

Óhebe Jarô ko'em AWE  
WANUN'YAUNA'HAN AO MUÊ  
HIKYAOTSE TEREKO ÂDARA-  
waniani PEMEGA A; te gyjo  
Marumgke ãõHE Kuthe hên ka 7  
PÃEDE ROWA'AWÊ AKA Kĩ KAHU TI pajan  
AHAKIPÜGÜ LEHA KABIA' MEJKUMREJ win  
PajaroTi ERE PAK TE Ra'E ãtee Mánnga  
PITSUWAHA HAWAJA wanara Hayô

[DOSSIÊ]

# ONTOLOGIA E LINGUAGEM

documentação,  
retomadas linguísticas  
e poéticas da tradução



JAN./JUN. 2025|VOL. 17 N.1  
ISSN 2175-4705

Comissão editorial

Felipe Vander Velden - Professor Associado/PPGAS-UFSCar  
Igor José de Renó Machado - Professor Titular/PPGAS-UFSCar  
Julia Aparecida Rodrigues da Silva - Mestranda/PPGAS-UFSCar  
Leon Terceiro Goulart - Doutorando/PPGAS-UFSCar  
Luisa Amador Fanaro - Doutora/PPGAS-UFSCar  
Maria Carolina Arruda Branco - Doutoranda/PPGAS-UFSCar  
Pedro Roberto Meinberg Garcia Filho - Doutorando/PPGAS-UFSCar

Editores do Dossiê "Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas e poéticas da tradução"

Danilo Paiva Ramos  
Ian Packer  
Evandro Bonfim  
Leandro Durazzo

Conselho editorial

Adam Reed (University of St. Andrews), Ana Claudia Marques (USP), Celso Castro (FGV), Christine de Alencar Chaves (UnB), Cynthia Andersen Sarti (Unifesp), David Graeber (LSE-UK), Débora Morato Pinto (UFSCar), Edward MacRae (UFBA), Fernando Rabossi (IFCS/UFRJ), Fraya Frehse (USP), Frederico Delgado Rosa (Universidade Nova de Lisboa), Gabriel de Santis Feltran (UFSCar), Guillaume Sibertin-Blanc (U. de Toulouse II), Guilherme José da Silva e Sá (UnB), João Biehl (Princeton University), João Valentin Wawzyniak (in memoriam UEL), John Collins (Queens College-NY), Magnus Course (University of Edinburgh), Marco Antonio T. Gonçalves (UFRJ), Maria Catarina C. Zanini (UFSM), Mariza Gomes e Souza Peirano (UnB), Olívia Cunha (Museu Nacional), Pedro Peixoto Ferreira (Unicamp), Rane Willerslev (Aarhus University), Rebecca Empson (University College London), Rose Satiko G. Hikiji (USP), Simoni Lahud Guedes (UFF), Stephen Hugh-Jones (Cambridge University), Wolfgang Kapfhammer (Institut für Ethnologie/Ludwig-Maximilians-Universität München).

Universidade Federal de São Carlos

Reitora: Profa. Dra. Ana Beatriz de Oliveira  
Vice-reitora: Profa. Dra. Maria de Jesus Dutra dos Reis

Centro de Educação e Ciências Humanas

Diretora: Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da Cruz

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Coordenador: Prof. Dr. Pedro Augusto Lolli  
Vice-coordenador: Prof. Dr. Piero C. Leirner

Projeto gráfico, editoração e capa

Luisa Amador Fanaro

Imagem da capa e imagens do dossiê

Evandro Bonfim



---

# Sumário

[Dossiê]

Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas e poéticas da tradução

07 Editorial

08 Dossiê "Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas e poéticas da tradução"

Danilo Paiva Ramos, Ian Packer, Evandro Bonfim e Leandro Durazzo

|

28 Dois encontros com o curupira: tradução e formas de relacionalidade

João Marcos Cardoso

53 Sobre o que cantam os Ka'apor?

André Sanches de Abreu

81 A vida e a morte no "gênero autobiográfico" ameríndio

André Drago Ferreira Andrade e Ana Martha Tie Yano

103 O poder das palavras: poética de um basere entre os Tuyuka do alto Uaupés

Emmanuel Rene Richard

144 O voo do urubu: cenas do canto zo'é

Hugo Prudente da Silva Pedreira

169 Yangwareta e Akarandek: breve incursão pela cosmologia dos povos Wajuru e Macurap

Paulina Macurap, Isaura Macurap, Margarida Macurap, Ana Vilacy Galúcio, Antônia Fernanda de Souza Nogueira e Mayara Ribeiro Guimarães

188 Palavras luminosas: esboço de uma ontologia da linguagem taurepáng

Caio Monticelli



## II

**215** Retomar a língua, lutar pela terra: uma reflexão a respeito da língua pataxó em processo de retomada  
Larissa Moreira Portugal

**239** Línguas encantadas, memórias vivas: o povo Kiriri do Acré e a retomada da língua Pankawá  
Maria Carolina Arruda Branco

**261** A Antropologia e a Década Internacional das Línguas Indígenas: questões de ontologia e linguagem  
Danilo Paiva Ramos

## III

**280** Nas águas de Òṣun e Yemoja: traduções "ficcionalis" do Xangô do Recife  
Tom Jones da Silva Carneiro

**305** O canto do Rato Preto: tradução e comentário de um canto Kĩsêdjê  
Osiris Veríssimo

**327** Poética da densidade para segurar o céu: tradução, estratégias xamânicas e abertura ontológica  
Janaína Tatim

**354** Pierre Clastres e os Guarani Mbyá: políticas da tradução  
Adalberto Müller

**382** "O velho Inácio makuxi" e a "lenda indianizada de Noé": uma hipótese sobre o rapsodo de Macunaíma  
Alexandre Nodari

**424** Um conto canibal  
Gustavo de Godoy e Silva



Com o objetivo precípua de fomentar o campo hoje crescente e estimulante da Antropologia Linguística, e de estimular, assim, o diálogo entre duas áreas do conhecimento (a Antropologia e a Linguística) que, no Brasil, cumprem trajetórias um tanto distintas mas cuja (re)aproximação só tem a beneficiar a ambas – e, muito especialmente, às antropólogas e antropólogos, para quem o conhecimento linguístico mostra-se cada vez mais essencial – este volume 17, número 1, da R@u – Revista de Antropologia da UFSCar é dedicado integralmente ao dossiê *Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas e poéticas da tradução*.

Organizado por Danilo Paiva Ramos, Ian Packer, Leandro Durazzo e Evandro Bonfim, este dossiê oferece, antes de mais nada, uma certa continuidade com um dossiê anteriormente publicado pela revista, na ocasião de seu volume 14, número 1, de janeiro/junho de 2022, que foi intitulado *Franz Boas: Etnografia e Linguagem*, organizado por Karolin Obert e Danilo Paiva Ramos, que também edita a presente coletânea. A R@u – Revista de Antropologia da UFSCar, desta forma, busca oferecer, nesses dois números, um panorama mais extenso da vitalidade e da dinamicidade emergentes do campo da Antropologia Linguística no Brasil, o que as leitoras e os leitores poderão conferir e apreciar nos 16 artigos aqui reunidos, além da excelente Apresentação, escrita pelos organizadores, e que abre o conjunto.

Como se trata, de alguma forma, de um segundo dossiê sobre a mesma temática ou temáticas correlatas, cabe aproveitar o momento especial para procedermos a uma reparação de informação publicada naquele primeiro dossiê de 2022. Lá, à altura da página 92, onde se lê “A formação da Antropologia Cultural”, deve-se ler “Nascimento da Antropologia Cultural: a obra de Franz Boas”, a referência correta ao importante livro de MOURA, Margarida Maria. *Nascimento da Antropologia Cultural: a obra de Franz Boas*. São Paulo, Editora Hucitec, 2004. Com isso, esperamos reparar uma inconsistência que infelizmente permaneceu no volume anterior, fazendo justiça ao seminal trabalho da professora Margarida Maria Moura, e igualmente àquelas e àqueles que buscam na R@u uma fonte de trabalhos antropológicos do mais alto nível e que vêm reforçando, juntamente com editora(e)s e autora(e)s, a reconhecida qualidade do periódico.

São Carlos, dezembro de 2025.

As editoras e os editores

## Dossiê “Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas e poéticas da tradução”

Danilo Paiva Ramos

Professor de Antropologia Social/Universidade Federal de São Carlos

[danilo.ramos@ufscar.br](mailto:danilo.ramos@ufscar.br)

<https://orcid.org/0000-0002-3169-504X>

Ian Packer

Professor Efetivo/Universidade Federal do Espírito Santo

[ian.packer85@gmail.com](mailto:ian.packer85@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1663-2312>

Evandro Bonfim

Pesquisador Visitante/Universidade Federal de São Carlos

Pesquisador Colaborador/Museu Nacional

[evandrobonfim@mn.ufrj.br](mailto:evandrobonfim@mn.ufrj.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0459-928X>

Leandro Durazzo

Observatório de Psicologia Ambiental Latino-Americana/Universidade Federal do Rio

Grande do Norte

[leandro.durazzo@ufrn.br](mailto:leandro.durazzo@ufrn.br)

<https://orcid.org/0000-0001-5160-2835>



## Introdução

Apesar do Estado brasileiro, centralizador e monolíngue, ter promovido o português como língua oficial do país desde pelo menos o século XVIII (Oliveira, 2010), é notável a existência e a persistência de uma enorme diversidade linguística no interior de nossas fronteiras. De acordo com os dados do último censo do IBGE (2022), 295 línguas indígenas são faladas e sinalizadas por pessoas de 391 povos atualmente no Brasil, número que contrasta com o quantitativo anterior de 274 línguas indígenas do censo e com as estimativas de especialistas que giram em torno de 160 línguas indígenas de 45 famílias linguísticas (Galucio, Moore & Van der Voort, 2018). Chama a atenção a grande diversidade linguística, juntamente com a presença marcante das línguas de matriz africana nos falares e cantares de quilombos e terreiros, das línguas de imigração, das línguas de sinais, línguas crioulas, dentre outras manifestações, o que revela a multiplicidade linguística da sociedade brasileira, ainda que tal multiplicidade esteja longe de ser preponderante em termos de reconhecimento público. A notável divergência entre dados oficiais baseados em critérios e metodologias distintas, os contínuos esforços para inventariar e afirmar políticas de planejamento e salvaguarda da diversidade linguística e as crescentes mobilizações em torno de ações de retomada, revitalização e vitalização vêm afirmando a centralidade de repensar não só o que é uma língua, mas também como se manifestam as línguas, falares e linguagens a partir de diferentes pontos de vista, modos de existência e engajamentos coletivos.

