros sobre xamanismo e religiosidade oriental em geral, que descreviam os benefícios mentais e energéticos das práticas de meditação com o canto *overtone*, além do misticismo e da complexidade vocal intrínseca a esta técnica, uma vez que, durante todo o meu estudo de Canto, sempre a ideia de emitir vocalmente dois sons audíveis e distintos ao mesmo tempo por um único cantor era considerada impossível, o que despertou ainda mais o meu desejo de compreender profundamente não só suas origens mas também os mecanismos e aplicações práticas de tal técnica.

Alvarenga (1999), em sua pesquisa, descreve brevemente o estudo tradicional do Canto, ressaltando suas características dentro dos padrões predominantemente ocidentais:

O canto é uma das formas de manifestação musical mais frequentemente encontradas nas diversas civilizações. A voz pode ser usada de inúmeras maneiras, conforme diferenças anatômicas do aparelho fonador entre os povos e, sobretudo, de acordo com a inclinação estética e a prática vocal propriamente dita. Em específico com relação à cultura ocidental, o timbre da voz modificou-se ao longo dos séculos. A sonoridade do canto gregoriano é bem diferente da região aguda do *falsetto* dos séculos XIV e XV. Já os *castrati* dos séculos XVII e XVIII possuem outro tipo de timbre vocal. Por volta de 1800, a pureza e o brilho do *bel canto* foram gradativamente abandonados em favor da voz mais dramática. Entre os cantores de música popular e *jazz*, observa-se a utilização da voz falada no canto, além de outras maneiras de se expressar. No entanto, existem certos preceitos que sempre nortearam o estudo da voz cantada na música ocidental. Esses princípios constituem os fundamentos, os quais têm por objetivo atingir uma qualidade sonora, um determinado timbre vocal cultivado e entendido dentro da sociedade como sinônimo de bela voz. Além do que, o indivíduo que alcança tais parâmetros é legitimado como o cantor. Um dos primeiros gêneros musicais em que se dá a consagração do cantor na música ocidental é a ópera. (ALVARENGA, 1999, p. 10)

No canto ocidental (mais especificamente na arte vocal denominada *bel canto* ou canto lírico, originária na Europa e desenvolvida concomitantemente com a música ocidental europeia, amplamente utilizada no repertório operístico) o uso dos harmônicos é geralmente empregado somente para o enriquecimento da qualidade dos sons emitidos, para uma

caracterização vocal requerida por determinado personagem ou repertório ou para uma maior reverberação e alcance dos mesmos (por exemplo, nas salas de concertos, quanto mais amplas e maiores as orquestras, mais harmônicos agudos são necessários para que o cantor seja ouvido adequadamente, já que a onda sonora produzida por harmônicos agudos tem uma recepção mais otimizada pela estrutura acústica da audição humana, algo que é igualmente menos favorável em se tratando dos harmônicos graves), fazendo com que os harmônicos de frequências em um âmbito mais agudo e mais grave do que a melodia principal entoada pelo cantor não fossem propriamente audíveis de forma distinta, mas sim dentro do espectro da massa sonora produzida por ele, conferindo também características comparáveis a definições sinestésicas para a voz do cantor.

Um exemplo é o uso de harmônicos mais graves produzidos através de pequenas alterações na posição do palato, da língua e da coluna de ar que fariam com que a voz se tornasse mais “escura”, também podendo ser caracterizada como mais “pesada” ou mais “aveludada”.

Já a utilização dos ressoadores nasais aliados a uma maior abertura do aparelho fonador e uma projeção vocal mais “afunilada” e direcionada para a máscara ressoadora nas partes mais altas da face, visando a ressonância até o topo da cabeça, produziriam harmônicos mais agudos, caracterizando a voz como mais “clara”, “leve” e “metálica”.

Para a atribuição de tais características à voz, os cantores líricos ocidentais, através das mudanças de posições fisiológicas no aparelho fonador, eram capazes de selecionar os tipos de harmônicos naturalmente presentes na produção sonora da voz e os utilizar para trazer e representar diversas qualidades requeridas que fossem refletidas na voz durante a interpretação de um determinado personagem ou uma determinada poética característica de algum período e ambientações musicais.

Não obstante, dentro das técnicas vocais ocidentais dos cantores líricos não existem métodos que permitam a ocorrência de uma filtragem e amplificação de determinados harmônicos especificamente selecionados pelo cantor, que seriam capazes de criar melodias com estes, ao mesmo tempo em que se entoa uma nota pedal, como é o caso do canto *overtone*, limitando assim o uso dos harmônicos a um enriquecimento sonoro, a uma caracterização vocal de acordo com as conotações requeridas pelo tipo de repertório, ao período histórico ou papel que se é cantado, ou ainda, a uma amplificação e direcionamento vocal necessário de acordo com o ambiente em que o cantor se encontra e à orquestração vigente.

Por fim, é interessante também ressaltarmos que no canto *overtone* existe uma conotação espiritual intrínseca ao porquê de este ser como é e ao seu fazer pelos tuvanos. Essa conotação é praticamente irrelevante e inexistente no desenvolvimento do ato de cantar e no fazer musical ocidental.

A partir deste interesse e destas diferenças notáveis entre os conceitos de canto oriental e ocidental vieram os questionamentos a respeito de tais técnicas, origens, concepções e mecanismos que permitem sua prática e existência.

A escolha de enfatizar esta pesquisa nas técnicas de canto *overtone* desenvolvidas na região de Tuva se deu principalmente pela maior disponibilidade de materiais bibliográficos produzidos que se baseiam em tal localidade, além de ser uma região onde o canto *overtone* é bastante utilizado, amplamente divulgado e intrínseco às crenças e costumes dos povos tuvanos, assim como, graças a sua importância em seu modo de vida, os tipos e diferenciações técnicas empregando o canto *overtone* acabaram por ser muito bem estruturados por estes, categorizados em até cinco subcategorias diferentes (que serão descritas analisadas e ilustradas no capítulo III), tornando mais fácil, num contexto introdutório ao canto *overtone*, a sua compreensão mais abrangente e enriquecedora de um modo mais detalhado e organizado.

A trajetória desta pesquisa durante a pós-graduação vem sendo bastante intrigante e desafiadora, uma vez que o material bibliográfico abordando temáticas relacionadas à música oriental em geral é escasso e praticamente todo produzido em línguas estrangeiras.

Também houve dificuldades relacionadas à coleta de dados e materiais que não fossem somente artigos ou vídeos, mas infelizmente a publicação de livros e teses mais substanciais relacionadas ao canto *overtone* e às práticas musicais orientais, em especial as das regiões da Mongólia, Sibéria e Tuva (locais de maior concentração dos povos previamente escolhidos para o desenvolvimento desta dissertação) é reduzido e, em sua maioria, de difícil acesso, também por isso o foco em Tuva.

Da mesma forma, é importante ressaltar que a maioria das pesquisas desenvolvidas a respeito do canto *overtone* ocorreram nas décadas de 70 a 90, fazendo com que o material disponível que se refere a este tema seja ainda mais complicado de se obter por ser mais antigo, produzido em uma época onde o acesso e a publicação via plataformas online era quase inexistente.

No entanto, ainda é possível encontrar algumas referências, assim como pesquisas mais recentes abordando estas temáticas, mas, mesmo assim, estes materiais mais atualizados se encontram em menor número.

Não obstante, as novas informações adquiridas, as descobertas que vêm sendo feitas e a maior compreensão dos mecanismos que permeiam o canto *overtone* estão se mostrando bastante curiosas e satisfatórias para a pretensão inicial desta pesquisa e até mesmo inesperadas, em um bom sentido.

Os próximos itens que estarão presentes nesta dissertação referem-se a apresentação de uma contextualização acerca do surgimento e do desenvolvimento do canto *overtone*, uma definição sucinta do que é o canto *overtone* e quais são as bases em que este se sustenta como técnica vocal, prática cultural e música oriental, destacando tal processo na região de Tuva, que será apresentado posteriormente no capítulo II, assim como um breve panorama da cultura tuvana, sua religiosidade, o animismo intrínseco à sua cultura, seu desenvolvimento histórico, sua localização geográfica e como tudo isso influencia diretamente no desenvolvimento das técnicas de canto *overtone* que serão descritas por completo e aprofundadas no terceiro capítulo.

Para maior compreensão dos termos que aparecem recorrentemente em algumas citações, segue abaixo uma breve definição do termo animismo:

ANIMISMO (*lat anima+ismo*) s. m. **1** Doutrina dos que consideram a alma como princípio ou causa de todos os fenômenos vitais. **2** Ideia que consiste em dar alma a coisas inanimadas. **3** Conforme Tylor (1832-1917), o estágio inicial da evolução da humanidade, no qual o homem, tido como primitivo, acredita que todas as formas identificáveis da natureza possuem uma alma e atividades voluntárias. **4** Segundo o cognitivismo de Piaget (1896-1980), a fase inicial do desenvolvimento intelectual da criança. (MICHAELIS, 2008, p. 53)

No capítulo II, quando nos aprofundarmos sobre a região de Tuva e toda a sua história social, religiosa e cultural, o termo animismo será mais explorado e contextualizado dentro dos costumes tuvanos.

I. CONTEXTUALIZAÇÕES & DEFINIÇÕES DO *OVERTONE*

I.1- Contextualizando

No capítulo inicial desta dissertação pretendemos descrever de forma sucinta e concisa o que é o canto *overtone* no canto como o concebemos hoje, como ele ocorre, de onde veio e quais mecanismos técnicos, fisiológicos, sonoros e culturais o permeiam, porém, não entraremos em detalhes ainda sobre as tecnicidades e diferenciações sonoras e anatômicas de tais mecanismos, uma vez que estes parâmetros serão analisados e explorados nos capítulos II e III.

Enfatizaremos, também, os diferentes tipos de canto *overtone* produzidos em Tuva no capítulo III, assim como contextualizaremos os estilos, suas categorizações, definições e a ambientação onde tal técnica vocal foi desenvolvida, seu propósito e seu papel na cultura e religiosidade tuvana.

As origens do canto *overtone* são bastante incertas e causam divergências entre os pesquisadores, mas é um consenso que esta técnica é milenar, presente em partes distintas do planeta e intrinsecamente relacionada a práticas e rituais religiosos.

Cosi e Tisato (2002) discorrem sobre a forte influência da natureza no modo de vida dos tuvanos, assim como sobre suas crenças animistas.

Esses autores afirmam em sua pesquisa a respeito do canto *overtone* e de Tuva que:

O *Throat-Singing*³ tem sido quase inteiramente uma forma de arte desconhecida até os rumores sobre Tuva e a peculiar cultura musical tuvana se espalharem no Ocidente, especialmente na América do Norte, graças a Richard Feynman, um distinto físico americano, que era um fervoroso devoto dos assuntos tuvanos. Essa tradição de canto é praticada principalmente nas regiões da Ásia Central, incluindo Bashkortostan ou Bashkiria (perto das montanhas dos Urais), Cazaquistão, Uzbequistão, Altai e Tuva (duas repúblicas autônomas da Federação Russa), Khakassia e Mongólia, mas podemos encontrar exemplos em todo o mundo: na África do Sul entre as mulheres Xosa, nos cânticos dos budistas tibetanos e no Rajastão. O povo tuvano desenvolveu vários estilos diferentes. Os mais importantes são: Kargyraa (canto com fundamentais muito graves), Khomei (é o nome geralmente usado para indicar o canto da garganta e também um tipo específico de canto), Borbangnadyr (semelhante a Kargyraa, mas com

³ Em português traduz-se como Canto de Garganta.

fundamentais mais agudas), Ezengileer (reconhecível pelas rápidas mudanças rítmicas entre os harmônicos difônicos), Sygyt (como um apito, com uma fundamental fraca). Segundo a tradição tuvana, todas as coisas têm alma ou são habitadas por entidades espirituais. As lendas narram que os tuvanos aprenderam a cantar Khomei para estabelecer um contato e assimilar seu poder através da imitação de sons naturais. O povo tuvano acredita que o som é o caminho preferido pelos espíritos da natureza para se revelar e se comunicar com os outros seres vivos. (COSI; TISATO, 2002, p. 2, tradução nossa)⁴

É interessante notarmos nas afirmações de Cosi e Tisato (2002) a finalidade com que os tuvanos empregam o canto *overtone*, sendo estas muito mais espirituais que musicais em si, transformando o canto em uma ferramenta de comunicação e introspecção religiosa.

Com uma crescente popularidade das expedições e turismos de explorações que tiveram seu início aproximadamente no final do século XIX e início do século XX, assim como uma maior acessibilidade dos europeus para a participação em tais viagens, que tinham como destino principal as colônias asiáticas, o contato com a exotividade da música oriental foi gradativamente se tornando maior e mais frequente, facilitado posteriormente pelos avanços tecnológicos e pela globalização.

Até a década de 1960 o *overtone* era praticamente desconhecido pela maioria da população ocidental, sendo sua familiaridade restrita a pequenos nichos de etnomusicólogos, antropólogos e pesquisadores.

Foi graças ao grande desenvolvimento tecnológico e a todo o processo de globalização que ocorreu ainda mais vigorosa e amplamente, tendo um crescimento significativo após a década de 1970, que foi possível o contato mais aprofundado, o acesso e um maior número de

⁴ *Throat-Singing has almost entirely been an unknown form of art until rumours about Tuva and the peculiar Tuvan musical culture spread in the West, especially in North America, thanks to Richard Feynman, a distinguished American physicist, who was an ardent devotee of Tuvan matters. This singing tradition is mostly practiced in the Central Asia regions including Bashkortostan or Bashkiria (near Ural mountains), Kazakhstan, Uzbekistan, Altai and Tuva (two autonomous republics of the Russian Federation), Khakassia and Mongolia, but we can find examples worldwide: in South Africa between Xosa women, in the Tibetan Buddhist chants and in Rajasthan. The Tuvan people developed numerous different styles. The most important are: Kargyraa (chant with very low fundamentals), Khomei (it is the name generally used to indicate the Throat-Singing and also a particular type of singing), Borbangnadyr (similar to Kargyraa, with higher fundamentals), Ezengileer (recognizable by the quick rhythmical shifts between the diphonic harmonics), Sygyt (like a whistle, with a weak fundamental). According to Tuvan tradition, all things have a soul or are inhabited by spiritual entities. The legends narrate that Tuvan learnt to sing Khomei to establish a contact and assimilate their power through the imitation of natural sounds. Tuvan people believe in fact that the sound is the way preferred by the spirits of nature to reveal themselves and to communicate with the other living beings.*

registros audiovisuais destes povos e sua cultura, além do desenvolvimento de um número maior de pesquisas acadêmicas que se ambientaram nesta região.

Observamos estes primórdios do contato, registros e encantamento ocidental com as culturas orientais nas afirmações de Glenfield (2003) a respeito do primeiro registro profissional de cantores asiáticos utilizando a técnica do canto *overtone*:

A primeira gravação e lançamento profissional do canto solo de dupla voz de Tuva em discos de gramofone ocorreu em 1934, sob a supervisão de E.V. Gippius. A gravação contou com cantores eminentes como Kyrgys Soruktu, Sat Manchakai, Sanchy Kyzyl-ool e M. Kambu. Desde então, as gravações etnomusicológicas, bem como as gravações em estúdio com conjuntos ou artistas individuais, aumentaram em número e disponibilidade em todo o mundo. Embora seja possível encontrar uma gravação do canto tuvano na maioria das grandes lojas de discos da América do Norte – e com uma facilidade ainda maior em algumas partes da Europa – as gravações do canto de garganta dos tuvanos estão quase ausentes nas lojas e mercados locais em Kyzyl. A venda de cassetes e discos compactos em Tuva é limitada a discotecas ao estilo russo, ou batidas techno populares com letras em russo. (GLENFIELD, 2003, p. 33 tradução nossa)⁵

Nas afirmações de Glenfield (2003) é interessante ressaltarmos a ausência de gravações do canto *overtone* em seu país de origem, Tuva, como o autor descreve ao se referir a gravações amplamente disponíveis e comercializadas na América do Norte e na Europa, mas raras e quase inexistentes em Kyzyl (capital tuvana).

Podemos considerar esta ausência um reflexo da relação cultural que os tuvanos têm para com o ato de se praticar o canto *overtone* e o fazer musical. Algo que para eles é muito mais uma experiência de cunho religioso e pessoal do que de lazer, entretenimento ou comercialização. Limitando os dois últimos a uma espécie de apropriação e ressignificação cultural por parte de seus vizinhos russos.

⁵ *The first professional recording and release of Tuvan solo double-voice singing on gramophone disks took place in 1934 under the supervision of E.V. Gippius. The recording featured such eminent throat singers as Kyrgys Soruktu, Sat Manchakai, Sanchy Kyzyl-ool and M. Kambu. Since then, ethnomusicological recordings as well as studio recordings featuring ensembles or individual performers have swelled in number and availability worldwide. Although a recording of Tuvan singing can be found in most major North American record stores—and with even greater ease in some parts of Europe—recordings of Tuvan throat singing are nearly absent from local stores and markets in Kyzyl. The sale of cassettes and compact discs in Tuva is limited to Russian-style disco, or popular techno beats with Russian lyrics.*

Ainda abordando a popularização e globalização do canto *overtone* e da cultura musical tuvana, Lusk (2000) aponta que:

Espalhar qualquer elemento tradicional de uma cultura para outra é um risco interpretativo, e a divulgação global do canto de garganta de Tuva não é exceção. Somente na última década ou duas, o público ocidental foi exposto a esse fenômeno musical, materializando e adaptando as técnicas ocidentais tradicionais e cantando o canto de garganta de Tuva no contexto da música moderna. Este é um conceito desafiador devido ao viés ocidental que aparentemente julga e categoriza o canto de garganta dos tuvanos em escala ocidental. Assim, levando em consideração as raízes da música na natureza e nos espíritos, existe quase um sentimento e uma sensação de “ocidentalização” automáticos em colocar artistas em um palco para apresentar essas músicas a grupos de pessoas que desconhecem os antecedentes, os contextos ou as histórias por trás dessa tradição incrivelmente complexa. Alexander Cheparukhin, empresário da banda tuvana mundialmente conhecida Huun Huur Tu, descreveu o desafio de integrar essa música globalmente: “Tuva, durante muitos anos, foi intocado por qualquer desenvolvimento industrial. A maioria das pessoas era nômade, muito próxima da natureza, e a abordagem do *overtone* é muito próxima da natureza, porque na natureza você não sente muitas melodias, mas sim muitos *overtones*. É por isso que esse entendimento harmônico da música está muito próximo da comunicação dos seres humanos na natureza. Geralmente não é projetado para performance”. (LUSK, 2000, p. 27-28 tradução nossa)⁶

Notamos nas ressalvas de Lusk (2000) uma crítica à ocidentalização exacerbada do canto *overtone*, não considerando suas raízes religiosas e espirituais, além de adaptações em contextos musicais ocidentais que não se tornam tão bem-sucedidas, chegando até mesmo à conclusão de que são sonoridades não muito bem adaptáveis a contextos de palcos e de performances como os conhecemos no ocidente.

⁶ *Spreading any traditional element from one culture to another culture is an interpretive risk, and the global spread of Tuvan throat singing is no exception. It is only within the past decade or two that western audiences have been exposed to this musical phenomenon, through materializing and adapting traditional Western techniques and performing Tuvan throat-singing in the context of the modern song. This is a concept that is challenged due to the Western bias that seemingly judges and categorizes the Tuvan throat singing on a Western scale. Thus, taking into consideration the music's roots in nature and spirits, there is almost an automatic “Westernization” sentiment and feeling about putting performers on a stage to perform these songs to groups of people who know nothing of the backgrounds, the contexts, or the stories behind this incredibly complex tradition. Alexander Cheparukhin, music manager of the world-known Tuvan band Huun Huur Tu, described the challenge in integrating this music globally: “Tuva for some many years was unspoiled by any industrial development. Most people were nomads, very close to nature and the overtone approach is very close to nature, because in nature, you don't feel a lot of melodies, but you feel a lot of overtones. That's why this overtone understanding of music is very close to communication of human beings in nature. It's mostly not designed for performance”.*

Ainda no âmbito das críticas à ocidentalização da música oriental, deparamo-nos com as observações de O’Toole (2015) a respeito das transformações e fusões que estão ocorrendo com a música tuvana após a sua chegada no ocidente, como veremos a seguir:

Há uma nova direção radical que a globalização dessa música está tomando. Há duas décadas, a cultura popular ocidental captou esse misterioso som vocal de Tuva e começou a comercializar esse estilo tradicional de cantar com sua própria cultura musical, produzindo assim um novo subgênero: Tuvan Pop, que varia de hip-hop e influências até do bluegrass e do jazz. Iniciando essa inovação moderna, Kongar-ol Ondar, uma das superestrelas musicais de Tuva e vencedor do concurso internacional de canto de Tuva em 1992, percorreu o mundo logo após sua vitória, hipnotizando o público em todo o mundo com suas notas ricas, harmoniosas e misteriosas. Em 1999, Kongar-ol Ondar apareceu no *The Late Show* com David Letterman. Após sua aparição no famoso programa noturno americano, Kongar-ol Ondar recebeu uma oportunidade de um produtor musical americano de criar um álbum de fusão pop Tuvan-americano, intitulado *Back Tuva Future*. Este álbum, lançado em 1999, inclui o uso de guitarras, sintetizadores e, principalmente, o estilo de cantar na garganta de Tuva no ritmo e no estilo do rap americano. Em contraste, há também uma faixa de bluegrass no álbum, que apresenta o famoso cantor country Willie Nelson, que faz um dueto com Ondar em uma música sobre patriotismo. Este álbum é o resultado direto da ocidentalização dessa música espiritual, abrangendo uma caracterização totalmente reinventada do objetivo desse canto de garganta. O canto de garganta dos tuvanans está passando por uma evolução moderna em termos do contexto de onde é realizado e para quem é realizado. Como Khaikin afirma, como o canto da garganta de Tuva era tradicionalmente realizado solo em ambientes pastorais, a performance contemporânea evoluindo com bandas, plateias e um palco apresenta novos desafios para a música, conforme descrito pelo cantor de garganta Choduraa Tumat: “O poder e a técnica de um artista depende de quanto eles podem controlar suas emoções enquanto atuam em um novo contexto, em um palco na frente de outras pessoas e não na natureza, não para si mesmo. Para superar os nervos durante a performance, visualizo a natureza e ouço minha própria voz, pintando em minha mente as montanhas e as estepes. E é por isso que tristeza, nostalgia, orgulho e alegria estão presentes na música”. (O’TOOLE, 2015, p. 7 tradução nossa)⁷

⁷ *There is a radical new direction that the globalization of this music is taking. Two decades ago, the Western popular culture caught wind of this mysterious vocal sound from Tuva and began to commercialize this traditional style of singing with its own musical culture, thus producing a new sub-genre: Tuvan Pop, which ranges from hip-hop and rap influences to bluegrass and jazz. Sparking the start of this modern innovation, Kongar-ol Ondar, one of Tuva’s musical superstars and winner of Tuva’s international throat singing competition in 1992, toured the world shortly after his victory, mesmerizing audiences worldwide with his bellowing, rich, harmonically mysterious notes. In 1999, Kongar-ol Ondar appeared on *The Late Show* with David Letterman. Following his appearance on the infamous American late night show, Kongar-ol Ondar was presented with an opportunity by an American music producer to create a Tuvan American pop fusion album, entitled *Back Tuva Future*. This album, released in 1999, includes the use of guitars, synthesizers, and most notably, the Tuvan throat singing style in the pace and style of American rap. Contrastingly, there is also a bluegrass track on the album that features the famous country singer Willie Nelson, who duets with Ondar on a song about patriotism. This album is the direct result of the Westernization of this spiritual music, encompassing a total reinvented characterization of this throat singing’s purpose. Tuvan throat singing is going through a modern evolution in terms of the context of where it is performed as well as for whom it is performed. As Khaikin states, because Tuvan throat singing was traditionally performed solo in pastoral settings,*

É importante ressaltarmos nas afirmações de O'Toole (2015) o quanto a ocidentalização da música de Tuva vai diretamente contra os preceitos do fazer musical dos tuvanos, que pode ser definido como uma experiência introspectiva e de profunda conexão com as forças da natureza.

Um modo de se comunicar e se unir com todos os seres vivos e paisagens presentes no cotidiano destes povos, fazendo do som, da voz e do ato de cantar um gesto de simbiose e ao mesmo tempo uma vivência de conexão, com um profundo significado religioso, objetivando mais a comunicação e a imersão espiritual do que o fazer musical como o concebemos em si.

Ainda em considerações a respeito da música de Tuva em contextualizações ocidentais, O'Toole (2015) conclui que

essa produção única dos sons de Tuva, ao longo dos anos, começou a se espalhar lentamente da terra espiritual de Tuva para o mundo culturalmente diverso, onde os ouvidos só podem ouvir e observar o tom áspero e as notas baixas murmuradas pelos intérprete, sem nenhum outro conhecimento do raciocínio ou tradições por trás desta forma de arte musical. O perigo da globalização de algo artístico é que este não está sendo visto, honrado ou compreendido por seu verdadeiro potencial e significado devido a diferenças culturais e interpretações errôneas. A popularização do canto de garganta de Tuva está enfrentando o perigo de colocá-lo em escala ocidental, arriscando zombaria, pois o canto de garganta de Tuva soa muito diferente da abordagem musical ocidental do canto. Existe o risco de que, enquanto as pessoas não aprendam os propósitos históricos, culturais e espirituais do canto de garganta, o verdadeiro reconhecimento de seus poderes e experiências espirituais não se manifestem. O estudo de tão diversas tradições musicais é extremamente importante para o mundo musical florescente, especialmente nos dias modernos, quando a tecnologia permite que os sons sejam compartilhados instantaneamente em todo o mundo. (O'TOOLE, 2015, p. 9 tradução nossa)⁸

contemporary performance evolving with bands, audiences, and a stage presents new challenges for the music, as described by throat singer Choduraa Tumat: "The power and technique of a performer relies on how much they can control their emotions while performing in a new context, on a stage in front of other people and not in nature, not for one's self. In order to overcome nerves during performance, I visualize nature and listen to my own voice, painting in my mind the mountains and steppe. And it is because of this that sadness, nostalgia, pride, and joy are all present in song".

⁸ *In conclusion, this unique production of sound from Tuva has, over the years, begun to slowly spread from the spiritual land of Tuva out into the culturally diverse world where one's ears can only hear and observe the gritty tone and bellowing low notes muttered by the performer, with no other knowledge of the reasoning or traditions behind the musical art form. The danger of the globalization of something artistic is something not being viewed, honored, or understood for its true potential and meaning due to cultural differences and misinterpretations. The popularization of Tuvan throat singing is facing the danger of putting it on a Western scale, risking mockery, as Tuvan throat singing sounds so different to the Western musical approach to singing. There is a risk that it is not until people learn the historical, cultural, and spiritual purposes of the throat singing that true acknowledgment of its bellowing powers and spiritual experiences come to light. The study of such diverse musical traditions is*

Após nos depararmos com todas as considerações de autores distintos apresentadas anteriormente, podemos concluir que o canto *overtone*, apesar de suas origens nebulosas, é algo presente em culturas que não só a tuvana, mas nesta em específico é parte essencial de sua identidade, visão cosmológica, religiosidade e desenvolvimento cultural.

Sua chegada ao ocidente de uma maneira mais significativa ocorreu de fato no final do século XIX e início do século XX, seu primeiro registro formal ocorreu em 1934, sua popularização se consolidou após a década de 1970 com a maior acessibilidade e divulgação das sonoridades de Tuva e atualmente é mundialmente conhecida mais como uma técnica que está em constante transformação, apropriação e ressignificação pelas concepções musicais e vocais da cultura ocidental após os seus contatos e trocas culturais iniciais.

I.2- O Canto *Overtone*

O canto *overtone* pode ser considerado o ato de se produzir de duas a três sonoridades (ou alturas) audíveis e distintas por um único cantor, o mesmo consegue, através das posições internas e externas do seu aparelho fonador, da constância e intensidade da pressão do fluxo do ar e da filtragem dos harmônicos gerados dentro do som emitido, controlar e desenvolver melodias tanto alterando a nota pedal, quanto selecionando e floreando os harmônicos audíveis acima da fundamental entoada que estão presentes nas vozes com harmônicos mais agudos.

Assim sendo, quando pensamos dentro de uma perspectiva vocal ocidental, o canto *overtone* pela sua exotividade e caracterizações sonoras e técnicas poderia ser considerado algo impossível, e que, ainda assim é bem real e praticado por vários povos ao longo das eras, especialmente os tuvanos, que o englobaram de uma maneira profundamente intrínseca.

A autora Carole Pegg (1992) em seu artigo intitulado *Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (xöömii)* descreve o termo *overtone* da seguinte maneira:

O termo “canto *overtone*” se refere a uma técnica vocal extraordinária na qual um único performer simultaneamente produz até três linhas vocais separadas que podem ser claramente distinguidas pelos ouvintes. Existem vários tipos

critically important to the flourishing musical world, especially in modern day when technology enables sounds to be shared all over the world instantaneously.

de “canto *overtone*”, mas a maioria envolve o soar de uma nota fundamental ao mesmo tempo que ocorre uma melodia similar a uma flauta através do destaque dado a uma série de harmônicos escolhidos ou parciais daquela fundamental. Este fenômeno foi abraçado no Ocidente por dois grupos que o veem de perspectivas bastante diferentes. Por um lado, existem aqueles que assumem que existe uma ligação com antigas práticas e crenças religiosas, com um elo poderoso entre forças no Universo, que podem ser utilizadas para meditação ou curas mágicas. Por outro lado, existem aqueles que são curiosos para entender como uma pessoa pode fisicamente produzir tais sons, musicólogos e outros realizaram uma quantidade considerável de pesquisas a respeito disso nos últimos dez anos. (PEGG, 1992, p. 31 tradução nossa)⁹

Como podemos observar nas afirmações de Pegg (1992) o conceito de *overtone* possui denominações distintas, assim como tipos/estilos possíveis de serem praticados utilizando esta técnica, além de ser intimamente correlacionada com a produção e filtragem de harmônicos pelo aparelho fonador.

Também notamos a associação com as práticas religiosas tuvanas, uma transferência ou ocidentalização de práticas religiosas não necessariamente tuvanas, assim como um grupo distinto que prefere estudar e entender o canto *overtone* ligado aos processos fisiológicos, colocando de lado as crenças animistas destes povos.

Em outra perspectiva a respeito das definições do termo canto *overtone*, Foresman (2008) afirma que:

O canto da garganta, também conhecido como canto *overtone* ou canto bifônico, despertou curiosidade científica desde os anos 70 e 80, período em que a música mongol e tuvana alcançou uma audiência internacional. Em essência, o canto da garganta permite que uma pessoa crie várias notas simultaneamente através da manipulação das qualidades de ressonância do trato vocal. Tuva, uma pequena província da Rússia na Ásia Central, é lar de músicos que praticam cinco sub-estilos de canto de garganta, ou khöömei, que significa “garganta” na língua local. Khöömei tem suas origens na religião animista de Tuva e em seu contexto ele permite que os indivíduos comunguem

⁹ *The term "overtone singing" refers to an extraordinary vocal technique in which a single performer simultaneously produces up to three separate vocal lines which can be clearly distinguished by listeners. There are several types of "overtone singing", but most involve the sounding of a fundamental drone, whilst producing a flute-like melody by reinforcing a series of chosen harmonics or partials of that fundamental. This phenomenon has been embraced in the West by two groups of people who view it with very different perspectives. On the one hand, there are those who assume is linked with an ancient religious practices and beliefs, with powerful forces within the Universe, that it may be used for meditation or for magical healing. On the other hand, there are those who are curious to understand how one person can physically produce such sounds, and musicologists and others have carried out a considerable amount of research on this over the last ten years.*

com a natureza através da imitação sonora de suas cercanias. (FORESMAN, 2008, p. 4 tradução nossa)¹⁰

Na descrição de Foresman (2008) notamos que existem ao menos cinco subestilos diretamente correlacionados e originários da técnica do canto *overtone* nas regiões da Mongólia e Tuva, e novamente notamos a correlação do canto *overtone* com o animismo tuvano, sendo que a imitação é uma de suas principais funções dentro da religiosidade de Tuva.

Também é interessante frisar que o interesse e a grande divulgação e acessibilidade ocidental e internacional desta técnica e das sonoridades desta região são datados como tendo ocorrido entre as décadas de 1960-70 e perdurou durante os anos de 1980, gerando assim uma curiosidade científica que motivou vários pesquisadores a voltarem sua atenção para Tuva.

Ainda em tom de comparações podemos analisar as definições de Edgerton e Levin (1999) que afirmam:

O Canto Harmônico é uma técnica notável na qual um único cantor produz dois tons diferentes simultaneamente. Um tom é um baixo, o diapasão fundamental, semelhante ao berimbau de boca ou som de base de uma gaita de fole. O segundo é uma série de harmônicos semelhantes a uma flauta, que ressoam acima da nota base e podem ser estilizados melodiosamente para representar sons como o canto de um pássaro, os ritmos sincopados de um riacho ou o ritmo do trote de um cavalo. Nos idiomas locais, o termo geral para essa música é *khöö* melhor *khoomii*, da palavra mongol para "a garganta". Em espanhol, costumamos definir como *canto harmônico* ou *canto gutural*¹¹. Alguns músicos ocidentais contemporâneos também dominam a prática e o chamam de canto de insinuação. Essa música é parte de uma cultura expressiva e um artefato da acústica da voz humana. [...] Essa técnica consiste na possibilidade de cantar simultaneamente duas ou mais notas musicais com a nossa voz. Assim como a luz branca que passa através de um prisma é separada em suas próprias frequências – as cores do arco-íris, os harmônicos são as cores – o arco-íris, da voz. Esses sons puros soam como flautas acima da voz do cantor. Essa técnica tem origem na Ásia Central e foi praticada pelas raças turcas: os mongóis e os tuvanos. Eles usam essa forma de cantar para ressonar com a natureza que os cerca, imitando os sons dos animais, do vento nas montanhas nevadas e de vários pássaros. Além disso, através desse tipo de canto, eles se comunicam com os espíritos da natureza. No Tibete, os monges usam "a canção da voz grave" para entoar suas orações. Essa técnica de canto harmônico permite que uma pessoa cante 3 ou 4 sons simultâneos,

¹⁰ *Throat singing, also known as overtone singing or biphonic singing, has aroused scientific curiosity since the 70s and 80s, during which period Mongolian and Tuvan music reached an international audience. In essence, throat singing allows one person to create multiple notes simultaneously by manipulating the resonant qualities of the vocal tract. Tuva, a small province of Russia in Central Asia, is home to musicians who practice five sub-styles of throat singing, or khöömei, which means "throat" in the local language. Khöömei has origins in the animistic religion of Tuva and in this context allows individuals to commune with nature via sonic imitation of their surroundings.*

¹¹ *Termo em espanhol: Canto Armónico o Canto gutural.*

cada som relacionado harmonicamente à nota fundamental (isto é, a nota base da voz) e produz uma onda sonora muito poderosa que afeta a consciência de muitas maneiras benéficas. Atualmente, cantores do Oriente e do Ocidente usam essas técnicas para criar suas próprias harmonias, no entanto, não é necessário ter conhecimento musical. Todos podem aprendê-las. (EDGERTON; LEVIN, 1999, p. 2-10 tradução nossa)¹²

Nas falas de Edgerton e Levin (1999) notamos uma comparação muito interessante entre o som e a luz como meio de se explicar o processo sonoro e dos harmônicos que ocorre durante a execução do canto *overtone*, exemplificando através da difusão da luz branca através de um prisma, que resulta em sua fragmentação nas sete cores do arco-íris que, através desta filtragem e separação se tornam visíveis.

O canto *overtone* segue o mesmo princípio, mas tendo o aparelho fonador no papel de prisma para filtrar e separar as várias frequências amalgamadas numa determinada massa sonora, fazendo com que os vários harmônicos contidos em determinado som sejam ouvidos de maneira independente e até mesmo controlados pelo cantor com o propósito de se criar melodias acima da nota pedal.

Os autores também nos apresentam a uma denominação utilizada por cantores contemporâneos ocidentais que praticam e se utilizam das técnicas vocais da Mongólia e de Tuva o nomeando como canto de insinuação.

¹² *El Canto Armónico es una notable técnica en la cual un único cantante produce dos tonos distintos simultáneamente. Un tono es un bajo, el diapason fundamental, similar al bordón o sonido base de una gaita. El segundo es una serie de armónicos parecidos a una flauta, que resuenan por encima de bordon, y que pueden ser estilizados melodiosamente para representar sonidos como el canto de un pájaro, los ritmos sincopados de un arroyo o el ritmo del trotar de un caballo. En las lenguas locales, el término general para este canto es kh öö mejor khoodii, de la palabra mongol para "la garganta". En español comúnmente decimos como Canto Armónico o Canto gutural. Algunos músicos contemporáneos occidentales también han dominado la práctica y lo llaman el canto de insinuación. Tal música es una parte de una cultura expresiva y un artefacto de la acústica de la voz humana. [...] Esta técnica consiste en la posibilidad de cantar simultáneamente dos o más notas musicales con nuestra voz. Así como luz blanca atravesando un prisma esta separada en sus propias frecuencias - los colores del arco iris, los armónicos son los colores - el arco iris, de la voz. Estos sonidos puros suenan como flautas por encima de la voz del cantor. Esta técnica tiene sus orígenes en Asia Central, y fue practicada por las razas turquinas: los mongoles y los tuvanos. Ellos utilizan esta forma de canto para resonar con la naturaleza que les rodea, imitando los sonidos de animales, del viento en las montañas nevadas y de varios pájaros. También, a través de este tipo de canto, comunican con los espíritus de la naturaleza. En Tíbet, los monjes utilizan "el canto de la voz grave" para entonar sus oraciones. Esta técnica de canto de armónicos permite a una persona cantar 3 o 4 sonidos simultáneos, cada sonido armónicamente relacionado con la nota fundamental (es decir la nota base de la voz) y produce una onda sonora muy poderosa que afecta la consciencia en muchas maneras beneficiosas. En la actualidad, cantantes de Oriente y Occidente emplean estas técnicas para crear sus propias armonías, sin embargo no es preciso tener conocimiento musical. Todos las pueden aprender.*

Edgerton e Levin (1999) também destacam mais uma vez o papel da religiosidade no desenvolvimento do canto *overtone* pelos tuvanos, sendo este utilizado como forma de imitação de sons de animais e sonoridades presentes na natureza, como rios, o vento e montanhas, assim como o seu uso em entoações mais graves em orações de monges tibetanos, produzindo até quatro harmônicos audíveis oriundos da nota pedal entoada.

Descrevendo em maiores detalhes as hipóteses que cercam as origens do canto *overtone*, assim como algumas características culturais que o cercam, Edgerton e Levin (1999) afirmam que:

Em Tuva, as lendas sobre a origem do canto de garganta afirmam que a humanidade aprendeu a cantar dessa maneira há muito tempo. Os primeiros cantores de garganta, dizem, procuraram duplicar sons naturais cujos timbres, ou cores tonais, são ricos em harmônicos, como água borbulhante e ventos assoberbantes. Embora a verdadeira gênese do canto de garganta praticado hoje seja obscura, a música pastoral tuvana está intimamente ligada a uma antiga tradição de animismo, a crença de que objetos e fenômenos naturais têm alma ou são habitados por espíritos. De acordo com o animismo tuvano, a espiritualidade das montanhas e rios se manifesta não apenas por meio de sua forma física e localização, mas também pelos sons que eles produzem ou podem na música tuvana. [...] A mimetização sonora, a base cultural da música tuvana, atinge seu ponto culminante no canto de garganta. Testando os limites da engenhosidade vocal, os cantores de garganta podem criar sons diferentes de tudo na fala e na música comuns – cantando duas linhas musicais simultaneamente, digamos, ou harmonizando-se com uma cachoeira feita para ser harmonizada por ação humana. O eco de um penhasco, por exemplo, pode estar imbuído de significado espiritual. Os animais também expressam poder espiritual sonoramente. Os humanos podem assimilar esse poder imitando seus sons. Entre os pastores, emular sons ambientes é tão natural quanto falar. O canto de garganta não é ensinado formalmente (como a música costuma ser), mas apreendido, como uma língua. Uma grande porcentagem de pastores pode cantar na garganta, embora nem todos sejam afinados. Um tabu contra as cantoras da garganta, baseado na crença de que causa infertilidade, está diminuindo gradualmente, e mulheres mais jovens estão começando a praticar a técnica também. A popularidade do canto de garganta entre os pastores tuvanos parece ter surgido de uma coincidência de cultura e geografia: por um lado, a sensibilidade animista às sutilezas do som, especialmente seu timbre, e por outro, a capacidade de harmônicos reforçados para projetar sobre a ampla paisagem aberta da estepe. Na verdade, duas décadas atrás, as apresentações em concertos eram incomuns porque a maioria dos tuvanos considerava a música muito “caseira”. (EDGERTON; LEVIN, 1999, p. 80, tradução nossa)¹³

¹³ *In Tuva, legends about the origins of throat-singing assert that humankind learned to sing in such a way long ago. The very first throat-singers, it is said, sought to duplicate natural sounds whose timbres, or tonal colors, are rich in harmonics, such as gurgling water and swishing winds. Although the true genesis of throat-singing as practiced today is obscure, Tuvan pastoral music is intimately connected to an ancient tradition of animism, the belief that natural objects and phenomena have souls or are inhabited by spirits. According to Tuvan animism, the spirituality of mountains and rivers is manifested not only through their physical shape and location but also*

Por fim, os autores também mencionam brevemente a participação feminina crescente nas técnicas do canto de garganta e sugerem que o aprendizado das técnicas do canto *overtone* independe de um conhecimento musical, sendo algo acessível, que todos teriam a capacidade para aprender.

Em um âmbito mais específico a respeito do processo dos sons e das ocorrências fisiológicas durante a emissão vocal utilizando-se a técnica do canto *overtone*, podemos analisar as definições apresentadas por Walcott (1974) a respeito do conceito de canto difônico:

CHÖÖMIJ é o nome mongol para um estilo solo do canto *overtone*, em que duas linhas de afinação distintas ficam soando o tempo todo. Um, a vibração nasal de uma altura relativamente constante, correspondendo à fundamental; o outro, que consiste em penetrantes sons como assobios, forma uma melodia, uma linha acima da fundamental e resulta do reforço de harmônicos individuais dentro do âmbito das 5^{as} às 13^{as} parciais. O reforço das parciais é obtido por alterações características na forma e no volume da cavidade bucal. Isso lembra o princípio do berimbau de boca, onde uma língua vibrante soando nos lábios produz um som fundamental que o cantor modifica moldando a cavidade da boca para formar uma câmara de ressonância de volume crítico. O volume dessa câmara, funcionando segundo o princípio do ressoador de Helmholtz, reforça uma área estreita de banda de frequência dentro de um espectro existente. Essa banda é suficientemente estreita para permitir que o cantor selecione uma determinada parcial acima da nota pedal, de acordo com o grau de modificação feita por ele. O princípio que envolve o reforço de parciais discretas por uma modelagem específica da cavidade bucal é, portanto, comum tanto à *chöömij* quanto ao berimbau de boca. Uma diferença, no entanto, reside na origem física da fundamental. No berimbau de boca, é produzido nos lábios, no *chöömij*, origina-se na região da garganta. A qualidade incomum de *chöömij* desperta um interesse especial. (WALCOTT, 1974, p. 1 tradução nossa)¹⁴

through the sounds they produce or can in Tuvan music [...] Sound mimicry, the cultural basis of Tuvan music, reaches its culmination in throat-singing. Testing the limits of vocal ingenuity, throat-singers can create sounds unlike anything in ordinary speech and song—carrying two musical lines simultaneously, say, or harmonizing with a waterfall made to produce by human agency. The echo off a cliff, for example, may be imbued with spiritual significance. Animals, too, are said to express spiritual power sonically. Humans can assimilate this power by imitating their sounds. Among the pastoralists, emulating ambient sounds is as natural as speaking. Throat-singing is not taught formally (as music often is) but rather picked up, like a language. A large percentage of male herders can throat-sing, although not everyone is tuneful. A taboo against female throat-singers, based on a belief that it causes infertility, is gradually receding, and younger women are beginning to practice the technique as well. The popularity of throat-singing among Tuvan herders seems to have arisen from a coincidence of culture and geography: on the one hand, the animistic sensitivity to the subtleties of sound, especially its timbre, and on the other, the ability of reinforced harmonics to project over the broad open landscape of the steppe. In fact, two decades ago concert performances were uncommon because most Tuvans regarded the music as too “down home”.

¹⁴ CHÖÖMIJ is the Mongolian name for a solo style of overtone singing where two distinct pitch lines are sounded throughout. One, a nasal-sounding drone of relatively constant pitch, corresponds to the fundamental; the other, consisting of piercing, whistle like tones, forms a melody, line above the drone and results from the reinforcement of individual overtones within the ambitus of the 5th through 13th partials. Reinforcement of partials is achieved by characteristic changes in the shape and volume of the mouth cavity. This is reminiscent of the principle of the

É necessário primeiramente definirmos alguns termos apresentados, não só, mas também por Walcott (1974) na citação acima. Sendo estas as expressões *Jew's Harp* e o *Ressoador de Helmholtz*, para então compreendermos mais claramente suas colocações a respeito dos artifícios envoltos na prática do canto *overtone*.

O termo *Jew's Harp* pode ser definido como:

Harpa de judeu [gewgaw, guimbard, trunfo de judeu, trunfo] (Lat. Crembalum; Fr. guimbarde, trompe de Béarn; Al. Brummeisen, Maultrommel; It. Ribeba, scaccia pensieri; Es. Trompa). Um termo genérico para um tipo de instrumento ressonado na boca que consiste em uma língua ou lamela flexível, fixada em uma extremidade a uma estrutura circundante. Seus muitos nomes vernaculares incluem variantes de “trunfo” e “trompa”. [...] Embora não haja evidências que sugiram que o instrumento tenha sido particularmente associado ao povo judeu, a tentativa de explicar o problema com o termo “harpa de mandíbula” parece infundada. Em Northumberland, o nome ‘gewgaw’ (cuja pronúncia local não está tão longe foneticamente da ‘harpa de judeu’) ainda é atual; isso pode estar relacionado à munngiga sueca, ao alemão (região de Saar) Maulgeig ou ao gawe francês da Valônia. “Gewgaw” também significa “uma bugiganga barata”, o equivalente norueguês a isso é jugil. A extremidade livre da lamela é colocada na frente da cavidade bucal do músico e ativada manualmente; isso produz um som de altura fixa, rico em harmônicos que correspondem estreitamente a uma série harmônica. Por vários movimentos da língua e da laringe, o músico é capaz de modular a frequência natural do ar contido na cavidade bucal, que atua como ressoador de volume infinitamente variável e amplifica os harmônicos selecionados, produzindo assim uma ampla variedade de efeitos sonoros e musicais. [...] A aparente simplicidade da harpa dos judeus dissimula um sistema complexo de produção de som e é surpreendente que, a julgar por sua ampla distribuição geográfica, ela exista há tanto tempo. (WRIGHT, 2008, p. 957, tradução nossa)¹⁵

Jew's harp', where a vibrating tongue sounded at the lips produces a drone fundamental which the player modifies by shaping his mouth cavity so as to form a resonance chamber of critical volume. The volume of this chamber, functioning on the principle of a Helmholtz resonator, reinforces a narrow frequency band area within an existing spectrum. This band is sufficiently narrow to enable the singer to select a given single partial above the drone in accordance with the degree of modification made by him. The principle involving the reinforcement of discrete partials by a specific shaping of the mouth cavity is thus common to both chöömij and the Jew's harp. A difference, however, lies in the physical origination of the fundamental. In the Jew's harp it is produced at the lips, in the chöömij it originates in the throat region. The unusual quality of chöömij arouses special interest.

¹⁵ *Jew's [jaw's] harp [gewgaw, guimbard, jew's trump, trump] (Lat. crembalum; Fr. guimbarde, trompe de Béarn; Ger. Brummeisen, Maultrommel; It. ribeba, scaccia pensieri; Sp. trompa). A generic term for a type of mouth-resonated instrument consisting of a flexible tongue, or lamella, fixed at one end to a surrounding frame. Its many vernacular names include variants of ‘trump’ and ‘trompa’. [...] Although there is no evidence to suggest that the instrument was particularly associated with Jewish people, the attempt to explain away the problem with the term ‘jaw's harp’ seems unfounded. In Northumberland the name ‘gewgaw’ (the local pronunciation of which is not so far removed phonetically from ‘jew's harp’) is still current; this could be*

Uma imagem de uma *Jew's Harp*:

Figura 1- Harpa de Judeu (Jew's Harp), também conhecida pelos tuvanos como Khomus



Já o termo *Ressorador de Helmholtz* se refere a:

Um volume fechado que se comunica com a atmosfera através de uma abertura ou pescoço relativamente pequeno. Essa cavidade tem a propriedade de ressoar em uma faixa estreita de frequências; a frequência da resposta máxima foi obtida pelo acústico Hermann von Helmholtz no século XIX e é conhecida como frequência de ressonância de Helmholtz. Um exemplo cotidiano de um ressoador Helmholtz é fornecido por uma garrafa vazia. Um aumento na pressão do ar fora da garrafa tende a empurrar ainda mais o ar no gargalo para dentro da garrafa. Isso comprime o ar no volume principal da garrafa, resultando em uma força que tende a empurrar o ar para fora do pescoço que atinge o gargalo. O bujão de ar no gargalo salta no volume principal, como um peso saltando em uma mola. A frequência de salto natural é a frequência de ressonância de Helmholtz; uma nota da altura correspondente pode ser tocada soprando na extremidade aberta da garrafa.

related to the Swedish munnigiga, the German (Saar region) Maulgeig or the Walloon French gawe. 'Gewgaw' also means 'a cheap bauble', the Norwegian equivalent of this being jugil. The free end of the lamella is placed in front of the player's mouth cavity and set in vibration manually; this produces a sound of fixed pitch, rich in overtones which correspond closely to a harmonic series. By various movements of the tongue and the larynx the player is able to modulate the natural frequency of the air contained in the mouth cavity which acts as resonator of infinitely variable volume and amplifies selected overtones, thus producing a wide variety of sonorous and musical effects. [...] The jew's harp's apparent simplicity thus dissimulates a complex sound-producing system and it is surprising that, judging by its wide geographical distribution, it has been in existence for such a long time.