Se nas últimas décadas diferentes comunidades sociolinguísticas passaram a estar no foco de algumas políticas públicas de proteção e fortalecimento, como o Inventário Nacional da Diversidade Linguística (2010) e o Grupo de Trabalho Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas (DILI 2022-2032, ONU - Resolução A/RES/74/135)<sup>1</sup>, é preciso ressaltar que sua resiliência e vitalidade decorrem sobretudo das estratégias sociopolíticas que elas desenvolveram, e continuam a desenvolver, para escapar à pressão monolinguista circundante e dominante, como por exemplo: a luta pela demarcação de seus territórios; o empenho em manter e transformar suas práticas e formas de comunicação

1 Dentre as leis e normativas importantes devem ser destacadas: o Decreto nº 7.387 de 2010, que institui o Inventário Nacional da Diversidade Linguística; a Lei nº 10.436 de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais; a Portaria Iphan nº 586 de 2006, que dispõe sobre o reconhecimento de grupo de trabalho criado por instituições governamentais e não governamentais para tratar de políticas públicas voltadas à preservação e proteção do multilingüismo no país. Vale destacar também as diversas leis de co-oficialização de línguas indígenas em nível municipal e, mais recentemente, estadual (o município pioneiro sendo São Gabriel da Cachoeira, que em 2002 co-oficializou as línguas indígenas Baniwa, Nheengatu e Tukano); e a criação em 2023 do Departamento de Línguas e Memória dentro do Ministério dos Povos Indígenas. A Cartilha Línguas Indígenas de Sinais (LIS) (2024a) e a Cartilha Braslind (2024b) podem ser apontadas como materiais relevantes publicados recentemente pelo Ministério dos Povos Indígenas.

ritual em contextos de interação interétnica; a determinação em garantir o direito ao uso de suas línguas maternas no âmbito do ensino formal e em outras instâncias de saber-poder; o engajamento em processos de revitalização, retomada e recriação linguística; a persistência em fazer suas línguas, linguagens e artes verbomusicais adentrarem a produção cultural contemporânea, demarcando novos espaços de fala e de atuação política.

Tais engajamentos coletivos colocam questões que vêm desafiando pressupostos conceituais e analíticos importantes tanto da Antropologia e da Linguística, quanto dos estudos literários e da teoria da tradução, delineando o campo dos estudos sobre Ontologia e Linguagem como um *campo de problemáticas* sobre modos de ser da linguagem<sup>2</sup>.

Dentre as diversas proposições recentes situadas em tal campo, entendemos que podem ser destacadas duas linhas principais, que também nos ajudam a situar boa parte dos trabalhos reunidos neste dossiê. A primeira delas seria a que poderíamos chamar de *Descolonialidade e Línguas-Espírito*<sup>3</sup>, inicialmente elaborada por Rubim, Bonfim & Meirelles (2022) no artigo “Década internacional das línguas indígenas no Brasil”, e também em diferentes documentos e cartas publicadas nos últimos anos pelo grupo de trabalho nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas. A segunda, por sua vez, seria a que foi denominada *Multinaturalismo linguístico*, inicialmente elaborada por Hauck e Heurich (2018) na apresentação do dossiê “Language in the Amerindian imagination: An inquiry into linguistic natures”<sup>4</sup>, organizado por eles na revista *Language and Communication*<sup>5</sup> e que, alguns anos depois, recebeu novos desdobramentos em artigo publicado por Hauck (2023) no *Journal of Linguistic Anthropology*.

### **Descolonialidade e Línguas-espírito**

Em 2019, a proclamação pela Assembleia Geral das Nações Unidas do período compreendido entre 2022 e 2032 como sendo a Década Internacional das Línguas Indígenas (DILI) evidenciou a situação crítica de muitas línguas indígenas e enfatizou

2 Tomar os estudos sobre Ontologia e Linguagem como um campo de problemas, faz ressoar a perspectiva de Maniglier (2023) que, ao estudar os manuscritos de F. de Saussure, propõe que o estruturalismo seria mais um campo de problemáticas do que um método, ou uma doutrina, sendo assim um modo de empreitadas teóricas diversas (antropológicas, linguísticas, psicanalíticas, filosóficas) confrontarem-se com dados problemas filosóficos (Maniglier, 2023, p. 38).

3 O uso do termo “descolonial” nesta abordagem faz ressoar o entendimento de Walsh (2009) de um posicionamento contínuo e ativo de transgressão e insurgência, o que corrobora com o uso da expressão “levante” pelas autoras. Entretanto, não é incorporada a mudança de grafia de descolonial para decolonial, como proposto por Walsh (2009) e seguidores (as) desta perspectiva teórica de decolonialidade.

4 Publicado no Brasil com o título “A linguagem de outro jeito: as naturezas linguísticas e o desafio ontológico”, no livro *Cosmopolítica e Linguagem*, organizado por Severo e Buzato (2023).

5 O dossiê reúne trabalhos apresentados em um grupo de trabalho realizado em 2016 no âmbito do congresso da *American Anthropological Association*.

a importância de pesquisas voltadas para o registro e o fortalecimento da diversidade linguística. Desde então, a atuação do grupo de trabalho nacional da DILI, bem como da Rede de Pesquisadores(as) Indígenas de Línguas Ancestrais, vem se tornando peça fundamental não só no processo de construção de novas políticas linguísticas, como também na proposição e defesa da centralidade que as concepções indígenas de língua e linguagem devem ter na elaboração e efetivação destas últimas. Assim, no artigo “Década internacional das línguas indígenas no Brasil: o levante e o protagonismo indígena na construção de políticas linguísticas”, Rubim Bonfim & Meirelles (2022) enfatizam que tal centralidade implica na descolonização de saberes sobre as línguas indígenas e na constituição de uma epistemologia fundamentada nas complexas concepções de “língua-espírito” que vêm sendo elaboradas por diferentes coletivos e pessoas indígenas.

Essa abordagem descolonial de estudos sobre as “línguas-espírito” também vem se consolidando a partir de importantes documentos políticos, tais como a “Carta de Belém das Línguas dos povos indígenas do Brasil” (elaborada em novembro de 2022, durante o II Seminário Viva Língua Viva) e as “Diretrizes para a criação de políticas linguísticas para o fortalecimento das línguas indígenas no Brasil” (2023a).

Nesta última, lemos que:

Os espíritos ancestrais dos nossos antigos, que são a vida no planeta, despertam e falam por meio das línguas. Essa grandeza se apresenta independente do sujeito que lhe observa, possui vida, saberes, concepções de mundo que desafiam o entendimento da ciência e dos conhecimentos ocidentais. É uma união, é uma existência, é uma afirmação que nos leva a pensar em uma nova realidade epistêmica. Por não ser visível, obrigamos a novas formas de compreensão, porque “o espírito” não se vê, mas todavia está sempre presente nos rituais, nos cantos, nas aves, nos animais, nos rios, nas matas, nos saberes tradicionais e na cosmovisão dos povos indígenas. Em cada cura, em cada ensinamento, estão presentes os espíritos das línguas.

A concepção de espírito que estamos apresentando é a concepção de espírito dos povos originários dos continentes Abya Yala (Amazônico, Andino e Mesoamericano). Se pedirmos para que a expressão língua-espírito possa ser traduzida pelos povos indígenas das diferentes famílias linguísticas ameríndias pode haver tradução direta, bem como outras traduções, como: língua de vida, língua território, palavra de vida, palavra de acolhimento, palavra do coração, entre outras. Tudo isso representa os mundos indígenas e a diversidade das ontologias dos povos originários (2023a, p 2-3).

Vemos assim que conceitos como “língua de vida”, “língua território”, “palavra de vida”, “palavra do coração”, ao invocarem a ancestralidade e a espiritualidade indígenas, revelam grande diferença em relação às concepções ocidentais de língua. Longe de serem apenas objetos de descrição e análise, as línguas ancestrais possuem subjetividade e agência e é por meio delas que os espíritos e os antepassados despertam e falam, usando “os sons do maracá, dos cantos rituais, dos ventos, das aves, dos animais, de todos os instrumentos xamânicos, com a intenção de frear as ações que causam a morte do planeta Terra” (*idem*, p 1). Haveria, assim, uma diversidade de ontologias próprias aos modos de ser, existir, resistir e habitar mundos igualmente diversos. O conceito de “língua-espírito” evoca a ressonância e a tradutibilidade de modos de entendimento sobre a linguagem. Ao mobilizar essa categoria, busca-se uma abertura das epistemologias ocidentais às concepções indígenas de língua.

É possível ainda apontar outras contribuições importantes dos pesquisadores indígenas e não-indígenas engajados em torno do GT Brasil da DILI, como a proposição de que se passe a se referir ao português como língua indígena presente em cada povo como primeira língua ou língua adicional, e não mais como variante étnica ou local do idioma europeu (BRASIL, 2024b). No âmbito das línguas de sinais, destaca-se o abandono do conceito “línguas de sinais emergentes” em prol da identificação e documentação das línguas indígenas de sinais (LIS) como línguas sinalizadas plenas, evitando-se a interferência da Língua Brasileira de Sinais na descrição das LIS (BRASIL, 2024a).

Algumas novas aberturas epistemológicas também podem ser observadas em esforços recentes como os de Durazzo & Bonfim (2023), Ramos (2023, 2024) e Severo & Buzato (2023). Em diálogo direto com a linha *Descolonialidade e Língua-Espírito*, Durazzo & Bonfim propõem entender a área etnolinguística do Nordeste indígena brasileiro como a área das *Línguas Encantadas*. Ambos enfatizam a importância da atenção para a relação entre línguas, cosmologias e socialidades entre humanos e não humanos, entendendo que as línguas e a reflexão de seus falantes sobre elas devem ser abordadas como gramáticas cosmopolíticas (Bonfim, 2017) ou como expressão de uma cosmopolítica linguística (Durazzo, 2019, 2022) que acontece em meio a processos de luta por terra, direitos e vida. Através das línguas encantadas, conceitos como “falante”, “transmissão” e “vitalidade” podem ser repensados a partir das concepções cosmológicas próprias de cada povo, sendo fundamentais para a realização de qualquer projeto de planejamento linguístico em tais contextos etnográficos.

Algo semelhante vem sendo proposto por Ramos em estudos sobre o xamanismo e as concepções de linguagem de seus interlocutores Hupd’äh e Tukano no Alto Rio Negro-

AM. Por meio da etnografia da fala, o pesquisador afirma a importância da atenção às *Línguas-Outrem*, modos de comunicação próprios a campos dêíticos cosmológicos, e às *proposições ontológicas sobre a linguagem*, “complexas elaborações metalinguísticas e metadiscursivas observadas na reflexividade entre as elaborações teóricas vividas de diferentes coletivos e aquelas que guiam o próprio pesquisador no contínuo entre o sensível e o inteligível” (2023, p. 185).

Por fim, percebe-se também certa proximidade com a noção de “Cosmopolítica e linguagem” sistematizada por Severo & Buzato (2023)<sup>6</sup>. Partindo do conceito de cosmopolítica, tal como formulado por Stengers (2011, 2015), os autores afirmam a importância de os estudos sobre a linguagem levarem em conta um outro tipo de sujeito (epistemológico e político) da linguagem, mais humanimal/naturocultural do que entendido como consciência transcendental (p. 17).

Assim, estas recentes propostas evidenciam aberturas e ressonâncias que ressaltam as potencialidades da linha *Descolonialidade e Língua-Espírito*. Por meio de um processo que envolve engajamento coletivo, protagonismo indígena e a descolonização de saberes, conceitos e práticas de pesquisa, essa linha de problematizações vem possibilitando revelar teorias da linguagem próprias às ontologias dos povos indígenas e repensar conceitos, abstrações e velhas dicotomias enraizadas no pensamento científico ocidental.

### **Virada ontológica e multinaturalismo linguístico**

Nas últimas décadas, as abordagens ontológicas em antropologia vêm consolidando uma transformação analítica, metodológica e perceptiva da disciplina com o intuito de reconfigurar a relação (tradicionalmente hierárquica ou assimétrica) entre material etnográfico e conceitos antropológicos e, assim, colocar em suspensão modelos teóricos e pressupostos ontológicos há muito naturalizados no Ocidente moderno (Holbraad & Pedersen, 2017, p. 6).

Analisando o pensamento dos principais autores e autoras que costumam ser identificados a essa virada, Holbraad e Pedersen identificaram três tendências ou abordagens principais. Uma primeira seria representada por propostas que buscam uma ontologia alternativa (Kohn, 2013), não dualista (Evens, 2008), uma ontologia no singular (Ingold, 2018), em suma, uma ontologia que substitua a ontologia dualista dos modernos. No caso da proposta de Kohn (2013), a questão da linguagem ocupa papel importante, pois a perspectiva semiótica que agrega humanos e não-humanos envolve o domínio do índice e do ícone, enquanto a discussão focada no símbolo, tendo como maior

6 Publicado no Brasil com o título “A linguagem de outro jeito: as naturezas linguísticas e o desafio ontológico”, no livro *Cosmopolítica e Linguagem*, organizado por Severo e Buzato (2023).



representante o signo linguístico saussuriano, representa a antropologia que não leva em conta outras espécies. Também fazem parte desta vertente as propostas cosmopolíticas (De la Cadena, 2010) ou de ontologia política (Blaser, 2013 e 2014) que buscam trazer não humanos para o debate político, entendendo que os danos ao planeta não podem ser pensados unicamente nos termos humanos e, assim, demandam outra prática ética e a inclusão dos não humanos. Uma segunda tendência, por sua vez, seria a da busca por “ontologias profundas”, tal como encontrada na obra de Descola (2005) em sua descrição de quatro ontologias fundamentais (naturalista, animista, totêmica e analógica), e de Scott (2007) na distinção que faz entre mono-ontologias e poli-ontologias.

Já a terceira tendência, intitulada “virada ontológica”, é formulada por Holbraad & Pedersen (2017) tomando como base contribuições teóricas e reflexivas de Wagner (2010), Viveiros de Castro (2015) e Strathern (1987). Partindo-se de uma crítica aos grandes divisores que geralmente orientam o fazer etnográfico através das oposições entre natureza e cultura, indivíduo e sociedade, matéria e símbolo, dado e teoria etc., propõe-se a superação do relativismo cultural da Antropologia moderna através da intensificação dos compromissos antropológicos com a reflexividade, conceitualização e experimentação. Seria possível a intensificação do relativismo, por considerar-se que dados empíricos e pressupostos ontológicos são igualmente variáveis, sendo necessário, a todo momento, desestabilizar os pressupostos do (a) próprio (a) pesquisador (a). Deve-se, assim, antes de mais nada, tomar o próprio saber antropológico como objeto de análise e refletir sobre suas implicações ontológicas para o fazer etnográfico (Holbraad & Pedersen, 2017, p. 12-14).

Buscando articular esta terceira tendência da “virada ontológica” aos estudos de antropologia linguística e semiótica, Hauck e Heurich (2018) delinearam então uma proposta analítica voltada à descrição e à compreensão reflexiva das “múltiplas naturezas da linguagem”. A proposta parte da percepção de que diversas proposições ontológicas sobre a língua e a linguagem emergem das etnografias, revelando, por exemplo, entendimentos destas como substâncias ou como um atributo compartilhado por humanos e não humanos, o que aponta não só para a radical diferença existente entre os conceitos linguísticos e antropológicos próprios do pensamento euroamericano e aqueles elaborados por interlocutores de pesquisa e seus mundos, como para a possibilidade destes últimos serem intensamente contrapostos aos primeiros. Nas palavras de Hauck, ao invés de se procurar

“substituir a constituição moderna por uma alternativa melhor, ou situá-la como uma configuração possível entre outras, o objetivo é a sua transformação por meio do encontro etnográfico [...] tendência mais

próxima do projeto de provincializar a Europa de Chakrabarty (2000, p. 16), que não visa 'rejeitar ou descartar o pensamento europeu', mas sim 'explorar como este pensamento - que agora é herança de todos e que afeta a todos nós - pode renovar-se a partir e para as margens'; essa tendência, por sua vez, visa à reconceituação dos conceitos centrais da antropologia a partir das realidades etnográficas que ela encontra" (Hauck, 2023, p. 51).

Desse modo, ao contrário de concepções que tomam as teorias extra-modernas sobre a linguagem como meras "ideologias", "crenças" ou "representações" e pressupõem a unicidade e universalidade do real e da própria linguagem enquanto sistema e abstração, a proposta do "multinaturalismo linguístico" consolida uma abordagem radicalmente aberta a outras ontologias da linguagem. Esta linha apresenta também potenciais diálogos e aproximações com o que vem sendo proposto pelos movimentos e intelectuais indígenas, seus engajamentos coletivos e *línguas-espírito*.

### **Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas poéticas da tradução**

Este dossiê tem origem nas comunicações que foram apresentadas no grupo de trabalho "Ontologia e Linguagem: línguas indígenas, artes verbais e retomadas linguísticas", que aconteceu em 2024, em Belo Horizonte (MG), no âmbito da 34a Reunião Brasileira de Antropologia (RBA). Tendo em vista a alta qualidade dos trabalhos e dos debates que eles ocasionaram, julgamos que valia a pena reuni-los em uma publicação conjunta. Ao optarmos, contudo, por uma chamada aberta, foi possível acolher um número mais amplo de artigos, acrescentando às temáticas inicialmente previstas também contribuições valiosas de pesquisadores das áreas de literatura e tradução, que enriqueceram ainda mais o horizonte interdisciplinar aberto pelo GT <sup>7</sup>.

Transitando pelos mundos de cerca de 15 povos diferentes, por línguas de mais de 10 famílias linguísticas distintas e por diversas modalidades de artes verbomusicais ameríndias (benzimentos xamânicos e cantos rituais, narrativas míticas e biográficas, sonhos e discursos políticos, dentre outros) e afrodiáspóricas, o presente dossiê busca cartografar experiências em curso de documentação, tradução e retomada de línguas indígenas, oferecendo um contexto crítico e reflexivo para todos aqueles interessados em ouvir atentamente as proposições ontológicas sobre o mundo e sobre a linguagem feitas

7 O dossiê reflete também os esforços recentes como a criação do Grupo de Pesquisa em Etnografia, Linguagem e Ontologia (ELO) no âmbito do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFSCar. O grupo reúne docentes e pesquisadores das áreas da Antropologia linguística, Linguística e Filosofia da Linguagem e busca consolidar um espaço interdisciplinar para a reflexão, pesquisa e extensão. Reflete também a atuação e parceria com o GT Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas.

por coletivos e pessoas indígenas (e de terreiro) por meio de complexas elaborações e práticas metalinguísticas e metadiscursivas. Os diferentes artigos, baseados em trabalhos etnográficos ou de documentação linguística permitem ressaltar encontros e desencontros ontológicos sobre a conceituação de língua, e desestabilizar projeções reificantes, multiculturais e naturalizadoras.

Um primeiro conjunto de artigos reunidos neste dossiê apresenta questões interessantes para repensar a relação entre etnografia e linguagem. De modo geral, os trabalhos identificam a necessidade de se descrever e discutir fenômenos relativos à linguagem, como fala, canto, sopro, assobio, choro, ruído, corpo produtor de som, o que remete diretamente aos diversos tipos de existentes em relação de socialidade estendida com os povos indígenas ou mesmo das próprias possibilidades de composição da pessoa indígena, que trazem em si a própria alteridade, inclusive linguística.

O artigo *Dois encontros com o Curupira: tradução e formas de relacionalidade*, de João M. Cardoso, apresenta e discute a tradução de uma narrativa sobre o Curupira do povo Kotiria, que habita a região do Alto Rio Negro-AM e é falante da língua Kotiria, pertencente à família linguística Tukano Oriental. A tradução toma como ponto de partida um texto transcrito que é parte do acervo *Kotiria Linguistic and Cultural Archive*, que integra o *Endangered Languages Archive* (ELAR), e busca recriar em português elementos poéticos da performance original em Kotiria a fim de analisar a relação entre formas poéticas, formas de pensamento e formas de relacionalidade.

Em *Sobre o que cantam os Ka'apor?*, André Sanches de Abreu enfoca os cantos ka'apor sobre as aves, *ma'ewyra jyngariha*, e os cantos de pajé denominados *paje jyngariha*. Os Ka'apor habitam a Terra Indígena Alto Turiaçu, entre os estados do Maranhão e Pará, e são falantes de uma língua da família linguística tupi-guarani. No trabalho, é realizada uma análise da estrutura dos cantos e dos recursos formais, estéticos e performativos mobilizados por essas artes verbo-musicais, e destacada a importância dos cantos sobre as aves por constituírem uma espécie de "guia musical de aves". De modo interessante, é ressaltada a importância da interdisciplinaridade para que seja proporcionada uma melhor compreensão dos modos de conhecer ka'apor. Os cantos analisados também fazem parte de um acervo Ka'apor que integra o *Endangered Languages Archive*.

No artigo *O poder das palavras: poética de um basere entre os Tuyuka do alto Uaupés*, Emmanuel R. Richard volta-se ao estudo da arte verbal tuyuka dos *basere*, fórmulas verbais destinadas ao cuidado e à construção do corpo. O autor toma como base a transcrição e tradução de um *basere* gravado com um especialista do povo Tuyuka da comunidade de São Pedro (*Môpoea*), localizada no alto Tiquié (Brasil) e busca entender o que define esta

forma de arte verbal, a origem desta prática e suas dimensões agentivas. Ao analisar a transcrição e a tradução do *basere*, o autor procura analisar o que a linguagem poética do *basere* revela sobre o pensamento e as ações dos especialistas rituais, inter-relacionando dimensões ontológicas e cosmológicas dos Tuyuka.

Em *O vôo do urubu: cenas do canto zo'é*, Hugo Pedreira, por sua vez, também trata do rico universo das artes verbais ameríndias; dessa vez, dos Zo'é, povo tupi-guarani que vive no Pará. Acompanhando a figura do urubu-rei, em particular, Pedreira mostra como a compreensão do valor conceitual e da densidade cosmopoética que este ser possui para o pensamento Zoé só pode ser alcançada por meio da análise do modo como ele se apresenta em diferentes modalidades discursivas, dentre as quais se inclui – o que é especialmente interessante – os experimentos que jovens deste povo indígena de recente contato vêm fazendo com a linguagem escrita.

Em *Yangwareta e Akarandek: breve incursão pela Cosmologia dos povos Wajuru e Macurap*, Mayara Ribeiro, Antônia F. Nogueira, Ana V. Galúcio, Margarida Macurap, Isaura Macurap e Paulina Macurap partem de diferentes versões de uma mesma narrativa (algumas registradas por Betty Mindlin nos anos 1990, outras documentadas por elas entre 2023 e 2024) para refletirem sobre a relação entre esta narrativa e as cosmologias dos povos Makurap e Wajuru, que habitam terras indígenas no estado de Rondônia e são falantes de línguas da família linguística Tupari. A narrativa sobre a “cabeça voadora” é contada por diferentes povos e é denominada *Akarandek* pelos Makurap, e *Yangwareta* pelos Wajuru. O artigo é fruto de trabalho colaborativo entre narradores Makurap e Wajuru, e as autoras, que são pesquisadoras de linguística indígena, antropologia e estudos literários.

Já em *Palavras luminosas: esboço de uma ontologia da linguagem taurepang*, Caio Monticelli discute a correlação entre ontologia da linguagem e as concepções sobre os existentes e as relações que estabelecem entre si em cosmologias não-ocidentais, como as ameríndias. Entre os Taurepang, povo de língua Karib que vive em Roraima, a fala do pregador evangélico depende de certa propriedade luminosa (*auká*) proveniente de alteridades espirituais híbridas (*Merutã*/Espírito Santo), mas que remete às noções indígenas de bem-estar e alma(s) (*yeakaton*, “a alma que fala”, a personificação da qualidade brilhante *auká*). Outro elemento importante é a apropriação da escrita e a materialização da língua Taurepang no papel através das mensagens religiosas, o que também aumenta a potência das palavras na língua ancestral, enquanto a alteridade linguística permanece reservada para os cantos.