Para uma cavidade de volume V , com um pescoço de comprimento L e secção de área S , a frequência de ressonância de Helmholtz F é dada aproximadamente pela fórmula em que C é a velocidade do som no ar: O comprimento efetivo do pescoço é levemente maior do que o comprimento físico. Estão disponíveis técnicas matemáticas para calcular as frequências de ressonância de Helmholtz de cavidades mais complicadas, como o volume interior do corpo de um violino ou violão. Helmholtz usou ressoadores de diferentes tamanhos como cornetas de orelha com frequência seletiva. Na acústica arquitetônica moderna, os ressoadores Helmholtz são usados para modificar as propriedades reverberantes dos ambientes. (CAMPBELL, 2008, p. 2301 tradução nossa)¹⁶

Tendo definido os termos mencionados por Walcott (1974), podemos observar que o autor ressalta as características físicas dos sons produzidos utilizando a técnica do canto *overtone*, afirmando que o âmbito de ação destes sons é entre a quinta e a décima terceira parciais dos harmônicos, geradas a partir da nota pedal emitida, sendo que estas parciais são transformadas e destacadas pela forma da cavidade bucal e pela posição da língua do cantor.

Utilizando-se deste controle oral associado com a coluna de ar o cantor é capaz de selecionar, filtrar e destacar as parciais que se tornaram mais audíveis e com isso desenvolver melodias utilizando-se dos harmônicos gerados a partir da nota sustentada.

Associando ao exemplo do *Ressoador de Helmholtz*, quanto mais o cantor estreitar o espaço interno por onde o ar transita e ressoa no aparelho fonador, maior será a pressão do ar, que resultará em um menor período das ondas das frequências, fazendo com que os harmônicos soem mais agudos, no entanto, ainda assim seguindo as parciais intervalares presentes na série harmônica natural.

¹⁶ *An enclosed volume communicating with the atmosphere through a relatively small aperture or neck. Such a cavity has the property of resonating over a narrow range of frequencies; the frequency of maximum response was derived by the 19th-century acoustician Hermann von Helmholtz, and is known as the Helmholtz resonance frequency. An everyday example of a Helmholtz resonator is provided by an empty bottle. An increase in the air pressure outside the bottle tends to push the air in the neck further into the bottle. This compresses the air in the main volume of the bottle, resulting in a force tending to push the air back out of the neck. The plug of air in the neck bounces on the main volume, like a weight bouncing on a spring. The natural bouncing frequency is the Helmholtz resonance frequency; a note of the corresponding pitch can be sounded by blowing across the open end of the bottle. For a cavity of volume V , with a neck of effective length L and cross-sectional area S , the Helmholtz resonance frequency F is approximately given by the formula where C is the speed of sound in air: The effective length of the neck is slightly longer than the physical length (see End correction). Mathematical techniques are available for calculating the Helmholtz resonance frequencies of more complicated cavities, such as the interior volume of the body of a violin or guitar. Helmholtz used resonators of different sizes as frequency-selective ear trumpets. In modern architectural acoustics Helmholtz resonators are used to modify the reverberant properties of rooms.*

Utilizando os princípios de Helmholtz o autor Grawunder (1999) exemplifica seus conceitos através de uma breve descrição e um quadro que veremos a seguir:

Uma corda de balanço livre não apenas oscila para frente e para trás ao longo de todo o seu comprimento, mas também mais da metade, terceiro, quarto, quinto etc. do seu comprimento. As parciais musicais estimuladas (ou overtones) se comportam, assim, em seu número de oscilação (frequência) como múltiplos inteiros do tom primário (tom fundamental), e juntos formam o som da corda, que é expressa como uma flutuação periódica da pressão no ouvido, como ondas sonoras. Essa relação harmônica das frequências da fundamental para as suas parciais (harmônicos) cria a série de overtones. Também é chamada de série de tons naturais porque reflete o comportamento de vibração da maioria dos corpos, mas também colunas de ar e líquido. Aqui está o exemplo do C3 fundamental (132 Hz de acordo com Helmholtz em 1877, agora definido como 130,81 Hz) (GRAWUNDER, 1999 p. 40, tradução nossa)¹⁷:

Figura 2- Tabela com os princípios de Helmholtz de acordo com Grawunder 1999

Harmônicos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Overtone		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
Frequência (Hz)	132	264	396	528	660	792	924	1056	1188	1320	1452	1584	1716	1848	1980	2112
Nota	C3	C4	G4	C5	E5-	G5	A#5-	C6	D6	E6-	F6+	G6	G#6	A#6-	B6-	C7
	c	c ²	g ²	c ³	e ³	g ³	bx ³	c ⁴	d ⁴	e ⁴	fis ⁴	g ⁴	a ⁴	bx ⁴	h ⁴	c ⁵
Intervalo		Oitava	Quinta justa	Oitava	Terça maior	Quinta justa	Sétima menor	Oitava	Segunda maior	Terça maior	Quarta aumentada	Quinta justa	Sexta menor	Sétima menor	Sétima maior	Oitava

Tratando-se da série harmônica, entraremos em maiores detalhes a respeito da mesma posteriormente, correlacionando-a mais profundamente ao mecanismo sonoro envolvido no canto *overtone*, no entanto, como meio de elucidar um pouco melhor tais peculiaridades de

¹⁷Eine freischwingende Saite schwingt nicht nur über ihre ganze Länge hin und her, sondern auch über die Hälfte, Drittel, Viertel, Fünftel usw. ihrer Länge. Die hierbei angeregten musikalischen Teiltöne (oder Obertöne) verhalten sich also in ihre Schwingungszahl (Frequenz) als ganzzahlige Vielfache zum Primärton (Grundton), und bilden in der Summe den Klang der Saite, der sich als periodische Druckschwankung im Ohr, als Schallwellen ausdrückt. Dieses harmonische Verhältnis der Frequenzen des Grundtons zu seinen Teiltönen (Harmonischen) schafft die Obertonreihe. Sie wird auch Naturtonreihe genannt, weil sich in ihr das Schwingungsverhalten der meisten Körper, aber auch Luft- und Flüssigkeitssäulen, widerspiegelt. Hier das Beispiel für Grundton C3 (132 Hz nach Helmholtz 1877, heutzutage definiert mit 130,81 Hz):

como o som se comporta e da produção de parciais harmônicas sobre as quais estamos discorrendo neste momento, segue uma breve definição do que é a série harmônica:

Conjuntos de notas musicais cujas frequências são relacionadas por razões de números inteiros simples. Uma série harmônica é um conjunto de frequências que são múltiplos inteiros sucessivos da fundamental (ou primeiro harmônico). Por exemplo, o conjunto de frequências 100, 200, 300, 400, 500 Hz ... é uma série harmônica cujo a fundamental é 100 Hz e cujo quinto harmônico é 500 Hz. Em geral, o n ésimo harmônico de uma série tem uma frequência que é n vezes a frequência fundamental. [...] O acústico do século XIX Helmholtz desenvolveu uma teoria que relacionava a dissonância de um intervalo musical ao grau de batimentos entre os harmônicos de diferentes notas formando o intervalo. As notas cujas frequências fundamentais são relacionadas por pequenas proporções de números inteiros têm os batimentos reduzidos devido a coincidências entre as frequências dos harmônicos em questão; isso pode ao menos explicar parcialmente por que vários dos intervalos entre os membros sucessivos da série harmônica são de grande importância na música ocidental. (OLDHAM, CAMPBELL, GREATED, 2008, p. 898, tradução nossa)¹⁸

Após termos nos deparado com afirmações distintas de vários autores a respeito do mesmo termo, podemos concluir que o canto *overtone* é uma técnica complexa que envolve um grande controle corporal e domínio pleno das capacidades e possibilidades do aparelho fonador por parte do cantor, além do trabalho com sonoridades oriundas de um fenômeno notável, que é a filtragem consciente e audível dos harmônicos produzidos pela emissão de uma nota pedal e o desenvolvimento de melodias advindas dos harmônicos selecionados através deste filtro que o cantor constrói em sua cavidade bucal, aliado à escolha das alturas das notas pedais, à pressão de ar e as posições da língua, palato e laringe, sendo que tal técnica no canto ocidental é inexistente.

Também podemos destacar a grande importância do animismo no surgimento, desenvolvimento e prática do canto *overtone* em Tuva. sendo este um fator que torna o fazer do canto *overtone* muito mais voltado para a evolução e a conexão espiritual com a natureza e

¹⁸ *Sets of musical notes whose frequencies are related by simple whole number ratios. A harmonic series is a set of frequencies which are successive integer multiples of the fundamental (or first harmonic). For example, the set of frequencies 100, 200, 300, 400, 500 Hz ... is a harmonic series whose fundamental is 100 Hz and whose fifth harmonic is 500 Hz. In general, the n th harmonic of a series has a frequency which is n times the fundamental frequency. [...] The 19th-century acoustician Helmholtz developed a theory which related the dissonance of a musical interval to the degree of beating between the harmonics of the different notes forming the interval. Notes whose fundamental frequencies are related by small whole number ratios have reduced beating because of coincidences between the frequencies of the harmonics concerned; this may at least partially explain why several of the intervals between successive members of the harmonic series are of great importance in Western music.*

seus seres do que um fazer musical objetivando entretenimento, comercialização, divulgação ou validação social, como é comum que ocorra nas produções musicais no ocidente.

I.3- O Canto *overtone* no ocidente

Neste subcapítulo mencionaremos brevemente a influência que a sonoridade oriental, em especial a técnica do canto *overtone* teve em alguns compositores ocidentais e como esta os motivou a explorarem diferentes formas composicionais que ressaltassem estes espaços sonoros.

É interessante notarmos que este interesse se deu concomitantemente com o avanço da globalização em meados da década de 1960, assim como um maior e cada vez mais abrangente acesso à cultura oriental (especificamente a respeito da tuvana, graças a uma crescente ampliação das relações internacionais por parte da União Soviética), uma maior possibilidade de produção de documentações fonográficas e visuais por parte dos pesquisadores, assim como uma maior facilidade em acessar e fazer viagens para áreas remotas graças as tecnologias existentes durante este período.

Também é curioso observamos que grande parte do interesse em Tuva e sua cultura, especialmente por parte dos americanos, teve a participação do renomado físico Richard Feynman, que juntamente com seu colega Ralph Leighton desenvolveu uma fascinação especial pelo país e sua cultura no final dos anos de 1970.

Ambos, sob influência da crescente curiosidade e atração por Tuva fundaram um grupo chamado “Amigos de Tuva”, onde os participantes estudavam sobre os tuvanos, planejavam viagens, tentavam entrar em contato com seus habitantes e pesquisadores provenientes de todas as partes do mundo, inclusive da URSS e também praticavam suas tradições musicais, dentre elas o canto *overtone*.

Durante praticamente uma década houveram várias tentativas dos membros de tal grupo de organizar expedições para conhecer e explorar o território tuvano, incluindo missões acadêmicas financiadas pelo governo americano.

A respeito das empreitadas de Feynman e Leighton, Figueira (2010) descreve:

Apesar de ser então um país obscuro e distante, tornou-se curiosamente popular entre os adeptos da filatelia. Os selos tuvanos retratavam paisagens e animais exóticos em cores vivas, e por vezes tinham formatos invulgares, como triângulos ou losangos. Mas em 1944 o país foi anexado pela URSS, a produção de selos parou e Tuva caiu no esquecimento[...]. Um dos jovens colecionadores fascinados com os selos tuvanos era o famoso físico americano Richard Feynman. Como é bem conhecido, Feynman recebeu o Prémio Nobel da Física em 1965, junto com Julian Schwinger e Sin-Itiro Tomonaga, pelas suas contribuições para o desenvolvimento da eletrodinâmica quântica. Além disso, tornou-se uma celebridade científica em vida, pelo seu talento como investigador e professor – mas também adquiriu fama como tocador de bongos, arrombador de cofres e malabarista, entre outras excentricidades[...]. Nos últimos anos da sua vida, Feynman e Tuva voltaram a encontrar-se – quase pode dizer-se, para viver uma improvável paixão. Tudo começou numa noite de 1977, em que Feynman e a sua mulher Gwineth estavam a jantar na sua casa californiana com o seu amigo Ralph Leighton (filho de Robert B. Leighton que, em conjunto com Matthew Sands, editou a conhecida colecção de livros “The Feynman Lectures on Physics”). A dada altura, a conversa pende para a geografia. Leighton menciona que é um dos seus temas preferidos, e que até acha que conhece o nome de todos os países. Feynman, também reputado pelo espírito brincalhão, decide testar os conhecimentos do amigo: “Com que então achas que conheces todos os países? Pois bem, o que é feito de Tannu Tuva?” A questão realmente intrigava Feynman, mas Leighton nunca tinha ouvido tal nome, e a sua primeira reação foi achar que a pergunta era uma partida; de fato, Feynman por vezes parecia inventar nomes de sítios e países e lançá-los assim no meio duma conversa. Mas desta vez ele insiste que, de facto, tinha havido algures na Ásia um país com esse nome, que ele conhecia dos belos selos da sua juventude. O seu pai até lhe tinha mostrado uma vez onde Tuva ficava no mapa, mas nunca mais ouvira falar desta terra. Decidem pegar num atlas para tirar as teimas, e efetivamente “descobrem” Tuva, para grande satisfação de Feynman – já não um país independente, mas uma pequena Republika Tuvinskaya na imensa mancha da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Estudam atentamente o mapa. E é então que ele repara num pormenor insólito: o nome da capital tuvana, Kyzyl, era todo composto por consoantes. Feynman, espírito curioso e explorador por natureza, acha este aspecto tão exótico que exclama: um lugar com um nome destes tem de ser interessante! E lança então uma ideia arrojada: que tal se viajássemos até Tuva, só pela aventura de chegar a um sítio tão longe de tudo? Não é difícil imaginar a excitação do momento – este é precisamente o tipo de desafios que Feynman adora. Leighton fica igualmente entusiasmado, e a partir dessa noite começam a desenhar o plano para chegar a Tuva. Mal imaginam que estão no início de uma aventura que vai durar uma década. (FIGUEIRA, 2010, p. 36)

Infelizmente os desejos de Feynman de conhecer Tuva não se concretizaram, mas ainda assim inúmeras homenagens envolvendo sua fascinação por este país foram feitas, assim como uma intrínseca associação de seu nome como um dos maiores apreciadores e expoentes da cultura oriental no ocidente durante o século XX.

A respeito da morte de Feynman, Figueira (2010) descreve:

Em Dezembro de 1987 chegam boas notícias: a viagem está prestes a ser aprovada, e será inclusivamente paga pela Academia. Feynman fica entusiasmado: o seu sonho de uma década está a poucos meses de se realizar. No final de Janeiro, é filmado para um documentário de um canal britânico durante uma das sessões de bongo com Leighton, e fala da sua vida, da ciência, e de Tuva. Apesar de andar bastante abatido, este tema fá-lo ganhar energias, e é visível como os seus olhos brilham de entusiasmo. Mas apenas um par de dias mais tarde é internado de urgência no hospital da UCLA. No dia 15 de Fevereiro de 1988, o cancro vence a batalha final. Duas semanas depois chega a carta da Academia russa com o convite oficial. A ironia do destino foi um rude golpe nos Amigos de Tuva. Sem Feynman, o projeto já não fazia sentido. Mas Leighton entendeu que devia prestar-lhe uma homenagem, lembrando-se das suas palavras: a maior diversão está em caminhar, não em chegar ao destino. Viajou até Tuva em 1991, deixando em Kyzyl, junto ao monumento que marca o centro da Ásia, um pequeno memorial em honra de Feynman, com as seguintes palavras: “As suas tentativas de atingir este lugar na terra dos seus sonhos inspiraram outros a chegar até aqui.” Passados mais de vinte anos da sua morte, Feynman continua a ser recordado e celebrado como uma das mentes mais brilhantes e imaginativas da história da ciência[...]. (FIGUEIRA, 2010, p. 38)

Além das influências até então recentemente introduzidas e despertadas no ocidente advinda das obsessões de Richard Feynman pela cultura e em especial pela sonoridade oriental, notamos também uma movimentação crescente por parte dos artistas em compreender e experimentar tais sonoridades em seus próprios contextos musicais.

Dentro do espectro que diz respeito à influência do canto *overtone* e da música oriental em algumas obras ocidentais do século XX, Grawunder (1999) em seu texto aponta como a sonoridade baseada em harmônicos foi foco de experimentação composicional por parte de vários artistas americanos, tais como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Arnold Dreyblatt e do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, como observamos na seguinte citação:

O som moderno de harmônicos aparentemente começou no início dos anos 1960. Vale a pena mencionar aqui na América La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Arnold Dreyblatt e Karlheinz Stockhausen particularmente importante na Alemanha. Dentro da cena musical de Nova York, os minimalistas que acabavam de se desenvolver estavam interessados em experimentar sons do jazz, rock e “música étnica”. Uma alta amplificação acústica foi usada para tornar os harmônicos claramente audíveis. La Monte Young, que, como Glass e Reich, compôs para seu próprio conjunto, tinha esse conceito: “Apenas tons estáticos e vibrações derivadas de séries de tons harmônicos foram amplificados muito alto” primeira “música com conotação” e ainda sem som de discoteca. A música serial, que em vez de categorias como melodia, harmonia ou ritmo, tornou parâmetros fisicamente descritíveis e,

portanto, não mais as propriedades redutíveis do som, o ponto de partida para as composições, apareceram paralelamente na Europa no final dos anos 50.[...] Michael Vetter, o teólogo estudado e “autodidata” da música, “se destacou na década de 1960 como intérprete e compositor de música experimental para gravadores” e “foi descoberto” em 1969 por Karlheinz Stockhausen por sua “Música Intuitiva” e envolvido no Stockhausen Ensemble. No contexto em que ele “passou a maior parte do tempo entre 1970 e 1982 como homem zen no Japão” e ao mesmo tempo “na década de 1970, ele se dedicou a uma construção sistemática de conceitos musicais”, enquanto na prática se dedicava cada vez mais ao desenvolvimento de expressões vocais, ele foi capaz de expandir seu conceito de “linguagem musical”, também conhecido como “linguagem transverbal”, que foi fortemente influenciado pelo zen-budismo. Vetter é conhecido principalmente como o cantor de harmônicos alemão. Além de concertos, ele também ministra cursos nos quais ensina seu próprio estilo de canto elaborado [...] Por um lado, é definitivamente um fruto da árvore da música do século XX, por outro, trata-se de reconhecer, como fruto da música experimental, uma linguagem fundamentalmente nova que opera diretamente com as energias vocais e, portanto, físicas do homem. O resultado é uma improvisação sonora com uma infinidade de exageros vocais em um tópico. Ao lado e no meio é o resp livremente improvisado, intuitivamente realizando canto harmônico, chamado “meditação tântrica”. [...] (GRAWUNDER, 1999, p. 38, tradução nossa)¹⁹

Com base nas afirmações do autor podemos notar uma clara correlação entre as experimentações artísticas ocidentais com as sonoridades recém descobertas advindas do oriente, assim como sua religiosidade e principalmente como essas influências deram origem a

¹⁹*Der Obertongesang der Moderne hat augenscheinlich seine Anfänge in den frühen 60er Jahren. Hier wären La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Arnold Dreyblatt in Amerika und besonders wichtig Karlheinz Stockhausen in Deutschland zu nennen. Innerhalb der New Yorker Musikszene herrschte bei den sich gerade entwickelnden Minimalisten eine Experimentierfreude mit Klänge aus Jazz und Rock und Nethnischer Musik. Es wurde eine hohe akustische Verstärkung benutzt um die Harmonischen, die Obertöne deutlich hörbarer zu machen. La Monte Young, der wie Glass und Reich nach ihm, für sein eigenes Ensemble komponierte, hatte so eine Konzeption: Nur statisch ausgehaltene Töne und Schwingungen, die aus Obertonreihen abgeleitet wurden, sehr laut verstärkt. Dies war jedoch erst “Musik mit Obertönen” und noch kein Obertongesang. Die Serielle Musik, die anstatt solcher Kategorien wie Melodie, Harmonie oder Rhythmus physikalisch beschreibbare Parameter und so nicht weiter reduzierbare Eigenschaften des Klangs zum Ausgangspunkt der Kompositionen machte, trat Ende der 50er Jahre parallel in Europa auf [...] Michael Vetter, der studierte Theologie und Autodidakt in der Musik, machte ... in den 60er Jahren als Interpret und Komponist experimenteller Blockflötenmusik von sich reden und wurde 1969 von Karlheinz Stockhausen für dessen Intuitive Musik entdeckt und in das Stockhausen-Ensemble engagiert. Vor dem Hintergrund, dass er die meiste Zeit zwischen 1970 und 1982 als Zen-Mönch in Japan verbrachte und sich gleichzeitig in den 70er Jahren einem systematischen Gebäude musikalischer Konzepte widmete während ihn in der Praxis mehr und mehr die Entfaltung stimmlicher Ausdrucks glichkeiten besch, konnte er sein stark vom Zen Buddhismus beeinflusstes Konzept der sprachlichen Musik alias Transverbalen Sprachei ausbauen. Vetter ist vor allem aber als der deutsche Obertonsänger bekannt. Er gibt neben Konzerten auch Kurse, bei denen er seinen eigenen elaborierten Gesangsstil unterrichtet [...] sie ist einerseits durchaus eine Frucht am Baum der Musik des 20. Jahrhunderts, andererseits geht es hier darum, als frucht der experimentellen Musik eine grundlegend neue Sprache zu erkennen, die unmittelbar mit den sich stimmlich und damit auch körperlich ässuflernden Energien des Menschen operiert. Im Ergebnis steht eine Improvisation im Lautlichem mit einer Vielzahl vokaler fuflungen zu einem Thema. Daneben und dazwischen steht der frei improvisierte resp. intuitiv vorgeführte Obertongesang, der tantrische Meditationi genannt wird [...]*

novos conceitos e formas composicionais no ocidente, como por exemplo a “música experimental” e a definição de linguagem transverbal desenvolvida por Vetter, assim como uma vertente de experimentações vocais e improvisações, ambas baseadas em ideias sonoras e culturais originalmente orientais, mais especificamente, no destaque e controle de forma organizada e/ou improvisada das parciais harmônicas.

Em outra afirmação Grawunder (1999) descreve a troca de conhecimentos entre os artistas ocidentais e do oriente. Notamos também a inclusão de performers advindos de Tuva e das regiões orientais em geral atuando em caráter artístico não somente originários de sua região, mas também incorporando a sua cultura e musicalidade natal nos moldes da performance e composição ocidental, como observamos na citação abaixo:

Não é por acaso que a prática da performance do canto de tom harmônico neo-europeu é projetada de tal maneira que são selecionadas salas que têm uma enorme reverberação devido à sua natureza e tornam os overtones facilmente audíveis. Nos últimos anos, a arte vocal, mas também o jazz, incluiu até intérpretes da Ásia Central, a saber, o cantor tuvano Sainxo Namtchylak, que vive na Europa, e Kaigal-ool Chovalyg, membro do grupo tuvano HUUN-HUUR -TU. Em muitos casos, os modelos musicais (pelo menos no ímpeto) são claramente procurados novamente nos países do canto tradicional de garganta/canto harmônico. As diferenças aqui parecem apenas graduais, mesmo que o conceito de canto harmônico e, portanto, o entendimento europeu da música sejam frequentemente adicionados ou substituíam a socialização musical da Ásia Central naturalmente inexistente. Este último é especialmente verdadeiro para os europeus (ou americanos) que tentam colocar o canto da garganta no contexto "ocidental". (GRAWUNDER, 1999 p. 38²⁰, tradução nossa)

Tais experimentações e trocas entre as culturas artísticas ocidentais e orientais ainda perduram, como por exemplo o uso do canto *overtone* nas composições mais recentes do *Supersonus – The European Resonance Ensemble* (ECM), nas obras da cantora alemã Anna-Maria Hefele e no *Harmonic Choir* fundado por David Hykes em 1975, sendo que ele foi um

²⁰Nicht von ungefähr gestaltet sich auch die auff,hrungspraxis des neo-europäischen Obertonsingens derart, dass Räume ausgesucht werden, die aufgrund ihrer Beschaffenheit einen enormen Hall besitzen und Obertöne gut hörbar machen. In letzten Jahren kommen innerhalb jener Vokalen Kunst, aber auch des Jazz, sogar Interpreten aus Zentralasien hinzu, namentlich die in Europa lebende tuvinische Sängerin Sainxo Namtchylak und Kaigal-ool Chovalyg Mitglied der ebenfalls tuvinischen Gruppe HUUN-HUUR-TU. Vielfach werden die musikalischen Vorbilder (zumindest im Impetus) eindeutig auch wieder in den Ländern des traditionellen Kehlgesangs/Obertongesangs gesucht. Die Unterschiede scheinen hier nur noch graduell, wenn auch häufig das Konzept des Obertongesangs und somit das europäische Musikverständnis hinzukommt oder an die Stelle der natürlich nicht vorhandenen zentralasiatischen musikalischen Sozialisation tritt. Letzteres gilt besonders für Europäer (oder Amerikaner) die versuchen den Kehlgesang in den westlichen Kontext einzufügen.

dos pioneiros na prática e performance da técnica do canto *overtone* em contextos ocidentais, além de outros compositores.

Cosi e Tisato (2002) mencionam a popularidade que esta técnica vocal obteve no ocidente e também enumeram em seu texto alguns artistas ocidentais que trabalham com a sonoridade do canto *overtone* em suas obras:

No Ocidente, a técnica do canto *overtone* tornou-se inesperadamente muito popular, começando em concursos musicais e logo se voltando para aplicações místicas, espirituais e também terapêuticas. O primeiro a fazer uso de uma técnica vocal difônica na música foi Karlheinz Stockhausen em *Stimmung*. Ele foi seguido por vários artistas e entre eles: o grupo EVTE (Extended Vocal Techniques Ensemble) na Universidade de San Diego em 1972, Laneri e seu grupo *Prima Materia* em 1973, Tran Quang Hai em 1975, Demetrio Stratos em 1977, Meredith Monk em 1980, David Hykes e seu coro harmônico em 1983, Joan La Barbara em 1985, Michael Vetter em 1985, Christian Bollmann em 1985, Noah Pikes em 1985, Michael Reimann em 1986, Tamia em 1987, Bodjo Pinek em 1987, Josephine Truman em 1987, Quatuor Nomad em 1989, Igor Reznikoff em 1989, Valentin Clastrier em 1990, Rollin Rachele em 1990, Thomas Clements em 1990, Sarah Hopkins em 1990, Les Voix Diphoniques em 1997. (COSI, TISATO, 2002, p. 12 tradução nossa)²¹

Ademais, as influências musicais, a cultura do canto *overtone* e de Tuva também se popularizaram através dos anos pela constante associação com um misto de conceitos advindos da espiritualidade oriental em uma roupagem ocidental, muitas vezes denominada como “New Age”.

Através deste interesse nas religiões orientais o canto *overtone* se espalhou durante a segunda metade do século XX não somente como uma sonoridade de experimentação em

²¹ *In the West the Overtone Singing technique has unexpectedly become very popular, starting into musical contests and turning very soon to mystical, spiritual and also therapeutic applications. The first to make use of a diphonic vocal technique in music was Karlheinz Stockhausen in Stimmung. He was followed by numerous artists and amongst them: the EVTE (Extended Vocal Techniques Ensemble) group at the San Diego University in 1972, Laneri and his Prima Materia group in 1973, Tran Quang Hai in 1975, Demetrio Stratos in 1977, Meredith Monk in 1980, David Hykes and his Harmonic Choir in 1983, Joan La Barbara in 1985, Michael Vetter in 1985, Christian Bollmann in 1985, Noah Pikes in 1985, Michael Reimann in 1986, Tamia in 1987, Bodjo Pinek in 1987, Josephine Truman in 1987, Quatuor Nomad in 1989, Igor Reznikoff in 1989, Valentin Clastrier in 1990, Rollin Rachele in 1990, Thomas Clements in 1990, Sarah Hopkins in 1990, Les Voix Diphoniques in 1997.*

contextos artísticos, mas também como uma técnica de meditação, espiritualidade e prática religiosa, indo além das criações de caráter exclusivamente musical.

I.4- A voz feminina no *Overtone*

Neste subcapítulo mencionaremos brevemente como se dava e é vista a participação das mulheres na prática do canto *overtone* em Tuva.

Até as recentes interações dos tuvanos com a cultura ocidental era muito incomum que as mulheres cantassem, em grande parte devido as crenças de que o ato de cantar as fariam inférteis e traria má sorte para seus esposos e seus familiares.

Ainda assim, alguns autores teorizam que muitas vezes as mulheres aprendiam e cantavam *overtone* quando estavam sozinhas ou longe da presença masculina.

Abaixo, vemos algumas discussões de Van Tongeren (2002) a respeito da voz feminina no canto *overtone* tuvano:

Existe uma extraordinária desigualdade entre o número de homens e mulheres que praticam canto harmônico. Em todas as fortalezas asiáticas, o canto harmônico masculino predomina com apenas algumas exceções. Nos países ocidentais, no entanto, apesar de um grande número de cantores harmônicos masculinos estarem à vista do público, podemos assumir com segurança, desde a divisão até as oficinas, que as cantoras harmônicas femininas superam em muito o número masculino. Se estendermos a metáfora da voz harmônica com os televisores, então a voz feminina poderia ser uma escrita, em vez de uma tela colorida. Por ser cerca de uma oitava acima da voz masculina e ter uma estrutura ligeiramente diferente, as mulheres têm menos chance de criar e manipular harmônicos superiores. O tom médio das vozes femininas é uma oitava mais alto do que a voz masculina cantando em comparação com a voz feminina normal. Pode-se entender sem demora que isso atinge parte do espectro harmônico total. No momento em que os moldes profundos dos cantores produzem espectros de alta resolução, a voz feminina naturalmente mais alta pode ser definida como uma voz de baixa resolução. Como vimos, uma base uma oitava abaixo adiciona harmonias de dezesseis a 32. Uma oitava acima reduz a escolha das dezesseis iniciais aos primeiros oito harmônicos. O problema é que as cavidades e posições da boca usadas no canto harmônico favorecem frequências de até 2.000 hertz com uma clareza maior. A voz feminina mais aguda lida com os harmônicos na faixa melódica em seus picos ou ondas sonoras que caracterizam uma dada vogal de ressonância principal "cantável". Além disso, as ressonâncias vocais ainda podem aprimorar sua base, o que torna ainda mais difícil produzir harmônicos. Em média, as mulheres podem criar um pico de ressonância na faixa de harmônicos de três a oito, enquanto os homens podem cantar até dezesseis. O harmônico 27 faz com que o espectro feminino mais estreito seja físico. Um par ligeiramente mais curto de dobras vocais aumenta seu tom natural e um comprimento médio menor do "tubo" ressonante das cordas vocais aos lábios torna mais

difícil aumentar o volume dos harmônicos de maneira substancial. Quando a voz feminina é abaixada por meio do Kargyraa ou uma técnica semelhante, ela ganha a riqueza do espectro masculino. [...] Na Mongólia e na Sibéria, as mulheres também praticam técnicas básicas, embora muito raramente. Assim, vemos que, em alguns casos, a tela de escrita pode ser carregada com as cores ricas fantasmagóricas associadas a uma televisão em cores. (VAN TONGEREN, 2002, p. 58, tradução nossa)²²

É interessante notarmos nas falas acima primeiramente como o canto *overtone* se popularizou entre as mulheres ocidentais, sendo que estas se tornaram um público majoritário e significativo nos eventos que envolvem estas técnicas vocais advindas do oriente.

Também é muito importante ressaltarmos as questões técnicas e fisiológicas que diferem o canto *overtone* feminino do masculino, uma vez que, estas são em sua grande maioria relacionadas diretamente a capacidade sonora e anatômica do trato vocal feminino, que, devido a sua estrutura não é totalmente capaz de produzir a mesma quantidade de harmônicos no mesmo âmbito de frequências que a voz masculina.

Ainda assim é possível que as mulheres atinjam um nível parecido de frequências mais amplas e variações sonoras dos harmônicos na voz quando executam a técnica conhecida como

²² *Existe una desigualdad extraordinaria entre el número de masculinos y hembras que practique el canto de armónico. En todos los baluartes asiáticos del armónico cantando masculinos predomine con sólo algunas excepciones. En los países occidentales sin embargo, a pesar de un número más grande de los cantantes de armónico masculinos que está en público vista podemos asumir sin peligro de la división a talleres que los cantantes de armónico femeninos grandemente exceden en número masculinos. Si extendemos la metáfora de la voz armónica con televisores, entonces la voz femenina podría ser una escritura, antes que una pantalla de color. Porque es aproximadamente una octava más arriba que la voz masculina y tenga una estructura ligeramente diferente, mujeres tienen menos posibilidades para crear y manipular las armonías más altas. El paso medio de las voces de mujeres es una octava más arriba que ese de El comparado con una voz normal femenino la voz cantante masculina. Uno puede comprender sin demora que esto pica alguno del espectro armónico total. Al momento que los modos profundos de cantantes espectros de alta resolución de producto, así la voz naturalmente femenina más alta se puede fijar como una baja voz de resolución. Como nosotros sólo vimos, un fundamento de una octava más abajo añade que armonías dieciséis a 32. Una octava más arriba reduce la elección desde el principio dieciséis a las primeras ocho armonías. El problema es ése las cavidades de boca y las posiciones de boca usadas en el armónico cantando las frecuencias de favor hasta 2000 hertz la mayor parte del claramente. La voz femenina más alta maneja las armonías en el rango melódico sobre sus picos u ondas de sonido que caracteriza a una vocal determinada de resonancia "cantables" principales. Además, las resonancias vocales pueden aún mejorar su fundamento, que hace lo aún más difícil de producir harmonics. 26 fuerte Como promedio, las mujeres pueden crear un pico de resonancia en el rango de armonías tres a ocho, mientras que los hombres pueden cantar hasta sixteen. 27 armónico las causas para el espectro femenino más estrecho sea físico. Un par ligeramente más corto del vocal pliega los aumentos su paso natural y una longitud media más pequeña del "tubo" de resonar de los cuerdas vocales a labios lo hacen más difícil de mejorar el volumen de las armonías en una vía substancial. Cuando la voz femenina es bajada a través de kargyraa o una técnica similar, obtiene la riqueza del espectro masculino. [...] En Mongolia y las mujeres de Siberia también practican técnicas bajas, sin embargo mismo raramente. Así vemos que en algunos casos la pantalla de escritura carga con los colores fantasmales de rico asociados con una televisión de color.*

Kargyraa, que pode ser brevemente definida como uma forma de canto gutural que é composta essencialmente de tessituras e notas bases bastante graves, ressoando inteiramente na região da voz de peito. Veremos com mais detalhes tal técnica no capítulo seguinte.

Van Tongeren (2002) discorre brevemente sobre o embate das cantoras de *overtone* dentro da sociedade tuvana, sendo algo que é muito discutido e considerado um tabu para a maioria das pessoas, mas que ainda assim encontrou seus defensores e suas cantoras representantes, que foram contra todas as convenções vigentes para exercer seu canto em público.

O autor também sugere novamente a ideia de que as mulheres sempre cantaram *khöömei* de uma maneira secreta, como veremos a seguir em suas afirmações:

Um dos mais recentes desenvolvimentos discutidos no *khöömei* é a popularidade do crescimento do tipo feminino do canto de garganta. O aparecimento de cantoras de *khöömei* na área pública é um fato que membros de ambos os sexos têm suportado e desprezado. Homens e mulheres tuvanos abominam a ideia e os trajes das cantoras de garganta e instintivamente rejeitam o som como não natural. Outros homens e mulheres recebem esta nova variante de braços abertos. "Há ministras, mulheres de presidentes. Por que não poderia haver cantoras cantando guturalmente?" Khunashtaar, ool Oor, Zhak perguntou aos tuvanos. Ele proclamou publicamente que as mulheres foram as primeiras cantoras de *khöömei*, uma sugestão que é repetida com gratidão para os propagadores do *khöömei* feminino. Oorzhak, o propagador masculino mais fervoroso da mulher cantando em uma voz gutural, sugere que um grupo de cantoras de garganta reúna a chamada Tpa Kyzy, ou "filhas de Tuva". Mulheres e *khöömei* é uma má combinação de acordo com os tuvanos. *Khöömei* é um tema totalmente masculino, o que se reflete claramente em vários tabus para mulheres. [...] Há uma ideia geral de que uma mulher que canta o *khöömei* é infeliz e traz azar de vários tipos. Seu *khöömei* pode afetar seus irmãos, seu marido e seu pai, que pode ficar doente ou pôr em risco o bem-estar material. Pode ter problemas no abdômen ou terá dificuldades ao dar à luz um filho.[...] O problema mais comum nas cantoras de garganta, no entanto, é que pode-se tornar infértil. Na pior hipótese que seu *khöömei* leve à morte seus relacionamentos masculinos. Os tabus são abundantes em quase todos os aspectos da vida tuvana. [...] Valencian Salchak veio em 1979, no entanto, como a primeira mulher a cantar *khöömei* em público. [...] Tradicionalmente, a *yurt* ou *onu* é o campo das mulheres, enquanto as estepes e as florestas perigosas são assunto dos homens em uma sociedade nômade. Essa antiquíssima divisão de trabalho foi mantida para diferir no mundo masculino e feminino, cada um com seu próprio segredo para o sexo oposto, há um aumento genuíno no número de mulheres cantando *khöömei*, ou as mulheres sempre cantaram umas para as outras? Uma dúzia ou mais de mulheres cantando o *khöömei* publicamente agora pode ser apenas a ponta do iceberg. Na abertura do festival Tuva *Khöömei* em 1995, o presidente Sherig-Oorzhak Ool expressou sua convicção de que as mulheres

sempre cantaram o Khöömei quando estavam entre si. (VAN TONGEREN, 2002, p. 161, tradução nossa)²³

Concluimos então que o papel feminino no canto *overtone* de Tuva teve uma participação modesta mas não menos importante, devido a essencialmente as diferenças anatômicas que não propiciavam uma facilidade e uma riqueza sonora dos harmônicos tão grande quanto a amplitude e sonoridade da entoação dos mesmos na voz masculina e também devido aos tabus e crenças sociais negativas que cercavam o ato de mulheres cantarem. No entanto é possível ressaltar as mudanças que ocorreram e ainda estão ocorrendo no que diz respeito do *overtone* cantado por vozes femininas, como por exemplo sua popularidade crescente não só no ocidente como na própria sociedade tuvana, principalmente após a década de 1990.

I.5- Os cantores de *Overtone* em Tuva

Neste capítulo abordaremos rapidamente as concepções dos tuvanós a respeito dos cantores de *overtone*, quem eles são, o que é esperado deles, quais são suas habilidades e técnicas mais requisitadas e utilizadas e como estão inseridos no contexto social de Tuva.

²³ *Uno de los desarrollos discutibles más recientes del khöömei son la popularidad en el crecimiento del filo femenino de la garganta. La apariencia de los cantantes del khöömei femenino en la arena pública es un hecho que miembros de ambos sexos han soportado y despreciado. Hombres de Tuvan y mujeres aborrecen la idea o vestidos de los cantantes de la garganta femenina e instintivamente rehusan el sonido como antinatural. Otros hombres y mujeres dan a la bienvenida esta nueva variante con los brazos abiertos. ¿ " existe ministros, mujeres de presidentes women. porque no pudo existir los cantantes de mujeres llevando a cabo el canto de garganta?"* Khunashtaar,ool Oor,zhak preguntó los Tuvans. Él públicamente proclamado que las mujeres eran los primeros cantantes de khöömei, una sugerencia que es repetida agradecidamente para los promotores del khöömei femenino. Oorzhak, el promotor masculino más ferviente del femenino habla con voz gutural canto, sugiere que un grupo de los cantantes de la garganta femenina trae en conjunto Tpa Kzyz llame, o " hijas de Tuva. " I Mujeres y khöömei es una combinación mala según Tuvans. Khöömei es una materia totalmente masculina, que es reflejada claramente en varios tabúes para las mujeres. [...] Existe una idea general que una mujer que canta el khöömei sea infeliz y trae la mala suerte de varios tipos. Su khöömei puede afectar sus hermanos, su esposo y su padre que pueda caer enfermo o el favorito del bienestar material. Ello consigue problemas en su abdomen o encontrará las dificultades cuando da nacimiento un niño. [...] Valencian Salchak vino de en 1979 así la primera mujer para cantar khöömei en publico. [...] Tradicionalmente el yurtas o un es el campo de las mujeres, mientras que las estepas y bosques peligrosos son el negocio de hombres en una sociedad nómada. ¿Esta división del ageold del trabajo se mantenía marque difera en un masculino y un mundo femenino, cada con el secreto de su propio para el sex opuesto está allí un aumento genuino en el número de mujeres que canta khöömei, o tiene mujeres siempre están cantando para y para mutuamente? Docena más o menos mujeres que cante el khöömei públicamente ahora puede ser sólo la sugerencia del iceberg. A la apertura del festival de Khöömei 1995 Tuva el presidente Sherig-Oorzhak ool expresó su creencia que las mujeres siempre han cantado el khöömei cuando eran entre mutuamente.

Iniciaremos com a seguinte fala de Von Tongeren (2002):

No passado, a maioria dos homens de Tuva eram pastores, caçadores, artesãos ou comerciantes. Cantar está naturalmente associado a essas atividades ao ar livre. Hoje o khöömei não é realizado exclusivamente fora e de forma alguma exclusivo para aqueles que trabalham na taiga ou nas estepes. Qualquer homem que possa e queira cantar o khöömei pode fazê-lo, seja ele carpinteiro, operário de construção, mineiro, motorista, clérigo ou pastor. Apesar dessas mudanças, os cantores de Tuva sempre mencionam a alegria de cantar ao ar livre e a preocupação de que seus arredores são sua principal fonte de inspiração. Um cantor, que mora na capital de Tuva, prefere a quietude das estepes desoladas e da taiga para cantar: "Ele vai para a natureza, para uma montanha alta, onde ninguém está presente. Senta-se e quando olha para o palco cantará de sua alma." Imagine que você é um pastor", disse outro, "e você faz parte do seu cavalo e está indo para algum lugar, para longe. O momento que é enfadonho ou quando você se encanta por algo, como as estepes ou a taiga, imediatamente você tem que cantar o que sente. Se você faz parte do seu cavalo e canta, então você o ouve dizer que está cantando. E ele vai mais rápido ainda, porque gosta da música. Existem muitos outros cantores de khöömei que cantam principalmente para si próprios. Eles são a maioria anônima, assim como os músicos amadores do Ocidente, que não cantam ou tocam para se apresentar para uma plateia, mas sim por prazer. Eles podem cantar quartetos curtos (kozhamyktaar) com palavras engraçadas e locais, intercaladas com frases de khöömei, para um pequeno grupo de parentes ou amigos próximos, ou em festividades locais, como casamentos. Podem ser ouvidos meninos de dois ou três anos e mais de sessenta, os avós cantores de khöömei, o que não torna fácil estimar quantos cantores de garganta vivem em Tuva. [...] estes provavelmente refletem o amor dos cantores por khöömei e sua terra natal, mais do que qualquer outra coisa. Um cantor, por exemplo, disse que em seus distritos nativos de Süt-Khöl, na parte noroeste de Tuva, oitenta por cento da população masculina é capaz de cantar khöömei. Existe também um número oficial de intérpretes de khöömei, inscritos no Ministério da Cultura: quinhentos cantores com idades compreendidas entre os cinco e os setenta anos. Isso inclui dez performers femininas. [...] O cantor tuvano comum conhece dois ou três dos estilos básicos: sygyt, khöömei e kargyraa. A maioria deles canta apenas um dos estilos sygyt e khöömei, devido a diferenças técnicas entre os dois. Existem muito poucos ajustes especiais de khöömei. Os cantores estudam intuitivamente as regras orais do thé para fazer suas próprias melodias khöömei. Eles normalmente começam em torno do oitavo harmônico, sobem na escala harmônica através de vários padrões melódicos e rítmicos padrão até o décimo segundo harmônico e então retornam à oitava. Eles nunca usam o décimo primeiro harmônico, de modo que surge uma escala característica de cinco tons, mais ou menos semelhante às teclas pretas de um piano. Muitas melodias são facilmente identificáveis para os tuvanos como originárias de um distrito específico, mas devido à migração e aos meios de comunicação de massa, cada vez mais cantores têm um repertório nacional com melodias que não são de seu distrito natal. (VAN TONGEREN, 2002, p. 85, tradução nossa)

24

²⁴ *En tiempos pasados la mayoría de los hombres de Tuvan era los pastores, cazadores, artes o comerciantes. El canto se naturalmente asociado a estas actividades exteriores. Hoy en día el khöömei no se ejecuta exclusivamente fuera y es de ningún modo único practicado por aquellos que trabajan en la taiga o en las estepas. Cualquier masculino que puede y desee cantar el khöömei puede hacer así, si es carpintero, trabajador de construcción, minero, chófer, clérigos o pastor. A pesar de estos cambios, los cantantes de Tuvan siempre mencionan la alegría*

Como observamos nas falas do autor os cantores de Tuva não se restringem á artistas que cantam, mas são em grande parte pessoas comuns que apesar de seu ofício também cantam, como por exemplo pastores, caçadores e comerciantes.

É mencionado que os que praticantes do *overtone* normalmente o fazem em ambientes ao ar livre e de forma solitária, sendo uma atividade de introspecção, conexão com os animais e feita quase que puramente por prazer, inclusive por praticantes ocidentais que não almejam performances em público.

Percebe-se também que grande parte da população masculina do país sabe alguma forma de canto *overtone*, sendo que alguns deles possuem um registro junto ao ministério da cultura. Dentro deste levantamento existem pouquíssimas mulheres cantoras de *overtone* registradas.

No entanto, a maioria dos cantores de *overtone* comuns executam normalmente apenas um dos três estilos considerados básicos, sendo eles: sygyt, khöömei e kargyraa. Tais técnicas são aprendidas pela maioria dos cantores através de imitação ou intuitivamente e assim eles

del exterior cantante, y tensión que sus alrededores son su fuente principal de la inspiración. Un cantante, que vive en la capital de Tuva, prefieren que la quietud de las estepas desoladas y taiga para cantar: " va a naturaleza, a una alta montaña, donde nadie está presente. Se sienta, y cuando mirará al escenario cantará de su alma. " " imagina le sea un pastor, " dijo que otro, " y forma parte de su caballo y está yendo en alguna parte, muy lejos. El momento que es aburrido o cuando sea encantado por algo, como las estepas o la taiga, inmediatamente tiene que cantar lo que se siente. Si forma parte de su caballo y usted canta, entonces le oye decir que esté cantando. Y irá más rápido uniforme, porque gusta de su canción." Allí está muchos más cantantes de khöömei que cante principalmente para se. Son la mayoría anónima, mucho como músicos de aficionado en el oeste, que no cante o juegue para ejecutarse para una audiencia, pero más bien para el placer. Pueden cantar los cuartetos cortos (kozhamyktaar) con las palabras chistosas y locales, entremezcló con frases de khöömei, para un grupo pequeño de parientes o los amigos cercanos, o a las festividades locales como las bodas. Muchachos de dos o tres años y más de sesenta de abuelos pueda oirse khöömei cantante, que no lo haga fácil de estime cuántos cantantes de garganta viva en Tuva. [...] éstos reflejan probablemente el amor de los cantantes para khöömei y para su lugar de nacimiento, más de cualquier otra cosa. Un cantante, por ejemplo, dijo que me ese en su nativo divida en distritos Süt-Khöl, en la parte norteña de West Tuva, ochenta por ciento de la población masculina es capaz de cantar khöömei. Existe también un número oficial de los ejecutantes de khöömei, registrado por el ministerio de la cultura: los cantantes de quinientos que son entre/cinco y setenta años. Esta incluye diez hembra performers. [...] El cantante de Tuvan medio sabe dos o tres de los estilos básicos: sygyt, khöömei and kargyraa. La mayor parte de ellos cantan sólo uno del sygyt de estilos y khöömei, debido a las diferencias técnicas entre los dos. Existe mismo pocos khöömei especial se ajustan. Los cantantes intuitivamente estudian reglamentos orales de thé para hacer sus propias melodías de khöömei. Éstos típicamente empiezan alrededor del octavo armónico, suba la escala armónica a través de varios modelos melódicos y rítmicos estandares al duodécimo armónico y entonces retorno a los octavo. Nunca usan el oncenno armónico, de modo que una escala de cinco tonos característica emerja, ásperamente similar a las teclas negras de un piano. Muchas melodías son fácilmente identificables para Tuvans como originandome en un distrito específico, pero debido a migración y medios masivos de comunicación más y más cantantes tienen un repertorio nacional con melodías que no son de su distrito nativo.

constroem suas próprias melodias em âmbitos semelhantes a escala pentatônica, e que cada vez mais se tornam nacionais ao invés de serem restritas aos seus distritos natais.