Em *A vida e a morte no “gênero autobiográfico” ameríndio*, André D. F. Andrade e Ana M. T. Yano refletem criticamente sobre o uso da categoria “gênero autobiográfico”

em estudos sobre cantos e gêneros discursivos ameríndios. Os autores tomam como base os trabalhos de Pierre Déléage (2007), sobre os caqui caqui dos Yaminawa, e de Suzanne Oakdale (2002, 2007) sobre os jowosi dos Kayabi, e analisam as potencialidades e equívocos no entendimento de determinadas artes verbais indígenas como sendo próximas a discursos autobiográficos, algo que, segundo os autores, representa uma tendência atual de pesquisas etnológicas brasileiras e das Terras Baixas da América do Sul.

Um segundo conjunto de artigos trata de alguns processos contemporâneos de retomada linguística que, protagonizados nas últimas décadas sobretudo pelos povos indígenas do Nordeste, vêm eclodindo em todo o território brasileiro nos últimos anos. Nas contribuições reunidas, vemos como no cerne de tais processo encontra-se uma potência criativa e conceitual capaz de elaborar políticas linguísticas emancipatórias que sirvam não só para a preservação de línguas e variedades linguísticas, e sim para a produção de novos arranjos de poder, levando instituições e campos de saberes diversos a reverem radicalmente seus métodos e a buscarem construir coletivamente estratégias de colaboração que sejam sensíveis (e estejam alinhadas) às teorias indígenas e aos mundos que elas descrevem.

Assim, em *Retomar a língua, lutar pela terra: uma reflexão a respeito da língua pataxó em processo de retomada*, Larissa M. Portugal discute a retomada da língua Patxohã pelos Pataxó do Sul da Bahia, tomando-a como um movimento político intrinsecamente ligado à luta pela terra. Entre os Pataxó, a retomada e a defesa do território se imbricam no esforço de reverter o silenciamento histórico ao qual a língua foi submetida, em grande parte pelo projeto colonial que, perseguindo e proibindo as línguas indígenas, também subtraiu as terras de seus falantes. A revitalização do Patxohã ocorre por meio de estratégias variadas, com a escola, professores e pesquisadores indígenas desempenhando papel crucial na contínua autoafirmação étnica do povo. Por sua importância diacrítica, a retomada linguística fortalece dinâmicas de afirmação política pataxó, abrindo-se para uma rica rede de comunicações tanto interétnicas quanto cosmológicas que se revelam, por um lado, nas relações dos Pataxó com o povo (e a língua) Maxakali e, por outro, na reconfiguração de práticas rituais e comunicações com os *encantados*, entidades mais-que-humanas.

Em *Línguas Encantadas, Memórias Vivas: O Povo Kiriri do Acré e a Retomada da Língua Pankawá*, Maria Carolina A. Branco, por sua vez, aborda o processo de retomada linguística do povo Ibiramã Kiriri do Acré, em Minas Gerais, apresentando-o como um movimento intrinsecamente conectado às dimensões espirituais e cosmopolíticas de sua existência. Entre os Kiriri, a retomada da língua Pankawá e o cuidado com o território se



imbricam no esforço de reconstruir uma língua viva e situada, sendo expressão de um percurso histórico de alianças e experiências compartilhadas entre o povo, seus parentes, territórios e os entes mais-que-humanos com quem partilham o mundo – e que também os auxiliam na luta por segurança territorial e afirmação política. A revitalização da língua Pankawá ocorre por meio de saberes ancestrais, documentação histórica, materiais escritos e relações com os *encantados*, sendo a escola, também aqui, um espaço-chave para a elaboração de políticas linguísticas consistentes no contexto mineiro.

Já em *A Antropologia e a Década Internacional das Línguas Indígenas: questões de ontologia e linguagem*, Danilo P. Ramos reflete sobre os possíveis pontos de conexão e interlocução entre a disciplina antropológica e os movimentos de fortalecimento linguístico capitaneados por pensadores indígenas, que se intensificam com o estabelecimento da Década Internacional das Línguas Indígenas (DILI) pela ONU. Como já discutido acima, dentre as elaborações mais significativas da DILI no Brasil, encontra-se a noção de *língua-espírito*, que desafia a Antropologia, a Linguística e outros campos de conhecimento a superarem conceitos já há muito estabelecidos, como a noção de “línguas vivas”, “línguas extintas”, “falantes”, etc, e a reconhecerem a diferença radical das ontologias da linguagem dos povos indígenas. Para isso, argumenta o autor, a etnografia da fala e o multinaturalismo linguístico se mostram como importantes perspectivas e metodologias de análise, desde que rompam com a dicotomia especialista/não especialista e concebam as *línguas-espírito* como seres ativos no processo de fortalecimento linguístico dos povos, integrando-se à luta mais ampla pela vida e pelo território.

Por fim, um terceiro conjunto de artigos traz uma série de contribuições focadas em pensar os desafios envolvidos nas interações entre as tradições e poéticas orais indígenas e afrodiáspóricas e as práticas textuais, editoriais, tradutórias e literárias ocidentais, no cerne das quais encontramos uma série de conflitos e equivocções entre diferentes pressupostos ontológicos sobre o mundo, a linguagem e o sujeito da enunciação. Em especial a questão da tradução, ganha aqui especial atenção etnográfica e densidade crítica, permitindo-nos perceber que sua teoria e prática podem ser inteiramente *outras* quando o lugar de onde se traduz não é mais a Europa ou o Brasil “letrados”, mas o pátio de uma aldeia ou o terreiro de candomblé e as concepções de corpo, pessoa e linguagem que se encontram enraizadas nesses espaços-mundos.

Assim, em *Nas águas de Òṣun e Yemoja: traduções “ficcionalis” do Xangô do Recife*, Tom J. S. Carneiro realiza um instigante estudo sobre o lugar e a natureza da prática tradutória presente na execução, transmissão e transformação de “cantigas” (ou “toadas”; *orikis*) de candomblé no Xangô de Recife. Apresentando transcrições em yorubá

(originalmente feitas por José Jorge de Carvalho) e traduções literais (ou “informativas”, “documentais”, nos termos de Haroldo de Campos, poeta-tradutor mobilizado pelo autor), Carneiro mostra como os praticantes reinterpretem intuitiva e afetivamente o conteúdo semântico das cantigas de *Ọṣun* e *Yemoja* durante a performance ritual, mudando e recriando constantemente seus sentidos e, com isso, ressignificando continuamente a própria mitologia e cosmologia iorubá

Já em *Além das palavras: análise, tradução e comentário de um canto Kĩsêdjê*, Osíris Veríssimo busca retraduzir o canto de abertura da Festa do Rato dos Kĩsêdjê, canto que foi registrado por Anthony Seeger nos anos 1970, durante seu trabalho de campo com este povo indígena falante de uma língua Jê. Inspirando-se na etnopoética norte-americana e, mais especificamente, na proposta de “tradução total” de Jerome Rothenberg, o interessante exercício realizado por Veríssimo parte da recuperação crítica de elementos rítmicos, sonoros e coreográficos da performance original que haviam sido abandonados pela transcrição e tradução de Seeger, para chegar a uma proposta de tradução que ultrapassa os limites do conteúdo estritamente semântico do canto.

Em *Poética da densidade para sustentar o céu: tradução, estratégias xamânicas e abertura ontológica*, Janaína Tatim, por sua vez, faz uma interessante análise do processo de fabricação e da composição da voz narrativa e da poética xamânicas no livro *A queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2010). Indagando-se a respeito da noção de “tradução densa” elaborada por Albert em seu *Post-scriptum*, Tatim mostra como ela vai muito além do tradicional e estrito domínio da tradução interlinguística, instaurando um vertiginoso exercício dialógico de tradução conceitual e criativa que busca criar em seus leitores uma “abertura ontológica” a outros mundos e modos de pensar.

Já Adalberto Müller, em *Pierre Clastres e os Guarani Mbyá: políticas da tradução*, revisita o clássico *Le Grand Parler: mythes et chants sacrés des indiens guarani* (1974) a fim de mostrar como a maneira como o antropólogo francês edita, apresenta e traduz as distintas modalidades expressivas do pensamento poético-conceitual dos povos guarani reunidas por ele nesse livro (e que foram registradas por diferentes pessoas, em diferentes contextos e épocas) expressam uma “política da tradução que parece se encaixar perfeitamente à teoria política desenvolvida em *A sociedade contra o Estado*”. Sem negar a importância e potência de tal antropologia política, ele propõe, contudo, uma retradução poética de alguns cantos do também clássico *Ayvy Rapyta* (1959) organizado e traduzido por León Cadogan (e parcialmente incluído por Clastres em sua coletânea), mostrando como tal exercício revela outras possibilidades de compreender as relações entre ontologia e poética no pensamento ameríndio e guarani.

Alexandre Nodari, por sua vez, também se propõe a reabrir e transformar nossa recepção e percepção de uma obra clássica; dessa vez, o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Em "*O velho Inácio makuxi*" e a "*lenda indianizada de Noé*": uma hipótese sobre o rapsodo de *Macunaíma*, Nodari vai ao encontro de um interlocutor indígena até então esquecido, ou deliberadamente ignorado, pela farta fortuna crítica consagrada à obra modernista, e que, no entanto, como ele procura mostrar, "desempenha um papel determinante" para a compreensão da prosódia e do modo como são costuradas "a multiplicidade heterogênea de mitos" que são mobilizados na composição formal do livro.

Por fim, em *Um conto canibal*, Gustavo de Godoy e Silva, leva à frente e desdobra boa parte das questões e procedimentos acima elencados. Partindo de uma narrativa mítica sobre a origem da plumária dos Ka'apor (registrada no âmbito de um projeto de documentação das artes narrativas desse povoameríndio realizado em parceria com Sanches de Abreu, acima mencionado), Godoy e Silva busca dar sequência ao fluxo de variações e retraduições sem fim característico da *mitopoiesis* ameríndia, colocando-se ele próprio como narrador-executor-retradutor de uma nova versão do mito, que ao se deslocar para um registro literário se abre à interação com poéticas tais como as de João Guimarães Rosa, Manuel de Barros ou mesmo Mário de Andrade.

\*\*\*

Deste modo, o dossiê *Ontologia e Linguagem: documentação, retomadas linguísticas poéticas da tradução* buscou reunir esforços recentes de pesquisadores (as) de diferentes áreas em perspectiva interdisciplinar dos estudos da linguagem de abrirem-se a este *campo de problemáticas* sobre modos de ser da linguagem e modos de produção da alteridade a entrelaçar reflexão-vivência-pessoa-linguagem. Este campo não se configura a partir de uma proposta teórico-metodológica única ou fechada, mas sim de problematizações que partem de tensionamentos e engajamentos coletivos que reverberam no trabalho de documentação e descrição linguísticas, no planejamento para retomadas e revitalização linguística, nas poéticas da tradução e nos levantamentos sobre diversidade linguística.

Nesse sentido, foram apresentadas as linhas da *Descolonialidade e Línguas Espírito*, formulada de modo coletivo por linguistas indígenas em artigo e documentos políticos do GT da DILI no Brasil, e a do *Multinaturalismo linguístico*, concebida a partir de trabalhos etnográficos alinhados à virada ontológica em Antropologia. Ambas as linhas consolidam problemáticas e modos de reflexão que contribuem para repensar a abordagem etnográfica em estudos e documentações linguísticas e de artes verbais, incluindo espíritos, animais, plantas como membros ativos das comunidades de fala transespecíficas.