Tratando-se do processo criativo de alguns cantores Van Tongeren (2002) afirma em seu texto que é raro que eles desenvolvam composições e textos autorais, no entanto alguns produzem até mesmo seus próprios instrumentos tradicionais para acompanhamento durante o canto.

O autor também comenta que não é incomum que nas casas dos camponeses hajam instrumentos musicais e faz uma reflexão em relação ao foco de certos cantores na técnica pura enquanto outros preferem cantar de modo intuitivo e nem sempre isto diminui sua arte ou por outro lado a aprimora.

Van Tongeren (2002) descreve abaixo:

Certos cantores, mesmo que raramente se apresentem, compõem seus próprios textos de canções. Um músico é livre para escolher acompanhar qualquer instrumento de cordas, como o violino igil, ou o mais antigo doshpuluur ou shanzy, amplamente usado como banjo. Certos cantores se orgulham de criar seu próprio instrumento que se adapta às suas necessidades de notas específicas e combina bem com o timbre de sua voz. Nem todos têm instrumento próprio, mas no campo quase todos os têm em casa. [...] Como costuma acontecer com a música tradicional, ela mostra o refinamento pessoal de cada músico, ao mesmo tempo que repete clichês bem conhecidos. Os melhores músicos podem ser distinguidos por muitas qualidades e seus estilos ou ideias são altamente apreciados e copiados por muitos outros. uma tradição musical viva prospera nessas circunstâncias: a mudança progressiva entre o excelente e o modo de criação está no cerne de seu processo dinâmico. Porém, nem sempre é fácil distinguir os dois: a música de um músico inexperiente e que carece de refinamento técnico pode ainda se aproximar da essência, ou do coração ou da alma, de seu povo. E a perfeição / sentido técnico não garante um desempenho excelente, pois pode ruir em sinceridade ou espontaneidade. Muitos cantores hoje se entregam a esse tipo de perfeição técnica. Outros são aptos como excelentes músicos, mas fazem parte, não obstante, da grande maioria dos músicos anônimos. (VAN TONGEREN, 2002, p. 88, tradução nossa)

25

²⁵ *Ciertos cantantes, aún si ellos se casi nunca ejecutan, componen sus propios textos de canción. un músico se tiene libertad para optar por acompañar en cualquier instrumento de cuerda, como el igil de violín, o los mayores doshpuluur o shanzy parecidos a banjo de widelyused. Ciertos cantantes se enorgullecen de la elaboración su propio instrumento que ajustan su nota particular necesitan y combine se bien con el timbre de su voz. No todo de ellos tenga su propio instrumento, pero en el campo casi cada subsistencias de un hogar. [...] Como es a menudo el caso con música tradicional, il muestre que la refinación personal de los músicos individuales, mientras que ello también repite los clichés muy conocidos. Los músicos más finos se pueden distinguir por muchas calidades y sus estilos o ideas son altamente apreciados y copiado por numeroso otros. una tradición musical viva prospera en esas circunstancias: el cambio progresivo entre los excelentes y el modo create es en el corazón de su proceso dinámico. No es siempre fácil de distinguir los dos, sin embargo: La canción de un ejecutante inexperto que carece de la refinación técnica puede todavía acercarse a la esencia, o el corazón o el alma, de sus personas. Y la perfección /a técnico sentido no garantiza un excelente desempeño, como ello mayo el litck en*

O aprendizado do canto *overtone* tuvano no geral começa na infância da maioria das pessoas do sexo masculino, tendo como figuras educadoras principais seus pais, avôs e tios.

Normalmente as crianças iniciam seu estudo do canto com a tessitura média (*Khöömei*) e aguda (*Sygyt*) do *overtone* tradicional de Tuva, no entanto alguns meninos conseguem cantar o tom mais grave (*Kargyraa*) antes de passarem pela transição vocal da puberdade, como vemos a seguir nas falas de Van Tongeren (2002):

A maioria dos meninos começa aprendendo *khöömei* ou *sygyt*, mas alguns meninos podem produzir um *kargyraa* alto e claro antes que sua voz mude. O *khöömei* da aprendizagem pode começar já no segundo ano de vida do bebê. No campo, sempre foi o pai, um tio ou algum outro parente do sexo masculino que deu ao menino as aulas do primeiro ano. (VAN TONGEREN, 2002, p. 97, tradução nossa)²⁶

Por fim, Van Tongeren (2002) descreve o queos tuvanos consideram como sendo os melhores e mais habilidosos cantores de *overtone*:

Os melhores cantores de garganta chamam-se *khöömeizhi*. Eles podem criar melodias *khöömei* na hora, conhecer muitos estilos, criar suas próprias letras ou temas melódicos e devem estar em boa forma física. Eles podem ter uma fundamental estável e manter a mesma quantidade de pressão do início ao fim de uma frase musical, enquanto os cantores intermediários podem perder força e terminar com uma fundamental instável e trêmula. Um *khöömeizhi* toca um dos instrumentos de cordas, como o *doshpuluur*, um alaúde de duas ou três cordas, ou o violino de cavalo principal chamado *igil*. O *igil* é o instrumento tuvano mais difícil de dominar: há muitos poucos cantores que podem cantar *khöömei* e tocar *igil* ao mesmo tempo. (VAN TONGEREN, 2002, p. 100, tradução nossa)²⁷

sinceridad o espontaneidad. Muchos cantantes hoy en día se preguntan este tipo de la perfección técnica. Otros son apto como los músicos excelentes, pero parte de la mayoría vasta de los músicos anónimos.

²⁶ *La mayor parte de los muchachos empiezan con aprender khöömei o sygyt, pero ciertos niños pueden producir un kargyraa fuerte y claro antes de sus cambios de voz. El khöömei de aprendizaje puede empezar tan temprano como en el segundo año de un infante. En el campo ha sido siempre el padre, un tío o algún otro pariente masculino que da a un niño sus lecciones de primero.*

²⁷ *Los mejor cantantes de garganta son llamados khöömeizhi. Pueden crear melodías de khöömei en el acto, saben que muchos estilos, crean sus propios poema lírico o los temas melódicos, y deba estar en la forma física buena. Pueden tener un zángano estable y subsistencia la misma cantidad de presión desde el principio al fin de una frase musical, mientras que los cantantes medios pueden perder fortaleza y termine se con un inestable, temblando zángano. un khöömeizhi toca uno de los instrumentos de cuerda, tal como el doshpuluur, un dos-o tres laúd encordado, o el violín caballar principal llamado el igil. El igil es el más difícil instrumento de Tuvan para ser maestro en: existe muy pocos cantantes que pueden cantar khöömei y jugar el igil al mismo tiempo.*

Com base em todas as afirmações apresentadas neste subcapítulo podemos assumir que os cantores *overtone* de Tuva são em sua grande maioria homens que iniciaram seu contato com esta arte vocal durante os primeiros anos da infância.

Nem todos são capazes de cantar os três estilos básicos (khöömei, sygyt e kargyraa) mas grande parte consegue emitir ao menos dois ou um dos estilos, sendo que canções de seus distritos nativos ou de âmbito nacional são bastante populares. Já as composições autorais e performance com instrumentos típicos são mais raras, mas ainda assim acontecem.

II. TUVÁ

Dos picos íngremes que se cruzam com os prados do sul da Sibéria e as florestas de taiga de Tuva, a primeira impressão é de puro silêncio tão enorme quanto a própria terra. Gradualmente, o ouvido se habitua à ausência de atividade humana. O silêncio se dissolve numa sinfonia sutil de zumbidos, balidos, borbulhas, arranhões, assobios – nossa abreviação onomatopaica para sons de insetos, animais, água, pássaros, vento. A polifonia se desdobra lentamente, suas cores e ritmos giram e reverberam. Para os pastores seminômades de Tuva, a paisagem inspira uma forma de música que se mistura com esses murmúrios ambientes. Rodeado por um anel de montanhas, longe das principais rotas comerciais e predominantemente rural, Tuva parece um desfiladeiro musical, um registro vivo de um mundo proto-musical, onde sons naturais e humanos se misturam. (EDGERTON; LEVIN, 1999, p. 2, tradução nossa)²⁸

Tuva,²⁹ o território que também se tornou foco nesta pesquisa é um pequeno país localizado no continente asiático, integrante da Federação Russa, e que se encontra alocado na parte central da Ásia.

²⁸ *Desde las escarpadas cimas que se entrecruzan con los prados del sur de Siberia y los bosques taiga de Tuva, la primera impresión es de un silencio puro tan enorme como la tierra sí misma. Gradualmente el oído se habitúa a la ausencia de actividad humana. El silencio se disuelve en una sinfonía sutil de zumbidos, balidos, borboteos, pía, silbidos - nuestra taquigrafía onomatopéyica para los sonidos de insectos, bestias, agua, pájaros, viento. La polifonía se revela despacio, sus colores y ritmos giran y reverberan. Para los pastores seminómadas de Tuva, el paisaje les inspira una forma de la música que se mezcla con estos murmullos ambientales. Rodeado de un anillo por montañas, lejos de rutas principales comerciales y abrumadoramente rural, Tuva parece un desfiladero musical, un registro vivo de un mundo protomusical, donde sonidos naturales y humanos se mezclan.*

²⁹ Nomes Alternativos: Diba, Kök Mungak, Soyod, Soyon, Soyot, Tannu-Tuva, Tofa, Tokha, Tuba, Tuvan, Tuvia, Tuvín, Tuvínian, Tuwa, Uriankhai, Uriankhai-Mončak, Uryankhai. Localização: Rússia – República de Tuva e Krasnojarskij Kraj; Região ao sul da Sibéria próxima à fronteira com a Mongólia. Dialectos: Tuvano central, tuvano ocidental, Todžin, tuvano do Sudoeste, Tuba-Kizi. Em mongol: Kokčulutan, Khöwsögöl Uigur. Escrita: Cirílico.

Gostaríamos de ressaltar que, mesmo em datas em que este território possuía outros nomes, ocasionalmente ele será referido como Tuva, ainda que possa não ter sido considerado/denominado como tal no devido período histórico que estará sendo descrito.

Grawunder (1999) resume as principais características dos tuvanans atualmente, como podemos observar na seguinte citação:

Tuvanans também são conhecidos como Tyva, Dyva, Tuba, Diba, Urianchai. Existem 206.000 na República de Tuva, 99% dos quais falam tuvano como língua materna; 2.700 vivem na Mongólia (aqui também são chamados Urjanchai-Monèak, Urjanchaj, Kòk Monèak ou similar); 400 na China (censo de 1990). De 1921 a 1944, Tuva era formalmente um estado independente e foi incorporado à União Soviética, e ainda hoje pertence à Federação Russa com status de república. Oficialmente, os tuvanans são novamente lamaístas ou budistas, mas também seguidores do xamanismo, que está revivendo, ambos ao mesmo tempo. (GRAWUNDER, 1999, p. 17 tradução nossa)³⁰

Neste capítulo abordaremos os aspectos base que constituíram a República de Tuva como a conhecemos hoje, suas origens, geografia, história, desenvolvimento cultural e social e como todos estes contribuíram para a origem e desenvolvimento do canto *overtone*.

Iniciaremos o capítulo de Tuva especificando as características geográficas de tal território para que possamos contextualizar de uma forma imagética clara as condições que propiciaram o nascimento e desenvolvimento de toda a civilização tuvana, nos aprofundando no âmbito cultural, mais especificamente musical que se encontra intrinsecamente conectado as paisagens, relevos, rios, climas, fauna e flora deste.

Tal imagem e desenvolver como civilização se torna deveras mais claro à medida que percebemos as origens e desenvolvimentos geológicos e naturais de Tuva e seu povo.

II.1- Características Geográficas

³⁰ *Tuviner sind auch bekannt als Tyva, Dyva, Tuba, Diba, Urianchai. Es leben 206,000 in der Republik Tyva, 99% davon sprechen Tuvinish als Muttersprache; 2,700 leben in der Mongolei (hier werden sie auch Urjanchai-Monèak, Urjanchaj, Kòk Monèak o.ä. genannt); 400 in China (census 1990). Von 1921 bis 1944 war Tuva formal ein unabhängiger Staat und wurde dann in die Sowjetunion eingegliedert, und gehört auch heute noch mit Republikstatus zur Russischen Föderation. Offiziell sind die Tuviner wieder Lamaisten bzw. Buddhisten, aber auch Anhänger des sich ebenfalls neubelebenden Schamanentums beides zugleich.*

A República de Tuva está localizada na parte central do continente asiático. Sua capital é a cidade de Kyzyl (Quizil).

No oeste, faz fronteira com a República de Altai, no noroeste e norte com o Território de Krasnoyarsk Krai e a República de Khakassia, no nordeste com a região de Irkutsk Oblast e a República da Buriácia, no sul e leste com a Mongólia.

Figura 3- Mapa da República de Tuva



Tendo em vista as condições naturais, sua localização geográfica pode ser considerada auspiciosa, uma vez que esta se encontra na junção da taiga siberiana e das paisagens das estepes do deserto da Ásia Central em uma ampla faixa de montanhas e planícies entre vales.

No território de Tuva se encontra o principal fluxo do rio siberiano com a água mais alta, o Ienissei.

Dada a natureza do relevo, o território tuvano pode ser dividido em duas partes: leste – montanhoso, cobrindo as bacias dos rios Bii-Khem e Kaa-Khem e oeste, incluindo a bacia de Tuva e seus afluentes (Sayan ocidental, Shapshalsky, Tsagan-Shibetu, Tannu Ocidental e Oriental).

Em geral, os sistemas montanhosos ocupam mais de oitenta por cento de todo o território da república, sendo que são conhecidos cerca de quarenta e cinco picos de montanhas com uma altura superior a três mil metros.

De acordo com o site oficial do governo tuvano, o clima de Tuva é predominantemente continental³¹, devido ao afastamento dos mares e oceanos, elevada altitude do território acima do nível do mar e uma configuração de relevo peculiar.

O inverno dura de Novembro a Abril, a temperatura média em Janeiro na bacia de Tuva varia de 30 a 35 graus Celsius negativos. A cobertura de neve é estabelecida no final de Outubro e atinge de quinze a vinte centímetros, já nas montanhas a neve chega até dois metros de altura, diminuindo em meados de Abril.

A primavera (que ocorre entre os meses de Abril e Maio) é curta, ensolarada, ventosa e seca.

O verão é árido, quente tanto nas planícies quanto nas montanhas. A temperatura média nas planícies é de 20 a 30 graus Celsius (nas montanhas, de 13 a 15 graus Celsius), em alguns dias pode chegar acima de 35 graus Celsius. O mês mais quente é Julho.

O outono é seco e ensolarado, sendo considerado pelos locais como a estação mais agradável do ano. Em Setembro o calor retorna acompanhado por um clima luminoso, ocorre também uma floração secundária da vegetação rasteira.

As condições naturais peculiares de Tuva determinaram a variedade do seu mundo vegetal, detendo pelo menos mil e quinhentas espécies distintas de plantas. Metade do território é coberto por florestas, quarenta por cento é ocupado por estepes planas e montanhosas, já a vegetação das terras mais altas ocupa o montante de dez por cento do território total.

De todas as plantas, quarenta espécies de Tuva são endêmicas. Essa diversidade genética permitiu que Tuva atingisse o status de conservação e restauração de espécies raras, nativas e em risco de extinção dos mundos animal e vegetal.

³¹ Os climas continentais geralmente apresentam uma variação anual significativa de temperatura, com verões quentes e invernos frios. Eles tendem a estar presentes de latitudes médias a altas, onde os ventos predominantes sopram por terra e as temperaturas não são moderadas por influências da água dos oceanos ou mares. Os climas continentais ocorrem principalmente no Hemisfério Norte, que tem o tipo de grandes massas terrestres em latitudes temperadas necessárias para o desenvolvimento desse tipo de clima. Grande parte da Rússia, do norte e nordeste da China, leste e sudeste da Europa, centro e sudeste do Canadá e o centro e nordeste dos Estados Unidos tem esse tipo de clima.

A fauna do território também é bastante diversificada sendo composta de aproximadamente setenta e duas espécies de mamíferos, duzentas e quarenta espécies de aves, dezoito espécies de peixes e sete espécies de répteis. Fazem parte da fauna tuvana águias, gaivotas, renas, camelos, iaques que habitam principalmente as terras altas, perdizes, abetardas³² de tundra, ursos pardos, leopardos-das-neves, zibelinas, esquilos e outros animais pelosos.

II.2 CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS E SOCIAIS

Os tuvanos são um povo de língua turca composto por vários grupos linguísticos, econômicos e culturais cuja área de assentamento é dividida entre três estados modernos: a Federação Russa (nas regiões fronteiriças da Sibéria do Sul com o noroeste da Mongólia entre as Montanhas Altai e o Lago Baikal), no norte e noroeste da Mongólia e nas montanhas Altai, na República Popular da China. Em sua cultura contemporânea e histórica, os tuvanos combinam características de criadores de gado nômades do norte da Ásia Central (Mongólia, Cazaquistão e Quirguistão) e do Sul da Sibéria (repúblicas russas de Altai e Buriácia) com as de nômades de renas da Sibéria. Os membros desses grupos étnicos são frequentemente chamados de tuvanos ou tuva na literatura, mas se autodenominam Tuva kizhi no sul da Sibéria ou como Duva gizhi nas montanhas de Altai, na Mongólia e na China. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 23, tradução nossa)³³

De acordo com o website oficial do governo tuvano (S.d.)³⁴ a história de Tuva tem seu início aproximadamente há 40 mil anos quando no Paleolítico (o período mais antigo da Idade da Pedra) alguns humanos começam a habitar seu território. Já no Paleolítico Superior ocorre intenso desenvolvimento do homem primitivo tendo como sua ocupação principal a caça e a coleta.

³²A abetarda (Otis tarda) é uma ave estepária da ordem otidiformes. É a mais pesada das aves européias, sendo dificilmente observável quer pela sua timidez quer pelo decréscimo acelerado da sua população. Na Europa a sua presença encontra-se limitada à Rússia e à Península Ibérica, em habitats relacionados com a prática de agricultura cerealífera extensiva. Os cientistas consideram a grande abetarda macho como o maior animal voador do mundo. Geograficamente, a abetarda é encontrada em distribuições dispersas do sul e do centro da Europa através do Oriente Médio, Rússia e Ásia Central até a Mongólia. As abetardas sofreram declínios nas populações e se tornaram extintas na região em alguns países europeus e do norte da África, como a Argélia e o Reino Unido. Mais de 50% dos 30.000 a 40.000 abetardas são encontrados na Espanha ou em Portugal.

³³ *The Tyvans are a Turk language-speaking people composed of several Linguistic, economic, and cultural groups whose settlement area is divided between three modern states: the Russian Federation (in South Siberia's border regions with north-western Mongolia between the Altai Mountains and Lake Baikal), in northern and north-western Mongolia, and in the Altai Mountains in the People's Republic of China. In their contemporary and historical culture Tyvans combine characteristics of nomad stockbreeders of northern Central Asia (Mongolia, Kazakhstan, and Kyrgyzstan) and South Siberia (Russia's republics of Altai and Buryatia) with those of reindeer nomads of Siberia. The members of these ethnic groups are often referred to as Tuvan or Tuva in the literature, but call themselves as Tyva kizhi in South Siberia or as Dyva gizhi in the Mongolian and Chinese Altai Mountains.*

³⁴ Cf. <<http://gov.tuva.ru/>>

No século IX A.C (considerada a Idade do Bronze) ocorre uma transição para a criação de gado concomitantemente com uma forma de agricultura primitiva.

Já nos séculos VIII-III A.C. (Idade do Ferro) as tribos locais iniciam a pecuária nômade (considerada a principal ocupação da população de Tuva por dois mil e quinhentos anos), juntamente com o domínio do ferro e o desenvolvimento da mineração e metalurgia.

Durante este período a estruturação social das tribos de Tuva se desfazem das relações comunitárias primitivas anteriormente vigentes.

A arte original proveniente das tribos locais incorporava elementos do "estilo animalesco" cita-siberiano, amplamente difundido nas produções artísticas dos povos das estepes da Eurásia.

Por volta de 201 A.C. o território é conquistado pelos hunos, com isso o fenótipo da população de Tuva transiciona para um misto de branco-mongol com predominância de características caucasoides para o tipo asiático central mongol.

Badamxtan (1987) afirma que existem poucas fontes escritas para a história de Tannu Uriankhai³⁵ antes de meados do século XVIII.

Além disso, essas fontes geralmente não distinguem entre o Tannu Uriankhai, o Altai Uriankhai e o Altainor Uriankhai.

Ainda de acordo com o autor, tais territórios tiveram uma participação modesta na história da Ásia Interior, sendo reclamados por vários conquistadores.

Posteriormente os tuvanos se fundem com tribos de imigrantes, que foram levadas pelos hunos, gerando uma aliança tribal-militar e estabelecendo domínio na Ásia Central. As populações locais até então levam um estilo de vida nômade, no entanto ocorre uma fragmentação das relações patrimoniais e ao início de uma estruturação estatal.

Badamxtan (1987) também descreve o domínio dos Xiongnu³⁶, que governaram a área de Tuva antes de 200 D.C.. A proveniência étnica dos Xiongnu, no entanto, ainda é incerta,

³⁵ Os reinos de Tannu Uriankhai correspondem em grande parte à República Tuva da Federação Russa, áreas vizinhas na Rússia e uma parte do estado moderno da Mongólia.

³⁶ Os Xiongnu eram um povo nômade e criador de gado da Ásia Central. Eles estavam situados no território da atual Mongólia. Desde o século III A.C. controlavam um vasto império da estepe que se estendia até ao oeste chegando a locais longínquos como o Cáucaso. Eram ativos na área da Sibéria meridional, Manchúria ocidental

tendo sido objeto de múltiplas hipóteses de pesquisadores, incluindo a teoria que afirma a ascendência mongol e turca de tal povo.

Neste mesmo período histórico os chineses registraram a existência de um povo conhecido como Dingling³⁷, da tribo chamada Dubo, que habitavam a região, no leste dos montes Saian³⁸. Este nome é reconhecido como associado aos tuvanos e é tido como o primeiro registro escrito deles.

Menges (1963) afirma que os habitantes indígenas da atual República de Tuva são um povo de língua turca da Sibéria do Sul, apresentando fortes influências samoiedas³⁹ e mongóis. O nome "Tuva" provavelmente deriva de uma tribo samoieda, referida nas fontes chinesas do século VII como Dubo ou Tupu, que viviam na região superior do rio Ienissei.

O autor Sneath (2007) descreve que durante o período inicial da história tuvana os povos Xianbei⁴⁰ derrotaram os Xiongnu (que até então dominavam a região) e, posteriormente os mesmos foram subjugados pelos Rouran⁴¹, reforçando uma forte característica histórica de Tuva, a dominação por vários povos diferentes.

e as modernas províncias chinesas da Mongólia Interior, Gansu e Xinjiang. As suas origens e composição étnica não estão completamente clarificadas.

³⁷ Os Dinglings são um antigo povo da Sibéria. Originalmente eles viviam nas margens do Rio Lena na parte oeste do Lago Baikal, gradualmente migrando para o sudoeste da Mongólia e nordeste da China. Subsequentemente, eles fizeram parte do Império Xiongnu. Em torno do Século III eles foram assimilados pelo povo Tiele e começaram a se expandir rumo a oeste da Ásia Central.

³⁸ Os montes Saian são uma cadeia de montanhas entre o noroeste da Mongólia e o sul da Sibéria, Rússia.

³⁹ O termo samoiedos (povos samoiedos) são um grupo do norte da Sibéria, falantes das línguas samoiedas que fazem parte da família linguística urálica (grupo ao qual pertencem também o finlandês e o húngaro). Eles são um grupo linguístico e não étnico ou cultural. O nome deriva de um termo obsoleto samoiedo usado na Rússia para alguns Povos indígenas da Sibéria. O termo Samoiedo é originalmente uma palavra russa, uma corruptela do etnônimo "Saamod". "Samoyed", em russo, quer dizer literalmente "Auto-Comer", mas esse não é o significado original e é considerado pejorativo. As línguas fino-úgricas e as línguas samoiedas formam uma família de sete idiomas. Os principais são os idiomas Nenets, Enets, Nganasansky, Selkup, Kamasinsky. Os povos de língua samoieda vivem na Sibéria Ocidental, exceto os Nenets, que também vivem no norte da Europa. As línguas fino-úgricas ou fino-ugrianas são um grupo de línguas faladas por cerca de 25 milhões de pessoas, em áreas limitadas, desde a Finlândia, a Lapónia e a Hungria até à Sibéria oriental. Formam uma subfamília das línguas uralianas. Ao contrário da maioria das línguas faladas na Europa, o grupo fino-úgrico não integra a grande família das línguas indo-europeias. Alguns linguistas usam os termos "fino-úgrico" e "uraliano" como sinônimos.

⁴⁰ Xianbei foi a maior e mais importante confederação tribal nômade da região estepe do norte da China, acima do rio Amur, durante os períodos da dinastia Jin (265-420) e dinastias do Norte (386-581). Estabeleceram-se na atual Mongólia no século II — Manchúria, Mongólia Interior e leste da Mongólia, denominado Xianbei Shan, um termo histórico para a cadeia montanhosa do Grande Khingan — antes de migrarem para sul e oeste, nas zonas das atuais províncias chinesas de Shanxi, Shaanxi, Gansu, Qinghai, Hebei, Mongólia Interior e Liaoning. É provável que alguns grupos xianbei tenham ocupado a antiga Heilongjiang a leste ou Hulun, a província imperial manchu, atualmente parte integrante das regiões de Khabarovsk e Amur do Extremo Oriente Russo.

⁴¹ O Canato Rouran foi um estado euroasiático nômade, provavelmente proto-mongol, desde finais do século IV até a metade do século VI. Existe ainda a hipótese que propõe que os Rouran fossem idênticos aos Ávaros Panônicos que apareceram depois na Europa.

Já Koon San (2014) em sua pesquisa discorre que desde o final do século VI, os Goturcos ⁴² obtiveram o domínio do território que hoje conhecemos como Tannu Tuva até o século VIII, quando os Uígues assumiram o controle.

Ainda sobre a variedade de tribos dominante do território que viria a se tornar Tuva, o autor Sarangel (2014) afirma:

A região histórica de Tannu Uriankhai, da qual Tuva faz parte, era controlada pelos Xiongnu, Xianbei e Turcos em diferentes momentos. No século VII (de 647 a 648), foi dominado pela dinastia Tang; no século 8, era controlada pelos Uígues e, no século 9, pertencia aos Quirguiz. (SARANGEL, 2014, p. 215 tradução nossa)⁴³

Welhelm (1957) descreve que esses povos eram conhecidos pelos chineses e mongóis como Uriankhai.

Grande parte dos pesquisadores atribui o nome aos Uriankhai da Grande Faixa de Hinggan, um povo que, como resultado de extensas migrações, deu seu nome a várias tribos que vivem na região do leste da Sibéria e nordeste da China até as montanhas Altai.

Tal denominação não deve ser confundida com os Altai Uriankhai (mongóis que vivem no oeste da Mongólia), o Altainor Uriankhai (povo de língua turca na República Altai na Federação Russa) e o Khovsgolnor Uriankhai (pastores de renas na República Oriental de Tuva).

O autor Sinor (1987) discorre que os tuvanos pertenceram ao Khanato Uigur durante o século VIII e início do século IX. Os uígues estabeleceram várias fortificações dentro de Tuva como um meio de subjugar a população.

⁴² Os Goturcos ou Gokturcos foram uma confederação de nômades da Ásia Central que, sob a liderança do Canato Bumin formaram o chamado Canato Túrquico ou Canato Goturco, o qual sucedeu aos Rourans como principal potência na região e ganhou o controle do lucrativo comércio da Rota da Seda a partir de 552.

⁴³ *The historic region of Tannu Uriankhai, of which Tuva is a part, was controlled by the Xiongnu, Xianbei, and Turks at different times. In the 7th century (from 647 to 648), it was dominated by the Tang Dynasty; in the 8th century, it was controlled by Uighurs, and in the 9th century, it belonged to the Kirghiz.*

Eles foram derrubados em 840 EC por uma rebelião dos quirguizes, que vinham das regiões mais altas dos ienes. Durante esse período, alguns uigures foram absorvidos pela sociedade tuvana. Os quirguizes governaram Tannu Tuva até o século XIII.

Nos séculos VI-VIII EC Tuva fazia parte do Khanato turco. Neste período a escrita dos tuvanós se desenvolveu, sendo considerada como tendo uma estruturação rúnica. A forma de governo derivava do feudalismo e laços culturais e comerciais foram estabelecidos com toda a Ásia Central e China. O núcleo principal da comunidade turca estava sendo formado, o qual mais tarde assume a etnicidade dos tuvanós.

A respeito da linguagem e escrita tuvana, o autor Sarangel (2014) afirma que:

Embora Tuva tenha seu próprio idioma, ela não possui uma linguagem escrita. Os tuvanós usaram o mongol como língua escrita: a República Popular de Tuva usou o mongol oficialmente até 1940. Depois disso, eles usaram o latim e, desde 1943, o cirílico. (SARANGEL, 2014, p. 216 tradução nossa)⁴⁴

No período de 745-840 EC um dos mais antigos povos de língua turca, os uigures, derrotaram o estado dos antigos turcos e criaram seu próprio Khanato. Os grupos étnicos - Chiks, de língua turca, Azs, Dubo, Tele, Tyukyu e outros foram assimilados pelos uigures, que deixaram um rastro significativo na etnogênese do povo tuvano moderno. Posteriormente Tuva é anexada ao Quirguistão antigo, adicionando os quirguizes aos seus grupos étnicos.

A respeito da diversidade territorial e étnica dos habitantes de Tuva, Arakchaa (2018) afirma:

Os nômades das estepes da Eurásia eram vistos como caçadores ferozes, movendo-se livremente em seus cavalos velozes, invadindo territórios da China à Europa. Eles deixaram seu legado, abrangendo a história, desde os tempos antigos até o grande império de Genghis Khan. O território de Tuva

⁴⁴ *Although Tuva has its own language, it has no written language. Tuvans once used Mongolian as their written language: the Tuva People's Republic used Mongolian officially until 1940. After that, they used Latin, and since 1943, they have used Kiril.*

fica na encruzilhada deste enorme e culturalmente diversificado território. (ARAKCHAA, 2018 p. 227, tradução nossa)⁴⁵

De acordo com Badamxtan (1987) Tuva foi dominada por uma série de Khanatos⁴⁶ turcos do norte da Mongólia. Embora houvessem turcos, uigures⁴⁷ e quirguizes⁴⁸, parece que a “turquificação” real da região teve seu início com a fuga de tribos turcas para esta área após a ascensão de Genghis Khan⁴⁹ no século XIII.

A figura de Genghis Khan, mesmo com os seus aspectos de apropriação e dominação, tem uma importância para os tuvanos quem vai além da conquista e posterior desenvolvimento de seu território, abrangendo relações sociais e crenças religiosas como observamos nas afirmações de Sarangel (2014):

Existem muitas lendas sobre Genghis Khan entre o povo Xinjiang tuvano. Dizem que quando Genghis Khan partiu para uma expedição ao oeste, seus soldados feridos não puderam se mover. Quando eles viram a paisagem esplêndida com sua água abundante, grama e caças, suas tropas decidiram deixar os soldados feridos para ficar e serem curados, e todos se recuperaram e permaneceram. Os tuvanos, portanto, chamam a si mesmos de descendentes dos bravos soldados feridos de Genghis Khan [...]. O povo tuvano tem uma lenda sobre sua bela cidade natal de Hanasu: o lago Hanasu era chamado de

⁴⁵ *The steppe nomads of Eurasia were viewed as fierce hunters, moving freely on their fast horses, invading territories from China to Europe. They left their legacy spanning history, from ancient times up to the great empire of Genghis Khan. The territory of Tyva lies at the crossroads of this huge and culturally diverse territory.*

⁴⁶ Canato, canado ou khanato é um ente político governado por um khan, palavra que, em mongol e em turco, significa "líder tribal" ou senhor de um território – seja um principado, reino ou mesmo um império. Em turco moderno, o canato corresponde a hanlık, sendo um ente político típico dos povos das estepes euroasiáticas.

⁴⁷ Os uigures (singular: uigure ou uigur) são um povo de origem turcomena que habita principalmente a Ásia Central. Os uigures são uma das 56 etnias oficialmente reconhecidas pela República Popular da China. Na atualidade, os uigures vivem principalmente na região autônoma chinesa de Xinjiang, no extremo oeste do país. Há, também, grandes comunidades uigures no Paquistão, Cazaquistão, Quirguistão, Mongólia, Uzbequistão e Turquia, além de pequenas comunidades em bairros de grandes metrópoles como Pequim e Xangai, na República Popular da China e mesmo Toronto e Vancouver, no Canadá.

⁴⁸ Os quirguizes são os indivíduos pertencentes ao grupo étnico turcomano encontrado principalmente no Quirguistão.

⁴⁹ Genghis Khan (nascido em Temüjin Borjigin, 1162-18 de agosto de 1227), também oficialmente Imperador Genghis, foi o fundador e primeiro Grande Khan e Imperador do Império Mongol, que se tornou o maior império contíguo da história após sua morte. Ele chegou ao poder unindo muitas das tribos nômades do nordeste da Ásia. Depois de fundar o Império e ser proclamado Genghis Khan, ele lançou as invasões mongóis que conquistaram a maior parte da Eurásia. As campanhas iniciadas em sua vida incluem aquelas contra as dinastias Qara Khitai, Khwarezmia e Xia e Jin ocidentais, e incursões na Geórgia Medieval, na Rússia de Kiev e no Volga da Bulgária. Essas campanhas eram frequentemente acompanhadas de massacres em larga escala das populações civis, especialmente nas terras controladas por Khwarazmian e Xia ocidental. Por causa dessa brutalidade, que deixou milhões de mortos, ele é considerado por muitos como um governante genocida. No final de sua vida, o Império Mongol ocupou uma parte substancial da Ásia Central e da China. Devido a seus sucessos militares excepcionais, Genghis Khan é frequentemente considerado o maior conquistador de todos os tempos.

“Haan nu usu” – uma abreviação de “água do rei” – porque Genghis Khan parou ali para descansar e dar água aos cavalos. O povo Xinjiang tuvano cultua Genghis Khan e o considera seu próprio ancestral; quase todos os agregados familiares fazem sacrifícios para o retrato de Genghis Khan. Há também uma lenda de Genghis Khan ligando-o à formação do universo. Há muito tempo, diz-se, o mundo foi inundado e o universo ficou vazio. Geser Genghis criou paisagens, árvores, florestas e seres humanos, depois ensinou aos humanos a sabedoria e os levou a estabelecer um país com ele como rei. O povo tuvano tem uma rica tradição de épicos transmitidos via oral, incluindo o Geser, no qual o herói épico Geser é Genghis Khan, conhecido como o “Geser Genghis”. Enquanto isso, os tuvanos da Mongólia têm uma lenda própria: “Somos descendentes de Tuva Sohor, que é o ancestral de Genghis Khan”. Não temos certeza se essas lendas são historicamente precisas, mas as histórias orais compreendem a memória ancestral coletiva do povo tuvano e são herdadas por gerações sucessivas. Sua consciência nacional comum tem uma origem histórica remota. Do lago Baikal à montanha Altai, essa vasta terra era o lar de um antigo “povo da floresta” que, até 1207 e sob a liderança do filho de Genghis Khan, Jochi, estava ligado ao grande império mongol. (SARANGEL, 2014, p. 217 tradução nossa)⁵⁰

Sarangerel (2014) afirma que em 1207 EC ocorreu a conquista dos povos tuvanos pelas tropas mongóis sob o comando de Jochi, o filho mais velho de Genghis Khan. Um número significativo de tribos de língua mongol e outras foram englobados em seu território.

No século 13, Tannu Uriankhai estava sob domínio. Em 1207, o príncipe Quduqa-Beki, em Oirat, liderou destacamentos mongóis sob Jochi para um afluente do rio Kaa-Khem, onde encontraram os Tuvan Keshdims, Iscas e Teleks; isso é registrado na História Secreta dos Mongóis. Portanto, é evidente

⁵⁰ *Many legends about Genghis Khan exist among the Xinjiang Tuvan people. It is said that when Genghis Khan went on an expedition to the west, his injured soldiers could not move. When they saw the splendid landscape with its abundant water, grass, and prey, his troops decided to leave the injured soldiers to stay and be healed, and they all recovered and stayed. The Tuvans therefore call themselves the descendants of Genghis Khan's brave injured soldiers [...] The Tuvan people have a legend about their beautiful hometown of Hanasu: Hanasu Lake was called “Haan nu usu”—an abbreviation of “the King's water”—because Genghis Khan stopped there to rest and water his horses. The Xinjiang Tuvan people worship Genghis Khan and consider him their own ancestor; almost every household among them sacrifices to Genghis Khan's portrait. There is also a legend of Genghis Khan linking him to the formation of the universe. Long ago, it is said, the world was flooded and the universe became empty. Geser Genghis created landscapes, trees, forests, and humans, then taught the humans wisdom and led them to establish a country with him as their king. The Tuvan people have a rich tradition of orally transmitted epics, including the Geser, in which the epic hero Geser is Genghis Khan, referred to as the “Geser Genghis.” Mongolia's Tuvans, meanwhile, have a legend of their own: “We are descendants of Tuva Sohor, who is the ancestor of Genghis Khan.” We are not sure whether these legends are historically accurate, but oral histories comprise the Tuvan people's collective ancestral memory and are inherited by successive generations. Their common national consciousness has a remote historical origin. From Lake Baikal to Altai Mountain, this vast land was home to an ancient “forest people” who, until 1207 and under the leadership of Genghis Khan's son Jochi, were attached to the great Mongolian empire.*

que o povo tuvano e oirate há muito tempo mantém laços geográficos e culturais estreitos. (SARANGEL, 2014, p. 216, tradução nossa)⁵¹

De acordo com Levin e Potapov (1961) posteriormente Tuva ficou sob o domínio da dinastia Yuan na China (1279-1368) e, com a queda do Yuan, foi controlada pelos Oirates⁵² até meados do século XVII.

Levin e Potapov (1961) também discorrem mais profundamente sobre o governo do líder mongol Shola Ubashi Hun Taji até o século XVII.

Posteriormente o Altan Khan desvaneceu em ocorrência de guerras constantes entre os Oirates e o Khanato Khalka de Jasaghtu Khan Aimak.

Após as conquistas de Jochi, aproximadamente no final do século XVI uma parte significativa de Tuva foi dominada por Shola Ubashi Hun Taji, chefe da associação feudal na Mongólia, adotando o título de Altan Khan⁵³. Ainda assim, parte das tribos do nordeste do tuvano no século XVII integravam o território atualmente conhecido como a Rússia.

Os tuvanós foram integrados ao estado da Dzungaria⁵⁴ governado pelos Oirates que dominaram toda a região de Altai-Saian⁵⁵ até o ano de 1755.

A respeito de Shola Ubashi o autor Zlatkin (1957) afirma que:

⁵¹ *In the 13th century, Tannu Uriankhai was under rule. In 1207, the Oirat prince Quduqa-Beki led Mongol detachments under Jochi to a tributary of the Kaa-Khem river, where they encountered the Tuvan Keshdims, Baits, and Teleks; this is recorded in the Secret History of the Mongols. It is therefore evident that the Tuvan and Oirat people have long had close geographic and cultural ties.*

⁵² Oirates (no passado também chamado de Eleutos) é um nome comum para designar os integrantes das tribos nômades de pastores de origem mongol, originárias das regiões da Dzungaria e Amdo, no oeste da Mongólia e da China. Porém, o principal grupo de Oirates tem sua origem na Ásia Central e atualmente estão localizados na República da Calmúquia na Rússia, onde são conhecidos como Calmucos. Os Calmucos migraram da Dzungaria para o sudeste europeu e pra Rússia há 400 anos. Historicamente, os Oirates são compostos por quatro grandes tribos: Choros ou Örlot, Torghut, Dörbet e Koshut. As tribos menores incluem Khoid, Bayid, Mangit, Zakhachin, Baatud, Barga e Darkhad.

⁵³ Os Altan Khans governaram o noroeste da Mongólia aproximadamente entre 1609 e 1691. Altan Khan de Khalkha, também conhecido como Altan Khan de Khotogoid, governava os Khotogoids no noroeste da Mongólia e pertencia à ala esquerda dos mongóis de Khalkha (leste). Embora afirmassem ser Khan, as crônicas da Mongólia os chamam de Hun Taji, que era uma classificação nobre equivalente ao príncipe.

⁵⁴ Dzungaria, ou Junggar, ou Bacia Dzungariana é uma bacia hidrográfica no norte de Xinjiang, noroeste da China.

⁵⁵ A região de Altai-Saian é uma área da Ásia central próxima às Montanhas Altai e às Montanhas Saian, perto de onde a Rússia, China, Mongólia e Cazaquistão fazem fronteira.

Os nobres feudais oirates, bem como o principado feudal de Khalkha, governado por Shola Ubashi-khuntaiji, localizado na área do lago Ubsa-nur eram conhecidos em fontes russas como o estado de Altan Khan. Os problemas que foram atacados pelas partes durante as negociações se resumiram, principalmente, aos seguintes. Os príncipes feudais mongóis pediram ajuda na luta contra um ou outro príncipe mongol que se tornara inimigo do apelante, queriam privilégios comerciais, insistiam no direito de coletar tributo das tribos e nacionalidades do sul da Sibéria e dos Altai que anteriormente como eram seus súditos, pediram que especialistas de uma profissão ou de outra lhes fossem enviados e reclamaram de insultos dos governadores locais da Sibéria e dos cossacos⁵⁶ russos. Por sua vez, as autoridades russas trataram com os príncipes soberanos da Mongólia as questões de melhorar as condições de trânsito para a China, expandindo o comércio russo-mongol e encerrando a prática de coletar ilegalmente tributo de súditos do estado russo, punindo os príncipes mongóis que violaram a paz na região fronteira e atacaram cidades e vilarejos russos pacíficos. Enquanto os conquistadores manchus estavam interessados em intensificar a desintegração feudal da Mongólia, o que tornaria mais fácil a conquista do país, o estado russo, por outro lado, estava interessado em fortalecer uma autoridade mongol central capaz de impedir os ataques armados nas terras russas que, de tempos em tempos, eram empreendidas por principados locais individuais e também capazes de resistir. (ZLATKIN, 1957, p. 177, tradução nossa)⁵⁷

⁵⁶ Cossacos, uma espécie de sociedade militarizada que se organizava em aldeias e tinha como principal característica o uso do cavalo em suas atividades cotidianas e militares. Os cavaleiros cossacos estabeleceram-se em países como a Rússia e a Ucrânia, formando uma população que, no início do século XX, chegava a mais de dois milhões de indivíduos. A palavra “cossaco” deriva do russo “kozac”, que, por sua vez, remete ao turco “kazac”, significando, aproximadamente, “homem livre”, “indivíduo livre”. As habilidades com os cavalos, inclusive em manobras militares, os cossacos herdaram da tradição mongólica, cujo ápice ocorreu na época do imperador Gengis Khan [...]. Além do uso do cavalo, outra característica marcante dos cossacos era o manejo de sabres e lanças durante o combate. Tal característica também se ajustava bem à cavalaria, já que os golpes desferidos contra os oponentes, com o auxílio da velocidade do cavalo, tornavam-se mortais. Os cossacos que se estabeleceram na Rússia e na Ucrânia tiveram forte atuação na Primeira Guerra Mundial, pois lutaram ao lado da monarquia czarista. Todavia, eles só se destacaram mesmo após a Revolução Bolchevista de 1917. Os cossacos russos lutaram contra o Exército Vermelho bolchevique, que havia sido o braço armado da revolução. O exército de cossacos também ficou conhecido como Exército Branco, tendo como um dos líderes principais Nestor Mahkno, um anarquista ucraniano.

Como não constituíam um exército formalmente organizado, os cossacos também se caracterizaram pelas práticas de pilhagem, isto é, além de destruir o inimigo, saqueavam seus bens e destruíam também toda a sua estrutura organizacional.

⁵⁷ *Oirat feudal nobles, as well as the feudal principdom of Khalkha, ruled by Shola Ubashi-khuntaiji, which was located in the area of Lake Ubsa-nur and. known in Russian sources as the state of Altan Khan. The problems which were raided by the parties during negotiations boiled down, in the main, to the following. The Mongol feudal princes appealed for assistance in the struggle against one or other Mongol prince who had become the appellant's enemy, they wanted trading privileges, they insisted on their right to collect tribute from the tribes and nationalities of Southern Siberia and the Altai which had previously been their subjects, they asked for specialists in one trade or another to be sent to them and they complained of insults from local Siberian governors and the Russian Cossacks. In their turn, the Russian authorities took up with the sovereign princes of Mongolia the questions of improving conditions for transit into China, expanding Russo-Mongolian trade, ending the practice of illegally collecting tribute from subjects of the Russian state, punishing those Mongol princes who breached the peace in the frontier region and made attacks on peaceful Russian towns and villages. While the Manchu conquerors were interested in intensifying the feudal disintegration of Mongolia, which would have made it easier for them to conquer the country, the Russian state, on the other hand, was interested in strengthening a central Mongol authority capable of preventing the armed raids on the Russian lands which were from time to time undertaken by individual local princelings, and also capable of resisting Manchu aggression.*

O território historicamente conhecido como Tannu Uriankhai, o qual Tuva fazia parte, era controlado pelos mongóis de 1207 a 1757, quando foi subjugado pelo governo Manchu pertencente a última das dinastias chinesas, denominada Dinastia Qing, até o ano de 1911.

A respeito da dinastia Qing o autor Yunshi (1966) afirma que a mesma estabeleceu seu domínio sobre a Mongólia como resultado de uma guerra entre os Oirates e os Khalkhas, a tribo dominante na metade oriental da Mongólia.

Em 1691, o Imperador Kangxi aceitou a submissão dos Khalkhas em Dolon Nor, na Mongólia Interior, e depois liderou pessoalmente um exército na Mongólia, derrotando os Oirates perto de Ulã Bator (a capital da atual Mongólia) em 1696.

Ainda, de acordo com Yunshi (1966) o domínio Qing sobre Tuva veio de forma pacífica, não por conquista, mas por coerção. Em 1726, o Imperador Yongzheng ordenou que o Khotogoit Khan Buuvei Beise acompanhasse um alto oficial Qing para “informar os Uriankhais de Qing decretos” a fim de impedir que “algo indesejável aconteça”.

A respeito das dinastias Ming e Quing, Sarangel (2014) discorre:

Durante a dinastia Ming, quando os Oirates se fortaleceram, os tuvanos pertenciam a eles; na dinastia Qing, embora os tuvanos fizessem parte do Khalkha, na verdade faziam parte do Oirat. Em 14 de agosto de 1921, os bolcheviques estabeleceram uma República Popular de Tuva, popularmente chamada de Tannu-Tuva. Em 1926, Tuva mudou seu nome para a República de Tuva, que pertencia à Federação Russa. (SARANGEL, 2014 p. 216, tradução nossa)⁵⁸

Ainda dentro da mesma temática, Ayyzhy e Mongush (2016) afirmam que:

Entende-se por fontes chinesas que as tribos tuvanas sob o domínio dos Altan Khans (do século XVI à primeira metade do século XVIII) viajavam não

⁵⁸ *During the Ming Dynasty, when the Oirat had grown strong, the Tuva belonged to them; in the Qing Dynasty, although the Tuva were part of the Khalkha, they were actually part of the Oirat. On August 14, 1921, the Bolsheviks established a Tuvan People's Republic, popularly called the Tannu-Tuva. In 1926, Tuva changed its name to the Republic of Tuva, which belonged to the Russian Federation.*

apenas dentro do território de Tuva atual, mas também ao sul ao longo do Khovd. (AYYZHY;MONGUSH, 2016, p. 3399, tradução nossa)⁵⁹

Mänchen-Helfen (1992) discorre que durante o século XIX, os russos começaram a se estabelecer em Tuva, resultando em um tratado de 1860, no qual a dinastia Qing permitiu que eles permanecessem no território, desde que vivessem em barcos ou tendas. No entanto, os garimpeiros russos já haviam migrado em 1838 para extrair ouro do alto Systyg-Khem.

Kon (1914) afirma que um marco da colonização russa em Tuva foi em 1856 com uma seita de Velhos Crentes⁶⁰, denominada “Buscadores de Águas Brancas”, procurando um lugar que, segundo sua tradição, era isolado do resto do mundo por montanhas e florestas intransponíveis, onde podiam obter refúgio das autoridades governamentais e onde os ritos nikonianos⁶¹ da Igreja Ortodoxa Russa não eram praticados.

De acordo com Rodevich (1910) os comerciantes de Minusinsk⁶² foram atraídos pelos “preços selvagens” que os tuvanos pagavam pelos produtos manufaturados russos tais como, tecidos, artigos de retrosaria, samovares, facas, tabaco etc. Tal interesse por parte dos comerciantes cresceu especialmente depois que a China assinou o Tratado de Pequim em 1860, que a permitiu realizar transações comerciais com outros países.

Na década de 1860 chegaram imigrantes que fugiam da servidão penal na Sibéria, com isso mais russos vieram e pequenos assentamentos foram estabelecidos nas regiões norte e central de Tuva.

⁵⁹ *It is understood from Chinese sources that the Tuvan tribes under the dominion of the Altan Khans (from the sixteenth to the first half of the eighteenth centuries) travelled not only within the territory of present-day Tuva, but also further south along the Khovd.*

⁶⁰ Na história da Igreja Ortodoxa Oriental, especialmente dentro da Igreja Ortodoxa Russa, os Velhos Crentes ou Velhos Ritualistas são cristãos Ortodoxos Orientais que mantêm as práticas litúrgicas e rituais da Igreja Ortodoxa Oriental como eram antes das reformas do Patriarca Nikon de Moscou entre 1652 e 1666. Resistindo à acomodação da piedade russa às formas contemporâneas do culto ortodoxo grego, esses cristãos foram anatematizados, juntamente com seu ritual, em um Sínodo de 1666 a 1667, produzindo uma divisão na Europa Oriental entre os Velhos Crentes e aqueles que seguiram o Estado.

⁶¹ Nikon, nascido Nikita Minin (7 de maio de 1605-17 de agosto de 1681), foi o sétimo patriarca de Moscou e todos os russos da Igreja Ortodoxa Russa, servindo oficialmente de 1652 a 1666. Ele era conhecido por sua eloquência, energia, piedade e laços estreitos com o czar Alexis da Rússia. Nikon introduziu muitas reformas que eventualmente levaram a uma segregação duradoura conhecida como Raskol na Igreja Ortodoxa Russa. Por muitos anos, ele foi uma figura política dominante, muitas vezes igualando ou até ofuscando o czar. Suas reformas litúrgicas eram impopulares entre os conservadores. Em dezembro de 1666, Nikon foi julgado por um sínodo de oficiais da igreja, privado de todas as suas funções sacerdotais e reduzido ao status de simples monge.

⁶² Minusinsk é uma cidade histórica pertencente à divisão federal siberiana Krai de Krasnoïarsk, na Rússia.

Peiping (1930) relata que o governo Qing estava ciente da crescente colonização russa. Nas décadas de 1860 e 1870, o governador militar de Uliastai⁶³ reportou inúmeras circulações de russos para o imperador.

Durante as negociações que antecederam o Protocolo de Chuguchaca⁶⁴ de 1864 entre a Dinastia Qing e a Rússia, o representante do czar insistiu que a totalidade da região ao norte dos piquetes da fronteira Qing fosse anexada ao território russo.

O autor Dulov (1954) descreve que em 1881, os russos conseguiram uma autorização os permitindo viver em moradias definitivas. No entanto, neste mesmo período uma comunidade russa considerável já havia sido estabelecida.

Popov (1910) afirma em sua pesquisa que o início formal da colonização russa em Tannu Uriankhai é considerado como tendo ocorrido em 1885, com uma permissão do governador-geral de Irkutsk⁶⁵ para cultivar na atual cidade de Turan concedida a um comerciante russo. Com isso, outros assentamentos foram construídos e, na primeira década do século XX, havia aproximadamente 2.000 comerciantes e colonos.

Em geral, o governo czarista evitava atuar precipitadamente em Tuva por medo de alertar os governantes Qing. Com isso, estes optavam por realizar uma inserção menos óbvia no território, sendo que a mesma dependia de discretamente encorajar a colonização, em vez de atuarem de forma militarizada.

Tal estratégia foi fundamental para o total domínio russo sobre Tannu Uriankhai, diferindo do da Mongólia Exterior, com o qual ele usualmente é comparado. Sendo que, em Tuva os russos eram em sua maioria colonos. Já na Mongólia, eles eram comerciantes. Os colonos construíram fazendas permanentes em Uriankhai, tornaram as terras propícias para a prática da agricultura e criaram gado.

O que deu à presença russa ainda maior perduro e sustentabilidade foi sua concentração populacional nas regiões norte e central de Tannu Uriankhai. Tais áreas eram pouco povoadas

⁶³ Uliastai é uma cidade da Mongólia localizada na parte ocidental do país e a 1.115 quilômetros da capital Ulã Bator. Uliastai é a capital da província de Zavkhan e foi a 10ª cidade mais populosa do país.

⁶⁴ O Protocolo de Chuguchaca foi assinado em outubro de 1864, em Tarbagatai (Chuguchaca) entre o General Mingyi de Uliassutai, representando a Dinastia Qing (China) e a delegação do Império Russo liderada por Ivan Zakharov e Ivan Babkov, que delimitou as fronteiras entre o noroeste da China e o Império Russo.

⁶⁵ Irkutsk é uma cidade e centro administrativo do óblast homônimo, na Federação Russa. É uma das maiores cidades da Sibéria, com uma população de 593.604 habitantes (Censo de 2002).

pelos próprios nativos. Foi a colonização russa, portanto, ao invés de uma invasão e conquista czarista, que resultou em Tuva finalmente se fundindo com a Rússia no século seguinte.

Os autores Bogolepov e Sobolev (1911) afirmam que no início do século XX, a economia de Tuva se desestabilizou gravemente, como consequência houve um aumento da pobreza na região.

As causas desta crise foram variadas, mas foi atribuída principalmente ao número decrescente de animais de peles, provavelmente em razão da caça excessiva pelos nativos e russos, assim como um excesso na exportação destes para a Sibéria. Também é válido citar desastres naturais periódicos (secas e pragas), que diminuíram ainda mais as populações de animais.

A diminuição do número de esquilos, além dos outros animais, gerou uma inflação acentuada, uma vez que o comércio de Tannu Uriankhai com os colonos era baseado em um sistema atrelado às peles de esquilo.

Ewing (1978) discorre a respeito do fim da presença Qing em Tuva. Em 10 de outubro de 1911, uma revolução para destronar o Qing estourou na China e logo em seguida muitas províncias chinesas também declararam sua independência.

Os mongóis exteriores declararam sua própria independência da China em 1º de dezembro e expulsaram o vice-rei Qing quatro dias depois.

O autor Dendev (1934) afirma que diante deste cenário de revoluções os nobres de Tannu Uriankhai se dividiram em razão de seus posicionamentos políticos.

Gombo-Dorzhu, até então o governador de Tannu Uriankhai, propôs uma aliança com a Rússia, esperando que assim os russos o nomeassem governador de Uriankhai. Mas os príncipes de dois outros khoshuns⁶⁶ optaram por se aliar ao recém formado estado da Mongólia Exterior sob o domínio teocrático do líder espiritual Jebstundamba Khutukhtu⁶⁷.

⁶⁶ Khoshuns eram considerados comunidades e pequenos distritos rurais em termos econômicos e administrativos. Os Tannu Uriankhai foram reorganizados em um sistema administrativo semelhante ao da Mongólia, com cinco khoshuns (“estandarte”) e 46 ou 47 sumuns (“flecha”) (as fontes chinesas e russas diferem no número de khoshuns e sumuns). Cada khoshun era governado por um príncipe hereditário indicado nominalmente pelo governador militar de Qing em Uliastai. Na segunda metade do século XVIII, um dos príncipes khoshun foi encarregado dos outros como governador (“amban-noyon”) em reconhecimento ao seu serviço militar na dinastia.

⁶⁷ Khutuktu Jebstundamba (também conhecido como “Santo e Venerável Senhor”) é o líder espiritual dos mongóis e máximo hierárquico do budismo lamaísta mongol, sendo o supremo lama na Mongólia. Pertence a tradição Gelug do budismo tibetano.

Leonov (1927) complementa as informações acima descrevendo que Gombo-Dorzhu diante da situação, enviou uma petição ao superintendente da fronteira em Usinsk⁶⁸, afirmando que fora declarado líder do estado independente de Tannu Uriankhai. O governador pediu proteção e sugeriu que as tropas russas fossem enviadas o mais rápido possível ao país para impedir que a China dominasse a região novamente.

Não houve resposta aos apelos do governador por parte do governo czarista, uma vez que, três meses antes, o Conselho de Ministros já havia optado por adotar uma política de integração gradual e cautelosa de Uriankhai, através do incentivo a colonização russa. O Conselho temia que uma ação precipitada da Rússia poderia ser vista como uma provocação pelo governo chinês.

No entanto, tal postura passiva do governo russo em relação à China mudou devido a uma preocupação genuína pela segurança das vidas e propriedades russas em Uriankhai, a crescente pressão dos comerciantes por uma postura mais imponente e uma petição de dois khoshuns de Tuva no outono de 1913, requerendo integração ao protetorado russo. Em abril de 1914, Tannu Uriankhai foi formalmente aceito como protetorado da Rússia.

A respeito da requisição de Tuva para ser integrada ao protetorado russo Arakchaa (2018) afirma que:

De acordo com Nikolay Mollerov (2014), em 1914, Tuva se tornou um protetorado do Império Russo porque algumas elites tuvanas consideraram a proteção europeia como uma opção mais suave do que a brutalidade da colonização chinesa. O governo russo se esforçou para explorar ainda mais a região. Em 1915, a Sociedade Geográfica Russa enviou uma expedição para estudar a geografia, a natureza e o povo do Uryankhayskiy Kray. (Arakchaa, 2018, p. 25, tradução nossa)⁶⁹

Os interesses russos em Tuva perduraram no século XX. Durante a revolução que ocorreu na China em 1911, a Rússia czarista incentivou um movimento separatista entre os

⁶⁸ Usinsk é uma cidade na República de Komi, na Rússia, localizada a 757 quilômetros a leste da capital da república, Syktyvkar, e a 100 quilômetros ao norte da cidade de Pechora.

⁶⁹ *According to Nikolay Mollerov (2014), in 1914, Tyva became a protectorate of the Russian Empire because some Tyvan elites perceived European protection as a gentler option than the brutality of Chinese colonization. The Russian government put much effort to further explore the region. In 1915, the Russian Geographic Society sent an expedition to study the geography, nature, and people of the Uryankhayskiy Kray.*

tuvanos. O czar Nicolau II ocupou Tuva com suas tropas em 1912, quando os colonos russos foram supostamente atacados.

Tannu Uriankhai adotou o status de independente, designada como a República de Urjanchai antes de ser englobada no protetorado russo como Uryankhay Kray em 17 de abril de 1914. Até então fazendo parte da província de Yeniseysk.

Essa mudança foi solicitada por vários membros relevantes da sociedade de Tuva, incluindo o Alto Lama⁷⁰. Uma capital tuvana foi estabelecida, chamada Belotsarsk (traduzido literalmente como “Cidade do Czar Branco”).

Após a Revolução Russa de 1917, que encerrou o governo czarista, a maior parte de Tuva foi ocupada de 5 de julho de 1918 a 15 de julho de 1919 pelas tropas russas “brancas” de Aleksandr Kolchak.

Pyotr Ivanovich Turchaninov foi nomeado como governador do território. No outono de 1918, a região sudoeste foi ocupada por tropas chinesas e a região sul por tropas mongóis lideradas por Khatanbaatar Magsarjav.⁷¹

De julho de 1919 a fevereiro de 1920, o Exército Vermelho comunista dominou Tuva, mas de 19 de fevereiro de 1920 a junho de 1921 o território foi ocupado pela China sob o governo Yan Shichao. Em 14 de agosto de 1921, os bolcheviques⁷² (apoiados pela Rússia) estabeleceram a República Popular de Tuva, popularmente chamada Tannu-Tuva.

⁷⁰ A palavra tibetana “Lama” significa “princípio superior”, e menos literalmente “mãe superior” ou “pai superior” para mostrar uma relação próxima entre professor e aluno. Historicamente, o termo foi usado para venerados mestres espirituais ou chefes de mosteiros. Hoje, o título pode ser usado como um título honorífico conferido a um monge, monja ou (nas escolas Nyingma, Kagyu e Sakya) praticante tântrico avançado para designar um nível de realização espiritual e autoridade para ensinar, ou pode ser parte de um título como Dalai Lama ou Panchen Lama aplicado a uma linhagem de lamas reencarnados (Tulkus).

⁷¹ Khatanbaatar Magsarjav foi um general mongol e uma figura importante na luta pela independência da Mongólia. Seu contingente de 800 soldados de elite mongóis lutou contra as forças brancas russas e chinesas mais de 30 vezes entre 1912 e 1921, sem uma única derrota. Ele serviu como primeiro-ministro interino de 15 de fevereiro de 1921 a 13 de março de 1921, sob o regime de Roman Ungern von Sternberg e mais tarde como ministro do exército na década de 1920.

⁷² Grupo político russo formado por ex-integrantes do Partido Operário Social-Democrata Russo (POS DR), fundado em 1898. O termo bolchevismo é de origem russa e significa, literalmente, “maioria”. Sob o comando de Vladimir Lênin, ocorreu em torno do Partido Bolchevique a aglomeração de várias lideranças políticas visivelmente influenciadas por ideais revolucionários e interessadas em dar fim às imposições do governo vigente por meio de uma completa reforma na sociedade russa. Os bolcheviques defendiam a revolução socialista, a instalação da ditadura do proletariado, com a aliança de operários e camponeses, eles também acreditavam que o governo deveria ser diretamente controlado pelos trabalhadores. Do período que vai do Congresso de 1903 até a Revolução de Outubro de 1917, o Partido Bolchevique foi formado majoritariamente por intelectuais e pequeno-burgueses e atuou na clandestinidade. Mantiveram durante boa parte deste período a atuação clandestina, pela qual difundiam um programa de ação revolucionário, muitas vezes fora das leis estabelecidas pelo czar. Os bolcheviques organizam o golpe que derruba o governo provisório, instalando o

A respeito do recém-formado estado de Tannu-Tuva, Arakchaa (2018) descreve:

Em 1921, Tuva se tornou a República Popular independente de Tannu Tuva, e o governo tuvano recebeu a missão de mudar o modo de vida da república. Estudiosos soviéticos intensificaram suas explorações científicas. O governo soviético, tentando chegar a um acordo com a imensa diversidade étnica de seu estado recém-formado, encorajou fortemente os etnógrafos a estudar os povos indígenas siberianos, enfocando os “nômades atrasados” como objetos de pesquisa, que foram julgados como vindos de uma “escuridão passada” e necessidade de “civilizar”. Os soviéticos também organizaram instituições etnográficas na Sibéria, que começaram a produzir trabalhos acadêmicos sobre os povos indígenas siberianos. De cerca de 1930 ao final da década de 1980, muitas partes da Sibéria foram fechadas para estrangeiros, principalmente acadêmicos ocidentais. Os estudiosos soviéticos estabeleceram um “monopólio virtual nos sítios de campo da Sibéria” (Gray et al), portanto, as abordagens teóricas e metodologias adotadas na área diferiam muito dos estudos ocidentais típicos. (ARAKCHAA, 2018, p. 26, tradução nossa)⁷³

Em 1926, a capital (Belotsarsk; Khem-Beldyr desde 1918) foi renomeada para Quizil, que significa “vermelho”. Tuva permaneceu como um estado independente entre as guerras mundiais.

De acordo com McMullen (S.d) o primeiro-ministro Donduk foi inicialmente o governante do novo estado, ele buscou fortalecer os laços com a Mongólia e estabeleceu o budismo como religião oficial do estado.

Esta decisão desagradou ao Kremlin⁷⁴, que então planejou um golpe realizado em 1929 por cinco jovens tuvanos graduados na Universidade Comunista dos Trabalhadores do Leste de

socialismo na Rússia, retirando-a da primeira guerra, que ainda estava em curso, dando origem a um novo país, bem diferente da Rússia imperial: a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, tendo à frente o PCUS, partido comunista local, cuja criação está ligada ao grupo bolchevique.

⁷³ *In 1921, Tyva became the independent People's Republic of Tannu Tuva, and the Tuvan government was assigned the mission of changing the republic's way of life. Soviet scholars intensified their scientific explorations. The Soviet government, trying to come to terms with the immense ethnic diversity of their newly formed state, strongly encouraged ethnographers to study Siberian indigenous peoples, focusing on the “backward nomads” as research subjects, who were judged to have come from a “dark past” and to be in need of “civilizing.” The Soviets also organized ethnographic institutions in Siberia, which began to produce scholarly works on Siberian indigenous peoples. From about 1930 to the late 1980s, many parts of Siberia were closed to foreigners, particularly Western scholars. Soviet scholars established a “virtual monopoly on Siberian field sites” (Gray et al), therefore, theoretical approaches and methodologies pursued in the area differed greatly from typical Western scholarship.*

⁷⁴ *Kremlin, sinônimo de “fortaleza” em russo, refere-se a qualquer complexo fortificado encontrado nas cidades russas históricas. A palavra é mais frequentemente utilizada em referência ao mais conhecido deles, o Kremlin de Moscou, sede do governo da Rússia e da extinta União Soviética. O termo Kremlin também pode ser utilizado para se referir ao governo e à ordem no comando da Rússia.*

Moscou. Em 1930, o governo soviético começou a reformular todo o sistema de escrita de Tuva, substituindo primeiro a escrita mongol pela escrita latina e, em 1943, adotando a escrita cirílica.

Sob a liderança de Salchak Toka⁷⁵, os russos obtiveram plenos direitos de cidadania e as influências budistas e mongóis no estado e na sociedade de tuvana foram meticulosamente reduzidas.

Na Segunda Guerra Mundial, o estado contribuiu com tropas de infantaria, blindados e cavalaria para lutar contra a Alemanha nazista. Sob o comando soviético, várias unidades se destacaram e receberam medalhas tuvanas.

Em 1944 a União Soviética anexou Tuva em seu território, aparentemente com a aprovação do Supremo Khural⁷⁶ (parlamento) de Tuva, embora não houvesse referendo sobre o assunto. De acordo com os pesquisadores as circunstâncias exatas que cercam a incorporação de Tannu-Tuva à URSS em 1944 permanecem incertas.

Salchak Toka, líder do Partido Revolucionário do Povo do tuvano, recebeu o título de Primeiro Secretário do Partido Comunista de Tuva e tornou-se de fato governante de Tannu-Tuva até sua morte em 1973.

De acordo com o site oficial do governo tuvano, Tuva foi nomeada Oblast⁷⁷ Autônomo de Tuva e depois se tornou a República Socialista Soviética Autônoma de Tuva em 10 de outubro de 1961. A União Soviética manteve Tuva fechada ao mundo exterior por quase cinquenta anos.

Em fevereiro de 1990, o Movimento Democrático de Tuva foi fundado por Kaadyr-ool Bicheldei, filólogo da Universidade de Quizil. O partido tinha como objetivo prover empregos e moradias, além de resgatar e valorizar a linguagem e a cultura tuvana.

⁷⁵ *Salchak Kalbakhorekovich Toka (15 de dezembro de 1901-11 de maio de 1973) era um político tuvano. Ele foi secretário geral do departamento tuvano do Partido Comunista da União Soviética de 1944 a 1973; anteriormente, ele era o secretário geral do Comitê Central do Partido Revolucionário do Povo tuvano e foi o governante supremo da República Popular de Tuva de 1932 até sua anexação pela União Soviética em 1944.*

⁷⁶ O Estado Khural, também Grande Hural, e Ikh Khural; A Grande Assembleia Estadual é o parlamento unicameral da Mongólia. Está localizado no Palácio do Governo.

⁷⁷ Um Oblast é uma subdivisão administrativa e territorial em alguns países eslavos e ex-repúblicas soviéticas: Bielorrússia, Bulgária, Cazaquistão, Quirguistão, Rússia, Tajiquistão, Uzbequistão e Ucrânia. O termo foi usado, em outras línguas, para designar as maiores divisões administrativas da União Soviética. O termo Oblast (em russo óblast', "província", do russo antigo oblastí, onde ob- significa "diante de", "em frente de" e vlastí, "autoridade") pode ser traduzido como área, zona, província ou região. No mundo lusófono corresponde a distrito em Portugal ou a estado federal no Brasil.

No final do ano, houve uma onda de ataques contra a considerável comunidade russa de Tuva, resultando em 168 mortes. As tropas russas acabaram sendo chamadas. Muitos russos saíram da república durante esse período. Até hoje, Tuva permanece remota e de difícil acesso.

A respeito da história e das mudanças, transições sociais e políticas que Tannu-Tuva sofreu, principalmente em decorrência da grande influência russa, Oelschlaegel, (2016) afirma que:

A história da República de Tuva é caracterizada por um alto grau de independência. Antes de sua incorporação à União Soviética em 1944, Tannu Tuva era uma república popular independente. Em 1944, a república ingressou voluntariamente na União Soviética, inicialmente como Território Autônomo Tuvano; a partir de 1961 era conhecida como República de Tuva; e desde 1993 como a República de Tuva. Embora a República Popular de Tannu Tuva já fosse socialista antes de 1944, uma reforma socialista fundamental foi aplicada após a incorporação da república à União Soviética. O termo “sovietização” inclui as seguintes mudanças econômicas em Tuva: (1) a instalação de uma economia de planejamento centralizado dirigida e controlada pelo Estado; (1.1) a concomitante coletivização da pecuária em que os criadores continuaram a cuidar dos estoques coletivos em modos de vida nômades e seminômades; (1.2) o desenvolvimento do comércio dirigido e controlado pelo Estado de produtos da pecuária; (1.3) a exploração de recursos naturais sob gestão estatal; (1.4) o desenvolvimento da agricultura, especialmente nas partes meridionais da república, em um pequeno grau; (1.5) o início da industrialização, especialmente na capital Kyzyl; e (1.6) a eletrificação de cidades, vilas e centros kolkhoz⁷⁸ como um projeto de prestígio soviético. Além das reformas econômicas, várias outras transformações determinaram a vida dos tuvanos desde 1944. As mudanças de natureza política foram: (2) o desenvolvimento de uma consciência política do “progresso socialista” por meio da educação política; (3) o concomitante processo, prisão e até assassinato de pessoas religiosamente ativas, como xamãs e lamas budistas; (4) ‘deskulakitização’ ou processo, prisão e assassinato de criadores de gado prósperos; bem como (5) a repressão de dissidentes políticos ou pessoas com ideias políticas diferentes. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 26, tradução nossa)⁷⁹

⁷⁸ Kolkhoz ou colcoz, “estabelecimento ou unidade de produção coletiva” (plural: kolkhozy ou colcozes) é um tipo de propriedade rural coletiva, típica da antiga União Soviética, no qual os camponeses (os colcozianos) formavam uma cooperativa de produção agrícola. Os meios de produção (terra, equipamento, sementes etc.) eram fornecidos pelo Estado, ao qual era destinada uma parte fixa da produção. Havia, também, fazendas de pesca. Os colcoses (kolkhozy) constituíram a base do sistema de coletivização da agricultura na União Soviética, implantado após a vitória da Revolução de Outubro, com base no código agrário de 1922. Embora os trabalhadores tivessem a posse conjunta dos bens do colcoz com exceção da terra (que havia sido nacionalizada em 1917), o colcoz não seguia integralmente o padrão das cooperativas: seus trabalhadores (assim como os dos sovkhos) eram proibidos de deixar suas propriedades, e recebiam salário proporcional ao seu trabalho e não ao excedente de produção. Seu processo decisório também não seguia o padrão das cooperativas, pois as assembleias dos colcozes se limitavam a reproduzir as decisões governamentais. O processo de privatização das cooperativas foi iniciado em 1992, após a dissolução da União Soviética em 1991.

⁷⁹ *The history of the Republic of Tyva is characterized by a high degree of independence. Prior to its incorporation into the Soviet Union in 1944, Tannu Tuva was an independent people's republic. In 1944 the republic joined the Soviet Union voluntary, initially as the Tuvinian Autonomous Territory; from 1961 it was known as the Republic of Tuva; and since 1993 as the Republic of Tyva. Although the People's Republic of*

Tuva era signatário do tratado de 31 de março de 1992 que criou a Federação Russa. Uma nova constituição para a república foi redigida em 22 de outubro de 1993. Isso criou um parlamento de 32 membros (Supremo Khural) e um Grand Khural, responsável pela política externa e quaisquer possíveis mudanças na constituição, e assegura que a lei tuvana seja cumprida. A constituição também permitia um referendo se Tuva alguma vez buscasse a independência. Esta constituição foi aprovada por 53,9% (ou 62,2%, segundo a fonte) dos tuvanós em um referendo em 12 de dezembro de 1993.

Provavelmente não foi uma etnia homogênea, mas sim uigur, tumat e outras tribos, de modo que o aparecimento do canto da garganta não deve ser posterior ao primeiro milênio. (GRAWUNDER, 1999, p. 25, tradução nossa) ⁸⁰

Se tratando de características sociais (aqui descritas de maneira breve a título de contextualização) podemos considerar o povo tuvano como sendo culturalmente e etnicamente diverso, de acordo com o que observamos em todo seu processo de desenvolvimento histórico, que tem notadamente uma miscigenação de etnias asiáticas, árabes e europeias, além de uma recorrente instabilidade governamental e mais recentemente uma forte influência cultural/social resultante da dominação russa durante o final do século XIX e do século XX.

Tannu Tuva was already socialist before 1944, a fundamental socialist reform was enforced after the republic's incorporation into the Soviet Union. The term 'Sovietisation' subsumes the following economic changes in Tyva: (1) the installation of a state-directed and state-controlled, centrally-planned economy; (1.1) the concomitant collectivization of animal husbandry in which the stockbreeders continued to care for now collective stocks in nomadic and semi-nomadic modes of life; (1.2) the development of state directed and state-controlled trade of animal husbandry products; (1.3) the exploitation of natural resources under state management; (1.4) the development of agriculture, especially in the southern parts of the republic, to a small degree; (1.5) the beginnings of industrialization, especially in the capital Kyzyl; and (1.6) the electrification of cities, villages and kolkhoz centers as a Soviet prestige project. In addition to the economic reforms, several further transformations determined the lives of Tyvans since 1944. The changes of a political nature were: (2) the development of a political awareness of 'socialist progress' by means of political education; (3) the concomitant prosecution, imprisonment and even murder of religiously active people, such as shamans and Buddhist lamas; (4) 'dekulakisation' or prosecution, imprisonment, and murder of prosperous stockbreeders; as well as (5) the repression of political dissidents or people with different political ideas.

⁸⁰ *Dabei handelte es sich wahrscheinlich nicht um eine homogene ethnische Gruppe, sondern um Stämme der Uiguren, Tumat u.a., sodaß das Erscheinen des Kehlgangs nicht später als das erste Jahrtausend datiert werden muß.*

Tal diversidade é relevante para compreendermos melhor como o *overtone* se desenvolveu até os dias atuais, assim como a sua função e seu contexto artístico, musical e religioso dentro da sociedade tuvana.

De acordo com Khovalyg et al (2018) e suas referências a diversos pesquisadores podemos observar as seguintes características sociais de Tuva:

A principal vantagem do trabalho de Kabo (1934) foi o estudo da estrutura social da sociedade tuvana no início do século XX. O autor caracterizou as relações públicas como feudais com formas específicas de sobrevivência ancestral (Kabo, 1934). Dulov (1956), que investigou as relações socioeconômicas de Tuva no final do século 19 e início do século 20, chega à conclusão de que as relações semipatriarcais e semifeudais prevaleciam na sociedade tuvana. Apesar da análise profunda da estrutura social daquela sociedade, a questão da aparência sociocultural dos tuvanans não foi desenvolvida em virtude das atitudes ideológicas predominantes, da abordagem formativa e de classe (Dulov, 1956). Posteriormente, nos escritos de historiadores soviéticos, os problemas socioeconômicos foram ampliados; muita atenção foi dada à história da construção do partido, às organizações sócio-políticas da República Popular de Tuva e às relações com a URSS. Os estudos históricos e etnográficos continuaram a se desenvolver, cuja maior contribuição foi dada por (Weinstein, 1972). Weinstein (1961) conduziu expedições etnográficas e arqueológicas a várias regiões de Tuva. Ele também estudou exaustivamente uma das áreas autênticas de Tuva - Todja (Weinstein, 1961). No entanto, como o tema da oficialidade não foi objeto da pesquisa científica de Weinstein (1961), as questões sobre a formação e, mais ainda, sobre a transformação da camada social de gestores e líderes ficaram sem pesquisa e descrição adequadas. A historiografia disponível na época sobre a história do povo tuvano permitiu generalizá-la, o que resultou na criação, no início dos anos 1960, da obra em dois volumes "História de Tuva" que cobriu o período da antiguidade até 1961 (isto é, antes da formação da República Autônoma de Tuva). No entanto, os problemas de formação e evolução do funcionalismo da República Popular de Tuva, a imagem sociocultural e sua posterior transformação foram afetados minimamente. A próxima etapa da historiografia de Tuva é marcada por uma mudança de paradigmas ideológicos e metodológicos que levou às mudanças nos métodos de pesquisa e descrição histórica. Ao mesmo tempo, os pesquisadores tiveram acesso a fontes anteriormente fechadas, que permitiram aos historiadores revelar novas facetas do desenvolvimento histórico de Tuva. (KHOVALYGY et al, 2018, p. 232, tradução nossa)⁸¹

⁸¹ *The key advantage of Kabo's (1934) work was the study of the social structure of Tuvan society at the beginning of the 20th century. The author characterized public relations as feudal with specific forms of ancestral survivals (Kabo, 1934). Dulov (1956), who investigated the socio-economic relations of Tuva at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, comes to the conclusion that semi-patriarchal, semi-feudal relations prevailed in Tuvan society. Despite the profound analysis of the social structure of that society, the question of the socio-cultural appearance of Tuvan officials was not developed by virtue of prevailing ideological attitudes, the formative and class approach (Dulov, 1956). Later, in the writings of Soviet historians, the socio-economic problems were broadened; much attention was paid to the history of party building, socio-political organizations of the Tuvan People's Republic and relations with the USSR. Historical and ethnographic studies continued to develop, the greatest contribution to which was made by (Weinstein, 1972). Weinstein (1961) conducted ethnographic and archaeological expeditions to various regions of Tuva. He also thoroughly studied one of the*

Considerando as afirmações da citação anterior notamos uma predominância de um estilo de vida um tanto quanto antiquado que ainda prevaleceu na sociedade tuvana até o final do século XX, com características feudais e patriarcais, assim como uma dificuldade por parte dos pesquisadores em acessar tanto o território como as informações relativas ao desenvolvimento não só atual mas como um todo da sociedade tuvana.

Já Oelschlaegel (2016), em uma afirmação mais especificamente musical/cultural descreve que:

Desenvolvimentos semelhantes de troca intercultural e crescente publicidade mundial da cultura podem ser observados no cenário musical mundial. O canto de garganta e tom harmônico (Kargyraa e khöömej), pelo qual os tuvanans são agora conhecidos em todo o mundo, encontra sua disseminação máxima e a maioria de seus praticantes na República de Tuva. Existem agora muitas bandas tuvanans que fazem turnês pela Europa e América do Norte. A música tuvana se tornou um elemento importante nos festivais étnicos e folclóricos ocidentais, e um número cada vez maior de europeus, norte-americanos e japoneses viajam para Tuva para aprender essa arte vocal especial. O entusiasmo ocidental por tais elementos da cultura tuvana e a autoconfiança cultural eflorescente de muitos tuvanans superam os problemas descritos acima. São um impulso positivo e um ponto de partida para um futuro melhor. Por sua vez, as características especiais e a crescente popularidade da cultura tuvana desde o início do século XXI facilitam a formação de um turismo ecologicamente correto na região. O crescente desenvolvimento turístico da república abre um novo e lucrativo mercado de trabalho para a população local. Também interessados na cultura tuvana estão estudiosos das ciências humanas. A República de Tuva facilita dois centros de pesquisa em humanidades, ambos localizados em Kyzyl. O primeiro é o Tyvan Research Institute for the Humanities, no qual estudiosos locais investigam a arqueologia, geografia, história, idioma e cultura quase exclusivamente da República de Tuva e áreas adjacentes. O segundo é o Khöömej International Scientific Center. A Tyvan State University e o Aldan Maadyr (Sixty Warriors) National Museum da República de Tuva completam a comunidade científica na república. Além disso, um número crescente de acadêmicos ocidentais visita a República de Tuva para trabalho de campo. Como resultado, tanto dentro quanto fora da pequena república da Sibéria do Sul, inúmeras obras sobre a história, a linguagem e a literatura da República

authentic areas of Tuva –Todja (Weinstein, 1961). However, since the topic of officialdom was not the subject of Weinstein's (1961) scientific research, the questions about the formation and, the more so, of the transformation of the social layer of managers and leaders remained without proper research and description. Ultimately, the historiography available at that time on the history of the Tuvan people allowed to generalize it which resulted in the creation in the early 1960s of the two-volume work "History of Tuva" which covered the period from ancient times to 1961 (that is, before formation of the Tuvan Autonomous Republic). However, the problems of the formation and evolution of the officialdom of the Tuvan People's Republic, the socio-cultural image and its further transformation were affected minimally. The next stage in the historiography of Tuva is marked by a change in ideological and methodological paradigms which led to the changes in the methods of research and historical description. At the same time researchers gained access to previously closed sources which enabled historians to reveal new facets of Tuva's historical development.

de Tuva foram publicadas nas últimas décadas. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 32, tradução nossa)⁸²

Em resumo, podemos considerar a sociedade de Tuva como sendo de um desenvolvimento relativamente tardio devido ao seu histórico de instabilidades governamentais e políticos, sendo que a sua constituição como república é bastante recente e teve um impacto significativo em sua estruturação social, que se distanciou dos moldes até então considerados feudais e se aproximou mais dos padrões sociais ocidentais.

Também é interessante ressaltar que até a década de 1990 Tuva era um país um tanto quanto alienado em termos de relações internacionais, e é, em grande parte, graças a dissolução da URSS e a discreta, porém crescente disseminação da cultura do *overtone* que aos poucos o país foi se abrindo para receber pesquisadores, turistas e estrangeiros em geral interessados em aprender mais sobre seus costumes, tradições, religiosidade e principalmente sua musicalidade.

II.3 CARACTERÍSTICAS RELIGIOSAS

As crenças religiosas dos tuvanos são baseadas no xamanismo, uma das formas mais antigas de religiões, existente desde a Idade da Pedra. Durante o período que ainda não constituíam uma única nacionalidade e não tendo um nome próprio comum, várias tribos tuvanas já possuíam um único território e uma linguagem com diferentes dialetos.

⁸²*Similar developments of intercultural exchange and increasing worldwide publicity of Tyvan culture can be observed in the world music scene. Throat and overtone singing (kargyraa and khöömej), for which the Tyvans are now known worldwide, finds its maximum dissemination and most of its practitioners in the Republic of Tyva. There are now many Tyvan bands that tour Europe and North America. Tyvan music has become an important element in Western ethnic and folklore festivals, and increasing numbers of Europeans, North Americans, and Japanese travel to Tyva to learn this special vocal art. Western enthusiasm for such elements of Tyvan culture and the efflorescent cultural self-confidence of many Tyvans outshine the problems outlined above. They are a positive impulse and a point of departure for a better future. In turn, the special characteristics and increasing popularity of Tyvan culture since the beginning of the twenty-first century facilitate the formation of environmentally sensitive tourism in the region. The increasing touristic development of the republic opens up a new and profitable employment market for the local population. Also interested in Tyvan culture are scholars from the humanities. The Republic of Tyva facilitates two centres of research in the humanities, both located in Kyzyl. The first is the Tyvan Research Institute for the Humanities, in which local scholars investigate the archaeology, geography, history, language, and culture almost exclusively of the Republic of Tyva and adjacent areas. The second is the Khöömej International Scientific Centre. The Tyvan State University and the Aldan Maadyr (Sixty Warriors) National Museum of the Republic of Tyva complete the scientific community in the republic. In addition, increasing numbers of Western scholars visit the Republic of Tyva for fieldwork. As a result, both inside and outside the small South Siberian republic, numerous works about the history, language, and literature of the Republic of Tyva have been published in the past few decades.*

Durante os séculos XIII - XIV Tuva estava sob o domínio dos senhores feudais mongóis, neste período também têm início a propagação do lamaísmo ⁸³ (que no final do século XVIII seria estabelecido como uma religião oficial) em todo o seu território, assim como na Mongólia. Em 1773 é construído em Samagaltai o primeiro templo lamaísta em Tuva.

Caracterizando mais profundamente elementos da religiosidade siberiana (que abrange territórios tuvanos) Grawunder (1999) afirma que:

Xamanismo e animismo que são comuns à maior parte do norte da Sibéria. Seu épico é chamado de olongkho ([oloñixo:] Anm.), que geralmente é em verso, embora a prosa também seja encontrada. O comprimento varia de três ou quatro mil a até 25.000 linhas de versos. O texto é declamado em ritmo acelerado e os monólogos dos personagens são cantados, mas não há acompanhamento musical. (GRAWUNDER,1999 *apud* SCHOOLBRAID, 1975, p. 51, tradução nossa) ⁸⁴

Em contextos contemporâneos que concernem a religiosidade de Tuva, em especial o xamanismo, as transformações sofridas pela figura do xamã e sua relação com o crescente acesso a globalização e influências culturais ocidentais dentro da sociedade, a autora Oelschlaegel (2016) afirma:

No entanto, desenvolvimentos positivos também podem ser observados desde o início dos anos 2000. Especialmente os tuvanos do Sul da Sibéria tornaram-se conhecidos devido ao crescente interesse pela mídia ocidental em sua cultura tradicional. No centro de numerosos relatos, muitas vezes romanticamente idealizados, estão os pastores: nômades até os dias de hoje, suas vidas cotidianas passadas em *yurts*,⁸⁵ praticando (neo) xamanismo e a tradicional arte do canto gutural e harmônico. Estas não são relíquias moribundas, mas elementos de uma vibrante cultura tuvana. Com a crescente publicidade internacional dos tuvanos do Sul da Sibéria, ocorre um intercâmbio ativo entre pessoas da república e as de outras partes do mundo. Com isso estão ligados os incentivos para o desenvolvimento turístico da região e a consolidação da autoconfiança cultural em Tuva. Hoje, muitos tuvanos defendem com orgulho sua cultura e a facilitam e cultivam em espaços públicos e privados. Não apenas na Europa, mas também nos Estados Unidos e Canadá, o xamanismo tuvano agora é bem conhecido do grande público. Exposições em museus e jornais, revistas e reportagens televisionadas regularmente oferecem informações e histórias de fundo sobre

⁸³ *Forma de budismo do Tibete e da Mongólia, baseada nos ensinamentos de Buda, caracterizada pela presença de elementos ritualísticos e de práticas xamanísticas, cujos sacerdotes são chamados lamas.*

⁸⁴ *Shamanism and Animism which are common to most of Northern Siberia. Their epic is called olongkho ([oloñixo:]Anm.), which is generally in verse, though prose is also encountered. The length varies from three or four thousand to as much as 25,000 lines of verse. The text is declaimed at a rapid pace, and the monologues of the characters are sung, but there is no musical accompaniment.*

⁸⁵ *Yurt é uma tenda ou cabana circular usada tradicionalmente pelos pastores nômades mongóis e de outros povos da Ásia Central, como os quirguizes e os cazaques.*

o xamanismo na pequena república do sul da Sibéria. Só nas últimas duas décadas, desenvolveu-se uma cena esotérica que atende e pratica um tipo de xamanismo moderno ou neo-xamanismo, modelado principalmente no xamanismo tuvano. Os xamãs ocidentais e leigos interessados no xamanismo encontram-se regularmente com os xamãs tuvanos em conferências na Europa, nas Américas e na República de Tuva. Os xamãs tuvanos costumam viajar para a Europa e as Américas, enquanto amigos ocidentais do xamanismo visitam a República de Tuva para trocar experiências e juntos realizar rituais ou realizar sessões espíritas. A forte influência do xamanismo tuvano pode ser observada no xamanismo ocidental hoje, enquanto o xamanismo tuvano contemporâneo é influenciado pelo esoterismo ocidental. Os xamãs da República de Tuva se integraram em várias associações de xamãs de uma maneira moderna. Eles praticam para clientes locais e estrangeiros em casas especiais, principalmente em Kyzyl, e por altas taxas. Não apenas por esta razão, as vozes críticas tornaram-se mais altas em Tuva, alertando contra a crescente comercialização do xamanismo e o desenvolvimento do "show xamanismo". Deste ponto de vista, os xamãs estão perdendo sua credibilidade. As discussões sobre os xamãs "adequados" e "falsos" determinam o discurso sobre as habilidades e méritos dos xamãs contemporâneos entre os leigos. Ligadas a essas discussões estão lendas contemporâneas sobre xamãs históricos que foram contadas a partir do desejo de fornecer um exemplo e um modelo de xamãs "adequados", como eles viveram e agiram entre os tuvanos no passado. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 15, tradução nossa)⁸⁶

Notamos nas afirmações acima que as influências ocidentais na sociedade de Tuva, em particular as que ocorreram mais recentemente (meados do século XX e início do século XXI)

⁸⁶ *However, positive developments can also be observed since the beginning of the 2000s. Especially South-Siberian Tyvans have become well known due to an increasing interest in their traditional culture by Western media. In the centre of numerous, often romantically idealised reports are the pastoralists: nomadic to the present day, their everyday lives spent in yurts, practising (neo-)shamanism and the traditional art of throat and overtone singing. These are not moribund relics, but elements of a vibrant Tyvan culture. With the increasing international publicity of the South-Siberian Tyvans comes an active exchange between people from the republic and those from other parts of the world. Herewith are connected incentives for the development of the region for tourism and the consolidation of Tyvan cultural self-confidence. Today, many Tyvans proudly stand by their culture and facilitate and cultivate it in public and private spaces. Not only in Europe, but also in the United States and Canada, Tyvan shamanism is now well known to the wider public. Exhibitions in museums and newspaper, magazine, and televised reports regularly offer information and background stories about shamanism in the small South Siberian republic. In the last two decades alone, an esoteric scene has developed that attends to and practises a kind of modern- or neo-shamanism, mainly modelled on Tyvan shamanism. Western shamans and laypeople interested in shamanism regularly meet Tyvan shamans at conferences in Europe, the Americas, and in the Republic of Tyva. Tyvan shamans often travel to Europe and the Americas, while Western friends of shamanism visit the Republic of Tyva to exchange experiences and together perform rituals or hold séances. The strong influence of Tyvan shamanism can be observed in Western shamanism today, while contemporary Tyvan shamanism is influenced by Western esotericism. The shamans of the Republic of Tyva have integrated themselves into several shamans' associations in a modern way. They practise for local and foreign clients in special houses, mainly in Kyzyl, and for high fees. Not only for this reason, critical voices have become louder in Tyva, warning against the increasing commercialization of shamanism and the development of 'show shamanism'. From this point of view the shamans are losing their credibility. Discussions about 'proper' and 'false' shamans determine the discourse about skills and merits of contemporary shamans among laypeople. Connected to these discussions are contemporary legends about historical shamans that were all told from the desire to provide an example and a model of 'proper' shamans, as they lived and acted among the Tyvans in the past.*

moldaram de forma relevante as atribuições dos xamãs, assim como suas atuações religiosas e até mesmo o xamanismo tradicional tuvano.

Tais influências poderiam ser vistas como algo prejudicial, uma vez que muitos praticantes adaptaram seus rituais para entretenimento e comercialização, sendo que tais comportamentos não eram pertencentes a cultura e religiosidade de Tuva, e ainda é veemente desaprovado pelos xamãs tradicionais, uma vez que é considerado desrespeitoso compartilhar os segredos da religião, assim como os vender e banalizar para agrado dos ocidentais. Veremos com mais detalhes estas questões à medida que o capítulo for se desenvolvendo.

Já Black (2018) apresenta em sua pesquisa a seguinte descrição á respeito do animismo e da conexão entre o canto *overtone* e a religiosidade em Tuva:

Acredita-se na tradição tuvana que todas as coisas têm alma ou são habitadas por entidades espirituais. Os tuvanans, povos indígenas da Sibéria e da Ásia Central, desenvolveram Khöömei, uma técnica sagrada de canto gutural, para estabelecer contato com essas entidades espirituais e assimilar seu poder por meio da imitação de sons naturais. O povo tuvano acreditava que o som etéreo de dois tons é a maneira que os espíritos da natureza preferem usar para se revelar e se comunicar com outras coisas vivas. (BLACK, 2018, p. 3, tradução nossa)⁸⁷

A respeito dos xamãs, seus trabalhos, como são vistos e suas designações na sociedade tuavana, Oelschlaegel (2016) apresenta o seguinte relato:

O seguinte relato de testemunha ocular do sinologista⁸⁸ e historiador austríaco Otto Mänchen-Helfen, que foi o primeiro não russo a viajar e escrever sobre Tuva, mostra muito claramente: 'O xamã não é um sacerdote nem um membro de uma casta . Ele não tem privilégios. Ele é criador de gado assim como seus vizinhos e parentes. E, qualquer pessoa que ouviu um xamã durante seu diálogo vívido com seus espíritos parceiros, como ele exclama de espanto, ri sobre o que seus espíritos - audíveis apenas para ele - dizem a ele, acena com a cabeça ou estremece, não duvidará mais da justiça dessas pessoas pobres. Porque eles devem ser deplorados. Os pais ficam horrorizados quando

⁸⁷ *It is believed in Tuvan tradition that all things have a soul or are inhabited by spiritual entities. The Tuva, indigenous peoples of Siberia and central Asia, developed Khöömei, a sacred throat singing technique, to establish contact with these spiritual entities and assimilate their power through the imitation of natural sounds. The Tuvan people believed the ethereal two-toned sound is the way the spirits of nature prefer to use to reveal themselves and to communicate with other living things.*

⁸⁸ Sinologia ou estudos chineses, é uma disciplina acadêmica que se concentra no estudo da China principalmente por meio da filosofia, língua, literatura, cultura e história chinesa. O campo da sinologia era historicamente visto como equivalente à aplicação da filologia à China e até o século 20 era geralmente visto como significando "filologia chinesa" (linguagem e literatura).

encontram um sinal em seu filho que mostra que ele é um futuro xamã. A prática do xamanismo é um trabalho fisicamente árduo. A jovem de Khöndergej trabalhando como xamã todas as noites, o casaco pesado sobre os ombros frágeis, o tambor pesado nas mãos, do anoitecer até a meia-noite, mas com frequência suficiente até duas ou três da manhã. Espiritualmente, a produção de visões, a criação de outro mundo é uma conquista enorme. Depois da última batida do tambor, ela afunda, o rosto pálido, encharcado de suor, exausto, quase inconsciente. E seu pagamento? Nada, ou uma fita fina para segurar seu tambor. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 114, tradução nossa)⁸⁹

Nas falas acima ressaltamos como o xamanismo é ao mesmo tempo essencial mas também temido dentro da sociedade tuvana, uma vez que tal “dom” é considerado muitas vezes como um fardo, um trabalho árduo que é praticamente obrigatório (uma vez que não se pode recusar o que os tuvanos consideram talentos e presentes dos mestres espíritos) e não remunerado.

Mais especificamente se tratando das divindades pertencentes ao panteão tuvano e suas influencias na vida cotidiana, Oelschlaegel (2016) descreve as mesmas:

Considerando que muitos deuses (Tuv. Burkhan) - como o governante do mundo superior (Tengeri ou Kubustu Khaan), o governante do mundo inferior (Erlík Lovun Khaan), 'pai céu' (Tuv. Veado adam) e 'mãe terra' (Tuv. cher iyem), sol (Tuv. khün), lua (Tuv. aj) - tem sido regularmente discutido na literatura existente, essas divindades não desempenham mais um papel significativo no modelo de interação vivido de Tuva contemporâneo. Embora muitos tuvanos ainda estejam cientes da antiga importância de tais divindades, sua presença e função foram assumidas por mestres e espíritos malignos, bem como por outros assuntos não humanos que para a maioria dos meus parceiros de conversa parecem mais terrestres, próximos e este motivo é mais influente. Por esse motivo, os dados sobre as interações entre seres humanos e divindades, como céu (Tuv. Cervo) e terra (Tuv. Cher), sol e lua, são mais difíceis de obter. No entanto, muitos tuvanos ainda se dirigem a várias divindades, principalmente “[meu] pai céu” e “[minha] mãe terra”, em bênçãos e invocações como protetores de todos os assuntos humanos e não humanos do mundo terreno. Essas divindades regulam, controlam, punem e protegem e

⁸⁹ *The following eye-witness account by the Austrian sinologist and historian Otto Mänchen-Helfen, who was the first non-Russian to travel to and write about Tyva, shows this very clearly: ‘The shaman is not a priest nor a member of a caste. He enjoys no privileges. He is a cattle breeder just like his neighbours and relatives’. And, Anybody who has listened to a shaman during his vivid dialogue with his partner spirits, how he exclaims amazement, laughs about what his spirits – audible only to him – say to him, nods or winces, will no longer doubt the fair-mindedness of these poor people. Because they are to be deplored. Parents are horrified when they find a sign on their child that shows it to be a future shaman. The practice of shamanism is physically hard work. The young woman from Khöndergej working as a shamaness every evening, the heavy coat on her fragile shoulders, the heavy drum in her hands, from nightfall until midnight, but often enough until two or three in the morning. Spiritually, the production of visions, the creation of another world is an enormous achievement. After the last beat on the drum she sinks down, pale-faced, drenched in sweat, exhausted, almost unconscious. And her pay? Nothing, or a slim ribbon for the grip of her drum.*

são, neste sentido, corresponsáveis pelo sucesso no trabalho diário e pela fertilidade, felicidade, saúde e prosperidade. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 79, tradução nossa)⁹⁰

Ainda á respeito dos deuses de Tuva, observamos uma mitificação dos astros e da terra em forma de divindades, assim como uma forte ligação dos tuvanos com os mesmos durante o seu cotidiano, como por exemplo, fazer libações acordar, em funerais ou acidentes, em forma de preces, pedidos e orações clamando por bençãos e proteções, como veremos a seguir no relato de um entrevistado pela autora Oelschlaegel (2016):

Um dos meus parceiros de pesquisa, um professor de biologia e química de 58 anos que mora em Mugur Aksy, disse o seguinte em 9 de outubro de 2004 sobre o céu: Os tuvanos oram: “Meu céu azul, cuide de mim!” Eles oram: “Minha terra negra, cuide de mim!” Além disso, eles também oram: “Meu sol dourado, minha lua dourada, cuide de mim!” Se - por exemplo - alguém a cavalo tropeçar em uma raiz e cair, ele ora aos mestres: 'Oh, Senhor, meu céu azul, minha terra negra, tire todas as coisas ruins de mim e cuide de mim!' Também se uma criança morre, eles oram: 'Meu céu azul, minha terra negra, minha lua dourada, meu dourado sol, doença e morte me deixam, tire-os de mim, cuide de mim!' O povo tuvano acredita que céu, terra, lua e sol são deuses. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 79, tradução nossa)⁹¹

Não só deuses fazem parte do cotidiano de crenças e interações com os tuvanos, mas também uma variedade de espíritos considerados bons e ruins, alguns humanos e outros não, além dos venerados espíritos mestres que descreveremos mais adiante no decorrer deste capítulo.