Essas linhas contribuem para o fortalecimento de ações de coletivos indígenas engajados em processos de retomada linguística de contraposição às classificações científicas de suas línguas como mortas ou extintas, impondo a necessidade de criação colaborativa de novos métodos e estratégias para entendimento de graus de vitalidade. Essas linhas ajudam também a repensar a questão da tradução de poéticas orais indígenas e afrodiáspóricas que se estabelecem a partir de outras sensibilidades e criatividade estéticas e agenciais.

Trata-se, assim, de um novo horizonte de desafios para entendimentos sobre a comunicação e a linguagem, cujas possibilidades e desdobramentos começamos apenas a entrever.

### Referências

Blaser, Mario (2013). Ontological conflicts and stories of peoples in spite of Europe: toward a conversation on political ontology. *Current Anthropology* 54 (5), pp. 547-68.

Blaser, Mario (2014). The political ontology of doing difference and sameness. Theorizing the Contemporary. *Cultural Anthropology website*, January 13.

Bonfim, Evandro de Souza (2017). Kurâ Itanro: Cosmopolítica e Língua entre os Bakairi. *Revista Ñanduty*, 5(6), pp. 30-36.

BRASIL. Presidência da República. Decreto nº 7.387, de 9 de dezembro de 2010. Institui o Inventário Nacional da Diversidade Linguística e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, 2010.

\_\_\_\_\_. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais. 2002.

Ministério da Cultura. Iphan. Portaria Iphan nº 586, de 11 de dezembro de 2006. Dispõe sobre o reconhecimento de grupo de trabalho criado por instituições governamentais e não governamentais para tratar de políticas públicas voltadas à preservação e proteção do multilingüismo no país. Brasília, DF: Iphan, 2006.

BRASIL. Ministério dos Povos Indígenas (2024a). Cartilha Línguas Indígenas de Sinais (LIS). Brasília, DF: Ministério dos Povos Indígenas.

BRASIL. Ministério dos Povos Indígenas (2024b). Cartilha Braslind: o caminho para as línguas ancestrais. Brasília, DF: Ministério dos Povos Indígenas.

Cadogan, León (2015). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Edición Bartomeu Melià; Antonio Caballos. Asunción: CEADUC/CEPAG.

Clastres, Pierre (1974). *Le Grand Parler: mythes et chants sacrés des indiens guarani*. Paris: Éditions du Seuil.

Década Internacional das Línguas Indígenas (2022). Na Carta de Belém das Línguas dos povos indígenas do Brasil. In Seminário Viva Língua Viva de 22/11/2022, Belém. Disponível em: <https://www.decadalinguasindigenasbr.com>; Acesso em: 10 de março de 2025.

Década Internacional das Línguas Indígenas (2023a). *Diretrizes para a criação de políticas linguísticas para o fortalecimento das línguas indígenas no Brasil*. Manaus. Disponível em: <https://www.decadalinguasindigenasbr.com>; Acesso em: 10 de março de 2025.

Década Internacional das Línguas Indígenas (2023b). *Propostas do GT Nacional da Década das Línguas Indígenas para subsidiar o Departamento de Línguas e Memória Indígena*. Disponível em: <https://www.decadalinguasindigenasbr.com>; Acesso em: 10 de março de 2025.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2016). *Guia de pesquisa e documentação para o INDL: patrimônio cultural e diversidade linguística*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília-DF.

De la Cadena, Marisol (2010). Indigenous cosmopolitics: conceptual reflections beyond politics as usual. *Cultural Anthropology* 25 (2), p 334 - 70.

Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard.

Durazzo, Leandro; Bonfim, Evandro de Souza (2023). A área etnolinguística das línguas encantadas. In C. Severo & M. Buzato (ed.), *Cosmopolítica e linguagem* (pp.129-141). Araraquara: Letraria.

Durazzo, Leandro. (2019). *Cosmopolíticas Tuxá: conhecimentos, ritual e educação a partir da autodemarcação de Dzorobabé*. Tese de doutorado. PPGAS/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil.

\_\_\_ (2022). O estatuto encantado das línguas indígenas: comunicação mais-que-humana e revitalização linguística. In C. Severo (ed). *Políticas e direitos linguísticos: revisões teóricas, tema atuais e propostas didáticas* (pp. 149-168). SP: Pontes Editores.

Evens, Terence (2008). *Anthropology as Ethics: Nondualism and the Conduct of Sacrifice*. Oxford & New York : Berghahn Books.

Galucio, Moore & Van der Voort, (2018). MOORE, D. O patrimônio linguístico do Brasil: novas perspectivas e abordagens no planejamento e gestão de uma política da diversidade linguística. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 38, pp. 194-219.



Jan David; Heurich, Guilherme (2018). Language in the Amerindian imagination: An inquiry into linguistic natures. *Language & Communication*, 63, pp. 1-08.

Hauck, Jan (2023). Language otherwise: linguistic natures and the ontological challenge. *Journal of Linguistic Anthropology*, 33 (1). pp. 4-24.

\_\_\_\_(2023). A linguagem de outro jeito: as naturezas linguísticas e o desafio ontológico. In C. Severo; M. Buzato (eds). *Cosmopolítica e linguagem* (pp. 41-75). Araraquara: Letraria.

Holbraad, Martin & Pedersen, Morten Axel (2017). *The ontological turn: An anthropological exposition*. Cambridge, Cambridge University Press.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Censo Demográfico 2022: Etnias e Línguas Indígenas – Principais Características Sociodemográficas. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

Ingold, Tim. 2018. When ANT meets SPIDER: Social theory for arthropods. In C. Knappet and L. Malafouris (eds.), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach* pp. 209-215. New York: Springer.

\_\_\_\_ (2014). That's enough about ethnography!. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4(1), pp. 383– 95.

Kohn, Eduardo (2008). “How dogs dream: Amazonian natures and the politics of trans-species engagement”. *American Ethnologist* 34 (1): pp. 3-24.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Maniglier, Patrice (2023). *A vida enigmática dos signos*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

Oliveira, Luiz Eduardo (ed.) (2010). *A legislação pombalina sobre o ensino de línguas: suas implicações na educação brasileira (1757-1827)*. Maceió: Edufal.

Ramos, Danilo Paiva (2023). A escuta dos sopros: xamanismo e proposições ontológicas sobre a linguagem no Alto Rio Negro. In A. Barcelos Neto; L. Pérez-Gil & D. P. Ramos (ed.), *Xamanismos ameríndios: expressões sensíveis e ações cosmopolíticas* (pp. 157-188). São Paulo: Hedra.

\_\_\_\_ (2024). La escucha de los soplos: Chamanismo y proposiciones ontológicas sobre el lenguaje em el Alto Río Negro, Amazonas. *Tipití*, v. 20, n. 2.

Rubim, Altaci; Bonfim, Anari; Meirelles, Sâmela (2022). Década internacional das línguas indígenas no Brasil: o levante e o protagonismo indígena na construção de políticas linguísticas. *Work. Pap. Linguist.* 23 (2) Florianópolis, pp.154-177.

Scott, Michael (2007). *The Severed Snake: Matrilineages, Making Place, and a Melanesian Christianity in Southeast Solomon Islands*. Durham, NC: Carolina Academic Press.

Severo, Cristine; BUZATO, Marcelo (ed) (2023). *Cosmopolítica e linguagem*. Araraquara: Letraria, 2023.

Silva Meirelles, Sâmela R.; Durazzo, Leandro (2025). *Spirit languages, sacred sciences: Indigenous language commitment as a cosmopolitical interculturality*. In TAVARES, Vander (d.). *Researching Interculturality in Post-colonial Contexts: Indigenous perspectives and beyond*. New York/London: Routledge, pp. 121-134.

Strathern, Marilyn (1987). "An awkward relationship: the case of feminism in anthropology". *Signs* 12 (2), pp. 276-92.

Stengers, Isabelle (2011). *Cosmopolitics II*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

\_\_\_\_\_. (2015). *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify.

Viveiros de Castro, Eduardo (2015). Who is afraid of the ontological wolf? Some comments on an ongoing anthropological debate. *The Cambridge Journal of Anthropology* 33 (1), pp. 2-17.

Wagner, Roy (2010). *Coyote Anthropology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Walsh, Catherine (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala: Quito, 2009. pp.14-15.

---

# Artigos [dossiê]



## Dois encontros com o curupira: tradução e formas de relacionalidade

João Marcos Cardoso

Doutorando em Antropologia Social/Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0009-0006-3011-019X>

[joaomarcoscardoso@gmail.com](mailto:joaomarcoscardoso@gmail.com)

### Introdução

O pilar do programa investigativo dos mitos ameríndios proposto por Lévi-Strauss é a busca de uma lógica operatória comum, que confere uma ordem àquilo que à primeira vista parece produto de operações contingentes (ver, por exemplo, Lévi-Strauss, 1958, 2021 [1963]). O programa é factível porque, afirma Lévi-Strauss, o mito, embora seja da ordem da linguagem, tem a capacidade de se elevar de seu fundamento linguístico, constituindo-se como objeto absoluto. Como, em razão dessa elevação, o mito é capaz de resistir às piores e mais redutoras traduções, a revelação da sintaxe da mitologia ameríndia não depende estritamente da imensa variedade linguística e poética de suas atualizações particulares<sup>1</sup>.

A investigação que Albert Lord (1960) realizou sobre os bardos e a poesia oral servo-croata oferece uma imagem simétrica e invertida às reflexões de Lévi-Strauss. Este busca uma sintaxe da mitologia ameríndia, aquele busca uma gramática da poesia, uma gramática dentro da gramática. Os bardos servo-croatas cantam suas histórias usando um conjunto de fórmulas, que são “a descendência do casamento entre pensamento e verso cantado” (Lord, 1971 [1960], p. 31)<sup>2</sup>. Numa afirmação que tem forte contraste

---

1 Ainda assim, Lévi-Strauss esteve sempre atento a diversas ordens de particularidades em que um mito se manifesta, incluindo as linguísticas e, de maneira mais modesta, as poéticas. Ver a esse respeito o *Finale das Mitológicas* (Lévi-Strauss, 2011 [1971], p. 609). A leitura da tetralogia, aliás, dá inúmeras provas dessa atenção.

2 Todas as citações cujas referências aparecem em língua estrangeira foram traduzidas por mim.



com os pressupostos do estruturalismo lévi-straussiano, Lord diz que o pensamento é teoricamente livre, ao passo que o verso impõe restrições, variando em rigidez de cultura para cultura. Para o jovem cantor, desde o início do seu aprendizado, “ritmo e pensamento são um”. O aprendizado de elementos restritivos é empírico, implícito, feito pela exposição aos cantores mais velhos: extensão da frase, cadências, padrões métricos, fronteira entre palavras pouco a pouco tornam-se sua possessão e a tradição reproduz-se a si mesma (Lord, 1971 [1960], p. 31). No programa de Lord, são as regras da atualização poética que ganham protagonismo, em detrimento das regras do pensamento. Mas aqui o que é da ordem inconsciente também tem um papel fundamental.

Há muitas confluências possíveis nesses dois percursos de investigação aparentemente incompatíveis. Quando se busca a sintaxe da mitologia ou a gramática da poesia oral, o pressuposto é que há uma ordem subjacente nesses dois planos. Meu propósito é justamente explorar o potencial dessas duas linhas de pesquisa, que compartilham um mesmo ponto de partida. Com essa exploração não pretendo propor uma síntese que revele determinações necessárias entre pensamento e sua expressão linguística. Meu intuito é simplesmente propor uma variação reflexiva sobre as relações entre uma forma particular de expressão poética e de pensamento no mundo ameríndio. Para isso, apresentarei a tradução de uma narrativa kotiria, povo falante de uma língua da família tukano oriental, com o qual tenho realizado pesquisa desde 2023.