⁹⁰Whereas many a god (Tyv. burkhan) – such as the ruler of the upper world (Tengeri or Kubustu Khaan), the ruler of the lower world (Erlík Lovun Khaan), ‘father sky’ (Tyv. deer adam) and ‘mother earth’ (Tyv. cher iyem), sun (Tyv. khün), moon (Tyv. aj) – has been regularly discussed in the existing literature, these deities no longer play a significant role in the lived interaction model of contemporary Tyva.²⁸ Although many Tyvans are still aware of the former importance of such deities, their presence and function has been taken over by master and evil spirits as well as by other non-human subjects that for most of my conversation partners seem earthlier, closer, and for this reason more influential. For this reason, data about interactions between human beings and deities such as sky (Tyv. deer) and earth (Tyv. cher), sun, and moon is harder to come by. Nevertheless, many Tyvans still address several deities, primarily ‘[my] father sky’ and ‘[my] mother earth’, in blessings and invocations as protectors of all human and non-human subjects of the earthly world. These deities regulate, control, punish, and safeguard them and are in this sense co-responsible for success in everyday work and for fertility, happiness, health, and prosperity.

⁹¹One of my research partners, a 58-year-old male biology and chemistry teacher living in Mugur Aksy, said the following on 9 October 2004 about the sky: The Tyvans pray: ‘My blue sky, watch over me!’ They pray: ‘My black earth, watch over me!’ Moreover they also pray: ‘My golden sun, my golden moon, watch over me!’ If – for example – somebody on horseback stumbles over a root and falls, he prays to the masters: ‘Oh, Lord, my blue sky, my black earth, take all bad things from me and watch over me!’ Also if a child dies, they pray: ‘My blue sky, my black earth, my golden moon, my golden sun, disease and death leave me, take them away from me, watch over me!’ The Tyvan people believe that sky, earth, moon, and sun are gods.

Se tratando dos espíritos considerados malignos, Oelschlaegel (2016) afirma que:

O termo *aza* é comumente usado entre os tuvanos para todos os tipos de espíritos malignos que causam vários sintomas de doenças ou danos. De um simples ataque a uma doença séria que os tuvanos vêem como o roubo da alma humana por esse espírito, o *aza* (pl. *Azalar*) ou *aza-chetker* repetidamente afeta o destino dos seres humanos. *Azalar* são considerados inimigos incalculáveis do bem-estar humano. [...] Os espíritos que meus informantes chamaram de *puktar* foram descritos como uma espécie de alma transformada de um ser humano falecido que ainda não havia encontrado seu caminho para o outro mundo, o reino dos mortos. Como *puktar*, essas almas são vingativas e prejudicam as pessoas vivas com quem eles tiveram conflitos durante suas vidas. Eles pegam as almas de pessoas vivas que adoecem e podem morrer sem tratamento por um xamã. Os tuvanos consideram as almas das pessoas vivas e mortas que vagam à noite (e podem ser observadas pelos videntes) como uma forma de espírito maligno. Especialmente por causa do medo de *puktar* e das almas que serão, mas ainda não foram transformadas em *puktar*, muitos tuvanos evitam sair de casa à noite entre três e cinco horas da manhã, quando esses espíritos estão mais ativos. [...] Outro tipo de espírito maligno é o que os tuvanos chamam de *chetker*. Este espírito suga a energia vital dos seres humanos para se alimentar. Para evitar que as pessoas morram por falta de energia vital, um xamã deve ser chamado para exorcizar esse espírito. O *diireng* (pl. *Diirengner*) é considerado um bobo da corte importuno, bem como uma razão para a prosperidade súbita e imerecida de uma pessoa. Qualquer tuvano que deseja adquirir riqueza rápida pode tentar encontrar esse espírito e conquistá-lo. Durante o contato e a interação com esse espírito, porém, também existem consequências negativas que não podem ser evitadas. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 96, tradução nossa)⁹²

Além de todos os seres acima mencionados é importante ressaltarmos o papel de outros espíritos não humanos que interagem com os tuvanos em seu cotidiano, como por exemplo espíritos protetores dos xamãs, espíritos animais e da natureza.

⁹²The term *aza* is commonly used among the Tyvans for all kinds of evil spirits that cause various symptoms of disease or damage. From a simple attack to a serious illness that the Tyvans view as the theft of the human soul by this spirit, the *aza* (pl. *azalar*) or *aza-chetker* again and again affects the fate of human beings. *Azalar* are considered incalculable enemies of human well-being. [...] The spirits my informants called *puktar* were described as a kind of transformed soul of a deceased human being that had not yet found its way to the other world, the realm of the dead. As *puktar*, these souls are vengeful and harm living people with whom they had conflicts during their lives. They catch the souls of living people who then fall ill and may die without treatment by a shaman. Tyvans regard the souls of both living and dead persons that wander around at night (and can be observed by seers) as a form of evil spirit. Especially because of their fear of *puktar* and of souls that will be but have not yet been transformed into *puktar*, many Tyvans avoid leaving the house at night between three and five o'clock in the morning, when these spirits are most active. [...] Another type of evil spirit is what the Tyvans call *chetker*. This spirit sucks out the life energy from human beings to nourish itself. To prevent people from dying due to the absence of life energy, a shaman must be called to exorcise this spirit. The *diireng* (pl. *diirengner*) is considered an importunate jester as well as a reason for the sudden and undeserved prosperity of a person. Any Tyvan who wants to acquire fast wealth may try to find this spirit and win it over. During the contact and the interaction with this spirit, however, there are also negative consequences that cannot be avoided.

Existem também as almas humanas, que assim como os deuses e outros seres tem um papel relevante na religiosidade de Tuva.

Notamos descrições destas presenças sobrenaturais nas falas de Oelschlaegel (2016) a respeito das mesmas:

Parceiros de interação não humanas dos tuvanos do Sul da Sibéria incluem, além disso, parceiros e espíritos protetores familiares de xamãs, videntes, clãs e, bem como pessoas iniciadas como oráculos ou que de alguma forma foram escolhidas ou receberam talentos por espíritos ou deuses. Aos espíritos parceiros pertencem, por um lado, as divindades mencionadas acima, como céu, terra, sol, lua, estrelas e constelações estelares. Um exemplo de alguém que tem o céu como espírito parceiro é uma xamã que se autodenomina "xamã ancestral da descendência celestial"; ela atribui seu presente ao deus do céu. Por outro lado, os espíritos parceiros incluem mestres espirituais poderosos, espíritos malignos, as almas de xamãs falecidos, as almas de animais e plantas, bem como os poderes e energias do deserto, da água e do cosmos que são representados impessoalmente. Todos esses sujeitos não humanos agem de alguma forma sobre o ser humano, que para sua segurança e bem-estar deve interagir e se comunicar com ele de maneira cuidadosa.[...] Os parceiros de interação não humanos típicos dos tuvanos são espíritos e almas, que fazem parte de uma rede afetiva mútua com os seres humanos. Mas os seres animados e as coisas que circundam os seres humanos em seu mundo terreno também são classificados como parceiros de interação não humanos. Seja uma propriedade viva ou feita pelo homem, um tuvano interage com todas as partes do ambiente natural e feito pelo homem, com tudo o que importa em sua vida cotidiana. Muitos tuvanos se percebem em interação permanente com seus animais domésticos e de fazenda, com a caça selvagem e as plantas da taiga, com todos os recursos naturais que utilizam, e com suas ferramentas e outros artigos de uso diário. O corte de uma árvore, por exemplo, requer não apenas a permissão do espírito mestre da taiga, que é o verdadeiro dono da árvore, mas também exige que o ser humano peça desculpas à árvore derrubada ou a ser derrubada. As interações diárias dos criadores de gado tuvanos com seus animais domésticos, sejam eles rebanhos, cães ou cavalos, ocorrem entre sujeitos que trazem sua própria vontade para a rede de interação. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 97, tradução nossa)⁹³

⁹³ *Non-human interaction partners of the South-Siberian Tyvans include, further, partner and familiarprotecting spirits of shamans, seers, clans, and, as well as persons initiated as oracles or who in any way have been chosen or been given talents by spirits or gods. To the partner spirits belong, on the one hand, the deities mentioned above, like heaven, earth, sun, moon, stars, and stellar constellations. An example of someone who has the sky as a partner spirit is a shamaness who calls herself the 'ancestral shamaness of heavenly descent'; she ascribes her gift to the god of heaven. On the other hand, partner spirits include powerful spirit masters, evil spirits, the souls of deceased shamans, the souls of animals and plants, as well as the powers and energies of the wilderness, the water, and the cosmos that are impersonally represented. All these non-human subjects act in some kind of way on human beings, who for their safety and well-being should interact and communicate with them in a careful manner. [...] Typical nonhuman interaction partners of the Tyvans are spirits and souls, which are part of a mutually affective network with human beings. But animated beings and things that surround human beings in their earthly world are also classified as non-human interaction partners. Whether living or man-made property, a Tyvan interacts with all parts of the natural and man-made environment, with everything that matters in his everyday life. Many Tyvans perceive themselves in permanent interaction with their domestic and farm animals, with the wild game and the plants of the taiga, with all natural resources they use, and with their tools and other articles of daily use. The cutting of a tree, for example, requires not only the permission of the spirit master of the*

Além do xamanismo o lamaísmo também é presente nas crenças da sociedade tuvana, interagindo e coexistindo de maneira harmoniosa ainda hoje, sendo ambas praticadas e perpetuadas dentro da religiosidade de Tuva.

Notamos não só exemplos desta coexistência, como também um breve traçado histórico e características de templos e locais sagrados na geografia tuvana na fala de Zeahan (2017 *apud* Mongush 2014):

Por toda a Tuva, existem relíquias do budismo tibetano e do xamanismo. Ao lado das estradas, existem santuários coloridos. Em cada local de água sagrada dentro da República, relíquias de ambas as crenças estão presentes. A presença de uma crença espiritual abrangente está em todos os lugares, parte da paisagem que as crianças brincam, interagem, aprendem e vivem. As tribos de Tuva sempre praticaram alguma forma de paganismo, mas elas entraram em contato com o budismo pela primeira vez no século IX quando estavam sob o khanato uigur e novamente quando se tornaram parte da dinastia Qing da China no século XIX. No período soviético, ambos foram reprimidos, mas não sem tentativas inteligentes de escondê-los em partes mais remotas da república, longe das autoridades. Hoje em dia, as crenças estão tão interligadas; Os tuvanans não podem praticar um sem praticar o outro. Ambos são acessíveis a todos e não competem pelo domínio da maioria. Eventos especiais de cura em Tuva convidam lamas e xamãs para dar uma bênção. Os lamas abordam os xamãs com pedidos para expulsar os espíritos malignos de suas yurts. Os xamãs são continuamente convidados aos templos budistas para fazer sacrifícios. Ambas as práticas de cura são usadas pelos tuvanans indistintamente (ZEAHAN *apud* MONGUSH, 2014, p. 60, tradução nossa)⁹⁴

taiga, who is the real owner of the tree, but it also requires that human beings apologise to the felled tree or the one to be felled. The daily interactions of the Tyvan stockbreeders with their domestic animals, be they livestock, dogs or horses, take place between subjects that bring their own will into the network of interaction.

⁹⁴*Throughout all of Tuva, there are both Tibetan Buddhist and Shamanistic relics. On the side of roads, there are colorful shrines. At every holy water site within the Republic, relics of both beliefs are present. The presence of overarching spiritual belief is everywhere, part of the landscape that children play, interact learn and live on. The tribes of Tuva have always practiced some form of paganism, but they first came in contact with Buddhism in the ninth century when they were under the Uygur Khanate and again when they became part of the China's Qing dynasty in the nineteenth century. In the Soviet period, both were repressed, but not without clever attempts to hide them in more remote parts of the republic, away from the authorities. Nowadays, the beliefs are so interconnected; Tuvans cannot practice one without practicing the other. Both are accessible to all and don't compete for dominance in the mainstream. Special healing events in Tuva invite both lamas and shamans to give a blessing. Lamas approach shamans with requests to drive evil spirits out of their yurts. Shamans are continually invited to Buddhist temples to make sacrifices. Both medicines are used by Tuvan interchangeably.*

Entraremos agora uma discussão chave para a compreensão da música e do canto *overtone*, suas origens e finalidades, mais especificamente, dentro da cultura tuvana, sendo que estes estão diretamente conectados ao xamanismo e a figura dos mestres espíritos.

Para melhor compreensão dos mestres espíritos, seres de extrema importância para esta parte do capítulo sobre a religiosidade de Tuva, iniciaremos com a fala de Oelshaelegel (2016) a respeito da terminologia que os tuvanans utilizam para se referir aos mesmos:

As divindades tuvanans são frequentemente enumeradas junto com uma variedade de mestres espirituais do mundo terreno. O termo tuvano *ee* (*Eeler*, possessivo *eezi*) deve ser traduzido literalmente como "mestre". Na vida cotidiana de Tuva, o termo é usado para 'anfitrião' ou 'senhorio'. Em um sentido religioso, no entanto, o termo é frequentemente usado para se referir a um "mestre espiritual" ou um "espírito mestre de um lugar". (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 80, tradução nossa)⁹⁵

Ainda em caráter descritivo dos mestres espíritos e suas atribuições e influências no dia-a-dia Oelshaelegel (2016) afirma que:

De todos os sujeitos não humanos, os mestres espíritos são os mais fortemente envolvidos no pensamento e na ação dos tuvanans contemporâneos. Eles são os mais mencionados e atraem visivelmente a atenção religiosa. Especialmente visíveis são os muitos lugares rituais e sagrados (Tuv. *Ydyk cher*) dedicados ao serviço dos mestres espíritos. Tudo o que pertence à paisagem tuvana - as colinas, montanhas e rochas, taiga e floresta, árvores específicas, as estepes, vales, passagens de montanha, rios, lagos e nascentes, e todos os lugares distintos na paisagem tuavana e outras partes da natureza - são habitados por mestres espíritos de acordo com o modelo de interação. Esses espíritos são os verdadeiros proprietários e protetores de tudo o que existe no mundo tuvano. Eles controlam seu uso e punem seu abuso ou destruição. Assuntos naturais especiais, como uma árvore sagrada, fonte mineral ou fonte do pântano (Tyv. *Kara sug*), todos conhecidos por serem o domicílio de poderosos mestres espíritos, são frequentemente usados como locais rituais. Esses espíritos são o foco de interesse dos residentes e convidados, principalmente durante os rituais que acontecem no local. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 80, tradução nossa)⁹⁶

⁹⁵ *Tyvan deities are often enumerated together with a variety of spirit masters of the earthly world. The Tyvan term ee (pl. eeler, possessive eezi) must be translated literally as 'master'. In Tyvan everyday life the term is used for 'host' or 'landlord'. In a religious sense, however, the term is often used to refer to a 'spirit master' or a 'spirit master of a place'.*

⁹⁶ *Of all non-human subjects, the spirit masters are most strongly involved in the thinking and acting of contemporary Tyvans. They are the most frequently mentioned and most visibly attract religious attention. Especially visible are the many ritual and sacred places (Tyv. ydyk cher) dedicated to the service of the spirit masters. Everything that belongs to the Tyvan landscape – the hills, mountains and rocks, taiga and forest, specific*

Ressaltando a importância dos espíritos mestres e o animismo inerente não só as crenças religiosas, mas ao próprio desenvolvimento existencial e formação comportamental dos tuvanos, segue um relato de Oelschlaegel (2016):

Se alguém olhasse apenas para os atributos visíveis de sujeitos não humanos e religiosamente venerados na paisagem de Tuva, eles poderiam facilmente perder de vista o fato de que os espíritos mestres são inerentes a tudo que existe. Isso inclui artefatos materiais produzidos por seres humanos, como *yurts* e outras construções residenciais e econômicas, bem como eletrodomésticos e ferramentas. Seus donos e usuários humanos estão em interação diária permanente com os espíritos mestres desses artefatos. As pessoas têm que adquirir e manter diariamente o favor e o apoio desses espíritos mestres, realizando demonstrações cada vez maiores de respeito e veneração. O espírito mestre do acampamento (Tuv. *Khonaash eezi*) - às vezes chamado de *baj khonaash* (os ricos do acampamento) - e o espírito mestre do fogo na lareira (Tuv. *Ot eezi*) zelam por tudo que pertence aos humanos residenciais e econômicos espaços. Uma de minhas parceiras de entrevista, uma mulher de 44 anos que trabalha como antropóloga e folclorista em Kyzyl, me contou o seguinte sobre o espírito mestre de tais moradias. Gravei a entrevista em 28 de julho de 2004: Cada *yurt*, cada moradia tem um espírito mestre. Meu apartamento também tem um espírito mestre, e os lugares onde ficam *yurts* ou acampamentos de *yurt*, os campos de acampamento, têm espíritos mestres. Nós os chamamos de ‘mestres dos lugares’. Eles são os protetores das *yurts* ou dos locais onde as *yurts* estão. É imperativo que alimentemos o espírito mestre da *yurt* e o espírito mestre do acampamento. Se não lhes trouxermos sacrifícios, eles ficarão zangados. Oferecemos-lhes a primeira parte das nossas refeições. [...] Todos os espíritos mestres exigem interações respeitadas, até mesmo os espíritos mestres dos artigos aparentemente insignificantes de uso diário. Seu consentimento e favor são absolutamente necessários para o uso bem-sucedido de artefatos. [...] Um entrevistado de 46 anos, criador de gado de Süt Khöl, disse sobre o guardião ou mestre espiritual do campo (Tuv. *Khonaash eezi*): O campo de acampamento (Tuv. *khonaash*) de nossa família é antigo. Nossos ancestrais já viveram neste lugar e temos espíritos mestres. Quando nossos ancestrais morreram, eles permaneceram em seu domicílio ancestral e se tornaram espíritos mestres. Às vezes, eles estão de bom humor, mas às vezes estão com raiva. Eles podem ser caprichosos, às vezes bons e às vezes ruins. O xamã expulsa os espíritos malignos, mas aos espíritos bondosos ofertamos oferendas. Cada antigo campo de acampamento tem seus mestres. Eles são os ancestrais. Um ser humano que nasceu em um determinado lugar e cresceu lá continua a residir lá após sua morte. Como espírito mestre, ele protege sua terra natal. Reverenciamos os bem-dispostos espíritos mestres dos campos. Realizamos rituais para eles e queimamos oferendas de fumaça. Fazemos isso

trees, the steppes, valleys, mountain passes, rivers, lakes and springs, and all distinctive places in the Tyvan landscape and other parts of nature – are inhabited by spirit masters according to the interaction model. These spirits are the true owners and protectors of everything existing in the Tyvan world. They control their use and punish their abuse or destruction. Special natural subjects, like a sacred tree, mineral spring, or swamp spring (Tyv. kara sug), all known to be the domicile of powerful spirit masters, are often used as ritual places. These spirits are the focus of interest of residents and guests, especially during rituals taking place on-site.

especialmente quando chegamos ao acampamento sazonal. Além disso, a dona de casa faz uma libação todas as manhãs desde o primeiro chá com leite do dia. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 88, tradução nossa)⁹⁷

Com esta breve descrição acima já podemos notar o animismo imanente a toda a construção religiosa e cultural dos tuvanos, como por exemplo a ideia que desde árvores a pedras e até mesmo utensílios domésticos possuem um espírito e um mestre espírito responsável pela interação entre humanos e os mesmos.

A título descritivo a autora narra os locais (conhecidos como *Ovaa*) onde estas interações entre os mestres espíritos e os humanos mais comumente ocorrem, localidade onde se dão os rituais, orações, festividades sazonais e sacrifícios podendo ser considerados como templos ou locais sagrados:

Os mestres espirituais das águas, passagens nas montanhas, vales, colinas e outras partes da paisagem que regularmente interagem com os seres humanos recebem deles locais rituais artificiais feitos pelo homem na forma de *ovaalar* (v. *Ovaa*). Eles são usados como locais de comunicação e interação mútua. Dois tipos de *ovaa* são comuns em Tuva. O primeiro tipo é o *ovaa* traçado (pedra *ovaa*), que consiste em pedras que se amontoam para formar um cone. Nessas pilhas de pedras, os tuvanos colocam varas ou galhos de madeira, que

⁹⁷ *Were one to look only upon the visible attributes of religiously venerated, non-human subjects in the Tyvan landscape, they could easily lose sight of the fact that spirit masters are inherent in everything existing. This includes material artefacts produced by human beings, like yurts and other residential and economic constructions, as well as household appliances and tools. Their human owners and users are in permanent daily interaction with the spirit masters of these artefacts. People have to daily acquire and maintain the favour and support of these spirit masters by carrying out smaller and larger demonstrations of respect and veneration. The spirit master of the camp (Tyv. khonaash eezi) – sometimes called baj khonaash (the rich of the camp) – and the spirit master of the fire in the hearth (Tyv. ot eezi) watch over everything belonging to human residential and economic spaces. One of my interview partners, a 44-year-old woman who works as an anthropologist and folklorist in Kyzyl told me the following about the spirit master of such dwellings. I recorded the interview on 28 July 2004: Every yurt, each dwelling has a spirit master. My flat has a spirit master too, and places where yurts or yurt camps stand, the camp grounds, have spirit masters. We call them ‘masters of places’. They are the protectors of the yurts or of the places where the yurts stand. It is imperative that we feed the spirit master of the yurt and the spirit master of the camp. If we do not bring them sacrifices, they will become angry. We offer them the first part of our meals. [...] All spirit masters demand respectful interactions, even the spirit masters of the seemingly negligible articles of daily use. Their consent and favour are absolutely necessary for the successful use of such artefacts. A 46-year-old male interview partner, a stockbreeder from Süt Khöl, said about the guardian or spirit master of the camp (Tyv. khonaash eezi): The camp ground (Tyv. khonaash) of our family is old. Our ancestors already lived in this place and we have spirit masters. When our ancestors died, they stayed behind on their ancestral domicile and became spirit masters. Sometimes they are in a good mood, but sometimes they are angry. They can be capricious, sometimes good and sometimes bad. The shaman banishes the evil spirits, but to the kindly spirits we bring offerings. Each old camp ground has its spirit masters. They are the ancestors. A human being who was born in a particular place and grew up there continues to reside there after his death. As a spirit master he protects his homeland. We revere the well-disposed spirit masters of camps. We conduct rituals for them and burn smoke offerings. We do this especially when arriving at the seasonal camp ground. In addition, the housewife makes a libation every morning from the first milk tea of the day.*

decoram com fitas sacrificais coloridas. O outro tipo é o *chadyr ovaa*, que é feito de longos galhos de madeira e galhos que também estão dispostos em um cone. No centro do cone está uma longa estaca, na extremidade superior da qual está uma figura esculpida que atinge o céu como uma flecha, e junto com a estaca simboliza o *axis mundi*. A entrada de um *ovaa chadyr* geralmente fica voltada para o leste. O tipo de *ovaa* construído por tuvanos depende se há pedras suficientes na área que podem ser empilhadas para fazer um *ovaa*. Se eles estão em uma área onde não há pedras suficientes, então um *chadyr ovaa* é construído. Com ou sem *ovaalar*, os locais rituais se destacam de seus arredores porque as árvores ou arbustos próximos são decorados com fitas sacrificais coloridas (Tuv. *Chalama*) como presentes visíveis ao mestre espírito do local que marcam. No local do ritual, muitas vezes há também uma pedra de sacrifício maior, que os tuvanos usam para sacrifícios de fumaça espontâneos ou regulares (Tuv. *Sang*). Menos comuns são os altares com a mesma função sacrificial. Se um transeunte apenas coloca uma pedra na *ovaa* ou fitas nos galhos, ou se várias pessoas se reúnem ao lado do *ovaa* para realizar um sacrifício elaborado para o mestre espírito do lugar e se comunicar com ele, depende da situação do visitante. Em qualquer caso, as pessoas são obrigadas a permanecer brevemente no *ovaa*, saudar seu mestre espírito e dar um sinal de fê. A visita a um local ritual geralmente está associada a uma curta oração ou invocação, incluindo um pedido de bênção do mestre para todos os planos futuros. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 81, tradução nossa)⁹⁸

Também faz parte da cultura religiosa tuvana frequentar tais localidades sagradas e entrar em contato com os mestres espíritos de maneira frequente, seja em pequenos gestos ou em rituais mais elaborados em datas comemorativas.

Se tratando dos hábitos e costumes dos xamãs de Tuva, Oelschlaegel (2016) reforça na citação abaixo como o contato com a natureza e a reverência aos espíritos é essencial para os mesmos, sendo uma fonte direta de obtenção e fortalecimento de seus poderes:

⁹⁸ *The spirit masters of the waters, mountain passes, valleys, hills, and other parts of the landscape who regularly interact with human beings receive from them manmade artificial ritual places in the form of ovaalar (s. ovaa). They are used as places for mutual communication and interaction. Two types of ovaa are common in Tyva. The first type is the dash ovaa (stone ovaa), consisting of stones that are piled up to form a cone. In these piles of stones the Tyvans stick wooden sticks or branches, which they decorate with colourful sacrificial ribbons. The other type is the chadyr ovaa, which is made of long wooden sticks and branches that again are arranged in a cone. In the cone's centre is a long stake, on the upper end of which is a carved figure that reaches into the sky like an arrow, and together with the stake symbolises the axis mundi. The entrance of a chadyr ovaa most often faces east. The type of ovaa built by Tyvans depends on whether there are enough stones in the area that can be stacked to make an ovaa. If they are in an area where there are not enough stones then a chadyr ovaa is built. With or without ovaalar, the ritual places stand out from their surroundings because trees or bushes near them are decorated with colourful sacrificial ribbons (Tyv. chalama) as visible gifts to the spirit master of the place they mark. At the ritual place there is often also a larger sacrificial stone, which the Tyvans use for spontaneous or regular smoke sacrifices (Tyv. sang). Less common are altars with the same sacrificial function. Whether a passerby only puts a stone on the ovaa or ribbons on branches, or whether several persons gather next to the ovaa to conduct an elaborate sacrifice for the spirit master of the place and communicate with him, depends on the visitor's situation. In any case, people are obliged to dwell briefly at the ovaa, greet its spirit master, and give a sign of faith. Visiting a ritual place is often connected with a short prayer or an invocation including a request for the master's blessing of all future plans.*

Os xamãs tuvanos viajam regularmente para sua terra natal para renovar seus contatos com os espíritos que ali residem e para recarregar seus poderes na natureza - neste caso, na taiga. A natureza selvagem, longe dos assentamentos humanos, é considerada cheia de energia. É por isso que é importante para os xamãs tuvanos tomarem parte da energia da natureza e renovarem seus poderes pelo menos uma vez por ano. Além disso, a maioria dos xamãs sente-se em dívida com os espíritos de sua terra natal, pelos quais geralmente foram chamados para se tornarem xamãs e consideram importante manter interações profissionais com eles. Por fim, os espíritos querem ser atendidos, caso contrário, eles podem retirar o poder e as habilidades dos xamãs que não se importam com eles. (OELSCHLAEGEL, 2016 p. 179, tradução nossa)⁹⁹

Reforçando ainda mais este relacionamento essencial e vivido entre os xamãs tuvanos e os mestres espíritos Oelschlaegel (2016) afirma:

Além de pequenas atividades rituais espontâneas quando os tuvanos passam por um local ritualístico, pode haver razões especiais para visitar tais locais, por exemplo, para pedir o apoio de seus mestres e usar seus poderes. Regularmente na primavera, em algumas áreas também no outono, acontecem rituais elaborados para os espíritos mestres da pátria. Frequentemente, existem ideias precisas sobre os espíritos mestres da área de assentamento local. (Oelschlaegel, 2016, p. 82, tradução nossa)¹⁰⁰

Especificando com maior profundidade os hábitos ritualísticos de Tuva, a autora narra com minúcia todos os preparativos para os rituais maiores que ocorrem em datas especiais nos *Ovaa*, especificamente em seu relato observamos os ritos de primavera.

Um fato curioso, mas que reforça a relação harmoniosa entre o lamaísmo e o xamanismo tuvano é a presença e as bênçãos de monges nas festividades pagãs.

Abaixo segue o relato de Oelschlaegel (2016) acerca dos ritos de primavera:

Poucos dias antes da consagração, os assistentes ritualísticos arrumam e realizam uma limpeza dos arredores do *ovaa* (Tuv. *Ovaa septeer*). Outros participantes preparam ofertas de sacrifício, matam ovelhas, preparam comida

⁹⁹ *Tyvan shamans regularly travel to their homeland to renew their contacts with the spirits residing there, and to recharge their powers in the wilderness – in this case, in the taiga. The wilderness far away from human settlement is considered full of energy. That is why it is important for Tyvan shamans to partake in nature’s energy and renew their powers at least once a year. In addition, most shamans feel indebted to the spirits of their homeland by whom they were usually called to become a shaman and find it important to maintain professional interactions with them. Finally, the spirits want to be attended, otherwise they might withdraw the power and skills from the shamans who do not care for them.*

¹⁰⁰ *Apart from spontaneous, small ritual activities when Tyvans pass a ritual place, there may be special reasons for visiting such places, for instance to invite the support of their masters and use their powers. Regularly in spring, in some areas also in autumn, elaborate rituals for the master spirits of the homeland take place. Often precise ideas exist about the spirit masters of the local settlement area.*

branca (*chem*, ou seja, alimentos feitos de leite) e alimentos feitos de farinha, cortam fitas sacrificiais e convidam pelo menos um ou uma xamã e às vezes também um lama budista. No dia do ritual, todos os participantes se reúnem e vão juntos ao local sagrado. Lugares rituais muito poderosos, como os *ovaa* da Montanha de Cabeça Branca, são adentrados apenas por homens antes e durante o ritual, enquanto mulheres e crianças celebram sua própria consagração menor a uma distância segura. Os habitantes do assentamento Mugur Aksy têm certeza de que o poder e a energia do *ovaa* e de seu mestre espiritual são muito perigosos para mulheres e crianças. São muitos os motivos para celebrar a consagração da primavera. As pessoas são gratas pela clemência e favorecimento do espírito mestre no ano anterior; e desejam inquirir sobre os desejos e satisfações, prazeres ou preocupações do mestre espírito sobre o comportamento humano. As pessoas também tratam de problemas em suas vidas na esperança de que o mestre espírito os ajude a resolvê-los e solicite bem-estar geral, fortuna e sucesso com a pecuária, clima favorável, bons prados, gado gordo e comida suficiente e boa saúde para o povo. Cada xamã tem sua própria maneira de conduzir a sessão ritual. Mas todos os xamãs invocam o mestre espírito do *ovaa*, dialogam com ele, fazem sacrifícios com fogo de lenha e zimbro (Tuv. *Artysh*), expressam a gratidão dos participantes pelos favores concedidos no ano anterior e suas esperanças para o próximo ano, despedem-se do espírito mestre e, finalmente, traduzem o conteúdo da comunicação entre o xamã e o espírito mestre para os outros participantes. Os xamãs transmitem aos participantes a gratidão do espírito mestre pelas oferendas; encaminham os avisos do espírito mestre sobre mau comportamento; e transmitem as recomendações do espírito mestre pelos serviços prestados e pela interação respeitosa. Os xamãs informam os participantes sobre as demandas do espírito mestre e os instruem sobre as intenções do mestre no ano seguinte. Durante o diálogo entre o xamã e o espírito mestre, que é acompanhado por uma oferenda de fumaça, os participantes ao redor borrifam leite, chá com leite e álcool de leite de uma tigela com pequenos ramos de zimbro. Desta forma, os leigos são incluídos na interação entre o xamã e o espírito mestre e participam diretamente do ritual. Depois que a parte oficial do ritual termina, o espírito mestre vai embora. Quando o fogo do sacrifício é extinto e as orações silenciosas são feitas, os participantes relaxam. Eles falam sobre o sucesso do ritual, discutem as mensagens do espírito mestre e especulam sobre o que o próximo ano trará para os habitantes do território do *ovaa*. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 85, tradução nossa) ¹⁰¹

¹⁰¹ *A few days before the consecration takes place, ritual assistants tidy and perform a cleansing of the surroundings of the ova (Tuv. ova septeer). Other participants prepare sacrificial offerings, slaughter sheep, prepare white food (ak chem, i.e. foods made from milk) and foods made from flour, cut sacrificial ribbons, and invite at least one shaman or shamaness and sometimes also a Buddhist lama. On the day of the ritual, all participants gather and go together to the ritual place. Very powerful ritual places, like the ova of White Headed Mountain, are approached only by men before and during the ritual, while women and children celebrate their own, smaller consecration at a safe distance. The inhabitants of the Mugur Aksy settlement are sure that the power and energy of the ova and its spirit master are too dangerous for women and children. There are many reasons for celebrating the spring consecration. People are grateful for the spirit master's clemency and favour in the previous year; and they wish to inquire after the spirit master's wishes and satisfactions, pleasures, or worries about human behaviour. People also address problems in their lives in the hope that the spirit master will help solve them, and request general well-being, fortune and success with stockbreeding, favourable weather, good meadows, fat livestock, and enough food and good health for the people. Every shaman has his own way to conduct the ritual séance. But all shamans call on the spirit master of the ova, enter into a dialogue with him or her, make sacrifices with a fire of wood and juniper (Tuv. artysh), express the participants' gratitude for favours granted in the previous year and their hopes for the next year, take leave of the spirit master, and finally translate the contents*

Ressaltando algumas características artísticas presentes nos rituais religiosos de primavera, assim como a conexão intrínseca dos tuvanos com os mestres espíritos em questões até mesmo de saúde e comportamentais, seguimos com mais descrições dos rituais observados e documentados por Oelschlaegel (2016):

Seja no mesmo ou em outro lugar, as obrigações religiosas são seguidas por um festival que os tuvanos celebram com bastante álcool e comida. Essas festividades geralmente incluem música, canto, dança e competições esportivas, como luta livre, cavalgadas e arco e flecha. Além dos rituais anuais regulares, os tuvanos realizam vários rituais espontâneos, por exemplo, quando se deparam com problemas que não podem resolver sozinhos. Isso inclui doenças, adversidades e acidentes graves que os tuvanos desejam chamar a atenção de poderosos espíritos mestres para que influenciem positivamente a situação das pessoas envolvidas. Especialmente populares para celebrar esses rituais espontâneos são as árvores sagradas e fontes de cura. Os tuvanos visitam este último em determinadas épocas do ano, por exemplo, quando no outono a água amadurece e desenvolve sua força máxima. Eles tentam usar seu poder por contato corporal direto para a recuperação da pessoa doente, a fim de obter o favor do espírito mestre da fonte. Antes de um tuvano fazer uso da água da fonte de cura, ele tenta entrar em contato com seu espírito mestre. Em casos especialmente graves, o doente pede a um xamã que faça contato e comunicação com o espírito mestre. Durante o ritual, o xamã pergunta ao espírito mestre da primavera o que causou a doença. Essa questão parte da ideia de que a doença surge do mau comportamento, ou seja, da interação desrespeitosa com sujeitos não humanos. Qualquer pessoa que se comportar de maneira desrespeitosa para com os outros seres humanos ou assuntos não humanos atrairá sobre si a ira do outro e pode ser punido adoecendo. Por esta razão, outras perguntas do xamã ao espírito mestre da fonte perguntam qual comportamento será necessário para a recuperação. Mesmo que nenhum xamã esteja envolvido, a visita a uma fonte de cura costuma ser acompanhada por uma oferta de fumaça de zimbro, carne e comida branca. Com esses presentes, bem como com fitas coloridas e outros presentes, os tuvanos pedem ajuda e apoio ao espírito mestre da primavera. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 84, tradução nossa)¹⁰²

of the communication between the shaman and the spirit master to the other participants. The shamans relay to the participants the spirit master's gratitude for the offerings; forward the spirit master's warnings about bad behaviour; and convey the spirit master's commendations for the rendered services and for the respectful interaction. The shamans inform the participants about the spirit master's demands and instruct them about the master's intentions in the coming year. During the dialogue between the shaman and the spirit master, which is accompanied by a smoke offering, the surrounding participants sprinkle milk, milk tea, and milk alcohol from a bowl with small juniper branches. In this way, laypeople are included in the interaction between shaman and spirit master and participate directly in the ritual. After the official part of the ritual is over, the spirit master leaves. When the sacrificial fire is extinguished and the quiet prayers are done, the participants relax. They talk about the success of the ritual, discuss the spirit master's messages, and speculate on what the coming year will bring for the inhabitants of the ova's territory.

¹⁰² *Whether at the same place or elsewhere, the religious obligations are followed by a festival that the Tyvans celebrate with plenty of alcohol and food. These festivities usually include music, singing, dancing, and sportive*

Mais especificamente a respeito do fazer musical, dos instrumentos musicais e do canto *overtone*, assim como as músicas que fazem parte das celebrações religiosas e da cultura xamã tuvana, Sarfati (2006) afirma que:

Grande parte da música é produzida pelos tambores e trajes dos xamãs que incluem sinos e outros materiais que produzem ruído. A música não era geralmente vista como uma apresentação pública até que as influências modernas aumentaram. Assim, muitos cantores de garganta e músicos costumavam tocar sozinhos em locais selvagens como parte de suas comunicações pessoais com outros mundos. Os instrumentos musicais costumam ser considerados sagrados e há uma abundância de histórias sobre eventos místicos relacionados aos instrumentos e materiais usados para sua preparação. (SARFATI, 2006, p. 1, tradução nossa) ¹⁰³

A questão abordada por Sarfati (2006) em suas afirmações são de suma importância para compreendermos melhor a relação dos tuvanos com o fazer musical e com o canto *overtone* em si, não sendo algo até então praticado com finalidades artísticas ou performáticas e muito menos para entretenimento individual ou coletivo, sendo essencialmente uma ferramenta de pura conexão e introspecção espiritual.

Em vista disso também é de suma importância que se entenda o mecanismo pelo qual os tuvanos acreditam que algum indivíduo obtém seus dons e talentos. E mais uma vez a figura do mestre espírito se mostra essencial para tais conquistas de habilidades.

competitions such as wrestling, horseback riding, and archery. In addition to the regular annual rituals, the Tyvans conduct numerous spontaneous rituals, for example, when they are faced with problems that they cannot resolve alone. These include diseases, adversities, and serious accidents that the Tyvans want to bring to the attention of powerful spirit masters in order to have them positively influence the situation of the persons involved. Especially popular for celebrating such spontaneous rituals are sacred trees and healing springs. The Tyvans visit the latter at particular times of the year, for example, when in autumn the water matures and develops its maximum force. They try to use its power by direct bodily contact for the recovery of the ill person in order to obtain the favour of the spring's spirit master. Before a Tyvan makes use of the healing spring's water, he tries to contact its spirit master. In especially serious cases, the ill person asks a shaman to undertake the contacting and communication with the spirit master. During the ritual the shaman asks the spring's spirit master what caused the illness. This question is based on the idea that illness arises from bad behaviour, that is, from disrespectful interaction with non-human subjects. Anyone behaving disrespectfully towards fellow human beings or non-human subjects will draw upon himself the wrath of the other and can be punished by falling ill. For this reason, further questions of the shaman to the spring's spirit master ask what behaviour will be needed to recover. Even if no shaman is involved, the visit to a healing spring is often accompanied by a smoke offering of juniper, meat, and white food. With these gifts, as well as with coloured ribbons and other presents, the Tyvans ask the spirit master of the spring for their help and support.

¹⁰³ *Much of the music is produced by shamans' drums and costumes that include bells and other noise-producing materials. Music had not been generally viewed as a public performance until modern influences increased. Thus, many throat singers and musicians used to play alone in the wilderness as part of their personal communications with other worlds. Musical instruments have often been considered sacred and there is an abundance of stories about mystical events related to the instruments and materials used for their preparation.*

Oelschlaegel (2016) destaca este relacionamento entre humanos e seres espirituais e seus dotes nas seguintes afirmações:

Além de todas as coisas visíveis do mundo tuvano, os elementos imateriais da cultura de Tuva também precisam ser incluídos em qualquer descrição da influência e poder dos mestres espíritos. A eles pertencem os mestres espíritos de habilidades e talentos, bem como os resultados de tal talento humano - arte e artesanato. [...] O primeiro princípio de interação respeitosa entre assuntos humanos e não humanos é a apreciação da soberania dos mestres espíritos sobre toda a existência terrena no mundo tuvano, incluindo todos os tipos de tradição oral e outros produtos do talento humano. Esta interpretação da posição dos seres humanos na cosmologia tuvana é a razão para a convicção de muitos tuvanos de que os seres humanos não podem usar ou modificar nada de acordo com sua própria vontade, sem pedidos aos mestres espíritos e seu consentimento. Ou simplesmente não é possível, ou o ato humano não autorizado incorre na raiva e no desfavor do verdadeiro dono, o mestre espírito, que pode se vingar. A interação respeitosa consiste em um contrato entre seres humanos e espíritos. Este contrato é baseado em negociações realizadas durante rituais, em uma conversa entre um xamã e os mestres espíritos, cujas propriedades os tuvanos desejam usar e cujas regras devem seguir. As regras acordadas incluem a exploração cuidadosa de recursos naturais e artificiais, a aplicação cuidadosa de talentos e retornos regulares na forma de rituais, libações e ofertas de fumo. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 100, tradução nossa)¹⁰⁴

Se referindo aos talentos, entre eles as artes e o canto *overtone* os tuvanos consideram muitas profissões como os sendo, além de considerar os indivíduos talentosos como pessoas especiais, profundamente conectadas com a natureza e sagradas. No entanto tais bençãos são concedidas quase que exclusivamente pelos espíritos, nem sempre sendo desejado por quem o recebe e o relacionamento que a pessoa considerada talentosa tem com o mesmo.

Em vista do conceito de talento nas concepções tuvananas e sua conexão com os espíritos mestres, Oelschlaegel (2016) descreve:

¹⁰⁴ *Apart from all visible things of the Tyvan world, the immaterial elements of Tyvan culture need also to be included in any description of the influence and power of spirit masters. To them belong the spirit masters of skills and talents as well as the results of such human talent – art and handicrafts. [...] The first principle of respectful interaction between human and non-human subjects is the appreciation of the spirit masters' sovereignty over all earthly existence in the Tyvan world, including all kinds of oral tradition and other products of human talent. This interpretation of the position of human beings in Tyvan cosmology is the reason for many Tyvans' conviction that human beings may not use or modify anything according to their own will without requests to the spirit masters and their consent. Either it is simply not possible, or the unauthorised human actor incurs the anger and disfavour of the real owner, the spirit master, who may take revenge. The respectful interaction consists in a contract between human beings and spirits. This contract is based on negotiations undertaken during rituals, in a conversation between a shaman and the spirit masters, whose property Tyvans want to use and whose rules they must follow. The rules agreed upon include the considerate exploitation of natural and man-made resources, the careful application of talents, and regular returns in the form of rituals, libations, and smoke offerings.*

Os tuvanos consideram os talentos humanos como ligados às atividades dos espíritos mestres também. Os talentos não são atributos inatos e não são considerados uma forma de distinção. Talentos especiais - para os tuvanos - são obrigações. Na verdade, o espírito mestre de talentos específicos seleciona e obriga indivíduos dotados de tais talentos para servir a esses talentos, usando-os no mundo dos seres humanos. Uma pessoa escolhida pelos espíritos mestres de um talento específico tem que representá-lo no mundo humano, é obrigada a praticá-lo e aplicá-lo com o melhor de sua capacidade e não o reter, usá-lo indevidamente ou obter vantagens injustas por conta disso. Fazer o contrário incorre em punição. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 143, tradução nossa)¹⁰⁵

Aqui já temos um relance da questão de obrigatoriedade acoplada aos talentos, sendo que as pessoas que possuem os mesmos são vistas como representantes dos mestres espíritos, e com isso recaem sobre as mesmas uma grande responsabilidade para com a sociedade e para com os espíritos.

Especificando ainda mais o que os tuvanos consideram talentos e como estas pessoas são inseridas em sua sociedade, Oelschlaegel (2016) afirma que:

Em minhas observações, talentos extraordinários entre os tuvanos não podem ser reduzidos a este tipo de chamado. Uma parceira de entrevista (uma antropóloga e folclorista de 43 anos de Kyzyl) forneceu em 21 de julho de 2004 uma lista espontânea e, portanto, fragmentária de possíveis talentos tuvanos: 'Consideramos ferreiros, xamãs, cantores de *overtone* e garganta, lutadores, contadores de histórias, caçadores, e os idosos "privilegiados". As população os consideram pessoas sagradas. Eles são pessoas escolhidas. Eles transmitem sabedoria e o destino de nossos ancestrais aos seres humanos comuns. Essas pessoas escolhidas têm uma relação especial com a natureza, bem como com os mestres espíritos de lugares e corpos d'água. Os tuvanos atribuem às pessoas dotadas uma relação especial com assuntos não humanos. No exemplo citado acima, minha parceira de entrevista alude aos ancestrais, à natureza e aos mestres espíritos de lugares e corpos d'água. Estes são apenas três dos muitos outros assuntos não humanos aos quais os tuvanos atribuem suserania sobre os elementos materiais e imateriais do mundo. A este último pertencem todos os tipos de talentos, bem como aqueles traços culturais que são realizados por talentosos tuvanos e que podemos resumir como 'arte', como música, dança, canto, poesia, narração, pintura, forja, couro e costura de pele, processamento de madeira, escultura em pedra-sabão e outras artes e

¹⁰⁵ *Tyvans consider human talents as connected to the activities of the spirit masters as well. Talents are not inborn attributes and are not considered a form of distinction. Special talents – for the Tyvans – are obligations. In fact, the spirit master of specific talents select and oblige individuals bestowed with such talents to serve these talents by using them in the world of human beings. A person chosen by the spirit masters of a specific talent has to represent it in the human world, is obliged to practise and apply it with the best of his or her ability and not to hold it back, misuse it, or gain unfair advantages because of it. To do otherwise incurs punishment.*

ofícios, mas também esportes (luta livre, equitação e arco e flecha), habilidades religiosas e medicinais (xamanismo, adivinhação e cura), habilidades econômicas (criação de gado bem-sucedida, caça bem-sucedida) e outras habilidades, incluindo as de acadêmicas.(OELSCHLAEGEL, 2016,p. 100, tradução nossa)¹⁰⁶

Os talentos relacionados as artes e a cultura em geral são atribuídos aos mestres espíritos. Uma pessoa considerada talentosa deve exercer ao máximo as suas habilidades e de maneira respeitosa, como uma forma de agradar e agradecer os espíritos pelos dons recebidos.

Observamos a seguir nas falas de Oelschlaegel (2016) a respeito da narrativa de Taube (1997) como os talentos são vistos dentro da cultura tuvana, exemplificando-os com a figura dos contadores de histórias:

Os talentos são transferidos por meio de interações entre seres humanos e espíritos mestres de talentos e raramente parecem ser ativamente procurados pelas pessoas envolvidas. Além disso, não têm nada a ver com uma decisão livre das pessoas sobre suas ações ou o uso de seus talentos. Por um lado, Erika Taube (1997) vê a habilidade de contar histórias como um dom que os contadores de histórias obtêm diretamente dos espíritos mestres das narrativas (ou seja, 'os mestres do conhecimento', Tuv. (*Erdem nomnung eeleri*) para transmitir o tesouro da cultura espiritual de Tuva e instruir o povo. Por esta razão, os espíritos mestres dos contos de fadas e do conhecimento zelampelo contador de histórias e pelo processo de contar histórias para garantir que a pessoa talentosa use suas habilidades ao máximo e não use o talento descuidadamente, usando-o de forma insuficiente ou errada. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 115, tradução nossa)¹⁰⁷

¹⁰⁶ *In my observations, extraordinary talents among the Tyvans cannot be reduced to this kind of calling. One interview partner (a 43-year-old female anthropologist and folklorist from Kyzyl) provided on 21 July 2004 a spontaneous and thus fragmentary list of possible Tyvan talents: 'We consider blacksmiths, shamans, overtone and throat singers, wrestlers, storytellers, hunters, and elders "gifted". People regard them as sacred persons. They are chosen people. They impart wisdom and the fate of our ancestors to ordinary human beings. These chosen people have a special relationship to nature as well as to the spirit masters of places and bodies of water' (BE 1). Tyvans attribute to gifted people a special relationship with nonhuman subjects. In the example cited above, my interview partner alludes to the ancestors, nature, and the spirit masters of places and bodies of water. These are only three of many more non-human subjects to which the Tyvans ascribe suzerainty over material and immaterial elements of the Tyvan world. To the latter belong all kinds of talents as well as those cultural traits that are realised by gifted Tyvans and that we can summarise as 'art', such as music, dance, singing, poetry, narration, painting, smithing, leather and fur stitching, wood processing, soapstone carving and other arts and crafts, but also sports (wrestling, riding, and archery), religious and medicinal skills (shamanism, divination, and healing), economic skills (successful stockbreeding, successful hunting), and other exceptional skills including those of scholars.*

¹⁰⁷ *Talents are transferred by interactions between human beings and spirit masters of talents and seem only rarely to be actively sought after by the people involved. Moreover, they have nothing to do with a free decision of people about their actions or the use of their talents. On the one hand, Erika Taube (1997) sees the skill of storytelling as a gift that storytellers get directly from the spirit masters of narratives (i.e. 'the masters of knowledge', Tyv. *erdem nomnung eeleri*) in order to pass on the treasure of Tyvan spiritual culture and instruct the people. For this reason the spirit masters of fairy tales and knowledge watch over the storyteller and the*

Se tratando os cantores de *overtone* de Tuva, é comum que haja a crença de que os mesmos obteriam seus talentos diretamente dos mestres espíritos e uma vez que o cantor comece a exercer seu talento ele tem o dever de continuar cantando independente da sua vontade, sob pena de consequências terríveis caso deixe de fazê-lo.

Essa característica da crença tuvana é fundamental para entendermos o porquê e o como os artistas lidam com seu ofício e seu processo artístico, mas já é possível supor que a grande maioria que compartilha das crenças xamânicas cantam por medo e/ou obrigação, praticamente sem nenhuma conotação artística, individual e criativa por trás da sua performance.

Os cantores, neste contexto religioso, apenas servem os seus espíritos, com quem passam a ter uma espécie de dívida vitalícia por terem sido apresentados com a voz e serem capazes de cantar.

Abaixo vemos um relato de Oelschlaegel (2016) a respeito dos espíritos mestres do canto *overtone*, seus deveres como pessoas consideradas especiais por terem sido presenteadas com um talento e as consequências caso os cantores façam mal uso de seu talento ou enfureçam os espíritos do canto de garganta:

Um criador de gado de 31 anos de Süt Khöl contou a seguinte narrativa em 26 de julho de 2004 em Kara Chyra no distrito de Süt Khöl sobre os espíritos mestres do canto de garganta: Na taiga de Kyzyl há um lugar onde se pode encontrar os espíritos mestres de Canto Tuvano (*khöömej*) e especialmente o canto de garganta (*kargyraa*). Eles concedem o dom de aprender e executar a arte do canto gutural. Certa vez, um homem foi lá e realizou um ritual para conquistar os espíritos mestres e aprender a arte do canto gutural. Mas ele estava bêbado e conduziu o ritual de maneira errada. Ao fazer isso, ele enfureceu os espíritos mestres. Ele adoeceu e morreu 60 dias depois. A premiação de um talento especial pelos espíritos mestres é - segundo o modelo de interação dos tuvanans - equivalente ao dever de usá-lo. O contrato entre os talentosos tuvanans e os espíritos mestres de seus talentos estipula que qualquer um que seja capaz de fazer algo deve praticá-lo! Assim, as pessoas têm o dever, sob ameaça de sofrimento humano, de usar com responsabilidade os talentos que lhes foram dados pelos espíritos mestres. Além disso, os indivíduos privilegiados não devem ser poupados na realização e na qualidade da realização de suas habilidades. Se as pessoas pedem a uma pessoa abençoada para dar um exemplo de suas habilidades ou para empregar suas

process of storytelling to make sure that the talented person uses his or her skills to the fullest and does not employ talent carelessly, using it insufficiently or wrongly.

habilidades para a comunidade, a pessoa abençoada é obrigada a fazê-lo. Se a pessoa privilegiada deixar de aplicar seus talentos por algum tempo, ela pode ficar doente. Se eles se recusarem a servir ao seu talento e aos seus espíritos mestres, então eles devem enfrentar as consequências e possivelmente uma morte prematura. [...] Os deveres das pessoas dotadas também incluem a obrigação de não usar seu dom descuidadamente, de não brincar com suas próprias habilidades e de não abusar de seus talentos. (OELSCHLAEGEL, 2016,p. 111, tradução nossa)¹⁰⁸

Exemplificando ainda mais o medo do mal uso de seus talentos, e ao mesmo tempo a utilização dos mesmos em situações consideradas não-artísticas, observamos abaixo um relato envolvendo a gravação do canto de uma xamã pela pesquisadora Erika Taube (2004):

A manipulação dos talentos de uma pessoa pode ser afetada pelo medo. Normalmente, os indivíduos dotados ponderam diligentemente sobre o momento certo para realizar seu talento. Especialmente as pessoas religiosamente talentosas não querem correr o risco de usar mal seus talentos. Erika Taube observou o medo de aplicar mal um talento e de serem punidos por seus espíritos mestres no seguinte exemplo de uma xamã: “Quando eu gravei ela cantando e como ela chamou seu espírito protetor, ela mostrou tais reações físicas extremas (o rubor dela rosto, suando, tremendo) que interrompi a gravação por medo da saúde dela. De sua parte, ela me disse mais tarde que entrou em pânico com a ideia de que o espírito viria e a puniria por o invocar sem motivo “. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 113, tradução nossa)¹⁰⁹

¹⁰⁸ A 31-year-old male stockbreeder from Süt Khöl told the following narrative on 26 July 2004 at Kara Chyra in Süt Khöl District about the spirit masters of throat singing: In the Kyzyl Taiga there is a place where one can meet the spirit masters of Tyvan singing (*khöömej*) and especially of throat singing (*kargyraa*). They award the gift to learn and perform the art of throat singing. Once a man went there and performed a ritual in order to win the spirit masters over and learn the art of throat singing. But he was drunk and conducted the ritual wrongly. In so doing he enraged the spirit masters. He fell ill and died 60 days later (NL 5). The awarding of a special talent by the spirit masters is – according to the Tyvan interaction model – equivalent to the duty to use it. The contract between gifted Tyvans and the spirit masters of their talents stipulates that anyone who is able to do something must practise it! Thus people have the duty, upon threat of human suffering, to use responsibly the talents given to them by the spirit masters. Moreover, gifted individuals must not be sparing in the realisation and the quality of realisation of their abilities. If people ask a gifted person to give an example of their abilities or to employ their skills for the community, then the gifted person is obliged to do so. If the gifted person fails to apply their talents for a time, then they can fall ill. If they refuse to serve their talent and its spirit masters, then they must face the consequences and possibly an early death. [...] The duties of gifted people also include the obligation not to use their gift carelessly, not to play with their own skills, and not to abuse their abilities.

¹⁰⁹ The handling of a person's talents can be affected by fear. Usually the gifted individuals ponder diligently the right time to realise their talent. Especially religiously talented persons do not want to risk misusing their talents. Erika Taube observed the fear of misapplying a talent and of ensuing punishments by its spirit masters in the following example of a shamaness: ‘When I recorded her singing and as she called her protective spirit, she showed such extreme physical reactions (the reddening of her face, breaking out in a sweat, trembling) that I broke off the recording for fear of her health. On her part she later said to me that she panicked with the idea that the spirit would come and punish her for calling him without reason’.

Percebemos então o quanto a arte tuvana é um ofício religioso, muito mais que artístico, sendo uma obrigação daqueles que o sabem fazer, em situações bastante específicas e restritas.

A respeito das obrigações de um artista inserido na sociedade tuvana, Oelschlaegel (2016), afirma que:

A equação em Tuva, portanto, não é que o talento de alguém seja um presente ou um favor que o eleva acima dos outros na comunidade, mas sim que o talento é uma obrigação a ser usado com cuidado e a serviço dos espíritos e dos outros seres humanos. Por esta razão, antes que os xamãs tivessem a oportunidade de ganhar dinheiro como xamãs profissionais, muitos tuvanans consideravam esse talento como um fardo pesado que as pessoas tentavam evitar em vez de aceitar.[...] Erika Taube, que coletou numerosos exemplos de todos os gêneros de tradição oral entre os tuvanans de Altai na Mongólia e na China, entendeu a obrigação do artista que resulta do talento como a causa de vários imperativos e proibições relacionados à narrativa, cantando ou fazendo música. Isso inclui a regra de não começar uma narração ou entoar uma música a menos que o artista tenha certeza de que pode executar e terminar o texto ou a melodia corretamente. Além disso, a pessoa talentosa não deve aplicar mal o tesouro das artes tuvanans ou usá-lo em situações inadequadas, por exemplo, assobiando durante o trabalho. Cada contravenção seria uma afronta aos espíritos mestres para os quais o sacrifício se destina e que protegem os talentos e os dão ao povo. (OELSCHLAEGEL, 2016 p. 115, tradução nossa)¹¹⁰

Além das obrigações que são acopladas aos talentos e seus usos, os xamãs também se veem na necessidade constante de renovar e aprimorar seus dons. Algo que só é possível estabelecendo contanto regular com os espíritos que são responsáveis por tais talentos.

Muitas vezes esse aprimoramento é feito através de longas viagens solitárias que os xamãs fazem para suas terras natais e dentro da taiga siberiana, onde mais provavelmente estarão os espíritos. Tal jornada é de grande importância para manter um bom relacionamento com os espíritos, os agradecer e fortalecer as habilidades que os mesmos concederam aos

¹¹⁰ *The equation in Tyva therefore is not that one's talent is a gift or a favour that elevates one above others in the community, but rather that talent is an obligation to be used carefully and in the service of the spirits and one's fellow human beings. For this reason, in the time before shamans had the opportunity to earn money as professional shamans, many Tyvans regarded this talent as a heavy burden that people tried to avoid rather than accept. [...] Erika Taube, who collected numerous examples of all genres of oral tradition among the Altai-Tyvans of Mongolia and China, understood the artist's obligation that results from talent as the cause of several imperatives and prohibitions related to storytelling, singing, or making music. These include the rule to not begin a narration or intone a song unless the artist is sure that he can perform and finish the text or the melody correctly. In addition, the talented person should not misapply the treasure of Tyvan arts or use it in inappropriate situations, for example by whistling during work. Every contravention would be an affront to the spirit masters for whom the sacrifice is intended and who safeguard the talents and give them to the people.*

xamãs. Durante uma luação ou mais os xamãs praticam este retiro de reconexão, realizando várias oferendas para os espíritos mestres, refazendo seus trajes rituais e abençoando seus instrumentos.

Exemplificando tais jornadas que os xamãs fazem, Oelschlaegel (2016) descreve:

Não se é apenas obrigado a usar seus próprios talentos para o bem público. Cuidar do dom é também um imperativo da interação permanente entre uma pessoa talentosa e aqueles sujeitos não humanos que premiam um talento. A tais interações pertencem as viagens de muitos xamãs contemporâneos às suas áreas natais de seu clã, aos lugares onde podem contatar os espíritos parceiros que uma vez lhes concederam seus talentos e poderes. Essas viagens anuais servem principalmente para atualizar esses talentos por meio da comunicação regular com os mestres espirituais da terra natal dos xamãs. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 117, tradução nossa)¹¹¹

Um outro uso dos talentos artísticos concedidos pelos espíritos mestres comum nas práticas religiosas tuvanas é o de os utilizar para obterem sucesso em empreitadas cotidianas, como por exemplo ao caçar.

Observamos no relato abaixo um exemplo onde os caçadores se utilizam do canto *overtone* para agradar os espíritos mestres da taiga e com isso ganharem bençãos para realizar uma caçada bem-sucedida:

Muitos tuvanos usam conscientemente a intuição de que os espíritos gostam de talentos como contar histórias, cantar e fazer música para obter favores de seres não humanos. Ao fazer isso, eles aplicam os talentos dos espíritos mestres não apenas para cumprir seus deveres para com esses espíritos, mas também para efetuar mais favores, como sucesso na caça ou para lidar com outros problemas. [...] Uma antropóloga e folclorista de 44 anos de idade de Kyzyl me falou em 5 de setembro de 2004 sobre os espíritos mestres: O seguinte é conhecido por todos os tuvanos. Depois que os caçadores vão para a taiga, acendem uma fogueira à noite e fervem chá, é imperativo que uma pessoa talentosa conte uma história interessante ou faça um canto harmônico ou gutural. As pessoas dizem que nosso mestre de taiga é uma menina e ela gosta disso. Assim, pedimos sucesso ao mestre da taiga. Às vezes, o mestre da taiga é uma garota muito bonita. Esta jovem ouve as histórias do caçador, gosta delas e dá sucesso aos caçadores. É muito difícil para nossos caçadores agradar o mestre da taiga. É por isso que - depois de ferver o chá - eles

¹¹¹ *One is not only obliged to use one's own talents for the public good. To care for the gift is also an imperative of the permanent interaction between a talented person and those non-human subjects that award a talent. To such interactions belong the journeys of many contemporary shamans to their home and clan areas, to those places where they can contact the partner spirits who once awarded them their talents and powers. These annual voyages mainly serve to refresh these talents by means of regular communication with the spirit masters of the shamans' homeland.*

borrifam nove gotas como oferenda. Com isso eles oram. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 120, tradução nossa)¹¹²

As artes em Tuva, destacando aqui o fazer musical, portanto, são praticadas não somente para entretenimento, sendo este raramente seu propósito, mas, essencialmente, para estabelecer conexões e honrar os seres espirituais.

Oelschlagel (2016) exemplifica as funções das artes tuvanas, citando o fazer musical, nas seguintes afirmações:

A tradição oral não serve apenas para entreter as pessoas; é também uma oferta que os sujeitos não humanos muito apreciam e que - à semelhança do canto e da música instrumental - pode ser vista como um serviço aos espíritos. Outra razão para realizar as artes tuvanas, portanto, é agradar sujeitos não humanos narrando, cantando e fazendo música. (OELSCHLAEGEL, 2016 p. 118, tradução nossa)¹¹³

Não só a música é diretamente relacionada a religiosidade tuvana. Esportes, artesanatos, dança, teatro, literatura e artes visuais também são conectados á figura dos deuses e dos espíritos mestres e praticados para agradar e louvar os mesmos.

As práticas artísticas também se encontram diretamente conectadas aos rituais e festivais sazonais tuvanos, assim como a ocasiões especiais, como casamentos.

Na fala de Oelschlaegel (2016) que segue abaixo, notamos a presença das artes e esportes nos eventos religiosos de Tuva:

¹¹²*Many Tyvans consciously use the insight that spirits enjoy talents like storytelling, singing, and making music to curry favour with non-human subjects. In doing so they apply the talents of the spirit masters not only for carrying out their duties to these spirits but also to effect more favours, like success in hunting or for handling other problems. [...] A 44-year-old female anthropologist and folklorist from Kyzyl told me on 5 September 2004 about spirit masters: The following is known to all Tyvans. After hunters have gone to the taiga, lit a fire in the evening, and boiled tea, it is imperative that a talented person tell an interesting story or perform overtone singing or throat singing. People say our taiga master is a young girl and she enjoys this. Thus we ask the taiga master for success. Sometimes the taiga master is a very beautiful girl. This young girl listens to the hunter's stories, enjoys them, and then gives the hunters success. It is very difficult for our hunters to please the taiga master. That is why – after boiling tea – they sprinkle nine drops of it as an offering. With it they pray.*

¹¹³*Oral tradition does not only serve to entertain people; it is also an offering that non-human subjects much appreciate and that – similar to singing and instrumental music – can be seen as a service to the spirits. Another reason for performing Tyvan arts, therefore, is to please non-human subjects by narrating, singing and making music.*

Competições esportivas anuais e performances de diferentes artes tuvas estão intimamente ligadas ao entretenimento oferecido a assuntos não humanos influentes, como os deuses ‘pai céu’ e ‘mãe terra’, mas também espíritos de clã ou espíritos mestres de lugares. Eles geralmente são incluídos em rituais sazonais regulares, por exemplo, nas santificações de *ovaalar* na primavera ou no outono, no festival anual *Naadym* e na celebração do Ano Novo, ou em ocasiões como casamentos. As competições esportivas em todas as regiões de Tuva, pelo menos durante o festival *Naadym*, sempre incluem as três disciplinas tradicionais de Tuva: luta livre, equitação e arco e flecha. Muitas vezes, são complementados com concursos de música, dança, teatro, poesia, beleza e talentos, bem como exposições de artesanato que hoje também servem para comercializar produtos feitos à mão. Essas festividades são acompanhadas por rituais específicos que visam estabelecer interações com sujeitos não humanos e influenciá-los de forma positiva. Uma cerimônia não serve apenas aos seres humanos como uma diversão e entretenimento bem-vindo, mas também tem características claramente transcendentais. Dá a todas as pessoas participantes a oportunidade de usar significativamente os talentos dos espíritos para manter boas relações e interações positivas entre assuntos humanos e não humanos com o propósito de prazer e benefício mútuos. (OELSCHLAEGEL, 2016, p. 120, tradução nossa)¹¹⁴

Por fim, Van Deusen (2000) afirma que:

A linguagem e a música do xamanismo também são muito importantes na comunicação com espíritos e pessoas. E os xamãs devem ter uma válvula de escape - um local para realizar seu trabalho e um espaço comum para o ritual, que é onde humanos e espíritos se encontram. (VAN DEUSEN, 2000, p. 230, tradução nossa)¹¹⁵

Com todas as informações contidas neste capítulo até então fica evidente que o canto *overtone* não possui fins artísticos e performáticos em suas raízes, sendo algo praticado quase que exclusivamente dentro de conotação religiosas, sob pena de punição pelos espíritos do

¹¹⁴ *Annual sports competitions and performances of different Tyvan arts are closely connected with the entertainment offered to influential non-human subjects, like the gods ‘father sky’ and ‘mother earth’, but also to clan spirits or spirit masters of places. They are usually included in regular seasonal rituals, for example in the spring or autumn sanctifications of ovaalar, the annual Naadym festival and New Year’s celebration, or on occasions like weddings. Sports competitions in all Tyvan regions, at least during the Naadym festival, always include the three traditional Tyvan disciplines: wrestling, riding, and archery. They are often supplemented with music, dance, theatre, poetry, beauty and talent competitions, as well as craft exhibitions that today also serve the purpose of trading hand-made products. These festivities are accompanied by specific rituals intended to establish interactions with non-human subjects and influence them in a positive way. A ceremony does not only serve human beings as a welcome diversion and amusement, but also has clearly transcendent features. It gives all participating people the opportunity to meaningfully use the spirits’ talents for continuing good relations and positive interactions between human and non-human subjects for the purpose of mutual pleasure and benefit.*

¹¹⁵ *The language and music of shamanism are also very important in communicating with spirits and people. And shamans must have an outlet—a venue for doing their work and communal space for ritual, which is where humans and spirits meet.*

canto caso o cantor não exerça sua vocação de forma responsável e respeitosa, sempre visando agradar e honrar os mesmos.

Desenvolvendo um contraponto ao que Oelschlaegel (2016) apresenta em sua pesquisa, seguem as falas de Van Tongeren (2002):

Para compreender o significado do mundo tuvano do som e inserir o canto harmônico, é essencial dizer algo sobre os fundamentos espirituais e cosmológicos dos tuvanos. No entanto, como veremos, será difícil relacionar como o khöömei, que se desenvolveu em uma forma artística verdadeira e madura, se relaciona com este mundo do espírito. Khöömei hoje é mais do que algo mais um fenômeno musical. Minha curiosidade sobre o lado espiritual do khöömei cantando não foi respondida pela maioria dos cantores que se aproximaram de mim. Eles não tinham muito a dizer sobre isso. A ideia dos ouvintes ocidentais (inclusive eu), ou seja, khöömei é uma música profundamente espiritual, não foi fácil de verificar com o material que conheci em Tuva. [...] Até mesmo assuntos espirituais estão interessados em que dependo principalmente do trabalho de outros. Diz-se que em todas as outras ex-repúblicas soviéticas onde o canto gutural e harmônico é usado em listas de júris alternativos épicos, o elemento espiritual é muito mais enfatizado. A visão de mundo dos tuvanos é animista em primeiro lugar e mantém a crença de que toda entidade tem um espírito vivo. Este tipo de animismo está situado na base do maior sistema de crenças xamanísticas ritualizadas. O xamanismo é comum em Tuva e em outros lugares da Sibéria. A forma tibetana de xamanismo é chamada de Bonpo, que contribuiu para a cristalização do ramo tibetano do budismo. (VAN TONGEREN, 2002, p. 103, tradução nossa)¹¹⁶

Ainda contradizendo algumas afirmações de Oelschlaegel (2016) a respeito da religiosidade tuvana e no entanto confirmando outras que a autora demonstra em sua pesquisa essencialmente sociológica, Van Tongeren (2002) aponta nas informações abaixo que o canto *overtone* não necessariamente era algo exclusivo dos mestres espíritos e dos xamãs, mas que ainda assim este vínculo existia e era bastante honrado:

¹¹⁶ *A fin de comprender la significación del mundo de Tuvan del sonido y el canto de armónico de lugar ocupe adentro, es esencial para decir algo sobre las bases espirituales y cosmológicas de los Tuvans. Sin embargo, como nosotros veremos, ello será difícil de relate cómo khöömei, que haya desarrollado en una forma artística verdadera y madura, relacione con este mundo de espíritu. Khöömei hoy en día es más de algo más un fenómeno musical. Mi curiosidad sobre el lado espiritual del khöömei cantante no se contestaba por la mayor parte de los cantantes que me acercaba. Ellos no tuvieron mucho para decir sobre ello. La idea de los escuchantes occidentales (incluyendo me), es decir ese khöömei es una música profundamente espiritual, no era fácil de comprobar con el material me reunía en Tuva. [...] Hasta las materias espirituales son interesadas que dependo principalmente en el trabajo de otros. Ello está diciendo ese en todas las otras repúblicas anteriores soviéticas donde gutural, canto de armónico es usado en lista de jurados suplentes épico, el elemento espiritual se enfatiza mucho más. Estos casos se describen en el capítulo próximo. La vista mundial de los tuvan es animístico en primer lugar y ase a la creencia que cada entidad viva tiene un espíritu vivo. Este tipo del animismo está situado a la base del mayor system de creencia de shamanistic de ritualised. El chamanismo es extendido en Tuva y en otra parte en Siberia. Forma tibetana del chamanismo es llamada Bonpo, que ha contribuido a la cristalización de la rama tibetana del budismo.*

Um elo instintivamente estabelecido por muitos ocidentais, é aquele entre o xamanismo e o khöömei. Será que o khöömei foi um dos meios usados pelo xamã para entrar em transe, com ou sem bater no tambor? Esses xamãs executaram os tipos específicos de khöömei para preparar uma comunicação sobrenatural com os espíritos e demônios? Ou tornar-se xamã pode acompanhar um método de eliminação de distúrbios físicos ou psicológicos em um paciente por meio das fortes vibrações de kargyraa? Infelizmente, há muita pouca informação sobre as ligações mais antigas entre o xamanismo e o canto de garganta que tornam impossível responder de forma satisfatória aqui. [...] Antes de examinar os dois casos tuvanos específicos, precisamos dizer algumas palavras sobre o xamanismo em geral. Um/uma xamã não é um líder espiritual, nem um médico ou curandeiro, nem um músico ou palhaço. Antes de tudo, um xamã é um indivíduo com qualidades pessoais amplamente diferentes. Os xamãs geralmente possuem amplo conhecimento da medicina, da natureza psíquica humana e da história, cultura e linguagem de seu povo. Eles têm uma compreensão profunda dos negócios espirituais e cosmológicos e são talentosos de uma forma ou de outra. Eles têm mais do que dons médios poéticos, teatrais e musicais. Dentro de certos limites, os xamãs podem usar seus talentos conforme lhes convém e desenvolver seus próprios métodos rituais. Eles são relativamente livres para fazer coisas que ninguém mais na comunidade faz, incluindo coisas que outros xamãs não fazem. O espírito e sua ligação com os arcaicos e o eterno xamanismo é um processo vivo e em constante evolução. Esses sinais aparentemente positivos se destacam, no entanto, os xamãs nascem da necessidade de negociar com os demônios que não deixa seu descanso espiritual. Eles podem ter pouco controle sobre seu destino e devem aceitar seu chamado. Eles são até iniciados, atormentados por angústias e psicoses psíquicas. Em seguida, eles monitoram esses vários estados para melhorá-los e colocá-los em bom uso para os membros da comunidade. Seu comportamento bizarro deriva em parte de sua tendência para escapar do mundo normal e está associado ao sobrenatural e mítico, enquanto outros elementos podem simplesmente dramatizar. [...] Em uma conferência durante o segundo Simpósio Internacional Khöömei em 1995, Kenin-Lopsan disse que antes da revolução de outubro ambos assobiando baixinho e falando em voz gutural, a música era reservada aos xamãs. [...] Salchak Dopchuur atingiu a idade de 101 anos e afirma que durante sua primeira infância, por volta do ano 1900, o canto da garganta era uma preparação importante para o ritual xamânico. Então o xamã colocou sua vestimenta e começou a se mover no sentido horário e entoou o sygyt suave, imóvel e melodioso, que gradualmente se desenvolveu para perfurar o canto da garganta. Era proibido imitar, pois o xamã convocava os espíritos visíveis e invisíveis com ele. [...] Na maior parte de 1993, os tuvanos ainda estavam abertamente nervosos ao falar sobre o xamanismo, mas durante minha segunda visita, dois anos depois, o renascimento do xamanismo foi tão forte quanto o do khöömei. Na virada do milênio, a empolgação inicial com essas práticas antigas revitalizadas havia se acalmado. O xamanismo agora floresce de muitas maneiras e tanto khöömei quanto xamanismo são meios importantes para os tuvanos reunirem seu antigo modo de vida, espiritualidade e cosmologia. A adoção de técnicas guturais de canto e recitação por certos xamãs pode ser o resultado desses novos impulsos. As invocações com uma voz semelhante a kargyraa de conhecidas xamãs modernas, como Ay-Chürek

("MoonHeart") não devem ser confundidas com "estado normal" ou khöömei secular. (VAN TONGEREN, 2002, p. 115, tradução nossa)¹¹⁷

Vemos nas descrições acima como a figura do xamã é muito mais complexa e abrangente que se imagina, mantendo seu vínculo com a música e os espíritos, mas não de maneira tão pragmática como foi descrito por Oelschlaegel (2016).

Também é muito importante ressaltarmos o renascimento da cultura xamanística juntamente com o ressurgimento e popularização do canto *overtone* em Tuva na última década do século XX, sendo essencial para o resgate cultural que os tuvanos promoveriam nos anos

¹¹⁷ *Un enlace que se hace instintivamente por muchas personas occidentales es ése entre chamanismo y khöömei. ¿Pudo ser que el khöömei era uno de los medios usados por el chamán para conseguirse en trance, con o sin golpear el dunwzr de tambor del chamán? ¿Eses chamánes ejecutaron los tipos específicos del khöömei para preparar una comunicación sobrenatural con los ánimos y demonios? ¿O haga los posse comitatus de chamán un método para eliminar los disturbios físicos o psicológicos en un paciente por la vía de las vibraciones fuertes del kargyraa? Desafortunadamente, existe muy poca información sobre los enlaces más viejos entre canto de chamanismo y de garganta que lo hacen imposible les conteste satisfactoriamente aquí. [...] Antes de mirar a las dos Tuvan específico embala, necesitamos decir algunas palabras sobre el chamanismo en general. Un chamán o shamaness son ni un líder espiritual, ni un médico o sanador, ni un músico o payaso. un chamán más bien es algo de toda cosa, un individuo con divergir ampliamente calidades personales. Los chamánes generalmente poseen el conocimiento extensivo de medicina, la naturaleza psíquica humana y la historia, cultura e idioma de sus personas. Tienen una comprensión profundamente de fieltro de los negocios espirituales y cosmológicos y son ejecutantes talentosos en una vía u otro. Tienen más de regalos poéticos, teatrales y musicales medios. Dentro de ciertos límites, los chamánes pueden dirigir una llamada a sus talentos como ello les conviene y desarrolla sus propios métodos rituales. Son relativamente libres para hacer las cosas que ningún otro en la comunidad haga, incluyendo cosas que otros chamánes no hacen. yo) el espite su enlace con los arcaicos y el chamanismo eterno es un proceso vivaz que constantemente evolucionó. Estos aparentemente positivo se destaca no obstante, chamánes nacen fuera de una necesidad para negociar con demonios que no deja su resto del espíritu. Ellos pueden tener el control pequeño sobre su destino y deben aceptar su llamado. Hasta son iniciado, se plagan por las angustia y psicosis psíquicas. Después, controlan estos varios estados mejore y ponga les a uso bueno para los miembros de la comunidad. Su comportamiento extraño en parte se origina de su inclinación para escapar el mundo normal y se asocia con el sobrenatural y mítico mientras que otros elementos puedan dramatis simplemente. [...] En una conferencia durante segundo International Symposium Khöömei en 1995 dijo Kenin-Lopsan que antes del octubre revolución ambos silbando un aire y hable con voz gutural el canto era reservado para los chamánes. [...] Salchak Dopchuur alcanzó la edad de los 101 años y las llamadas que durante su niñez temprana, alrededor del año 1900 , el canto de garganta era una preparación importante para el ritual de shamanic. Then el chamán se ha puesto en su vestimenta que él empezó moviéndose según las manecillas del reloj y cante el sygyt blando, quieto y melodioso, que se desarrollaba gradualmente para perforar garganta cantando. Estuvo prohibido para imitar, porque el chamán convocó los ánimos visibles e invisibles con ello. [...] En la mayor parte del 1993 Tuvans eran el chamanismo de hablar de todavía nervioso abiertamente, pero durante mi visita segunda, dos años después, el renacimiento del chamanismo se tan fuerte como que del khöömei. Por el turn of el milenio la excitación inicial sobre éstas revitalised las prácticas antiguas hubo colocado abajo. Chamanismo ahora florece en muchas vías y ambos khöömei y chamanismo sea medios importantes para Tuvans para re-unir a su vía antigua de vida, espiritualidad y cosmología. La adopción de las técnicas guturales del canto y recitando por ciertos chamánes pueda ser el resultado de estos nuevos impulsos. Las invocaciones con una voz parecida a kargyraa de unos shamaness modernos muy conocidos como Ay-Chürek ("MoonHeart") no sea para ser confundido con "estado normal" o khöömei secular.*

seguintes e para a flexibilização das práticas do khöömei fora dos contextos estritamente religiosos e por outras pessoas que não xamãs.

Finalizaremos este capítulo com uma exemplificação da teoria daqueles que se utilizam do canto *overtone* em contextos modernos e em grande parte ocidentais para promover curas, conexões espirituais, experiências de transcendência e meditações como foi mencionado anteriormente pertencentes as práticas do movimento denominado *New Age*.

Lembrando que tais práticas carecem de qualquer comprovação científica, sendo utilizadas por pessoas que creem nas hipóteses da filosofia esotérica tanto oriental quanto ocidental e na mistura de ambas.

Van Tongeren (2002) então apresenta a seguinte teoria de cunho religioso/esotérico a respeito dos benefícios e experiências que se pode obter através da prática do canto *overtone*:

Através do canto harmônico podemos destacar suas partes uma a uma, mas ouvir o espectro de um tom em toda sua riqueza é impossível. O quinto elemento do canto harmônico pode ser considerado um processo de internalização que torna a pessoa consciente da essência física do timbre. O lugar especial do timbre entre os parâmetros musicais confere-lhe um caráter transpessoal, transcultural e, em última instância, transcendental. Uma analogia com um tema central nos ensinamentos esotéricos orientais e ocidentais se impõe a nós, a saber, o do quinto elemento ou éter. O quinto elemento representa simbolicamente o princípio ou força vital que dá forma ao nosso universo. Literalmente se refere aos primeiros quatro elementos materiais, dos quais é a semente. Esses quatro elementos materiais e o próprio quinto elemento apareceram em muitas formas ao longo dos séculos. Um exemplo é a casca, clara de ovo, gema e membrana que constituem um ovo. O quinto elemento, neste caso, pode ser o ponto embrionário na gema e o pintinho que nascerá dela. A origem do quinto elemento, também conhecido como quintessência, é atribuída às escolas de mistério egípcias. Ele chegou até nós por meio das obras de místicos europeus e árabes, que deram muitos outros exemplos, como o ovo, para apontar os princípios mais elevados do quinto elemento. [...] Em uma escola de filosofia hindu, o som ou audição é o quinto e pai de todos os sentidos. Corresponde ao elemento éter ou akasha, "aquele quinto elemento permeável, de acordo com Joscelyn Godwin", do qual os outros quatro se condensaram e nos quais podem ser devolvidos. A filosofia esotérica relaciona o éter mais aos estados de consciência do que aos estados da matéria, embora permita que de alguma forma ele possa ser a ponte entre os dois. Observe o paralelo com a cor do som! Esta última abrange os outros elementos como tom, harmonia, ritmo e intensidade. Nada disso pode existir sem ter cor ou timbre. Portanto, a cor do som carrega essas outras dimensões e as traz à vida, da mesma forma que o quinto elemento etéreo infunde força vital nos outros elementos. Uma adicional consideração é que os harmônicos não podem existir isoladamente. Eles aparecem apenas como manifestações secundárias de uma fundamental. Além disso, os harmônicos possuem uma ordem embutida, ao contrário de qualquer outro tipo de entrada (e saída!) sensorial disponível para a espécie humana. Portanto, não é de se surpreender que tantas pessoas hoje entoe, entoe, cantem e murmurem

umas com as outras. Sem conhecimento ou treinamento prévio, podemos criar e sintonizar um tipo de harmonia ou ordem que é fundamental às leis do universo. (VAN TONGEREN, 2002, p. 343, tradução nossa)¹¹⁸

II.4 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

No seguinte capítulo descreveremos brevemente algumas características culturais e musicais dos povos de Tuva para melhor contextualização do desenvolvimento do canto *overtone* como o conhecemos atualmente.

Iniciamos com o seguinte resumo do desenvolvimento dos povos tuvanos e sua musicalidade por Grawunder (1999):

Acredita-se que os tuvanos (também conhecidos como Urianchai) sempre vagaram pela região de Altai. O lendário rio Eev (*Ijven-gol*) desempenha um papel a partir do qual os tuvanos se mudaram para Cengel Sum no século XVIII. Em toda a Ásia Central, traços claros de uma cultura oral foram encontrados até o século 20, que falam principalmente da vida dos nômades e da natureza que eles santificaram. Os fundamentos da crença eram fortemente xamanísticos. Finalmente, em toda a Ásia Central e Central, instrumentos idênticos podem ser encontrados, como harpas de judeu (*jakut.*, *tuv.*, *Chakas.*, *Altai. Chomus*), violinos de joelho de duas cordas (*tuv. Igil, chakas. Ikil, mongol. Morin-huur*), alaúde de duas cordas (*chakass. chomus, kasach. dombra, tuv. topöuur*), cítara (*chakass. Yatchan, tuv. Yadagan*), flauta, violino

¹¹⁸ *Through singing harmonics we can highlight its parts one by one, but to hear the spectrum of one tone in all of its richness is impossible. The fifth element Overtone singing can be regarded as a process of internalisation that makes one aware of the physical essence of timbre. The special place of timbre among the musical parameters lends it a transpersonal, transcultural and, ultimately, transcendental character. An analogy with a central theme in eastern and western esoteric teachings thrusts itself upon us, namely that of the fifth element or aether. The fifth element symbolically stands for the higher, form-giving principle or life force of our universe. It literally refers to the first four material elements, of which it is the seed. These four material elements and the fifth element itself have appeared in many guises throughout the centuries. One example is the shell, egg white, yolk and membrane which constitute an egg. The fifth element in this case can be both the embryonic point in the yolk and the chick that will be born from it. The origin of the fifth element, also known as quintessence, is attributed to the Egyptian mystery schools. It has come down to us through the works of European and Arabian mystics, who have given many other examples, like the egg, to point out the higher principles of the fifth element. [...] In one school of Hindu philosophy sound or hearing is the fifth and parent of all senses. It corresponds to the element aether or akasha, "that all-permeating fifth element, according to Joscelyn Godwin, "out of which the other four have condensed and into which they may be returned. Esoteric philosophy relates the aether more to states of consciousness than to states of matter, while allowing that in some way it may be the bridge between the two. Behold the parallel with sound colour! The latter embraces the other elements like tone, harmony, rhythm and intensity. None of these can exist without having colour or timbre. Hence sound colour charges these other dimensions and brings them to life, much like the aethereal fifth element infuses the other elements with life-force. An additional consideration is that harmonics cannot exist in isolation. They appear only as secondary manifestations of a fundamental. Furthermore, harmonics possess a built-in order, unlike any other kind of sensory input (and output!) available to the human species. Therefore it is not surprising that so many people today chant, tone, sing and drone with one another. Without prior knowledge or training we can both create and tune in to a type of harmony or order which is fundamental to the laws of the universe.*

de joelho com arco interno (*tuv. byzaanYy*, chinês / tibetano. *pi wang ou hor tchin*), além de música vocal, formas como canções longas e canções curtas (Mongol. *Urtyn duu* e *bogino duu*). Além disso, as canções épicas dos povos da Ásia Central devem ser mencionadas. No entanto, eles também ocorrem em outros povos da Ásia [Ainu (Japão), Rajastão, etc. Áreas da Índia, Mongólia, Tadjiquistão] e Europa, África e América. As competições de canto também são muito difundidas. Assim, Emsheimer (1949) relata junto aos cazaques e quirguizes sobre yakuts, turcomanos e telengitas¹¹⁹ (altaianos). Então, o caráter elegíaco comum unificador desses cantos seria tão bem quanto, o que é permitido neste ponto, um modo ou som vocal (supostamente) comum que é gutural, dorsalmente deslocado, amplo, quase comprimido (mas principalmente não comprimido, mas relativamente aberto o uso do registro do meio também parece típico, como um som anfotérico inebriante na extremidade superior do registro do tórax. [...] estamos lidando com uma cultura nômade, cujos traços semelhantes foram estabelecidos na prática cultural anteriormente. Com relação ao *mdzo skad*, o iaque poderia fornecer um modelo de som em ambos os lados. O xamanismo constitui outro elo que representa uma ampla base dessa cultura de canto especial. Mas o caminho oposto através da disseminação do budismo também é discutido. As rotas comerciais do Estreito da Seda também desempenham um papel aqui. Isso se relaciona com os modos vocais, *kargyraa* e *mdzo skad*¹²⁰. Esses fatos, portanto, oferecem espaço para várias hipóteses, a mais fraca sendo aquelas da estrada do Tibete a Tuva aparece, porque como já foi indicado, os monges budistas em Tuva não cantam desta forma. No entanto, uma pesquisa mais completa é necessária para produzir um argumento mais conclusivo. Nesse contexto, deve-se mencionar que Tatarintsev (1998) apresenta uma teoria da transferência do *chöömij* da Mongólia para o Tibete. No entanto, isso é apenas baseado na citação de Peggs (1992) que afirma que Smith / Stevens (1967) relatou de um mosteiro / ordem que chama seu canto de *chöömiji*. No entanto, o original não fornece qualquer base para tais reivindicações, ou seja, nenhuma declaração é feita em qualquer momento. No geral, entretanto, todos os tipos de canto gutural formam um gênero extra que apenas alguns dominam. De acordo com as hipóteses mencionadas, o *uzljau*¹²¹ tem então o papel de um elo perdido. (Grawunder, 1999, p. 32, tradução nossa)¹²²

¹¹⁹ *Telengitas ou Telengut são um grupo étnico turco encontrado principalmente na República de Altai, Rússia. Os telengits vivem principalmente no território do distrito de Kosh-Agach, na República de Altai. Eles fazem parte de um grupo cultural maior de Altaianos do Sul. Esses outros grupos incluem: Altai, Telengut e Tolos.*

¹²⁰ *Denominação de um dos estilos de canto overtone praticado por monges budistas no Tibete.*

¹²¹ *Uzljau/Uzlyau - canto gutural pertencente aos povos que habitam os montes Sayan, Altai e Ural.*

¹²² *Von den Tuvinern (alias Urianchai) wird angenommen, dass sie schon immer in der Altai-Region umherwanderten. Dabei spielt der legendäre Fluss Eev (Ijven-gol) eine Rolle von dem aus die Tuviner im 18. Jahrhundert in den Cengel Sum zogen. (Taube 1980a: 148) In ganz Zentralasien haben sich bis in das 20. Jahrhundert hinein deutliche Spuren einer mündlichen Kultur gefunden, die hauptsächlich vom Leben der Nomaden und der von ihnen geheiligten Natur künden. Die Glaubensgrundlagen waren dabei stark schamanistisch geprägt. Schließlich kann man in ganz Zentral- und Mittelasien baugleiche Instrumente finden wie die Maultrommeln (jakut., tuv., chakas., altai. chomus), zweisaitige Kniegeige (tuv. igil, chakas. ikil, mongol. morin-huur), zweisaitige Laute (chakass. chomus, kasach. dombra, tuv. topöuur), Zither (chakass. Yatchan, tuv. Yadagan), Flöte, Kniegeige mit Innenbogen (tuv. byzaanYy, chines./tibet. pi wang oder hor tchin), desweiteren solche vokalmusikalischen Formen wie Langlieder und Kurzlieder (mongol. urtyn duu und bogino duu) (vgl. Levin 1996) Desweiteren sind die Epengesänge der zentralasiatischen Völker zu nennen. Diese kommen jedoch auch bei anderen Völkern Asiens [Ainu (Japan), Rajastan u.a. Gebiete Indiens, Mongolei, Tadschikistan] und Europas, Afrikas und Amerikas vor. Ebenfalls sehr weit verbreitet sind Gesangswettbewerbe. So berichtet Emsheimer (1949) neben den Kasachen und Kirgisen von Jakuten, Turkmenen und Telengiten (Altaier). Dann wäre der verbindende gemeinsame elegische Charakter dieser Gesänge sowie, das sei an dieser Stelle schon einmal erlaubt, ein (vermeintlich) gemeinsamer Stimmmodus bzw. Klang, der als kehlig, dorsal verlagert, breit, fast gequetscht*

Mais especificamente sobre o canto desses povos Grawunder (1999) *apud* Pegg (1992) descreve alguns contextos típicos para se executar o canto *overtone*, incluindo pastores que o utilizam para comunicação com o gado, como forma de louvores e em festividades.

Abaixo vemos os exemplos dos contextos onde mais comumente ocorrem o *chöömij*:

Pegg descreve três contextos típicos para *chöömij*: Primeiro, em Bajan Ölgii *chöömij* é particularmente popular e difundido entre os pastores de camelos dos Urianchai e Bajad e os pastores de iaques tuvanos, que cantam enquanto cuidam do gado. Alguns deles devem ser ouvidos a uma distância de mais de 3 km. Além disso, *chöömij* servem para chamar o gado. Em segundo lugar, *chöömij* também é cantado dentro da yurt (Mongol. Ger), sempre em conexão com o louvor do Altai como antes do canto de canções e épicos "comuns" (cf. também Taube 1980a: 7, 140). E, em terceiro lugar, C. Pegg (1992: 45) nomeia festividades para as quais dançarinos, instrumentistas (tocadores de Morin chuur), cantores de longas canções (urtyn duuc) e *chöömij* são ou foram convidados. Às vezes, a arte de *chöömij* (canto gutural), tuul (épico), urtyn duu (canção longa) e morin chuur (violino de cavalo (cabeça)) também são referidos como os quatro irmãos (ach düü). (GRAWUNDER, 1999, *apud* PEGG, 1992, p. 15, tradução nossa)¹²³

(dennoch aber meist nicht weggequetscht sondern relativ offen, vermittelt tragfähig und durchdringend, manchmal schnarrend umschrieben werden kann. Typisch scheint desweiteren der Gebrauch des Mittelregisters, als amphoterer kopfiger Klang am oberen Ende des Brustregisters. [...] es sich um eine Nomadenkultur, deren ähnliche Züge in der kulturellen Praxis schon früher festgestellt wurden. Das Yak könnte in Hinblick auf mdzo skad beiderseits ein Klangvorbild liefern. Der Schamanismus bildet ein weiteres Bindeglied, das für eine breite Basis dieser besonderen Gesangskultur steht. Aber auch der umgekehrte Weg über die Verbreitung des Buddhismus wird diskutiert. Dabei spielen ebenso die Handelswege der Seidenstraße eine Rolle. 60 dies bezieht sich auf die Stimmmodi kargyraa und mdzo skad. Diese Fakten bieten also Raum für verschiedene Hypothesen, wobei die des Weges von Tibet nach Tuva am Schwächsten erscheint, denn wie schon angedeutet, singen die bhuddistischen Mönche in Tuva nicht in dieser Weise. Um jedoch eine schlüssigere Argumentation zu führen, bedarf es noch einer gründlicheren Recherche. Erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang, dass Tatarintsev (1998) eine Theorie vom Transfer des chöömij von der Mongolei aus nach Tibet aufstellt. Diese basiert jedoch nur auf dem Zitat Peggs (1992), die angibt, dass Smith/Stevens (1967) von einem Kloster/Orden berichteten, das ihren Gesang chöömij nennt. Das Original bietet jedoch keinerlei Grundlage für derartige Behauptungen, sprich, es wird an keiner Stelle eine derartige Aussage getroffen. Insgesamt aber bilden alle Kehlgesangsarten ein extra Genre, das nur wenige beherrschen. Dem uzljau kommt dann nach den erwähnten Hypothesen die Rolle eines missing link zu.

¹²³ Pegg beschreibt drei typische Kontexte für *chöömij*: Zum ersten sei in Bajan Ölgii *chöömij* besonders beliebt und verbreitet bei den Kamelhirten der Urianchai und Bajad und den Yak-Hirten der Tuviner, die singen während sie auf das Vieh aufpassen. Einige sollen dabei, über Distanzen von, über 3 km zu hören sein. Außerdem diene *chöömij* zum Rufen des Viehs. Zum zweiten werde *chöömij* auch innerhalb der Jurte (mongol. ger) gesungen, immer in Verbindung mit der Preisung des Altai wie vor dem Singen "gewöhnlicher" Lieder und Epen (vgl. hierzu auch Taube 1980a: 7, 140). Und zum dritten nennt C. Pegg (1992: 45) Festlichkeiten, zu denen üblicherweise Tänzer, Instrumentalisten (Morin chuur-Spieler), Langlied-Sänger (urtyn duuc) und *chöömij* geladen werden bzw. wurden. Manchmal werden die Kunst des *chöömij* (Kehlgesang), tuul (Epos), urtyn duu (Langlied) und morin chuur (Pferde(kopf)-Geige) auch als die vier Geschwister (ach düü) bezeichnet.

Complementando as práticas descritas acima Van Tongeren (2002) em sua pesquisa demonstra a transição pela qual os pastores tuvanos alcançaram o status de músicos profissionais.

Também notamos nas falas abaixo a influência russa em Tuva, que introduziu conceitos da música europeia/ocidental, eventualmente gerando mudanças na música nativa tuvana:

A partir da década de 1950, certos pastores com talento para a música tornaram-se músicos ou performers profissionais que até agora eram denominações desconhecidas em Tuva. Pedidos ocidentais de anotações legais e de instrumentos musicais foram introduzidos em conjunto com o conceito de harmonia em um sentido europeu clássico. Tuvanos tornaram-se cada vez mais familiarizados com a comédia musical europeia em pensamento e estética, à medida que mais e mais conservatórios eram construídos. E conforme mudou o ambiente no qual a música se desenvolveu, a própria música gradualmente começou a mudar também. Um dos principais eventos dessa nova era na história do khöömei foi uma apresentação pública de cantores guturais de Tuva no prestigioso teatro Bolshoi em Moscou, que ocorreu em 1958. A elite de Moscou, em grande parte ignorante da enorme diversidade das tradições étnicas musicais às periferias do seu território. (VAN TONGEREN, 2002, p. 122, tradução nossa)¹²⁴

Já Glenfield (2003) *apud* Levin (1999) narra o radicalismo por parte de alguns cantores/pastores a respeito da prática do canto *overtone* de forma não exclusiva para contato com a natureza, em grande parte por conta das suas raízes xamânicas e animistas.