### A história do curupira

Os Kotiria (ou Wanano<sup>3</sup>) habitam o Alto Rio Uaupés, num trecho que faz fronteira entre o Brasil e a Colômbia. Cerca de um terço da população kotiria habita dez comunidades do lado brasileiro. Os dados censitários mais recentes (Associação da Escola Indígena Khumuno Wɨ'ɨ Kotiria, 2020, p. 51) dão conta de 240 pessoas vivendo nas comunidades kotiria do lado brasileiro, mas há um número expressivo (e difícil de contabilizar) de pessoas kotiria vivendo em São Gabriel da Cachoeira-AM, o município brasileiro mais próximo de seu território, e no distrito de Iauaretê, aglomerado multiétnico com feições urbanas situado na confluência do rio Papuri com o Rio Uaupés, a cerca de 50 km a jusante do território kotiria.

A história do curupira foi contada em janeiro de 2002 por Ricardo Trindade Cabral, um homem kotiria, à linguista Kristine Stenzel. A narrativa compõe a coleção *Kotiria Linguistic and Cultural Archive*, que está hospedado no *Endangered Languages Archive* (Stenzel, 2007). A narração foi realizada na casa de Ricardo Cabral em São Gabriel da

3 Kotiria é uma autodenominação e Wanano é como eles são em geral referidos no contexto regional alto-rio-negrino.

Cachoeira especificamente para registro da linguista em seu trabalho de documentação, descrição e análise da língua kotiria. Como é possível notar no registro em vídeo, Ricardo Cabral está sentado num banco, em frente à filmadora e ao lado de um gravador de áudio. No início da narração ele parece constrangido, tenta olhar para câmera, mas logo desiste, sem, ao que parece, direcionar seu olhar para pessoas fora de cena. Passados os momentos iniciais, o narrador, notavelmente menos incomodado, começa a fazer uso de gestos que situam as ações da narrativa. Ele parece então dirigir seu olhar para as cenas narradas. Na introdução que faz ao registro, Stenzel informa que toda a família Cabral está presente e de fato pode-se ouvir o burburinho de pessoas, de crianças sobretudo, ao longo de toda gravação.

Para realizar a tradução dessa narrativa, contei primariamente com os registros em áudio e vídeo dessa performance e com a transcrição e glosas feitas por Stenzel (Stenzel, 2007). Em minhas idas a campo, não tive oportunidade de me encontrar com Ricardo Cabral, mas contei com a ajuda do professor kotiria Jonas Álvares para esclarecer dúvidas ao longo do trabalho de tradução. No segundo semestre de 2024, numa tarde em que muitos habitantes da comunidade de Caruru-Cachoeira, no Alto Uaupés, estavam reunidos para beber caxiri, iniciei uma conversa sobre histórias do curupira com Felisberto Moreno. Contei-lhe, em português, a história narrada por Ricardo Cabral. Quando terminei de contar, ele disse que conhecia essa história, mas que sua versão era um pouco diferente. Nela, o curupira não tem interesse apenas no coração do caçador, como veremos a seguir na versão de Ricardo Cabral. Cobiçando inicialmente braços e pernas do caçador, o coração é o clímax da atividade predadora do curupira. Após comentar sobre essa diferença, Felisberto se pôs a contar, também em português, outra história de curupira. Seria uma ótima ocasião para registrá-la em kotiria, mas uma caixa de som que tocava música a todo volume não permitia. Só algumas semanas depois pude registrar a narrativa em kotiria, que pretendo apresentar em uma futura publicação. A reação de Felisberto Moreno ao longo da conversa se repetiria com outros interlocutores kotiria: ter contato com uma versão de uma narrativa é a ocasião para apresentar outras versões, outras narrativas mais ou menos relacionadas àquela que serviu de ponto de partida.

Colocar a tradução no centro de reflexões teóricas e etnográficas já conta com uma notável tradição na etnologia das terras baixas sul-americanas (Viveiros de Castro, 2004; Cesarino, 2011; Franchetto, 2012; Severi, 2014) e tem entre seus maiores méritos promover um contato consistente da etnologia com outras disciplinas, tais como a linguística, os estudos literários e da tradução e a filosofia. Por estar atento às qualidades poéticas da narrativa, recorri a uma disposição do texto mais próxima ao verso, confluindo com uma posição bem estabelecida pelo menos desde os trabalhos de Hymes (1992 [1981])

e Tedlock (1983) de que a prosa corrida não se presta a transmitir os procedimentos poéticos e linguísticos de performances orais. Contudo, ao contrário desses autores, não procurei recriar na tradução, por meio de soluções tipográficas, por exemplo, um conjunto de elementos que são próprios de performances orais. Ainda que eu esteja consciente de sua importância, recorrer a recursos gráficos pouco usuais para traduzir elementos da performance original depende de um grau elevado de convencionalização, que pode tornar a leitura árdua, exigindo que o leitor lide com um estranhamento que talvez não seja o mais decisivo.

Antes de passar à tradução da narrativa, apresento os principais critérios que adotei para realizá-la. Curupira é como todos os meus interlocutores kotiria traduzem a palavra *boraro*, que tem cognatos na maioria das línguas tukano oriental<sup>4</sup>. A narrativa está organizada em versos ou linhas poéticas, cujas quebras foram determinadas por dois fatores principais, solidários entre si: 1) pausas significativas na enunciação 2) uso sistemático de palavras e expressões iniciais (como *ãta*, que pode ser glosada por “assim mesmo”<sup>5</sup>) e finais (como *nia*, que pode ser glosado por “disse”<sup>6</sup>). As linhas com recuo e antecedidas por colchetes são continuações de uma única linha poética, que por razões de diagramação não puderam ser dispostas numa única linha. A numeração refere-se sempre às linhas poéticas. Situações em que a definição da linha era duvidosa foram resolvidas por interpretações de ordem semântica. Pausas mais longas orientaram a divisão da narrativa em blocos ou estrofes, que também foram determinadas em função de evidentes mudanças de cenas narrativas. Pervasivos no texto, os paralelismos foram objeto de atenção especial no trabalho de tradução. Busquei recriar sistematicamente esses “retornos recorrentes” essenciais à linguagem poética e que se desdobram nos níveis morfológico, lexical, sintático e semântico (Jakobson, 1966, p. 399). Os diálogos entre o caçador e o curupira, que formam os núcleos mais significativos da narrativa, e os diferentes blocos e cenas dentro dos quais eles se realizam também têm uma organização paralelística. Tomados em conjunto, os paralelismos revelam-se como um sistema formulaico, isto é, um esquema gerativo (Nagler, 1967) ou uma técnica de enunciação (Severi, 2002) assentada em fórmulas. Estas, como tentarei mostrar adiante, dão à narrativa sua feição poética, mas

4 O *boraro*/curupira é o mestre da mata e dos animais e a maioria das narrativas em que ele aparece envolve relações de predação. Essa questão será tratada com mais detalhe abaixo.

5 *ã+ta*  
assim+REF (REF= Referencial)

6 *ni+a*  
dizer+ASSERT.PERF

O sufixo *+a* é analisado por Stenzel (2013: 272 e ss.) como um evidencial da categoria asserção no aspecto perfectivo.

também especulativa<sup>7</sup>. Enfim, foi a forma espiralada de expressão verbal e do pensamento kotiria que busquei recriar, focando os elementos estrangeirizantes e a possibilidade de criar “novas condições de legibilidade” (Venuti, 2021 [1995], p. 77) dessa tradição poética.

### **Boraro khiti<sup>8</sup>**

yũ'ũ òi kũ khiti ya'usinitai niha.  
 kũta hia kũiro mũno to namonore òse nia:  
 yũ'ũ mihchare wa'ikinawahai wa'aika,  
     [marire chũa maniara, nia.  
 ã nichũ, thu'oro to namono:  
 hai, wa'aga, nia tire.  
 ã ni tu'sũ tiro hi'na, to puhkare wũa  
     [wakasare wũamũ wa'awa'aa  
     [mahkarokapũ.  
 topũ sũ, wa'ikinare mahkasihtotaa.  
 bohkaa tiro, tiaro kayare wãhaa.  
 tinare wãha, tiro wahcheawa'aa.  
 mipũre yũ'ũ chũa bohkatu'sũha. thuai niha, nia.  
 ni thuata ma'a kherokã me're,  
     [thuata.  
 ã yo hi'na, tiro topũre wihsiawa'aa to ma'are.  
 pase'epũ wa'aa.  
 tinisihtotaa.  
 to wa'ari ma'are, ma'are ne bohkeraa.

### **História do curupira**

Agora eu vou contar uma história. 1  
 Uma vez, um homem disse assim à sua esposa:  
 “Hoje eu vou caçar,  
     [não há comida para nós”, disse.  
 Disse isso e ouviu de sua esposa:  
 “Está bem, vá”, ela lhe disse. 5  
 Assim dito, ele enlaçou a zarabatana,  
     [enlaçou rápido o porta-flechas e partiu  
     [mato a dentro.  
 Lá chegou e rodeou em busca de caça.  
 Achou. Três macacos matou.  
 Matou-os e ficou contente.  
 “Agora encontrei comida. Vou regressar”, disse. 10  
 Disse: “vou tomar o caminho de volta,  
     [vou voltar depressa”.  
 Então, ele ali perdeu seu caminho.  
 Foi para outro lugar.  
 Andou às voltas.  
 Seu caminho, seu caminho não encontrou. 15

7 Estou, pois, mais interessado na relação do paralelismo com o pensamento especulativo (Cesarino, 2015, 2024) do que com processos cognitivos (Severi, 2007).

8 A numeração das linhas corresponde às linhas poéticas, que por motivos de espaço podem ocupar mais de uma linha do texto. Esses casos estão indicados por colchetes.

*te namicha na'itōa duhkuseawa'a pase'epu ne*

*[to mahsierapu.*

*āta yoa ñamichapu hi'na, kũ ku'tukāpu,*

*[ōpari ku'tukāpu re phi'asũa.*

*ti ku'tupu phi'asũ, ōita yu'u khāriita, nia.*

*ā nirota hi'na, ñamũ phūrire mahkasih totaa to'ĩ.*

*dũ'tesih totaa. nataa.*

*ōpari wũ'ukā yoa, wũ'ukā, ōpari wũ'ukā.*

*tu'su noano ti phūri me'reta,*

*[noano phitia.*

*nuhusũawa'aa.*

*tokakai tiro khārikhōaa.*

*ba'aro hi'na ñamidahchomahka'i waroi,*

*[yoaropu kũiro taro koataa sō'oba'ropu.*

*yabariro hikari hi'na ni tiro, kũ masuro.*

*to kapoto'ĩ thuario koataa.*

*te ōba'aro'ĩ wi'itarokaro koataa.*

*tiro kũayũ'duawa'aa.*

*ba'aro thuario koatata te toka'ai*

*[wi'ita'arukusũa.*

*toi tirore sinitua.*

*ne koiro, nia tiro.*

*yu'tieraa tirose'e koiro.*

*ba'aro toa ne koiro, nia tirore.*

*toa nichupu hi'na, do'se a'riro mahsuro*

*[tikari chē'eni yu'tia.*

*yu'tiro tirore nia:*

A noite caiu, rapidamente, nesse outro,

[desconhecido lugar.