A música tuvana está entrelaçada com a tradição do animismo, o sistema de crença de que os objetos e fenômenos naturais têm alma e são habitados por espíritos. Levin explora o canto de garganta como um meio para os pastores-caçadores de Tuva interagirem com as entidades acústicas dos elementos e fenômenos da natureza. Levin devidamente narra o motim racial que ocorreu em 1993, quando quase 80 residentes de Kyzyl foram mortos. 37 se refere a essa relação como mimese sonora. Entre os cantores de garganta pesquisados, há poucos extremistas pastorais, ou seja, aqueles que reservam o desempenho e a instrução do *khoomai* exclusivamente para o ambiente natural. Um desses

¹²⁴De el 1950 en ciertos pastores con un talento para la música se convertía en los músicos profesionales o los artistas desempeños que hasta ahora eran denominaciones desconocidas en Tuva. El occidental solicita por instrumento legal y musical anotaciones se introducían conjuntamente con el concepto de la armonía en un sentido europeo clásico. Tuvans llegaron a ser en aumento familiarizados con la comedia musical europea pensando y estética como más y más nuevos conservatorios se construían. Y como el entorno cambiado en que música se desarrollaba, la propia música gradualmente empezó a cambiar también. un evento principal de este nueva era en la historia del khöömei era un desempeño público de Tuvan habla con voz gutural los cantantes en el teatro de Bolshoi prestigioso en Moscú, que tuvo lugar en 1958. Élite de The Moscovian, grandemente ignorante de la diversidad enorme de musicales étnicas tradiciones a los flecos de su territorio.

tradicionalistas radicais é Aldyn-ool Sevek¹²⁵, que, após uma turnê com a banda punk tuvana Yat-kha sob a liderança de Albert Kuvezin, retirou-se para a intocada região de Mongun-Taiga de Tuva. (GLENFIELD, 2003 *apud* LEVIN, 1999, p. 37, tradução nossa)¹²⁶

A cultura do canto *overtone* vai além do ato de cantar em si, sendo que é de grande importância para os cantores de garganta que a sonoridade durante a sua performance remeta aos elementos naturais e religiosos de Tuva, se tornando assim uma experiência transcendente para os mesmos.

Descrevendo algumas diretrizes que os cantores de *overtone* adotam para as suas performances, Glenfield (2003) afirma que:

Performance em ambientes fechados é aceitável, mas não preferencial, e o som de *khoomi* deve representar a paisagem natural de Tuva em contextos de performance contemporâneos. Muitos cantores afirmam que a representação de *khorekteer*¹²⁷ em espaços modernos serve como uma espécie de veículo para o transporte experiencial. Uma cantora tuvana menos conhecida, Chodoora Tumat, exclamou um tanto poeticamente: Quando eu canto *khoomi*, meu coração deve estar em um estado de alegria. Não importa onde eu esteja, vejo os belos rios e montanhas desta terra quando canto. Um bom cantor pode fazer com que os outros vejam e sintam o mesmo. Em contextos de performance, há consciência e aceitação da diferença entre as performances testemunhadas no palco e a performance original que está sendo representada. No caso do *khoomi*, essa "metaperformance" está situada em relação ao real, à paisagem natural de Tuva. A recriação de paisagens sonoras naturais em apresentações por conjuntos de tuvanos é esperada na maioria dos shows. (GLENFIELD, 2003, p. 38, tradução nossa)¹²⁸

¹²⁵ Aldyn-ool Sevek (falecido em 2011) era um mestre cantor de garganta de Tuva. Sevek era de Mogur Aksi, uma vila remota nas montanhas Tuvan. Ele era um mestre do *khöömei*, especialmente do estilo Kargyraa Dag (montanha), pelo qual ele é um nome familiar no mundo do canto *overtone*.

¹²⁶ Tuvan music is entwined with the tradition of animism, the belief system that natural objects and phenomena have souls and are inhabited by spirits. Levin explores throat singing as one means for the pastoral hunter-herders of Tuva to interact with the acoustic entities of the elements and phenomena of nature. Levin appropriately the race riot that took place in 1993 when nearly 80 residents of Kyzyl were killed. 37 refers to this relationship as sound mimesis. Among the throat singers surveyed, there are but few pastoral extremists, meaning those who reserve the performance and instruction of *khoomi* exclusively for the natural environment. One such radical traditionalist is Aldyn-ool Sevek, who, after touring with the Tuvan punk band Yat-kha under the leadership of Albert Kuvezin, retreated to the untouched Mongun-Taiga region of Tuva.

¹²⁷ *Khorekteer* se refere à "voz de peito". Esta é a voz que os cantores de garganta usam ao cantar *khoomi*, *kargyraa* ou qualquer outro estilo de indução de harmônicos. O termo também pode ser usado para se referir a todos os estilos de canto gutural em Tuva, bem como *khoomi*. Também pode se referir à sensação de ressonância ou pressão no peito que alguém experimenta ao cantar com a garganta. *Khorekteer* é frequentemente usado como um meio introdutório para os estilos *khoomi*, *sygyt* ou *kargyraa* de canto *overtone*.

¹²⁸ Performance indoors is acceptable but not preferred, and the sound of *khoomi* should represent the natural Tuvan landscape in contemporary performance contexts. Many singers claim that the rendering of *khorekteer* in modern spaces serves as a kind of vehicle for experiential transport. A lesser-known Tuvan singer, Chodoora Tumat, exclaimed somewhat poetically: When I sing *khoomi* my heart must be in a state of joy. No matter where I am I see the beautiful rivers and mountains of this land when I sing. A good singer can make others see and feel

Por fim, tratando-se da estrutura musical básica da música de Tuva, Van Tongeren (2002) afirma que:

A música tradicional tuvana é transmitida por imitação e por tentativa e erro. Não existe um método geral para estudar o canto de garganta e o período e a quantidade do guia podem ser muito limitados aqui. Eles não são verdadeiros professores de *khöömei*, apenas cantores que explicam coisas relevantes a um aluno. Comparado com a educação musical ocidental, muito é explicado se ouvindo e é muito mais importante. (VAN TONGEREN, 2002, p. 97, tradução nossa)¹²⁹

Percebemos então que a música tuvana, mais especificamente o canto *overtone*, é em sua essência intuitiva, não possuindo até meados do século XX uma notação ou métodos e partituras escritos para o ensino e propagação de suas estruturas, melodias e técnicas tanto vocais quanto instrumentais.

Tal aprendizagem era basicamente de forma oral e por imitação, mantendo uma tradição musical milenar viva principalmente através da oralidade.

III. OS PRINCIPAIS ESTILOS DE *OVERTONE* PRATICADOS EM TUVA

Neste capítulo abordaremos os principais estilos de canto *overtone* de Tuva, assim como seus aspectos técnicos, fisiológicos, anatômicos e sonoros.

Iniciamos com uma pequena discussão que diz respeito à quantidade de estilos existentes dentro do canto *overtone* tuvano e notamos que não existe um consenso entre os pesquisadores.

Van Tongeren (2002) pertence ao grupo de autores que consideram somente três estilos de canto *overtone* tuvano, sendo eles *Khoomei*, *Krgyraa* e *Sygyt*, tratando as técnicas denominada *Borbngnadyr* e *Ezenggileer* como métodos de ornamentação dos três estilos básicos, como

the same. In performance contexts, there is awareness and acceptance of the difference between the performances as witnessed on stage and the original performance that is being represented. In the case of khoomei, this "metaperformance" is situated relationally to the real, to the natural landscape of Tuva. The recreation of natural soundscapes in performance by Tuvan ensembles is to be expected at most concerts.

¹²⁹ *La música tradicional de Tuvan se transmite completamente imitación, y a través de la prueba y error. No existe ningún método general para estudiar el canto de garganta y el período y cantidad de la guía pueden ser mismo aquí de limitado. No son ningunos maestros de khöömei verdaderos, los cantantes justos que explican las cosas de releVint a un alumno. Comparado con la educación de música occidental, mismo se explica y escuchando a sea mucho más importante.*

vemos em suas afirmações:

As três técnicas khöömei, sygyt e kargyraa são, no entanto, consideradas os estilos básicos neste livro. Durante minha primeira visita a Tuva, um dos meus tópicos de pesquisa óbvios foi a ramificação das técnicas de khöömei. Eu queria descobrir até que ponto isso havia mudado após a publicação de uma famosa monografia russa de um compositor chamado Aksenov. Aksenov foi enviado a Tuva por vários períodos prolongados em 1940 e 1950 para ministrar cursos básicos de música europeia. Ele gosta tanto da música de Tuvan que se tornou um excelente pesquisador musical ao longo do caminho. Seu livro *Tuvan folk music*, que foi publicado postumamente em 1964 em Moscou, tornou-se uma norma na etnografia musical. Ele representa a música e os músicos que Aksenov abordou e contém dezenas de notações musicais. Com base nas gravações existentes e no material que coletou enquanto morava em Tuva, Aksenov descreveu em detalhes os quatro estilos dessa arte vocal: sygyt, kargyraa, ezengileer e borbannadir. A música tradicional de Tuvan tinha se desenvolvido rapidamente, entretanto, certos elementos de sua caracterização do khöömei já estavam desatualizados quando ele chegou. O estilo khöömei em si, por exemplo, aparentemente não era importante o suficiente para ser descrito separadamente, embora hoje seja frequentemente considerado uma técnica essencial. Vários de meus entrevistados em Tuvan mencionaram que o estilo khöömei é a técnica de canto gutural mais antiga, ou a fonte de todas elas. [...] Aksenov descreveu dois outros estilos, chamados borbannadir e ezenggileer. Hoje, eles costumam ser mencionados imediatamente com khöömei, sygyt e kargyraa. Alguns cantores consideram as variações decorativas borbannadir e ezenggileer dos outros. três técnicas, enquanto outras com eles consideram estilos únicos e independentes. Em contraste com khöömei, sygyt e kargyraa, esses dois estilos geralmente têm palavras e nenhuma melodia introdutória ou refrão. Em sua forma mais verdadeira, eles são pouco mais do que imitações que podem soar como ideias musicais estranhas e inacabadas, ao invés de peças musicais, em execução. Borbannadir é a imitação da água batendo em um riacho. É derivado de um verbo tuvan que significa "enrolar" e se refere ao som que a água faz quando continua com pedras. Quando aplicada a uma das técnicas de canto gutural, carrega o caráter de um vibrato ou tremolo rápido. Borbannadir pode ser um estilo separado com uma alternância conhecida de duas notas adjacentes fazendo movimentos rápidos com a língua. Também pode ser combinado em uma canção com qualquer outra técnica de canto gutural. [...] Outra técnica de imitação é o ezenggileer, que se ouve raramente. É executado por movimentos rápidos da raiz da língua e, alternativamente, usa o nariz e a cavidade vocal como ressoador. Os pulsos rítmicos são mencionados anteriormente para imitar o clicar nos estribos, que em Tuva se chama ezenggi. [...] Ezenggileer requer aquela habilidade extraordinária, que apenas alguns cantores de garganta possuem. (VAN TONGEREN, 2002 p. 89 tradução nossa)¹³⁰

¹³⁰ *El tres khöömei de técnicas, sygyt y kargyraa se toman sin embargo como los estilos básicos en este libro. Durante mi primera visita a Tuva uno de mis tópicos obvios de la investigación era la ramificación de las técnicas de khöömei. quise descubrir hasta qué punto éstos hubieron cambiado después de la publicación de una monografía rusa famosa cerca un compositor nombró a Aksenov. Aksenov tiene sido enviado a Tuva para varios períodos extensivos en 1940 y 1950 para enseñar los cursos básicos en la música europea. Le gusta la música de Tuvan tanto que giró en un investigador de música excelente a lo largo de la vía. Su música folklórica de Tuvan de libro, que era publicada póstuma en 1964 en Moscú, se convertía en una norma en la etnografía musical. Representa la música y músicos que Aksenov acercado y contienen docenas de musicales anotaciones. Basado en*

Em acordo com as afirmações de Van Tongeren (2002), vemos as hipóteses formuladas por Mongush (2014) acerca do número de estilos de *overtone* que são praticados:

Os Cengel Altai Tuvanos na Mongólia cantam claramente os estilos tuvanos do Khoomei, mencionam borbangnadyr, ezenggileer e dizem que existem oito estilos diferentes. Independentemente do desenvolvimento ou mudança que possa ter ocorrido, uma "dispersão" regional e pessoal também deve ser levada em consideração aqui. Aksenov (1967), por exemplo, fala do fato de que a designação de estilo borbangnadyr toma o lugar de chöömej em várias áreas. O canto gutural tuvano de khoomei, como agora se acredita comumente, tem tipos tribásicos (estilo, método) - sygyt, khoomei, kargyraa, correspondendo a três registros principais (assobio superior, sibilância média e inferior). Musicólogos demonstram posições diferentes em relação ao conceito de "estilo de canto gutural" (este termo foi introduzido por A. N. Aksenov como "estilo melódico" e tornou-se firmemente estabelecido na musicologia tuvana até os dias de hoje). O lançamento em 1964 da pesquisa fundamental de A. N. Aksenov "Música folclórica Tuvana", a arte do canto gutural dos Tuvanos, não foi suficientemente estudada por especialistas. A. N. Aksenov distingue entre quatro tipos de khoomei. (MONGUSH, 2014, p. 193, tradução nossa)¹³¹

grabaciones existentes y el material recogió mientras que vivió en Tuva, Aksenov descrito en los cuatro estilos de detalle de este arte vocal: sygyt, kargyraa, ezengileer and borbannadir. La música de Traditional Tuvan hubo desarrollado así rápidamente, sin embargo, que ciertos elementos de su caracterización del khöomei se anticuaban ya cuando llego primero. El propio khöomei de estilo, por ejemplo, era aparentemente noimportante bastante para describir separadamente, mientras que hoy es considerado a menudo una técnica esencial. Varios de mis entrevistados de Tuvan mencionaron que el khöomei de estilo es la garganta más vieja cantando técnica, o la fuente de todo de ellos. [...] Aksenov describió otros dos estilos que es llamado borbannadir y ezenggileer. Hoy en día se mencionan a menudo en un aliento con khöomei, sygyt y kargyraa. Ciertos cantantes consideran borbannadir y variaciones decorativas de ezenggileer de las otras tres técnicas, mientras que otros les consideran como los estilos únicos, independientes. En contraste con khöomei, el sygyt y kargyraa, estos dos estilos normalmente tienen palabras y ningunas melodía o estribillo introductorias. En su forma más auténtica ellos es poco más que suenan las imitaciones que pueden parecer ideas musicales impares, inconclusas, antes que las piezas musicales, en el desempeño. Borbannadir es la imitación del agua parloteando en un arroyo. Se deriva de un verbo de Tuvan esto significa que " para enrollar over,' y refiera al agua sana hace cuando continúa con piedras. Cuando se aplica a una de las técnicas cantantes de garganta, carga con el carácter de un vibrato rápido o trémolo. Borbannadir puede ser un estilo separado con una alternancia conocedora de dos notas adyacentes haciendo movimientos rápidos con la lengua. Puede también es combinado en una canción con cualquiera otra técnica cantante de garganta. [...] Otra técnica imitativa es el ezenggileer, que se oye raramente. Se ejecuta por los movimientos rápidos del raíz de la lengua y de forma alternativa use el nariz y la cavidad vocal como un resonador. Los pulsos rítmicos son antes mencionado para imitar el haciendo clic sobre de estribos, que es llamado ezenggi en Tuvan. [...] Ezenggileer requiere que artesanía extraordinaria, que sólo algunos cantantes de garganta poseen.

¹³¹ Тувинское горловое пение хөөмэй, как ныне принято считать, имеет триосновных вида (стиля, способа) – сыгыт, хөөмэй, кыргыраа, соответствующих трем основным регистрам (верхний свистовой, средний и нижний хриповой). Музыковеды демонстрируют разные позиции по отношению к понятию «стиль горлового пения» (этот термин был введен А. Н. Аксеновым как «мелодический стиль» и укрепился в тувинском музыкознании до настоящего времени). Довыхода в 1964 году фундаментального

Black (2018) em seu texto também defende a tríade de técnicas básicas atreladas ao *overtone* e se baseia nas pesquisas de Cosi e Tisato (2002) para embasar e reiterar suas afirmações como veremos a seguir:

Khoomei é o nome genérico dado a todos os estilos de canto gutural na Ásia Central e é a técnica mais fácil de aprender e a mais praticada no Ocidente. Este estilo é composto por “três métodos básicos de canto de garganta chamados Khomei, Kargyraa e Sygyt. [Existem também] dois sub métodos principais... Borbangnadyr e Ezengileer e vários outros subestilos (Cosi e Tisato). [...] Os dois sub-métodos principais na tradição do canto gutural tuvano, Borbangnadyr e Ezengileer, servem principalmente como ornamentação ou efeitos a serem usados nos estilos mencionados anteriormente. Borbangnadyr é “uma combinação de efeitos aplicados a um dos outros estilos. O nome vem da palavra tuvana para ‘rolamento’, porque este estilo apresenta trinados e gorjeios altamente acrobáticos, uma reminiscência de pássaros, riachos murmurantes, etc. (Cosi e Tisato). Em comparação, Ezengileer é a utilização de um efeito rítmico. Vindo de uma palavra que significa “estribo”, este método apresenta “oscilações harmônicas rítmicas destinadas a imitar o som de estribos de metal tilintando ao ritmo de um cavalo a galope” (Cosi e Tisato). O elemento mais comum é o “ritmo de cavalo” dos harmônicos, produzido por uma abertura e fechamento rítmico do véu que é a abertura entre a faringe e os seios nasais. (BLACK, 2018, p. 9, tradução nossa)¹³²

Já Wallin (2005) menciona diretamente a polemica envolvendo a quantidade exata de estilos de canto *overtone* existentes, afirmando as já mencionadas características ornamentais dos estilos borbagnadyr e ezengiler e um misto entre borbgnadyr e sygyt, como vemos abaixo:

Embora não haja um acordo generalizado, devido às discrepâncias entre os poucos estudos que existem sobre o assunto e o desenvolvimento contínuo de variações e híbridos modernos, a maioria dos estudiosos ainda concorda em três a cinco estilos básicos de canto gutural em Tuva: khoomei, kargyraa,

исследования А. Н. Аксенова «Тувинская народная музыка» искусство горлового пения тувинцев не было достаточно изучено специалистами . А. Н. Аксенов различает четыре вида хоомея.

¹³² *Khoomei is the generic name given to all throat singing styles in Central Asia and is the easiest technique to learn and the most practiced in the West. This style is comprised of three major basic throat-singing methods called Khomei, Kargyraa, and Sygyt. [There are also] two main sub methods... Borbangnadyr and Ezengileer and various other sub styles (Cosi and Tisato) . [...] The two main sub-methods in Tuvan throat singing tradition, Borbangnadyr and Ezengileer, primarily serve as ornamentation or effects to be used in the styles previously mentioned. Borbangnadyr is a combination of effects applied to one of the other styles. The name comes from the Tuvan word for ‘rolling,’ because this style features highly acrobatic trills and warbles, reminiscent of birds, babbling brooks, etc. (Cosi and Tisato). In comparison, Ezengileer is the utilization of a rhythmic effect. Coming from a word meaning “stirrup” this method features “rhythmic harmonic oscillations intended to mimic the sound of metal stirrups clinking to the beat of a galloping horse” (Cosi and Tisato). The most common element is “the ‘horserhythm’ of the harmonics, produced by a rhythmic opening-and-closing of the velum which is the opening between the pharynx and the nasal sinuses.*

sygyt, borbangnadyr e ezengileer. No coração de cada estilo está xorekteer, que significa “voz de peito”, um tom de voz áspero e brilhante que é frequentemente usado para lançar o cantor nos estilos khoomei e sygyt. [...] É discutível se borbangnadyr e ezengileer são dois estilos mais distintos, ou apenas versões aprimoradas dos três anteriores. Borbangnadyr consiste em uma combinação de trinados largos e efeitos de gorjeio no estilo Sygyt (o resultado é denominado Sygyttyng Borbangnadyr), embora também tenha sido aplicado aos estilos de baixa frequência. (WALLIN, 2005, p. 9, tradução nossa)¹³³

Nas falas da autora é importante ressaltarmos uma característica que é comum e essencial a todos os estilos de *overtone*, sendo esta a voz de peito que confere a sonoridade única desta técnica vocal.

Também é interessante pontuarmos que as técnicas e estilos sofreram diversas mutações e aprimoramentos através dos anos, principalmente após o contato e estudos mais intenso de Tuva com as sociedades ocidentais após a década de 1960.

O primeiro autor que utilizaremos nesta pesquisa que menciona mais do que três estilos básicos de canto *overtone* é Grawunder (1999) que faz a seguinte afirmação em seu texto:

Os estudos frequentemente citados do compositor russo Aksenov de 1943 e 1956 ainda contam 4 estilos do "canto solo de dois tons de Tuva", enquanto hoje 5 estilos básicos são assumidos: sygyt, chöömej, kargyraa, ezenggileer, borbangnadyr. [...] Permanece em aberto quanto a amplamente difundido e como essas imagens sonoras são tradicionais. [...] Por assim dizer, os estilos básicos às vezes também são chamados de vozes sygyt (apito), chöömej (canto gutural, garganta, laringe) e kargyraa (coaxar). Ezenggileer (de ezenggi, estribo) e borbangnadyr (enrolar, enrolar) às vezes são adicionados aos estilos básicos. (GRAWUNDER, 1999, p. 22, tradução nossa)¹³⁴

¹³³ *Though there is no widespread agreement, due to discrepancies between the few studies that exist on the subject and the continuing development of modern hybrids and variations, most scholars yet agree on three to five basic styles of Tuvan throat singing: khoomei, kargyraa, sygyt, borbangnadyr, and ezengileer. At the heart of every style is xorekteer, meaning “chest voice”, a harsh, bright tone of voice which is often used to launch the singer into the khoomei and sygyt styles. [...] It is debatable whether borbangnadyr and ezengileer are two more distinct styles, or merely enhanced versions of the previous three. Borbangnadyr consists of a combination of wide trills and warbling effects on, most often, the Sygyt style (the result being termed Sygyttyng Borbangnadyr), though it has been applied to the lower-pitched styles as well.*

¹³⁴ *Die häufig zitierten Untersuchungen des russischen Komponisten Aksenov von 1943 und 1956 zählen noch 4 Stile des „tuvinischen zweistimmigen Sologesangs“, während heute von 5 Grundstilen ausgegangen wird: sygyt, chöömej, kargyraa, ezenggileer, borbangnadyr. [...] Es bleibt offen wie verbreitet und wie tradiert diese Klangbilder sind. [...] Sozusagen unumstritten sind die Grundstile manchmal auch als Stimmen bezeichnet sygyt (pfeifen), chöömej (Kehlgang, Kehle, Kehlkopf) und kargyraa (krächzen). Manchmal zu den Grund- oder Basis-Stilen hinzugezählt werden ezenggileer (von ezenggi, Steigbügel) und*

Em acordo com as classificações de Grawunder (1999) o autor Tran Quang Hai (S.d) também considera em sua pesquisa que o canto *overtone* se subdivide em cinco estilos básicos, como veremos nas suas falas abaixo:

O método do khorekteer em si é a base para todos os estilos arcaicos e, portanto, cada tipo de canto melódico é impensável sem uma introdução baseada neste método. Outros métodos tradicionais de performance que requerem habilidades profissionais especiais. Eles existem junto com outros estilos como sub-estilos e diferem por sutis características técnicas de performance. Eles não forçam esses estilos e se tornam parte integrante, enriquecendo sua estrutura. Cinco estilos são reconhecidos no canto duplo de vozes solo de Tuva. Estes são cinco estilos: khoomei, sygyt, kargyraa, ezengileer e borbannadyr, cada um dos quais inclui muitos sub-estilos. (HAI, S.d, p. 1, tradução nossa)¹³⁵

Após as colocações acima é possível considerarmos que não existe um consenso entre os pesquisadores a respeito dos estilos de canto *overtone* em Tuva, no entanto consideraremos nesta pesquisa como foco principal os três estilos básicos (khöömei, sygyt e kargyraa).

Tal decisão foi tomada com base na maioria das pesquisas consultadas para o desenvolvimento desta dissertação, uma vez que a maioria dos autores consideram e estudam somente os três.

Não mencionaremos alguns dos sub-estilos de *overtone* por uma questão de metodologia já que não há consenso e exatidão dos pesquisadores de quantos e quais são, além destes não serem devidamente caracterizados ou até mesmo descritos na bibliografia utilizada.

Por fim, Edgerton e Levin (1999) descrevem as três técnicas básicas em um contexto poético fazendo algumas associações que remetem a religiosidade de Tuva:

As três técnicas básicas são como um passaporte para os outros mundos: os grunhidos profundos de kargyraa evocam associações com as forças terríveis de terremotos e vulcões e podem representar o submundo. Os sons puros e celestiais do sygyt estão ligados aos céus e ao mundo superior. O 'estilo médio' khoomei é o mediador: ele tem

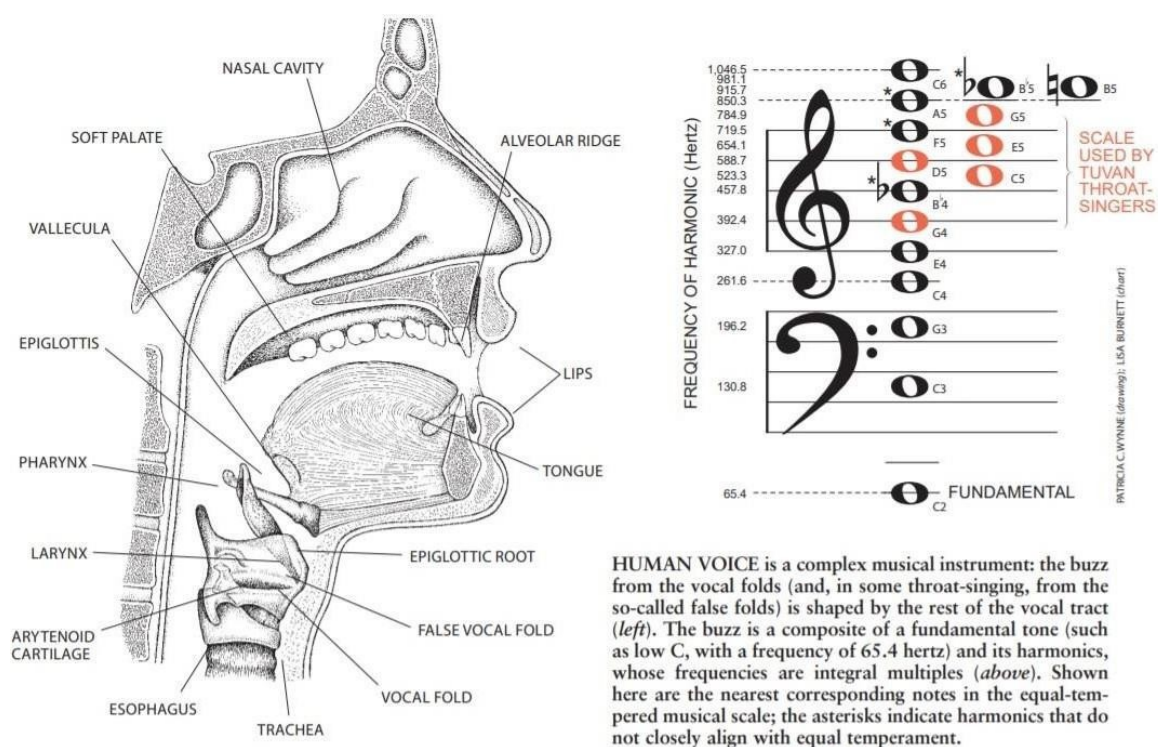
borbangnadyr (rollend, wälzend).

¹³⁵ *The method of khorekteer itself is the basis for all archaic styles and therefore each kind of melodic singing is unthinkable without introduction based on this method. Other traditional methods of performance which require special professional skills. They exist together with other styles as sub-styles and differ by subtle technical traits in performance. They do not force these styles out and become an integral part enriching their structure. Five styles are recognized in Tuvan solo double-voiced singing. These are five styles: khoomei, sygyt, kargyraa, ezengileer, and borbannadyr each of which include many sub-styles.*

um pouco de ambos e é o que mais se aproxima da fala humana. Como uma trindade, eles são uma linguagem secreta perfeita, um dispositivo de comunicação entre um mundo espiritual inferior e superior por meio de nosso mundo intermediário. (EDGERTON; LEVIN, 1999, p. 230, tradução nossa)

Para melhor compreensão das técnicas que descreveremos a seguir utilizaremos como base a seguinte imagem contendo a descrição anatômica e musical das escalas utilizadas durante a execução do canto *overtone* construídas por Edgerton e Levin (1999):

Figura 3- Aparelho Fonador e Escala usada no canto overtone



Visando uma melhor compreensão de tais técnicas nos ateremos essencialmente aos desígnios vocais e anatômicos, não sendo o foco principal aqui os princípios de acústica e análise espectral, ainda que estes sejam importantes para um entendimento mais específico do mecanismo envolvendo o *overtone*.

A respeito dos mecanismos vocais comuns a todas as técnicas que serão descritas posteriormente mencionaremos primeiramente a teoria fundamental da produção do canto *overtone*.

Os autores Cosi e Tisato (2002) *apud* Tran Quang Hai (S.d) propõe o seguinte método para a estruturação e conseqüentemente compreensão dos mecanismos do *overtone*:

No Canto de Garganta o cantor aprende a articular o trato vocal de forma que um dos formantes ¹³⁶(geralmente o primeiro ou o segundo) coincida com o harmônico desejado, dando-lhe um aumento considerável de amplitude e tornando-o perceptível. Ao contrário da fala normal, o harmônico difônico pode ultrapassar em muito a intensidade das parciais mais baixas. Sopranos usam habilidades semelhantes para controlar a posição do primeiroformante, afinando-o para a fundamental com a articulação adequada (ou seja, abertura adequada da boca), quando desejam cantar uma nota alta. Existem muitos métodos diferentes para produzir o som difônico, mas podemos resumi-los em duas categorias possíveis, denominadas “método de cavidade única” ou “método de duas cavidades”, que se caracterizam pelo uso ou não da língua, conforme a proposta de Tran Quang Hai. (COSI; TISATO, 2002 *apud* HAI (Sd), p. 5, tradução nossa)¹³⁷

¹³⁶O formante é representado pelas frequências naturais de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada. As vogais são identificadas pelos seus formantes. Os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor. Sendo assim, em uma análise acústica, observa-se que os primeiros cinco formantes são os de maior interesse, sendo que os três primeiros são responsáveis pela identidade das vogais e possuem características instáveis, já que podem apresentar variações de vogal para vogal, enquanto que o quarto e o quinto formantes não têm a mesma variação, sendo então considerados estáveis, e são responsáveis pelo timbre pessoal, ou seja, pela qualidade e brilho da voz. Sobre essa questão há uma diferença entre o padrão formântico das vogais faladas em relação às vogais cantadas. O que se observa é que na vogal cantada há uma distorção do formante, tanto acusticamente quanto articulatoriamente em relação à vogal falada, ocorrendo uma sobreposição do primeiro formante das vogais [a], [e] e [o]. Dessa forma fica sendo responsabilidade do segundo formante a diferenciação acústica dessas vogais, já que não se observa a sobreposição do segundo formante. Os formantes, na maioria das vezes, são expressos através de seu valor médio em Hertz (Hz), ou ciclos por segundo, e designados por $F_1, F_2, F_3, \dots, F_n$ de modo progressivo. De acordo com DINVILLE (1993), "os formantes são frequências que servem para determinar o timbre". DINVILLE (1993) e CORDEIRO, PINHO e CAMARGO (2007) descrevem ainda a localização no trato vocal de cada formante, afirmando que o primeiro formante (F_1) ocorre na cavidade posterior da boca e está em torno de 250 a 700 Hz. DINVILLE (1993) afirma que o segundo formante (F_2) fica situado na cavidade oral entre os valores de 700 a 2.500 Hz. Já CORDEIRO, PINHO e CAMARGO (2007) concordam que o segundo formante fica localizado na parte anterior da cavidade oral. Segundo as autoras, CAMARGO e CUKIER (2005), o primeiro formante (F_1) está relacionado à abertura da boca e à altura da língua na cavidade oral, e o segundo formante (F_2) tem relação com o deslocamento ântero-posterior da língua. Já para SUNDBERG (1987) *apud* BARRICHELO (2007), o primeiro formante (F_1) é sensível à abertura da mandíbula, já que quanto maior a abertura da boca, mais aguda fica a frequência do formante. Para MAGRI, CUKIER, KARMAN e CAMARGO (2007), as frequências dos três primeiros formantes determinam a identidade fonética da vogal, especialmente a dos dois primeiros.

¹³⁷ *In the Throat-Singing the singer learn to articulate the vocal tract so that one of the formants (usually the first or the second) coincide with the desired harmonic, giving it a considerable amplitude increase and making it perceptible. Unlike the normal speech, the diphonic harmonic can exceed a lot the lower partials intensity. Soprano singers use similar skill to control the position of the 1st formant, tuning it to the fundamental with the proper articulation (i.e. proper opening of the mouth), when they want to sing a high note. There are many different methods to produce the diphonic sound, but we can summarize them in two possible categories, called "single*

Como vimos nas afirmações acima os autores categorizam em dois métodos de emissão vocal, estes são denominados método de cavidade única e método de duas cavidades, sendo que eles dependem inteiramente da posição da língua durante a fonação.

Abaixo segue uma ilustração exemplificando os métodos mencionados pelos autores, com suas especificações sendo descritas logo em seguida:

Figura 4- Abertura da boca controla a posição do primeiro formante. O movimento da língua afeta o segundo formante e permite que a seleção de harmônicos tenha uma gama maior de frequências

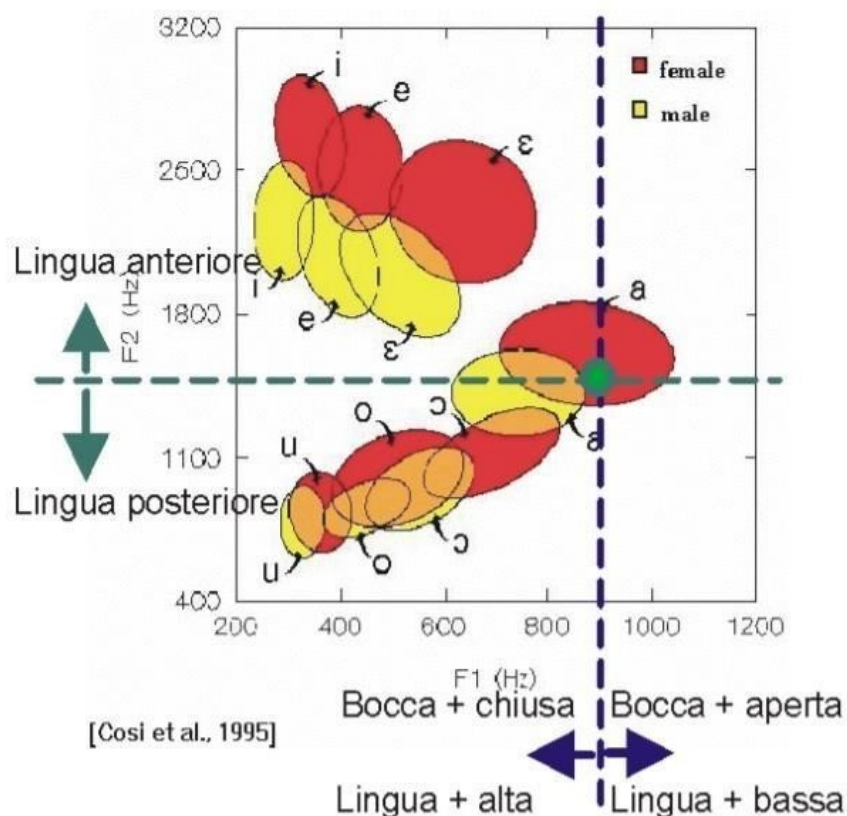


Figure 4. Opening the mouth controls the 1st formant position. The movement of the tongue affects the 2nd formant and allows the harmonic selection in a large frequency range.

A respeito do método de Cavidade Única Cosi e Tisato (2002) *apud* Tran Quang Hai (S.d) afirmam que:

Neste método, a língua não se move e permanece plana ou ligeiramente curvada sem tocar o palato. Nesse caso, o trato vocal é como um tubo contínuo. A seleção do harmônico difônico é obtida pela abertura adequada

cavity method” or “two cavities method”, that are characterized by the use or not of the tongue, according to the proposal of Tran Quang Hai.

da boca e dos lábios. O resultado é que a frequência dos formantes aumenta se o trato vocal se alongar (por exemplo, com a / i /) e que a frequência dos formantes diminui, se ele se estende (por exemplo, com a / u /). Com esta técnica, o 1º movimento do formante permite a seleção dos parciais. Como podemos ver na Fig. 4, não podemos ir além de 1200 Hz. O harmônico difônico é geralmente fraco, mascarado pela fundamental e pelas parciais inferiores, então os cantores nasalizam o som para reduzir sua intensidade. A abertura da boca controla a posição do 1º formante. O movimento da língua afeta o 2º formante e permite a seleção harmônica em uma ampla faixa de frequência. (COSI; TISATO, 2002 *apud* HAI (Sd), p. 5, tradução nossa)¹³⁸

Já o método de Duas Cavidade pode ser descrito da seguinte maneira:

Nesse método, a língua é elevada para dividir o trato vocal em dois ressoadores principais, cada um sintonizado em uma ressonância específica. Por um controle apropriado, podemos obter a afinação de dois harmônicos separados e, assim, tornar perceptíveis, não um, mas dois (ou mais) tons ao mesmo tempo. Existem três variantes possíveis dessa técnica: A primeira corresponde ao estilo Khomei: para selecionar o harmônico desejado, a ponta da língua e o corpo da língua se movem para frente (tom mais alto) e para trás (tom mais baixo) ao longo do palato. A segunda é característica do estilo Sygyt: a ponta da língua permanece fixa atrás dos dentes superiores enquanto o corpo da língua se eleva para selecionar os harmônicos. Na terceira variante, o movimento da raiz da língua seleciona o harmônico difônico. Deslocando a base da língua para perto da parede posterior da garganta, obtemos os harmônicos inferiores. Ao contrário, movendo a base da língua para frente, extraímos os harmônicos superiores. Um método diferente foi proposto por Tran Quang Hai para produzir harmônicos difônicos muito altos (mas não para controlar a seleção do componente desejado). Consiste em manter a língua pressionada pelos molares, ao cantar as vogais / u / e / i /, e manter uma forte contração dos músculos do abdome e da garganta. A vantagem das técnicas das duas cavidades é que podemos usar o 2º formante para reforçar os harmônicos que estão na zona de melhor audibilidade. Neste caso, o harmônico difônico atinge os 2600 Hz. Além disso, o movimento da língua afeta o deslocamento dos formantes em direções opostas. A separação do 1º e do 2º formante produz no meio uma forte antirressonância, que auxilia na percepção do harmônico difônico. Em todos esses métodos, é útil um ligeiro movimento discreto dos lábios para ajustar a posição dos formantes. (COSI; TISATO, 2002 *apud* HAI (Sd), p. 7, tradução nossa)¹³⁹

¹³⁸ *In this method, the tongue doesn't move and remains flat or slightly curved without touching the palate. In this case the vocal tract is like a continuous tube. The selection of the diphonic harmonic is obtained by the appropriate opening of the mouth and the lips. The result is that the formants frequency raises if the vocal tract lengthens (for example with a /i/) and that the formants frequency lowers, if it extends (for example with a /u/). With this technique the 1st formant movement allows the selection of the partials. As we can see in Fig. 4, we cannot go beyond 1200 Hz. The diphonic harmonic is generally feeble, masked by the fundamental and the lower partials, so the singers nasalize the sound to reduce their intensity. Opening the mouth controls the 1st formant position. The movement of the tongue affects the 2nd formant and allows the harmonic selection in a large frequency range.*

¹³⁹ *In this method, the tongue is raised so to divide the vocal tract in two main resonators, each one tuned on a particular resonance. By an appropriate control, we can obtain to tune two separate harmonics, and thereby to*

É interessante ressaltar no método de Duas Cavidades que as alturas e filtrações sonoras dos harmônicos vocais são feitas essencialmente pelo deslocamento da ponta e da base da língua pela extensão do palato durante a fonação em combinação com a escolha das vogais cantadas.

Também é necessário mencionar que um dos métodos utilizado para obtenção do *overtone* envolve a contração das musculaturas laríngeas e abdominais, algo que no canto erudito ocidental não é muito praticado de maneira tão acentuada como foi descrito acima.

No canto lírico ocidental os músculos laríngeos e abdominais são moderadamente tensionados durante a fonação para gerar o apoio da coluna de ar, a afinação e emissão das alturas, no entanto tensionar ou forçar exageradamente os mesmos não é indicado por prejudicar o relaxamento da língua como um todo, especialmente sua base e com isso comprometer a livre emissão vocal e desestruturar a coluna de ar.

Ainda assim alguns métodos de canto ocidentais se utilizam destas tensões musculares, mas não objetivando a filtração sonora audível dos harmônicos como é visado no *overtone* e Hai (S.d) sugere nas afirmações acima.

Por fim os autores enumeram mais algumas formas de se destacar a sonoridade harmônica na voz e fazer uma filtração mais eficiente para tornar os harmônicos bastante audíveis durante a performance do canto *overtone*:

O movimento apropriado dos lábios, língua, mandíbula, palato mole, garganta, para produzir uma flutuação na amplitude do harmônico selecionado, de modo que ele se diferencie dos demais parciais que

make perceptible, not one but two (or more) pitches at the same time. There are three possible variants of this technique: The first corresponds to the Khomei style: to select the desired harmonic the tip of the tongue and the tongue body moves forward (higher pitch) and backward (lower pitch) along the palate. The second is characteristic of the Sygyt style: the tip of the tongue remains fixed behind the upper teeth while the tongue body rises to select the harmonics. In the third variant, the movement of the tongue root selects the diphonic harmonic. Shifting the base of the tongue near the posterior wall of the throat, we obtain the lower harmonics. On the contrary, moving the base of the tongue forward, we pull out the higher harmonics. A different method has been proposed by Tran Quang Hai to produce very high diphonic harmonics (but not to control the selection of the desired component). It consists to keep the tongue pressed by the molars, while singing the vowels /u/ and /i/, and maintaining a strong contraction of the muscles at the abdomen and the throat. The advantage of the two cavities techniques is that we can use the 2nd formant to reinforce the harmonics that are in the zone of best audibility. In this case the diphonic harmonic reaches the 2600 Hz. Furthermore the movement of the tongue affects the formants displacement in opposite directions. The separation of the 1st and the 2nd formant produces in between a strong anti-resonance, which helps the perception of the diphonic harmonic. In all these methods it is useful a slight discrete movement of the lips to adjust the formants position.

permanecem estáticos. Os mecanismos auditivos são ajustados para captar as mudanças mais sutis no fluxo de informação auditiva, úteis para discriminar os diferentes sons. A nasalização do som. Desta forma criamos uma antirressonância em baixa frequência (A nasalização provoca também a atenuação do terceiro formante, o que melhora a percepção do harmônico difônico. A constrição da região da faringe (pregas ventriculares falsas, aritenóides, raiz da epiglote), o que aumenta a amplitude dos sobretons na região de 2000-4000 Hz. É o que também acontece no “formante do cantor”, técnica utilizada pelos cantores para reforçar os parciais na zona de melhor audibilidade e evitar o mascaramento da voz na orquestra, geralmente muito forte na faixa de baixas frequências, por isso a técnica do Canto da Garganta exige uma afinação extremamente precisa e seletiva, a fim de evitar a amplificação de um grupo de parciais harmônicos, como no “formante do cantor”. (COSI; TISATO, 2002 *apud* HAI (Sd), p. 7, tradução nossa)¹⁴⁰

Para um detalhamento das características especificamente sonoras e harmônicas básicas dos estilos de *overtone* praticados em Tuva, segue a tabela do autor Grawunder (1999):

¹⁴⁰ *The appropriate movement of the lips, tongue, jaw, soft palate, throat, to produce a fluctuation in the amplitude of the selected harmonic, so that it differentiates from the other partials that remain static. The auditory mechanisms are tuned to capture the more subtle changes in the stream of auditory information, useful to discriminate the different sounds. The nasalization of the sound. In this way we create an anti-resonance at low frequency (The nasalization provokes also the attenuation of the third formant, which improves the perception of the diphonic harmonic. The constriction of the pharynx region (false ventricular folds, arytoids, root of the epiglottis), which increases the amplitude of the overtones in the 2000- 4000 Hz region . This is also what happens in the “singer’s formant”, the technique used by the singers to reinforce the partials in the zone of best audibility and to avoid the masking of the voice by the orchestra, generally very strong in the low frequency range. For this reason the Throat-Singing technique requires a tuning extremely precise and selective, in order to avoid the amplification of a group of harmonic partials, as in the “singer’s formant”.*

	xöömej	sygyt	kargyraa	borbannadyr	ezenggileer
Pitch of the fundamentals	c-f	d-g	C-E	F G	c C
Harmonics or partials used	6, 8, 9, 10, 12	6, 7, 8, 9, 12, 13, 14	7, 8, 9, 10, 11, 12	6, 7, 8, 9, 10, 12	7, 8, 9, 10, 12, 13
Extra partials	-	-	5, 6, 18, 20	3, 5	3, 9, 12, 14, 16, 18, 20, 24
Sound quality	very soft, accent at the onset of the beat	sharp, piercing, extremely clear melody	dark, deep, resonant	variable	pure, soft harmonics
Sound diffusion	weak	extremely strong	strong	weak	varies
Position of the mouth	lips protruded varying aperture	half open, jaw forward, lips protruded	lips wide and almost closed to half open	almost closed	almost closed
Vowels with partials	yes, without meaning	no (melody with only ornamental meaning)	yes, with or without meaning	variable	no
Interruption with consonant	No	sometimes: <u>b</u> , <u>hm</u>	no	no	no
Used in recitation	no	no	no	no	no
Text with normal melody	no (this is xörekteer)	no (this is xörekteer)	yes: öpej-kargyraa	no	no
Instrumental Accompaniment	igil, chanzy, doshpulur, balalaika	igil, chanzy, balalaika	igil, doshpulur, balalaika	chanzy, doshpulur, balalaika	doshpuluur, chanzy
Special features	the leap technique ⁷⁶	Often starts with xöömej-like intro; 'clean sound'	included in this scheme all substiles	sometimes resembles xöömej	binary rhythm, nasalization on every other beat

III.1 KHÖÖMEI

A técnica denominada Khöömei é considerada a mais antiga e primordial dos estilos de overtone cantados em Tuva. O termo também é muito comumente utilizado para denominar o canto de garganta tuavano já que a palavra khöömei significa garganta ou faringe.