Assim feita a noite, numa pequena clareira,

[numa pequena clareira ele penetrou.

Nesta clareira penetrou e disse “vou dormir aqui”.

Assim dito, rodeou em busca de folhas de bacaba.

Cortou-as e as levou de volta. 20

Fez um tapiri desse jeito, um tapiri desse jeito.

Feito com essas folhas, ficou bom,

[quando terminou, ficou bom.

Acomodou-se.

Ali mesmo deitou e dormiu.

Mais tarde, bem no meio da noite, 25

[percebeu alguém vindo de longe.

“Quem será?” ele disse, com medo.

Em sua direção se aproximava, ele percebia.

Assim chegando, ele percebia.

Ficou com muito medo.

Então, ele percebeu se aproximando, 30

[chegando perto.

Ali, perguntou-lhe:

“Olá, parente”, ele disse.

Mas o parente não respondeu.

Então, outra vez, “Olá, parente”, disse-lhe.

Dito outra vez, “Quem poderá ser esse?” 35

[o homem questionou-se:

Respondeu-lhe o homem:



*yɨ'ɨkhɨ hiha koiro, nia.*

“Eu também sou seu parente”, disse.

ã tia, *nia.*

“Está bem”, disse.

*ãta yoa, tiro me're durukua yoa.*

Assim, o homem começou a conversar com ele.

*duruku tu'sɨ, tirore nia:*

Terminada a conversa, disse-lhe: 40

*koiro yɨ'ure mɨ'ɨ yahiripho'nare yɨ'ure waga.*

“Parente, me dê, me dê seu coração.

*[yɨ'ɨ chɨduaka, nia.*

[Quero comê-lo”, ele disse.

*[to yahiripho'nare sinia tirore.*

[Ele lhe pediu seu coração.

*to ã nichɨ, tiro mahsɨnose'e tirore nia.*

Isso dito, o homem replicou:

*cho'o, yɨ'ɨ yahiripho'nare wamahsieraka nia.*

“Como assim, não posso dar meu coração”, disse.

*na to mahsieraka, nia.*

“Não sei como arrancá-lo”, disse.

ã tia *ni yɨ'tia tirose'e.*

“Certo”, o outro respondeu. 45

*ãta yoa ba'arokāta tirore siniata.*

Assim, pouco depois, pediu-lhe novamente:

*mɨ'ɨ yahiripho'nare yɨ'ure waga, nia.*

“Me dê seu coração”, ele disse.

*tirose'e mahsɨnose'e kɨa yoa.*

O homem se amedrontou.

*yɨ'ure a'riro chɨduaro nika nithɨ'othua.*

“Ele está querendo me comer”, ele pensou.

*ba'aro mahsɨno hi'na topɨrota hi'na*

Então, ali mesmo o homem pegou sua faca 50

*[to yɨ'soriphikāre na hi'na tiro ka yahiripho'nare*

[e o coração de um macaco

*[wayerɨkaa.*

[ele arrancou

*yɨ'sota yoa, ti phĩ yɨ'soriphikāpɨ be phu'a phari,*

Arrancou-o, espetou-o e através de um buraco

*[kohpakā yoa ñuiwĩoa.*

[ofereceu-o.

*to ñuiwĩochɨ, tiro boraro, boraro hia tiro*

Ofereceu ao curupira, ele era o curupira.

*nɨhkɨwāhtiro hia, tiro boraro*

Era o espírito mau da floresta, o curupira.

*to yahiripho'nakāre ña'arɨkaa*

Pegou o coraçãozinho

*[chɨroka'aro koataa.*

[e comeu-o imediatamente, o homem percebeu.

*kherokā me're chɨpha'yoroka'aro koataa.*

Comeu rapidinho, o homem percebeu. 55

*chɨ tu'sɨ, nia:*

Ao terminar de comer, disse:

*koiro mɨ'ɨ yahiripho'na noaphitiaro koaka, nia.*

“Parente, seu coração está mesmo bom”, disse.

|                                                           |                                                    |    |
|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|----|
| <i>yũ'ũre wanamoata payahiripho'nare</i>                  | "Me dê outro coração".                             |    |
| <i>hai, niata.</i>                                        | "Está bem", o homem disse.                         |    |
| <i>yũ'soriphĩ na paio ka yahiripho'nare ta wayerũkaa.</i> | Pegou a faca, tirou o coração de outro macaco.     | 60 |
| <i>nawĩoa.</i>                                            | Ofereceu-o                                         |    |
| <i>yũ'soriphĩkã so'towai s'ophĩrãpo ñuiwĩoa.</i>          | Espetou-o na ponta da faca e ofereceu-o.           |    |
| <i>tirose'e ña'arokaa chũba'arõõa.</i>                    | Ele pegou e logo comeu,                            |    |
| <i>kherokã chũa.</i>                                      | Comeu rapidinho.                                   |    |
| <i>chũ tu'sũ ba'arokãta toa tirore sinituata.</i>         | Ao terminar de comer, ele pediu novamente:         | 65 |
| <i>mũ'ũ yahiripho'nare waga toa, nia.</i>                 | "Me dê de novo seu coração", ele disse.            |    |
| <i>hai, nia tirokũ.</i>                                   | "Está bem", o homem disse.                         |    |
| <i>paio yahiripho'nare ka yahiripho'nareta wayena,</i>    | Outro coração de macaco, tirou o coração,          |    |
| <i>[wayena tirore wawĩoa.</i>                             | [tirou e ofereceu-lhe.                             |    |
| <i>ba'aro mahsũnose'e hi'na tirore nia.</i>               | Então, o homem lhe disse:                          |    |
| <i>mũ'ũkhũ yũ'ũre mũ'ũ yahiripho'nare waga</i>            | "Você também, me dê seu coração, parente",         | 70 |
| <i>[koiro, nia.</i>                                       | [ele disse.                                        |    |
| <i>to ã nichũ, thũ'oro tiro boraro ñakã yũ'tia.</i>       | Isso dito, ouviu o curupira malvado responder:     |    |
| <i>mũ'ũ do'se yoa nari mũ'ũ yahiripho'nare, nia,</i>      | "Como você arrancou seu coração?", disse.          |    |
| <i>a'riphĩ me're ñarokha'mare, ni,</i>                    | "Você precisa arrancar com uma faca", disse        |    |
| <i>[yũ'soriphĩre ñui wĩoa tirore.</i>                     | [e ofereceu-lhe uma.                               |    |
| <i>tiphĩre tiro hi'na ña'a</i>                            | Ele pegou a faca                                   |    |
| <i>[to yahiripho'nare phirokã beñũa.</i>                  | [e tentou tirar seu coração lentamente.            |    |
| <i>phũriyũ'dũaka.</i>                                     | "Isso dói muito".                                  | 75 |
| <i>to phũrichũ, thũ'othu hi'na nia boraro mahsũnore.</i>  | "Dói", pensou e disse o curupira ao homem.         |    |
| <i>phũriyũ'dũaka. thũ'oro do'se yoa mũ'ũ nari, nia.</i>   | "Dói muito, como você o tirou?", disse.            |    |
| <i>ã mũ'ũ phirokã yoaka mũ'ũ nia,</i>                     | "Você está fazendo muito devagar", o homem disse.  |    |
| <i>phirokã mũ'ũ beñũka.</i>                               | "Está tentando enfiar devagar."                    |    |
| <i>kherokã yoarokã naka'aro kha'mare tuaro me're nia</i>  | "Precisa ser rápido, fundo, com força", ele disse. | 80 |

*to ã nichu thũ'oro hi'na, tiro boraro ñakã  
 tiphĩ yũ'soriphĩre ña'a hi'na,  
 wa'kũenoka ñosaphu'anoka sãnoka.  
 ñohsaphu'aroka sãnoka. borasũ ka'a wa'aro  
 [koataa.  
 phũ! do'kaka'asũ'awa'aa.*

*toita yariawa'aa.  
 tiro mahsũnose'e sinitua.  
 ne koiro, nia.  
 yũ'ure khero mũ'u yahiripho'nare yũ'ure waga  
 [nima.  
 dũ'tamaniaa.  
 yaria wa'ari hia topũrota.  
 do'se yoaro a'riro yũ'ũre yũ'tierahari  
 [ni tiro mahsũnose'e hi'na.  
 õpari kohpaka phorerokã wĩõũrokaa.  
 phirirota khõaro khõa yaria wa'ari hia.  
 yũ'soriphĩ to yahiripho'napũta duhkua.  
 ã yoachũ ñũ, yariawa'aro hi'na ti ñaka,  
 [ni wa'a sũhka khãriawa'aa.*

*to ã yoachũta, bo'reka'awa'aa.  
 bo'reka'achũ ñũ hi'na tiro wihaa.  
 ñũa tire. phiriro khõaa.  
 borarowũ'rũ hia tiro.  
 phoari ñatirirowũ'rũ hia tiro.  
 topũre tiro wiha wa'aa.*

Ouvindo o que foi dito, o malvado curupira  
 pegou mesmo a faca  
 e de súbito apunhalou-se, profundamente.  
 Apunhalou-se profundamente e súbito caiu,  
 [percebeu o homem.  
 Pum! Estatelou-se no chão.

85

Ali mesmo morreu.  
 O homem perguntou:  
 “Olá, parente?”, disse.  
 “Me dê seu coração agora”,  
 [pediu, em vão.  
 Não fazia barulho.  
 Ele estava morto ali.  
 “Por que ele não me responde?”,  
 [ele se perguntou.  
 Fez um buraco pequeno assim, e espiou para fora.  
 O grandão estava deitado, deitado e morto.  
 A faca estava cravada em seu coração.  
 Deu-se conta: “O malvado está mesmo morto”,  
 [disse, foi deitar e dormiu.

90

95

Enquanto dormia, amanheceu.  
 Ao notar que amanheceu, ele saiu.  
 Ele o viu. O grandão deitado.  
 Era um grande curupira.  
 Era um grandão malvado e peludo.  
 Ele saiu dali,

100

*to tina kayare naka'aa,*  
*[to yu'soriphĩre thũawera thuaa tiro,*  
*[te to yawu'upũ sũnoka tiro.*

*topũ sũ to namonore ya'ua:*

*yu'ũ õse wa'ati, ni,*  
*a'rina kayare wãhai, nia.*  
*hai ni. tikoro wahche tinare hi'na.*  
*cha da're tirore sũ'ochũ yooa.*

*ba'aro hi'na yooa, phititia khũ'mari yu'dũri*  
*[ba'aro hi'na.*  
*tirota, yu'ũ boraro yu'ũ wãhakũrirore ñusibũ*  
*[nia.*  
*to pirire natai niha.*  
*[bũhsarida yoaítai niha.*  
*[tina noano sihpã hiso'a, ni.*  
*[wa'aa te topũ.*

*topũ sũ ñũ mahkamaa. ne maniaa.*  
*bayu'dũkã, ne bahueraa.*  
*bayu'dũkã, buhtiari hia.*  
*ã yoaichũ ñũ, hi'na tiro to yoariphĩre na hi'na,*  
*õita tiñakã khõamare, ni.*  
*[dũ'teka yoa ya'papũre hi'na.*  
*to õse dũ'terokãchũ,*  
*[toita tiro borarowũ'rũ wã'karuku*  
*[sũ bahuan okaa.*  
*wã'karukusũmũa, nia tirore:*

Pegou seus macacos,  
 [arrancou sua faca e voltou,  
 [foi embora para casa.  
 Chegou e contou à sua esposa:  
 “Assim aconteceu comigo”, disse. 105  
 “Matei estes três macacos”, disse.  
 “Está bem” ela disse, feliz com os macacos.  
 Ela cozinhou para o marido e comeram juntos.