A seguir vemos uma narrativa acerca da suposta origem do estilo khöömei de acordo com o autor Van Tongeren (2002):

O falecido Marzhymal Ondar, na época um conhecido estudioso da ciência popular de Tuva, disse que khöömei é um nome geral para kargyraa, sygyt, khöömei e ezenggileer. Khöömei originou-se da canção de ninar, depois que outros estilos surgiram. Mergen Mongush meu professor compartilha dessa

visão, dizendo que o estilo khöömei gradualmente se desenvolveu a partir da canção de ninar. (VAN TONGEREN, 2002, p. 109, tradução nossa) ¹⁴¹

Caracterizando este estilo de canto embasado em suas experiências pessoais e reafirmando sua primordialidade dentro dos estilos de *overtone*, Van Tongeren (2002) continua suas descrições:

Vários de meus entrevistados em Tuva mencionaram que o estilo khöömei é a técnica de canto de garganta mais antiga, ou a fonte de todas elas. Pela minha própria experiência como cantor, com a qual posso concordar, parece a maneira mais simples, ou pelo menos a mais rudimentar de dispendir tempo com harmonias. O estilo é relativamente simples de cantar, pois se baseia em posições da boca muito próximas às articulações vocálicas. Comparado a outras técnicas, o khöömei é discreto, com harmonias brilhantes, uma batida moderada e volume uniforme. Os harmônicos estão relativamente suprimidos, mas alguns cantores os tornam mais altos. Uma característica mais típica do khöömei, mas usada também em outros estilos, é a ornamentação da melodia com notas de ornamentação curtas, que embelezam a melodia e acentuam o pulso da música. Um harmônico secundário cintilante às vezes pode ser ouvido entre o solo e a melodia do harmônico principal, e um terceiro harmônico às vezes parece inesperadamente bom em relação aos outros. Khöömei combina muito bem com instrumentos como o igil devido a seu caráter multifônico. (VAN TONGEREN, 2002, p. 91, tradução nossa) ¹⁴²

Por fim Van Tongeren (2002) ressalta a importância do equilíbrio entre a pressão laríngea e a pressão abdominal durante a prática da técnica do khoomei, frisando que não é algo comum para um cantor educado em padrões de canto europeu. O autor também é bastante enérgico ao explicar que os próprios cantores nativos de Tuva ressaltam que não é uma questão

¹⁴¹ *El tarde Marzhymal Ondar, al tiempo un experto de wellknown en ciencia popular de Tuvan, dijo que khöömei es un nombre general para kargyraa, sygyt, khöömei y ezenggileer. Khöömei se originaba en el arrullo, después de que vinieron otros estilos. Mergen Mongush mi maestro comparte esta vista, diciendo que el khöömei de estilo gradualmente se desarrollaba del arrullo.*

¹⁴² *Varios de mis entrevistados de Tuvan mencionaron que el khöömei de estilo es la garganta más vieja cantando técnica, o la fuente de todo de ellos. De mi propia experiencia como un cantante que yo les puedo estar de acuerdo con sólo, según parece el más simple, o al menos la más rudimentaria vía para estar perdiendo el tiempo con las armonías. El estilo es relativamente simple para ejecutar, porque se basa en las posiciones de boca que es mismo cerca de las articulaciones de vocales. Comparado con otras técnicas el khöömei es sobrio, con brillar tenuemente armonías, una compás moderada y el volumen uniforme. Los armónicos son relativamente deprimidos, sin embargo ciertos cantantes les hacen más fuerte. una característica que sida más típico para el khöömei, pero usado en otros estilos además, es la ornamentación de la melodía con notas de adorno cortas, que embellece la melodía y acentúe el pulso de la canción. un secundar, brillando tenuemente el armónico puede a veces oirse entre el fundamento y la melodía de armónico principal, y un tercer armónico a veces aparecen inesperadamente bueno sobre los otros. Khöömei se mezcla muy bien con instrumentos como el igil debido a este carácter de multiphonic.*

de pressão exacerbada, especialmente na laringe, mas sim uma divisão de energia entre os músculos do aparelho fonador e do abdômen, como veremos a seguir:

De acordo com os tuvanans, foi com essa técnica que o khöömei começou. [...] Khöömei é feito com uma única cavidade grande, mas usa os pequenos deslocamentos na frente da língua para fazer a melodia harmônica. Khöömei chega mais perto de articular os sons vocálicos do dia a dia do que as técnicas anteriores. Na verdade, a diferença entre as vogais de articulação e khöömei é bastante pequena. Comparado com outras técnicas, o khöömei tem o efeito psicológico de uma técnica do self mais internalizada e direta. Falta a irradiação clara e forte de harmonias cantadas com outras técnicas, tanto para o cantor quanto para o ouvinte. [...] A maioria dos fãs de Tuva sabe por tradição como lidar com os sons enérgicos de garganta do khöömei. O esforço e a energia envolvidos podem ser enormes e menos naturais para cantores que cresceram com a música europeia. Mas não é a garganta que força se for aplicada. Cantores de Tuva não se cansam de explicar que a pressão também ocorre na região abdominal, e não apenas na garganta ou se estende. O abdômen, pode-se dizer, absorve a parte das forças brutas executadas nas cordas vocais. Este mecanismo salva a garganta e cria o som particular que os cantores de khöömei preferem. (VAN TONGEREN, 2002, p. 51, tradução nossa)¹⁴³

Descrevendo em uma linguagem mais técnica e minuciosa o processo do khoomei em um modelo trifásico, observamos as afirmações de Foresman (2008):

Um modelo básico de três partes da voz humana ilustra conceitualmente como tanto o khoomei quanto a fala humana em geral são alcançados. A produção do som começa com a fonte (as cordas vocais), que atuam como um transdutor convertendo a energia mecânica em energia sônica. Como o movimento das cordas vocais não é sinusoidal, os harmônicos são gerados junto com a frequência fundamental. A potência nesses harmônicos, que são múltiplos inteiros da frequência fundamental, cai quase exponencialmente conforme a frequência aumenta. Em seguida, conforme a forma de onda de pressão das

¹⁴³ Según los Tuvans está con esta técnica que khöömei empezó. [...] Khöömei se hace con una cavidad grande sencilla pero usa los desalojamientos pequeños de la parte delantera de la lengua para hacer la melodía de armónico. Khöömei viene más cercano a la articulación de vocales diarios sonidos que las técnicas previas. En realidad la diferencia entre los articulación y khöömei vocales es más bien pequeña. Comparado con el otro khöömei de técnicas tenga el efecto psicológico de un más internalizado, dirija hacia sí mismo técnica. Carece de la radiación exterior clara y fuerte de armonías cantadas con otras técnicas, ambos para el cantante y escuchante. [...] Los aficionados de most of the Tuvan saben de la tradición cómo manejar los sonidos enérgicos de garganta del khöömei. El esfuerzo y energía envuelto pueda ser enorme y ser más antinatural para cantantes que crecieron con la música europea. Pero no es la garganta donde fuerza si es aplicado. Cantantes de Tuvan no cansan para explicar que la presión se produce también en el área abdominal, y no solo en o enderece se bajo la garganta. El abdomen, uno pueda decir, absorbe la parte de las fuerzas brutas ejecutó en las cuerdas vocales. Este mecanismo salva la garganta y cree el sonido particular que los cantantes de khöömei prefieren.

cordas vocais se propaga através do trato vocal, ela é filtrada devido às ressonâncias naturais do trato ditadas por suas condições de contorno. [...] O primeiro dos três estilos é na verdade chamado *khoom*ei, embora seja um termo genérico que se refere a todos os estilos de canto gutural em geral. O subestilo *khoom*ei é realizado na faixa média de um cantor com tensão moderada na garganta. A língua fica entre os dentes na mandíbula inferior e é levantada ou abaixada para filtrar a fundamental. O movimento dos lábios e da região interna da garganta também é comum. *Khoom*ei produz uma ampla gama de harmônicos suaves e simultâneos, nos quais um harmônico específico é mais forte do que os outros e mantém a melodia. (FORESMAN, 2008, p. 10, tradução nossa)¹⁴⁴

A partir das descrições de Foresman (2008) é possível compreender melhor os mecanismos envolvidos durante a fonação do estilo de *overtone* *khoom*ei e como se dá a filtragem dos harmônicos no trato vocal.

Mais especificamente a respeito do papel da língua e dos formantes dentro da filtragem harmônica durante o canto *overtone* Edgerton e Levin (1999) afirmam que:

Os cantores movem a língua para a frente, um ato que na fala normal muda o som da vogal / o / para / i /. O formante mais baixo cai e o segundo sobe. Ao controlar precisamente o quanto os formantes se separam, um músico tuvano pode afinar cada um em um harmônico separado - reforçando assim não um, mas dois tons simultaneamente, como às vezes ocorre no estilo *khöö*mei. (EDGERTON; LEVI, 1999, p. 86, tradução nossa)¹⁴⁵

¹⁴⁴ A basic three-part model of the human voice illustrates conceptually how both *khoom*ei and human speech in general are achieved. The production of sound begins with the source (the vocal chords), which act as a transducer converting mechanical energy into sonic energy. Because the motion of the vocal chords is not sinusoidal, harmonics are generated along with the fundamental frequency. The power in these harmonics, which are integer multiples of the fundamental frequency, falls off nearly exponentially as frequency increases. Next, as the pressure waveform from the vocal chords propagates through the vocal tract, it is filtered due to the natural resonances of the tract dictated by its boundary conditions. [...] The first of the three styles is actually called *khoom*ei, even though this is a blanket term referring to all styles of throat singing in general. The *khoom*ei sub-style is performed in a singer's mid-range with moderate tension in the throat. The tongue sits in between the teeth in the bottom jaw and is raised or lowered to filter the drone. Movement of the lips and inner regions of the throat is also common. *Khoom*ei produces a wide range of mild, simultaneous harmonics, in which a particular harmonic is stronger than the others and holds the melody.

¹⁴⁵ Singers move the tongue forward, an act that in normal speech changes the vowel sound /o/ to /i/. The lowest formant drops, and the second rises. By precisely controlling how much the formants separate, a Tuvan musician can tune each to a separate harmonic—thereby reinforcing not one but two pitches simultaneously, as sometimes occurs in the *khöö*mei style.

Grawunder (1999) em seu texto, dá instruções específicas de como se deve começar a experimentar e cantar o estilo khoomei, enfatizando as posições dos lábios e da língua, a seleção das vogais, a ausência de constrição exacerbada da laringe, a atenção ao som e a filtragem dos harmônicos e também a importância de não forçar o aparelho fonador em caso de tosses ou engasgos e se manter uma fundamental estável durante todo o processo.

Seguem abaixo as instruções de autor para alcançar tal feito:

Khoomei básico - comece produzindo uma nota longa e constante com boca e garganta abertas e relaxadas. alterando as posições dos lábios e da língua para dizer vogais, ``oooo ... ohhh ayyy ahhh ...eeee ", você vai ouvir tons diferentes em tom ascendente. Colocar a mão em concha no ouvido pode ajudá-lo a identificá-los inicialmente. Mantenha um tom enquanto contrai ligeiramente os músculos da garganta e do estômago. Se você engasgar, tente uma fundamental mais baixa. Se você começar a tossir, comece a ficar tenso por um período de tempo para evitar danos à voz. A tosse forte é um castigo para as cordas vocais. Agora você deve estar fazendo vogais que soam ``eletrônicas ". Se qualquer um deles for estendido com mudanças sutis na língua, lábios ou mandíbula (mudando um elemento de cada vez como em qualquer experimento controlado), tons separados ganharão definição. Os sons que você cria são feedback que levam a um controle mais preciso da boca. Pode ser difícil separar os sobretons criados por cada posição. Descubra-os conforme você calcula uma escala acima de uma fundamental constante. Eventualmente, melodias simples surgirão dentro de uma faixa limitada. Ao criar conscientemente a melodia, evite a tentação de alterar a fundamental. Este é o khoomei básico. (GRAWUNDER, 1999, p. 59, tradução nossa)¹⁴⁶

Por fim, Cosi E Tisato (2002) exemplificam com imagens de raio-X e fibroendoscopia o processo fisiológico do khoomei tanto com as fundamentais agudas quanto as graves:

¹⁴⁶ *Khoomei basic - begin by producing a long, steady note with an open, relaxed mouth and throat. by altering lip and tongue positions to say vowels, ``oooo... ohhh.... ayyy.... ahhh..... eeee..."*, you will hear different overtones in ascending pitch. Cupping a hand to your ear may help you to identify these initially. Maintain one tone as you tighten your throat and stomach muscles slightly. If you choke, try a lower fundamental. If you begin coughing, go into this tightening over a period of time to avoid damage to your voice. Hard coughing is punishing to vocal cords. You should now be making ``electronic" sounding vowels. If any of these are extended with subtle changes to the tongue, lips, or jaw (changing one element at a time as in any controlled experiment), separate overtones will gain definition. The sounds you create are feedback leading to finer mouth control. It may be difficult to sort out the overtones created by each position. Discover them as you work out a scale above one steady fundamental. Eventually simple melodies will emerge within a limited range. As you consciously create melody, avoid the temptation to alter the fundamental. This is basic khoomei.

Figura 5- No khöömei o tom sobe a medida que a língua se move de baixo e para trás (esquerda) para alto e frente (direita).

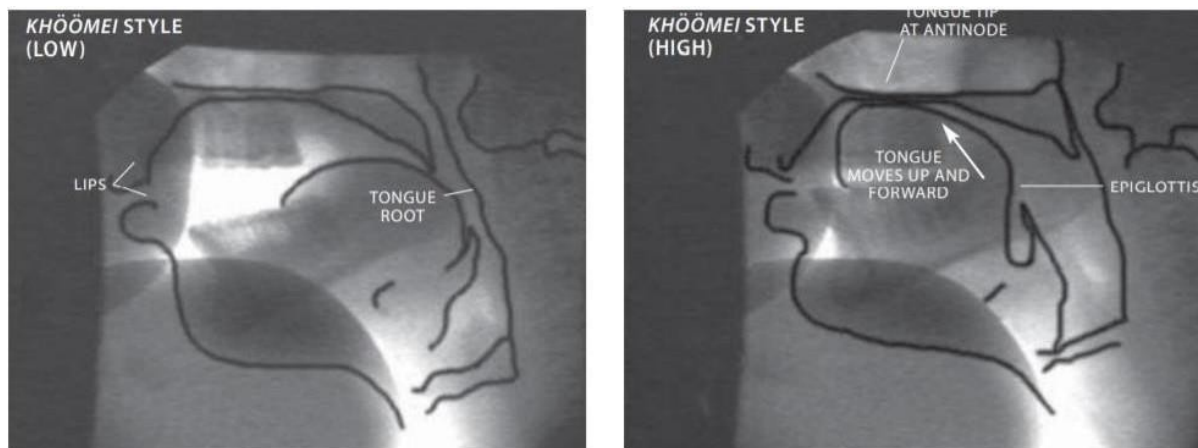
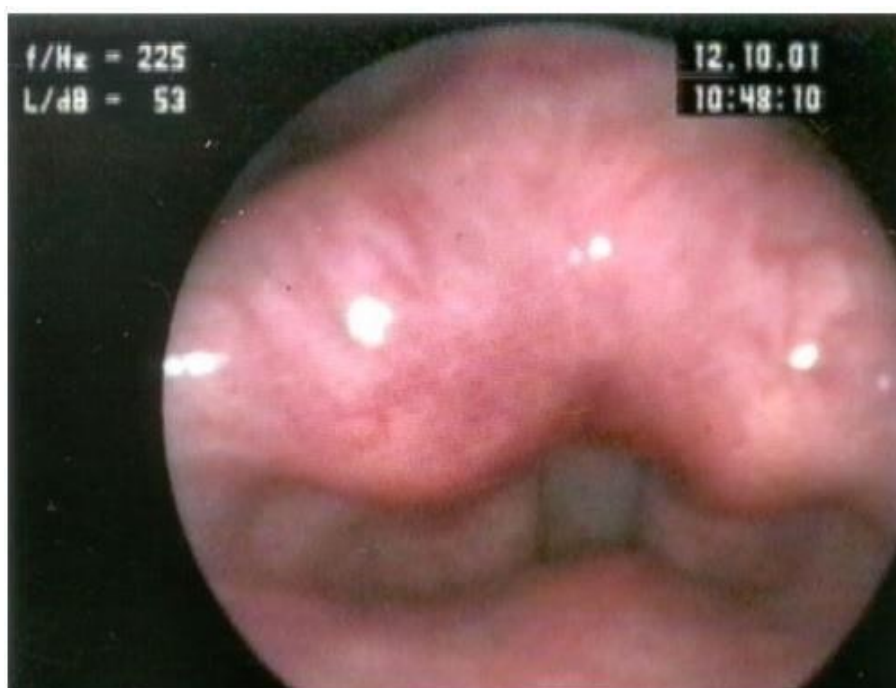


Figura 6-Posição das aritenóides durante o khoomei



III.2 – SYGYT

Já o estilo denominado Sygyt é caracterizado por utilizar registros mais agudos com uma maior tensão aplicada na laringe, a palavra pode ser traduzida como assobio e está associada a sons de pássaros.

Wallin (2005) descreve esta técnica da seguinte maneira:

Sygyt é geralmente baseado em uma fundamental de médio alcance. É caracterizado por um forte, mesmo penetrante, harmônico ou complexos de harmônicos acima da ‘fundamental’, e pode ser usado para executar melodias complexas e muito distintas, com um tom semelhante a uma flauta. A formação desse estilo é semelhante à do khoomei, com um aumento drástico na tensão. Para filtrar os harmônicos indesejados e obter aquele tom limpo e penetrante desejado, a língua deve subir ao redor da gengiva e selar completamente a cavidade bucal, exceto por um pequeno orifício deixado aberto em um lado da boca ou no outro, atrás dos molares, que então envia o som entre os dentes, produzindo o efeito de nitidez. A técnica para alterar o tom é a mesma do khoomei e, em sygyt, é possível quase remover a fundamental. (WALLIN, 2005, p. 8, tradução nossa)¹⁴⁷

Cosi e Tisato (2002) complementam as informações a respeito do sygyt afirmando que a ponta da língua deve ser mantida rente aos dentes da frente enquanto o corpo dela é o método que seleciona e enfatiza os harmônicos durante a fonação.

Os autores também afirmam que esta técnica é derivada do khoomei, como veremos em suas falas a seguir:

Sygyt significa “apito” e realmente soa como uma flauta. Este estilo é caracterizado por um harmônico forte, até mesmo penetrante, e pode ser usado para executar melodias complexas e muito distintas. Tem suas raízes no método Khomei e tem o mesmo alcance para a fundamental. Sygyt é cantado com a boca entreaberta e a ponta da língua colocada atrás dos dentes da frente como se pronunciando a letra “L”. A ponta da língua é mantida na posição descrita, enquanto o corpo da língua se move para selecionar o harmônico. Esta é a mesma técnica descrita acima para o método Khomei. A diferença está na qualidade do timbre do som, sem energia nas baixas frequências. Para produzir um sobretom

¹⁴⁷ Sygyt “is usually based on a mid-range fundamental. It is characterized by a strong, even piercing, harmonic or complex of harmonics above the ‘fundamental,’ and can be used to perform complex and very distinct melodies, with a tone similar to a flute.” The formation of this style is akin to that of khoomei, with a drastic increase in tension. To filter out unwanted harmonics and gain that desired clean, piercing tone, the tongue must rise around the gums and completely seal off the mouth cavity, save for a small hole left open on one side of the mouth or the other, behind the molars, which then sends the sound between the teeth, producing the sharpening effect. The technique for changing the pitch is the same as that for khoomei, and in sygyt, it is possible to nearly remove the fundamental.

de flauta cristalino, característico do estilo Sygyt, é necessário aprender a filtrar os componentes harmônicos inferiores, que geralmente mascaram a sensação de sobretom. (COSI; TISATO, 2002, p. 10, tradução nossa)¹⁴⁸

Harlow (2018) enfatiza que é necessária uma tensão vocal acentuada para se cantar o estilo sygyt e uma coluna de ar mais lenta.

A autora também alerta para possíveis danos que podem ser causados pela constrição exacerbada da glote combinada com um grande volume de pressão do ar, como afirma na seguinte fala:

Os estilos sygyt requerem uma tensão considerável na garganta e uma taxa de ar muito mais lenta. Forçar grandes quantidades de ar através de uma glote contraída provavelmente causaria danos. Os sons contrastam nitidamente. Acho a combinação do controle técnico necessário... (HARLOW, 2018, p. 61, tradução nossa)¹⁴⁹

Por fim o autor Grawunder (1999) dá as seguintes instruções para se cantar o estilo de *overtone sygyt*:

Sygyt - com a garganta contraída, cante uma vogal `` e " em um tom confortável. Mova a mandíbula ligeiramente para a frente e feche parcialmente a boca com os lábios protuberantes. Você deve ouvir uma queda no tom do harmônico. À medida que os lados da língua são pressionados contra os pré-molares superiores, empurre o som entre a língua e o palato. Ajustando seus lábios, diferentes notas emergirão. Flexionar o meio da língua para cima e para baixo proporciona uma gama mais ampla, maior definição e mais impulso aos tons produzidos. Mantenha os lados da língua em contato com os dentes para manter uma cavidade superior separada na qual os tons harmônicos são gerados. Esta é a posição para sygyt usada pelos cantores de Tuvan. Um estilo semelhante coloca a

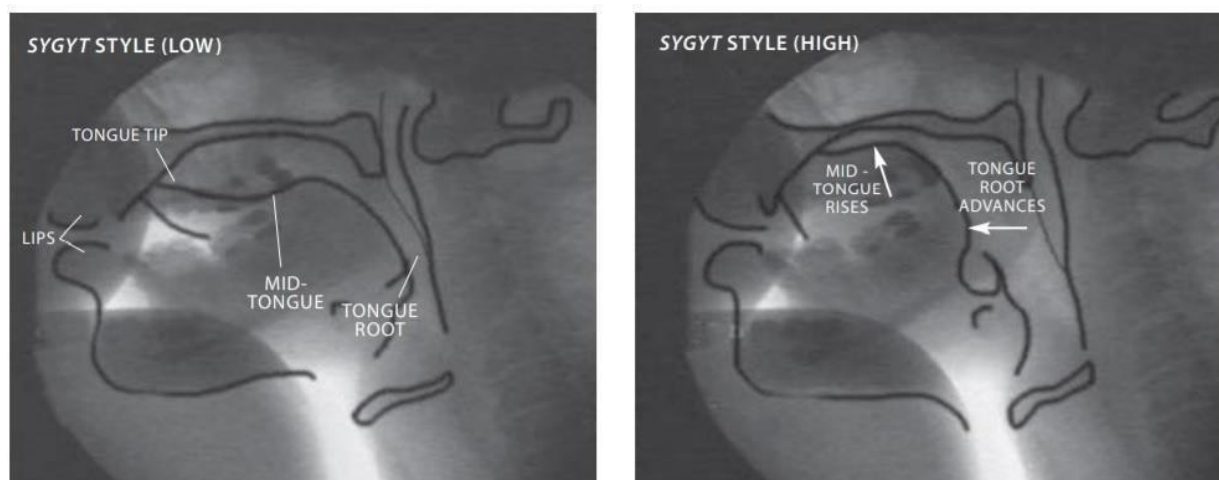
¹⁴⁸ Sygyt means "whistle" and actually sounds like a flute. This style is characterized by a strong, even piercing, harmonic and can be used to perform complex and very distinct melodies. It has its roots in the Khomei method and has the same range for the fundamental. Sygyt is sung with a half-open mouth and the tip of tongue placed behind front teeth as if pronouncing the letter "L". The tongue tip is kept in the described position, while the tongue body moves to select the harmonic. This is the same technique described above for the Khomei method. The difference is in the timbre quality of the sound lacking of energy in the low frequencies. To produce a crystal-clear, flute-like overtone, characteristic of the Sygyt style, it is necessary to learn how to filter out the lower harmonic components, that usually mask the overtone sensation.

¹⁴⁹ The sygyt styles requires considerable tension in the throat and a much slower rate of air. Forcing large amounts of air through a constricted glottis would likely cause damage. The sounds contrast distinctly. I find the combination of the technical control required...

língua mais acima no palato ou com a ponta da língua dobrada para trás. Eu acredito que os cantores mongóis são mais favoráveis a esta posição. (Grawunder, 1999, p. 59, tradução nossa)¹⁵⁰

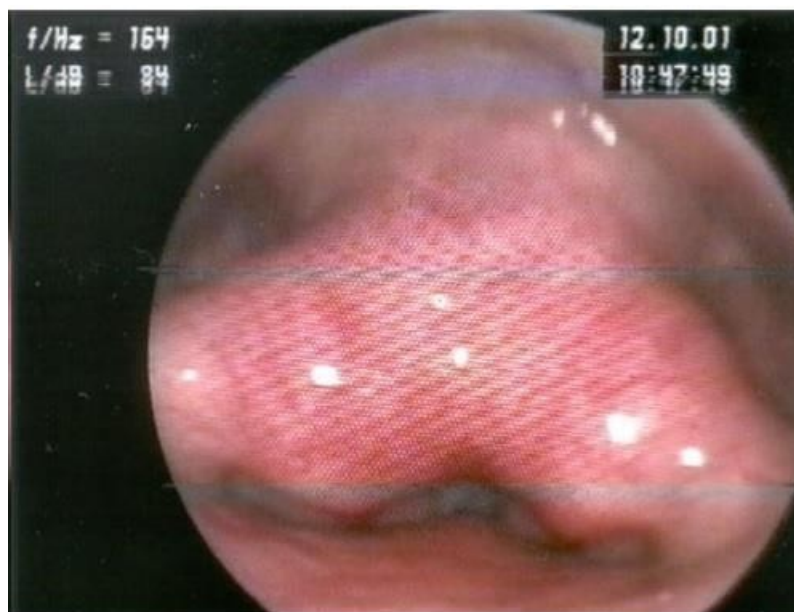
Os autores Cosi E Tisato (2002) novamente exemplificam com imagens de raio-X e fibroendoscopia as posições fisiológicas da técnica sygyt:

Figura 7 No estilo Sygyt os cantores mantêm a ponta da língua atrás dos dentes superiores, perto da crista alveolar. Para mudar de harmônicos graves (esquerda) para harmônicos agudos (direita), eles trazem o meio da língua para cima e a raiz da língua para a frente.



¹⁵⁰ Sygyt - with your throat tightened, sing an ``e'' vowel at a comfortable pitch. Shift the jaw slightly forward and partially close the mouth with lips protruded. You should hear a drop in the pitch of the harmonic. As the sides of the tongue are held against upper premolars push sound between tongue and palate. By adjusting your lips different notes will emerge. Flexing the middle of the tongue up and down lends a wider range, greater definition and more drive to produced tones. Keep the tongue sides in contact with teeth to maintain a separate upper cavity in which overtones are generated. This is the position for sygyt used by Tuvan singers. A similar style places the tongue higher on the palate or with the tongue-tip folded back. I believe that Mongolian singers favor this position

Figura 8- Posição das aritenóides durante o sygyt



III.3 –KARGYRAA

O estilo Kargiraa, de uma palavra onomatopaica que significa em tuvan 'chiar', 'falar com voz rouca ou rouca' é caracterizado por um tom fundamental extremamente baixo (frequência entre 55 Hertz [Hz] –65 Hz). (BARRAS;GOUIFFÉS, 2008, p. 62, tradução nossa)¹⁵¹

O estilo denominado Kargyraa é considerado o que se utiliza das fundamentais e ressonâncias mais graves para produzir as sonoridades características do canto *overtone* de Tuva.

A palavra que dá nome a este estilo pode ser traduzida como “voz rouca” ou “chiar”. Este estilo é comumente confundido com os cantos dos monges budistas tibetanos por utilizar um registro bastante grave, no entanto existem diferenças técnicas entre estes.

¹⁵¹ *Kargiraa style, from an onomatopoeic word that means in Tuvan 'to wheeze', 'to speak in a hoarse or husky voice' is characterized by an extremely low fundamental pitch (frequency between 55 Hertz [Hz]–65 Hz).*

As estruturas fisiológicas utilizadas no estilo kargyraa para a obtenção de tal sonoridade envolvem o uso das pregas vocais falsas, como veremos a seguir nas descrições dos autores Edgerton e Levin (1999):

O Kargyraa utiliza estruturas flexíveis acima das pregas vocais: as chamadas pregas falsas (tecidos pares que surgem diretamente acima das pregas verdadeiras e também são capazes de fechar a corrente de ar); cartilagens aritenóides (que ficam na parte posterior da garganta e, ao girar de um lado para o outro e para a frente e para trás, ajudam a controlar a fonação); pregas ariepiglóticas (tecido que conecta as aritenóides e a epiglote); e a raiz epiglótica (a parte inferior da cartilagem epiglótica). Uma técnica diferente, que produz quase o mesmo som, mas provavelmente não aparece em kargyraa, combina um tom glótico normal com a vibração de baixa frequência semelhante a uma pulsação, conhecida como som vocal. Como kargyraa se assemelha ao som do canto do budismo tibetano, alguns pesquisadores usaram o termo “modo de cântico” para descrevê-lo. Geralmente, embora nem sempre, assume uma relação de frequência de 2: 1, com fechamento supraglótico a cada fechamento das pregas vocais. Um tom fundamental típico seria o C em 130,8 hertz, com as dobras falsas vibrando uma oitava abaixo a 65,4 hertz. A análise espectral mostra que quando um cantor muda para o modo de canto, o número de componentes de frequência dobra, verificando se a segunda fonte é periódica e metade do tom normal. O modo de cântico também afeta as propriedades ressonantes do trato vocal. Como o uso de dobras falsas encurta o trato vocal em um centímetro (cerca de meia polegada), as frequências dos formantes mudam para mais ou para menos dependendo da localização da constrição no formante selecionado. (EDGERTON; LEVIN, 1999, p. 86, tradução nossa)¹⁵²

Complementando as informações acima, Foresman (2008) afirma que com a combinação das vibrações das pregas vocais falsas e verdadeiras é possível que um ouvinte mais experiente seja capaz de ouvir até 4 harmônicos acima da nota pedal emitida pelo cantor.

¹⁵² *Kargyraa utilizes flexible structures above the vocal folds: the so-called false folds (paired tissues that occur directly above the true folds and are also capable of closing the airstream); arytenoid cartilages (which sit in the rear of the throat and, by rotating side to side and back and forth, help to control phonation); aryepiglottic folds (tissue that connects the arytenoids and the epiglottis); and the epiglottic root (the lower part of the epiglottic cartilage). A different technique, which produces much the same sound but probably does not figure in kargyraa, combines a normal glottal pitch with the lowfrequency, pulselike vibration known as vocal fry. Because kargyraa resembles the sound of Tibetan Buddhist chant, some researchers have used the term “chant mode” to describe it. It generally, though not always, assumes a 2:1 frequency ratio, with supraglottal closure at every other vocal-fold closure. A typical fundamental pitch would be the C at 130.8 hertz, with the false folds vibrating one octave below at 65.4 hertz. Spectral analysis shows that when a singer switches into chant mode, the number of frequency components doubles, verifying that the second source is periodic and half the normal pitch. Chant mode also affects the resonant properties of the vocal tract. Because use of the false folds shortens the vocal tract by one centimeter (about half an inch), formant frequencies shift higher or lower depending on the location of the constriction on the selected formant.*

Abaixo vemos as falas de Foresman (2008):

O terceiro estilo é denominado kargyraa, no qual as pregas ventriculares (retalhos carnudos acima das pregas vocais que normalmente não são empregadas na fonação) oscilam na metade da frequência das cordas vocais. Isso produz uma fundamental grave uma oitava abaixo do da fundamental vocal. Os numerosos harmônicos kargyraa (até 3 ou 4 podem ser percebidos dependendo da experiência do ouvinte), são amplificados e filtrados mudando a forma da boca de uma forma semelhante à produção de vogais. (FORESMAN,2008, p. 11, tradução nossa)¹⁵³

Cosi e Tisato (2002) descrevem o estilo kargyraa como um ato de limpar a garganta ou pirragear prolongado, na parte mais baixa da traqueia e com sua ressonância concentrada totalmente na região da voz de peito.

Diferenciando o canto budista tibetano do kargyraa utilizado pelos tuvanos os autores demonstram diferenças essenciais entre eles, como veremos em suas falas abaixo:

O estilo Kargyraa produz um som extremamente baixo que lembra o rugido de um leão, o uivo de um lobo e o coaxar de um sapo e tudo isso misturado. Kargyraa significa “voz rouca”. Como pigarreando e pigarreando antes de falar, Kargyraa nada mais é do que um pigarrear profundo e contínuo. Este ato de escarrar deve surgir da parte mais profunda da traqueia; conseqüentemente, tons baixos começarão a ressoar no peito. Os tons harmônicos são amplificados pela variação da forma da cavidade bucal e da posição da língua. O Kargyraa está intimamente ligado aos sons vocálicos: a seleção do harmônico difônico corresponde à articulação de uma determinada vogal (/ u /, / o /, / a /, etc.), que o cantor aprendeu a associar ao nota desejada [...] as estruturas supraglóticas começam a vibrar com as pregas vocais, mas a uma velocidade média. As aritenóides também podem vibrar tocando a raiz da epiglote, ocultando as pregas vocais e formando uma segunda fonte “glótica”. A altura percebida será uma oitava abaixo do normal, mas também uma oitava e uma quinta abaixo. No caso da voz de Tran Quang Hai, a fibroendoscopia revela a vibração e a forte constrição das aritenóides que ocultam completamente as pregas vocais. Devemos distinguir esta técnica do canto budista tibetano, que é produzido com as pregas vocais relaxadas o máximo possível e sem qualquer vibração supraglótica. O canto tibetano é mais parecido com o estilo tuvano Borbangnadyr com fundamentais baixas. (COSI;TISATO, 2002, p. 11,

¹⁵³ *The third style is called kargyraa, in which the ventricular folds (fleshy flaps above the vocal folds that are not normally employed in phonation) oscillate at half the frequency of the vocal chords. This produces a low drone one octave below the vocal drone. The numerous kargyraa harmonics (up to 3 or 4 may be perceived depending on the experience of the listener), are amplified and filtered by changing the shape of the mouth in a fashion similar to vowel production.*

tradução nossa)¹⁵⁴

Percebemos então que a tensão empregada durante o processo de fonação da técnica kargyraa é a maior diferença entre o canto grave tuvano e o canto dos monges tibetanos, que se utilizam de uma técnica em que não existe tanto tensionamento das pregas vocais para a emissão da fundamental e também não ocorre a vibração supraglótica.

Por fim, Grawunder (1999) narra sua experiência no aprendizado da técnica de Kargyraa e tenta direcionar de uma forma mais sensorial um estudo para aqueles que desejam aprendê-lo, como veremos nas seguintes descrições:

Kargyraa - este estilo depende de vibrações diferentes das normalmente produzidas pelas cordas vocais. Um baixo fundamental é usado para criar sons percussivos poderosos. Os harmônicos são criados com uma boca aberta, como no khoomei básico. Use mudanças de mandíbula e lábios livremente. É fácil combinar isso com sygyt para criar chylandyk.

Embora seja capaz de realizar kargyraa, não posso explicar o mecanismo usado em sua produção. Um aperto de parte da garganta está envolvido, assim como um empurrão do diafragma. [Forçar mais ar através de uma passagem restrita acelera e pode sobrecarregar as cordas vocais, mudando sua frequência de vibração?] Conforme minha prática de canto continua, eu percebo que a capacidade de relaxar as partes inferiores da garganta permite superfícies mais profundas no peito para ressoar e melhorar a qualidade tonal. Cantar Sygyt é um ótimo aquecimento para kargyraa. Kargyraa pode ser aprendido "soprando" com força no tom mais baixo que você pode alcançar, ou em algum nível abaixo daquela nota reconhecível. Com o tempo, você sentirá um movimento percussivo regular. Quando você descobrir que pode ativar esse "motor", aumente o volume até que surjam sobretons claros. A quantidade de ar expelido necessária para cantar trechos longos pode parecer assustadora no início. Com a prática, você gastará menos ar para gerar os sons desejados e poderá cantar por períodos mais longos. Conseguir o movimento correto da garganta é o aspecto mais difícil do kargyraa. À medida que passo de uma vogal cantada normalmente para este movimento, aperto minha garganta e abdomen ligeiramente. Ao passar de khoomei a kargyraa,

¹⁵⁴ *Kargyraa style produces an extremely low sound that resembles the roaring of a lion, the howling of a wolf, and the croaking of a frog and all these mixed together. Kargyraa means "hoarse voice". As hawking and clearing the throat before speaking Kargyraa is nothing else than a deep and continuous hawking. This hawking must rise from the deepest part of the windpipe; consequently low tones will start resonating in the chest. Overtones are amplified by varying the shape of the mouth cavity and the position of the tongue. Kargyraa is closely linked to vowel sounds: the selection of diphonic harmonic corresponds to the articulation of a particular vowel (/u/, /o/, /a/, etc.), which the singer learnt to associate with the desired note [...] the supraglottal structures start to vibrate with the vocal folds, but at a half rate. The arytenoids also can vibrate touching the root of the epiglottis, hiding the vocal folds and forming a second "glottic" source. The perceived pitch will be one octave lower than normal (Fig. 9), but also one octave and a 5th lower. In the case of Tran Quang Hai voice, the fibroendoscopy reveals the vibration and the strong constriction of the arytenoids that hide completely the vocal folds. We must distinguish this technique from the Tibetan Buddhist chant, which is produced with the vocal folds relaxed as possible, and without any supraglottal vibration. The Tibetan chant is more like the Tuvan Borbangnadyr style with low fundamentals.*

abro a parte superior da garganta. (GRAWUNDER, 1999, p. 60, tradução nossa)¹⁵⁵

Figura 9- Simulação do estilo Kargyraa por Tran Quang Hai: as aritenóides movem-se contra a raiz da epiglote e escondem as pregas vocais



¹⁵⁵ *Kargyraa* - this style relies upon vibrations other than those normally produced by the vocal cords. A low fundamental is used to create a powerful percussive sounds. Harmonics are created in an open mouth as in basic *khoomer*. Use jaw and lip changes freely. It is easy to combine this with *sygyt* to create *chylandyk*. While able to perform *kargyraa*, I cannot explain the mechanism used in its production. A tightening of part of the throat is involved as is a push from the diaphragm. [Forcing more air through a restricted passageway would accelerate it and may act to overload the vocal cords, changing their vibration frequency?] As my singing practice continues I realize that an ability to relax the lower portions of the throat allows surfaces deeper in the chest to resonate and enhance tonal quality. *Sygyt* singing is a very good warm up for *kargyraa*. *Kargyraa* may be learned by "huffing" air forcefully at the lowest pitch you can create, or at some level below that recognizable note. In time you should feel a regular percussive movement. When you find that you can engage that "motor", rise the pitch until clear overtones emerge. The amount of expelled air needed to sing passages of length may seem daunting at first. With practice you will expend less breath in generating desired sounds and can sing for longer periods. Achieving the correct throat movement is the more difficult aspect of *kargyraa*. As I shift from a normally sung vowel into this movement, I tighten my throat and stomach slightly, As I go from *khoomer* to *kargyraa*, I open the upper throat.

IV. CONCLUSÃO

O objetivo principal desta dissertação foi apresentar de forma sucinta o canto *overtone* de Tuva, assim como traçar a sua história e todo o seu desenvolvimento antes de sua chegada recente ao ocidente.

As suas características misteriosas e consideradas deveras impossíveis de serem cantadas aos olhos ocidentais foram uma grande motivação para a busca de uma maior compreensão de seus mecanismos sonoros e fisiológicos.

As perguntas: como algo considerável impossível era possível de ser feito? E por povos vistos como tão primitivos para os padrões vocais ocidentais? foram chaves na produção desta pesquisa.

Após apresentarmos todas as informações contidas nesta dissertação podemos concluir que não só o canto *overtone* mas toda a cultura tuvana é permeada por uma aura de mistério e magia que imediatamente se torna cativante.

Mesmo com um passado turbulento, marcado por um isolamento constante do restante da humanidade e bastante instabilidade sociocultural, Tuva conseguiu trazer ao mundo uma forma única de se cantar, se utilizar do aparelho fonador humano e se comunicar através de sons.

A produção sonora advinda destas técnicas de Tuva podem parecer deveras simples de se reproduzir em questões técnicas vocais, no entanto, o absoluto controle para se filtrar e ressaltar os harmônicos, além de se criar e cantar melodias se utilizando somente dos harmônicos audíveis resultantes da fundamental pareceu deveras desafiador e requer muito estudo e refinamento técnico para se atingir tal patamar.

Também foi extremamente curioso conciliar a percepção de uma forma de arte que não é considerada arte pelas próprias pessoas que a produzem e que vem de um histórico essencialmente religioso e muito diferente das religiões pertencentes as culturas ocidentais.

A forma dos tuvanos de se utilizarem de sua voz e do canto como uma forma de comunicação direta com a natureza e seus espíritos demonstra como em contextos históricos e sociais diferentes novas funções são atribuídas para características físicas comuns a todos os seres

humanos, expandindo significativamente o que pensamos quando se fala em canto e arte, além de suas funcionalidades e conceitos dentro da visão ocidental.

V. REFERÊNCIAS

AKSENOV, A.N. Tuvin folk music. **Journal of the Society for Asian Music**, Vol. 4, n. 2. New York, p. 7-18, 1973. <https://doi.org/10.2307/833827>

ALEKSEEV, A Yu; BOKOVENKO, N A; BOLTRIK, Yu; CHUGNOV, K A; COOK, G; DERGACHEV, V A. **A Chronology of the Scythian Antiquities of Eurasia Based on New Archaeological and 14C Data". Radiocarbon. 43 (2B): 1085–1107. 2001.** <https://doi.org/10.1017/S0033822200041746>

ALVARENGA, C.H.A. **Canto Difônico – Recurso técnico e expressivo no processo de ensino-aprendizagem do canto.** Rio de Janeiro, 1999.

ARAKCHAA, T. **Reindeer, dogs, and horses among the Tozhu reindeer herder-hunters in the Siberian Taiga.** Doctorate of Philosophy In Anthropology, University of Alaska Fairbanks, 2018.

AYYZHY, E. V, KONGU, A. A. **Rodovye gruppy tuvintsev Kobdoskogo aymaka Mongolii na sovremennom etape (po materialam polevykh issledovaniy).** Contemporary Tyvan clans of the Kobdo aymak in Mongolia (fieldwork data). Vestnik Kalmykского instituta gumanitarnykh issledovaniy no. 1 :36-40, 2016.

BADAMXTANS, S (1987). **Les chamanistes du Bouddha vivant.** SEMS. p. 17. 13 May 2015.

BARRAS, M.C, GOUIFFÈS A.M. **The Reception Of Overtone Singing By Uninformed Listeners.** Journal of Interdisciplinary Music Studies, vol. 2, issue 1&2, 2008. Disponível em <www.musicstudies.org/wpcontent/uploads/2017/01/Barras_JIMS_0821204.pdf> Acesso: 05 out.

2019.

BLACK, J. **Overtone Singing: History, Development, and Influence in Contemporary Music.** California State University: Master's Theses, 2018.

BLOOTHOOFT, G. et al. Acoustics and perception of *overtone* singing. **The Journal Of The Acoustical Society Of America**, [s.l.], v. 92, n. 4, p. 1827-1836, 1992. Acoustical Society of America (ASA). Disponível em < <http://asa.scitation.org/doi/pdf/10.1121/1.403839>> Acesso: 05 out. 2019. <https://doi.org/10.1121/1.403839>

BOLD, L. **Uygar-Uriankhai khelnii egshig aviu. Khel zokhiol sudlal.** Bot devter, Ulaanbaatar, 1975.

CAMPBELL, M. Helmholtz resonator. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** London: Macmillan, p. 2301-2302, 1980.

CANCIAN, Renato. **Bolcheviques, mencheviques, Lênin e a Rússia pré-revolução.** Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/historia/bolchevismo.jhtm>>. Acesso em: 06 set. 2020.

COSI, P.; TISATO, G. On The Magic of *Overtone* Singing. **II Convegno Internazionale di Foniatria**, Padova, 2002.

DULOV. **Russko-tuvinskie ekonomicheskie svyazi v. XIX stoletii, Russian-Tuvin economic relations in the 19th century.** Uchenye zapiski tuvinskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury I istorii, Kyzyl, 1954.

EDGERTON, M.E.; LEVIN, T.C. **The Throat Singers of Tuva.** *Sci Am*, [s.l.], v. 281, n. 3, p.80-87, set. 1999. Nature Publishing Group. Disponível em

<<http://www.uvm.edu/~outreach/ThroatSingingArticle.pdf>> Acesso: 05 out. 2019.
<https://doi.org/10.1038/scientificamerican0999-80>

EWING, T.E. **The forgotten frontier: South Siberia (Tuva) in Chinese and Russian history, 1600–1920.** *Central Asiatic Journal* No. 25. 1991.

-A Research on Migration of Northwestern Minorities Between pre-Qin to Sui and Tang. *Central Asiatic Journal* Vol. 25, No. 3 1981.

FERNANDES, Cláudio. **"Cossacos russos";** Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/guerras/cossacos-russos.htm>. Acesso em 13 de agosto de 2020.

FIGUEIRA, G. **Ou Tuva ou nada!** *Gazeta de Física*, Volume 33, Fascículo 2 , p. 35. Portugal, Abril de 2010.

FORESMAN, B. **Acoustical Measurement of the Human Vocal Tract: Quantifying Speech & Throat-Singing.** Pomona: College Department of Physics, 2008.

GLENFIELD, A. **The Pearl of Tuva: Authenticity and Tuvan Khorekteer (Throat Singing).** *Canadian Journal for Traditional Music*, Vol. 30. Indiana University, Indiana, p. 32-45, 2003.

GRAWUNDER, S. **Obertongesang versus Kehlgang Die Erforschung eines besonderen Stimmgebrauchs.** Institut für Sprechwissenschaft und Phonetik der Martin-Luther-Universit

Halle-Wittenberg vorgelegt, 1999.

HARLOW, S. **Giving voice to the extra-normal self with the extra-normal voice: Improved exploration through the realms of shamanic chaos magick, insight meditation and gender performance.** Doctorate of Philosophy at the Western Australia Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, 2018.

HEFELE, A.M. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UHTF1-IhuC0>> Acesso: 05 out. 2019.

HELMUT, W. **A Note on the Migration of the Urianghai, in Ural-Altäische Bibliothek,** Wiesbaden, v. 4, pp. 172-75. 1954.

KHAIKIN, L. Tuva's Meridian of Musicality, Spirituality, and Cross-Cultural Place: A Primer on Tuvan Throat Singing. **Redefine Magazine.** Seattle, 2013.

KOON SAN, T. **Dynastic China: An Elementary History An Elementary History.**The Other Press, Kuala Lumpur, 2014.

KHOVALYG, S. **An official in the traditional Tuvan society (XIX-XX centuries.): Training and career path.** The XII International Academic Congress Science, Education and Technology in the Modern World. Harvard University Press, EUA, p. 398-402, 2015.

LEONOV, N. **Tannu-Tuva. Strana goluboy reki [Tannu-Tuva. The country of the blue river].** Izdatel'stvo Obshchestva Politkatorzhan, Moscou, 1927.

LEVIN, M.G, POTAPOV, L.P. **The Peoples of Siberia.** University of Chicago Press, Chicago, 1964.

LUSK, J. By the Throat: Even Bands from Tuva Have Their Musical Differences. **Folk Roots 21.** United Kingdom, January-February 2000, p. 27-31.

MÄNCHEN-HELFEN, O. **Journey to Tuva**. Los Angeles: Ethnographics Press, University of Southern California. 1992.

MCMULLEN, R. **Russia's Tibet or the Next Lithuania?** Disponível em: <<http://www.fotuva.org/misc/mcmullen.html>> S.d. Acesso em: 06 set. 2020.

MENGES, K, **Die sibirischen Türk Sprachen [The Siberian Turkic Languages] in Handbuch der Orientalistic**, Leiden/Cologne, 1963.

MICHAELIS. Animismo. **Dicionário escolar língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, p. 53, 2008. (verbete)

MONGUSH, M. V. **Odin narod: tri sudby. Tuvintsy Rossii, Mongolii i Kitaya v sravnitel'nom kontekste**. Senri, Ethnological Report No. 91, National Museum of Ethnology, Osaka. 2010.

OELSCHLAEGEL A. C. **Plural World Interpretations -The Case of the South-Siberian Tyvans**. Halle Studies in the Anthropology of Eurasia, Volume 32, 2016.

OLDHAM, G; CAMPBELL, M; GREATED, C. Harmonics. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, p. 898-904, 1980.

O'TOOLE, C. **Tuvan Throat Singing: The Globalization of the Tuvan Spirit**. [s.l.], 2015.

PEGG, C. Mongolian conceptualizations of overtone singing. **British Journal of Ethnomusicology**, no. 1, p. 31-54, 1992. <https://doi.org/10.1080/09681229208567199>

POPOV A., DOLGIKH B. O. **Kety**. Narody Sibiri, Moscou, 1956.

SARANGEL, S. **The Tuvan Legend of Genghis Khan, Using the Xinjing Tuvans as an Example**. Ethnological Studies: Oirat People Cultural Uniformity and Diversification, no. 86,

2014.

SINOR, D. **Aspects of Altaic Civilization III: Proceedings of the Thirtieth Meeting of the Permanent International Altaistic Conference.** Psychology Press. p. 25, 1987.

SMED A., MOSTAERT A. **Le dialecte monguorparlé par les par les Mongols du Kansou occidental.** III e partie, Dictionnaire monguor-français, Catholic Univ, Peiping, 1933.

SNEATH, D. **The Headless State: Aristocratic Orders, Kinship Society, & Misrepresentations of Nomadic Inner Asia.** Columbia University Press. p. 24. 13 May 2015.
<https://doi.org/10.7312/snea14054>

TAUBE, E. **Skazki I predaniya altayskih tuvintsev.** Moscow.Venukov, M.1871 Zametki o naseienii Dzhungarskogo pograničnogo prostranstva. Izvestiya. S-Peterburg. 1994.

TRAN QUANG HAI, GUILOU, D. **Original Research and Acoustical Analysis in Connection with the Xöömij Style of Biphonic Singing,** Musical Voices of Asia: 162-173, The Japan Foundation (éd), Heibonsha Ltd, Tokyo, 1980.

TRAN QUANG HAI, ZEMP, H. **“Recherches expérimentales sur le chant diphonique”**, Cahiers de Musiques traditionnelles: VOIX vol.4: 27-68, Ateliers d’ethnomusicologie /AIMP,Genève, 1991. <https://doi.org/10.2307/40240093>

- **Technique de la voix chantée mongole: xöömij**, Bulletin du CEMO. Paris, 1895.
- **Note à propos du chant diphonique mongol**, Catalogue de l'exposition Mongolie-Mongolie, Musée de l'Homme (éd), Paris, 1983.
- **Réalisation du chant diphonique**, dossier n°1 Le Chant diphonique : 15-16, Institut de la Voix, Limoges. Paris, 1988.
- **Les Musiques vocales”, L’Esprit des Voix**, C.Alès (éd), La Pensée Sauvage: 43-52, Grenoble. 1990.
- **La voix dans les cultures extra-occidentales**, La Voix dévoilée: 164-186, éditions Romillat, Paris, 1991.
- **Les différents styles du chant diphonique**, Actes de l’Universon: 45-52, Narbonne, 1991.

VAN DEUSEN, K; SARFATI, L. **Folklore and Ethnomusicology**. Indiana University, Bloomington, February 9, 2006

VAN TONGEREN, M. C. **Overtone singing: physics and metaphysics of harmonics in east and west**. Amsterdam, Fusica, 2002.

WALCOTT, R. The Chöömij of Mongolia – A spectral analysis of *Overtone* Singing. **Selected Reports in Ethnomusicology**. Los Angeles: UCLA, 1974.

WALLIN, S. **Tuvan Throat Singing and the Legend of the Horse Head Fiddle**. 2005. Disponível em < <https://sarahwallinhuff.com/wp-content/uploads/2005/06/tuvan-throat-singing.pdf> > Acesso em: 06 set. 2020

WHEELER, A. **Lords of the Mongolian taiga: An ethnohistory of the Dukha reindeer-herders**. MA thesis, Indiana University, 2000.

WRIGHT, J. Jew's Harp. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, p. 957-961, 1980.

XAVIER, Fábio. **Revolução Russa: Os Bolcheviques e os Mencheviques**. Disponível em <<http://aprendendocomainternet.blogspot.com/2011/03/revolucao-russa-os-bolcheviques-e-os.html>>. Acesso em: 06 set. 2020

ZEAHAN, L. K. **Contemporary Youth Identity in the Republic of Tuva, Russia**. Independent scholar, Fulbright Teaching Assistantship Grant and Fulbright Critical Language Enhancement Award, EUA, 2015.