O tempo passou, quatro anos,  
 [bastante tempo.  
 “Aquele, vou ver o curupira que eu matei”, 110  
 [disse.  
 “Vou pegar um dente dele  
 [E fazer um colar.  
 [Eles pareciam ser belos, brilhantes”, disse  
 [e foi até lá.

Lá chegando, procurou-o, em vão, não havia nada  
 “Está todinho podre, não se vê nada.  
 Está todinho podre, desapareceu.”  
 Ao notar isso, pegou seu terçado. 115  
 “Bem aqui o malvado estava deitado” disse,  
 [“Vou cavar este chão aqui”.  
 Enquanto cavava assim,  
 [o grande curupira despertou  
 [e apareceu diante dele.  
 Despertou rápido e disse-lhe:

*noana, mʉ'u yʉ'ure wā'kora, nia.*

*yʉ'u khāriyʉ'dʉa wa'ari hika, nia.*

*mʉ'u hiku yʉ'ure wā'kora, nia.*

*mipʉre ā hiku mʉ'ure yʉ'u mʉ'u*

*[wa'ikina wāhasihtotatu*

*kādu yʉhkukʉsika ōpadu hidu mʉ'ure waita, nia.*

*tʉ me're mʉ'u wa'ikinawāhaika.*

*hai, nia.*

*ā nirota tiro boraro ñakā hi'na*

*[tʉ yʉhkukʉkāre bahua me'rea.*

*tirore waa.*

*mʉ'u a'ritʉ me're wa'ikinawāhaga.*

*yabaina mʉ'u wāhaduainare wāhaga, nia.*

*hai, nia tirokʉ.*

*ā ni tirore tʉre waa.*

*hai, ni tiro.*

*tʉre ña'anahkaa. thuawa'aa.*

*tiro borarokʉ wa'awa'aa.*

*thuwa'a toi*

*[kūiro khatama'a bohkasūa toi.*

*tirore ñʉ,*

*[photokatihari, ni.*

*tʉre ña'a ōse khāka'a yoaa.*

*thō'ose tʉre khāka'a yoachʉta, tiro boradihiawa'aa.* Ao agitar o bastão, o jacu caiu no chão.

*pa! photokātiri hira, ni.*

*tirore nanakaa. tiro thuua.*

*te to yawu'ʉpʉ sūa.*

“Obrigado, você me acordou”, disse.

“Faz tempo que eu estava dormindo!”, disse. 120

“Foi você que me acordou”, ele disse.

“Agora, vou lhe dar

[um bastão de caça,

[um bastão de madeira bem assim”, disse.

“Com esse bastão, você vai caçar”.

“Está certo”, disse o homem.

Assim dito, o curupira malvado 125

[fez o bastão de madeira aparecer.

E deu-lhe.

“Vai caçar com este bastão.

Vai caçar o que você quiser”, disse.

“Está bem”, disse

E assim deu o bastão ao homem. 130

“Está bem”, disse o homem.

Pegou o bastão e foi para casa.

O curupira também se foi.

Voltando para casa,

[o homem topou com um jacu.

Ao vê-lo, perguntou-se: 135

[“será mesmo verdade?”, disse.

Pegou o bastão e o agitou assim.

“Pa! É mesmo verdade”, disse.

Pegou-o e voltou.

Foi até chegar em casa. 140



to yawu'upɥ thuasũ,  
 [tirore khatama'are to namonore wa yoa.  
 tirore tikoro su'o chɥada're chɥ yoa tirore.  
 ã yo tiro borarose'e tukãre waro, nia:  
 ne noare ya'ukɥ ninobɥ, nia.  
 mɥ'ɥ ya'ukɥ yariawa'akɥka, nia tirore.  
 ã nire niro, tɥre nɥo khɥatia tiro.  
 wa'ikinawãharo wa'aro,  
 [tɥre nawa'aka'a, wa'ikina phayɥ wãhaatia.  
 ãta yoa to koyase'e tirore sinituaatimaa:  
 mɥ'ɥ do'se wãhahari a'ri topeina  
 topeina pe'ri wãheratii, nia.  
 to ã nichɥ thɥ'o tirose'e ya'ueraatia.  
 ãta yoa kãta hi'na tiro yeba phayuru  
 [si'nikhã'ayɥ'dɥawa'aa.  
 khã'ayɥ'dɥamaro, tinare tiro ya'unokaa.  
 yɥ'ɥ ã yoa wa'ikinawãhaha, ni ya'ua.  
 ã ni tu'sɥ hi'na, panɥma,  
 [tiro hi'na õ ba'arokãi wɥ'ɥdu'tuka'ai  
 [sã'ama'nota ãga khõ'oawa'aa.  
 agã khõ'o yoa tiro hi'na,  
 [ti nɥmaita hi'na yariawa'aa hi'na tiro.  
 kotimaa, kotirose'e, ne tirore thɥoeraa.  
 tiro yariawa'a,  
 [to yahiripho'na hi'na  
 [tiro boraro ka'apɥ wa'awa'aa.  
 õi phitira a'ri khati.

Chegando em casa,  
 [deu o jacu à sua mulher.  
 Ela o preparou e comeram juntos.  
 Então, quando o curupira lhe deu o bastão, disse:  
 “Não diga nada a ninguém”, disse.  
 “Se contar, você vai morrer”, disse ao homem. 145  
 Dito o que disse, o homem escondeu seu bastão.  
 Quando ia caçar,  
 [agitava o bastão e matava muitos bichos.  
 Mas seus parentes ficavam assim se perguntando:  
 “Como ele consegue caçar?  
 “Não conseguimos caçar tanto”, eles diziam. 150  
 Ouvindo isso, ele não dizia nada.  
 Um dia, ele bebeu muito caxiri  
 [e embebedou-se.  
 Bêbado, ele lhes contou:  
 “É assim que mato os bichos todos”, contou.  
 Logo depois de contar, no dia seguinte, 155  
 [nos arredores de casa,  
 [uma cobra surgiu e picou-o.  
 A cobra o picou  
 [e naquele dia mesmo ele morreu.  
 Ele tomou remédio, mas não adiantou.  
 Já morto,  
 [seu coração  
 [foi para junto do curupira.  
 Aqui acaba esta história. 159

### Paralelismos: predação e troca

Em seu aspecto mais evidente, as construções paralelísticas da narrativa contada em Kotiria por Ricardo Cabral são em sua maioria de ordem morfossintática, isto é, morfemas, palavras ou sintagmas formam “equações verbais”, que obedecem o “princípio de similaridade e de contraste” (Jakobson, 2003, p. 72). Muitas dessas construções desempenham uma função de progressão narrativa e se orienta pelo seguinte esquema geral, no qual cada algarismo representa um elemento (morfema, palavra ou sintagma):

1-2-3

3-4-5

4-5-6

5-6-7-8

8-9-9-10 etc.

Por esse esquema, uma linha tende a retomar um ou mais elementos da linha anterior (ou da mesma linha) e acrescentar novos, produzindo uma forma espiralada, em que o avanço é feito por retomadas, duplicações sistemáticas. Na escrita, essa forma não se confina, portanto, na prosa, que indica justamente o discurso que se dirige para frente (Jakobson, 1966, p. 399). Nas ocorrências mais simples, os paralelismos consistem em repetições de termos numa mesma linha ou em linhas contíguas:

|                                                            |                                                        |     |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|-----|
| <i>to wa'ari <b>ma'are</b>, <b>ma'are</b> ne bohkeraa.</i> | Seu <b>caminho</b> , seu <b>caminho</b> não encontrou. | 15  |
| <i><b>bayu'dukã</b>, ne bahueraa.</i>                      | <b>“Está todinho podre</b> , não se vê nada.           | 113 |
| <i><b>bayu'dukã</b>, buhtiari hia.</i>                     | <b>Está todinho podre</b> , desapareceu.”              | 114 |

Stenzel (2016) analisou o uso sistemático em kotiria de um tipo de construção paralelística que na terminologia linguística leva o nome de *tail-head linkage*, isto é, elementos do predicado de uma sentença [*tail* – cauda/extremidade final] são repetidos no início da sentença seguinte [*head* – cabeça/extremidade inicial]. Pragmaticamente, esse é um dispositivo usado para movimentar ações e seus agentes entre o plano principal e o plano de fundo, conduzindo a atenção da audiência entre as sequências narrativas (Stenzel, 2016, p. 436-437). Seguem dois exemplos desse tipo de construção:

|                                                           |                                                  |    |
|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|----|
| <i>bohkaa tiro, tiaro kayare wāhaa.</i>                   | Achou. Três macacos <b>matou</b> .               | 8  |
| <i>tinare wāha, tiro wahcheawa'aa.</i>                    | <b>Matou</b> -os e ficou contente.               | 9  |
| <i>yū'sota yoa, ti phī yū'soriphīkāpū be phu'a phari,</i> | Arrancou-o, espetou-o e através de um buraco     |    |
| <i>[kohpakā yoa űuiwīoa.</i>                              | <b>[ofereceu</b> -o.                             | 52 |
| <i>to űuiwīochu, tiro boraro, boraro hia tiro</i>         | <b>Ofereceu</b> ao curupira, ele era o curupira. | 53 |

O último exemplo evidencia a função, apontada por Stenzel, desse tipo de paralelismo na mudança de foco entre personagens de uma narrativa. O foco passa do caçador ao curupira, que apenas nesse momento é identificado como tal na narrativa. Há aí outra mudança de foco, talvez menos evidente, que é a passagem do caçador do papel de vítima potencial de um ato de predação realizado pelo curupira ao papel de fornecedor de uma dádiva àquele que pretendia predá-lo. Quer dizer que o paralelismo construído sobre o verbo “oferecer” (ñui) opera uma mudança mais ampla no sentido da cena: passagem da agência predatória de um ser até então desconhecido à agência doadora do caçador, que oferece como presente aquilo que o curupira busca como presa. Nesse exemplo, nota-se como uma construção paralelística de ordem sintática atua na construção de paralelismos que estão presentes no plano discursivo e que são perceptíveis na duplicação dos encontros entre curupira e caçador, nas reversões das posições de agente e paciente, nas reversões dos sentidos das ações, tomadas como predação ou troca.

Sem avançar mais nas relações entre paralelismo no plano sintático e no plano discursivo, gostaria de orientar minha análise para os paralelismos presentes no plano discursivo e sua repercussão sobre conteúdos especulativos. Com isso não pretendo buscar uma relação necessária entre forma paralelística e forma de pensamento, sobretudo porque o paralelismo é possivelmente um universal poético, empregado em regimes expressivos tão distintos entre si quanto são o ameríndio, o russo, o hebraico e o chinês (Jakobson, 1966). A questão colocada é, pois, se e como o paralelismo, tomado como forma geral de expressão poética, molda e é moldado por regimes singulares de expressão e pensamento.

Reflexões sobre o uso de paralelismos na poesia chinesa apontam que a superposição de padrões linguísticos confere uma “visão binocular” capaz de projetar um efeito de solidez e profundidade (Peter A. Boodberg, *apud* Jakobson, 1966, p. 402). Essa ideia inspira a interpretação das artes verbais xamanísticas ameríndias, em que “os paralelismos e as montagens parecem de fato prestar-se à visualização dos eventos paralelos que a pessoa cindida do xamã/cantador experiencia.” (Cesarino, 2006, p. 107) A

história do curupira pode ser lida numa chave semelhante, pois aí também estão em jogo eventos paralelos, cuja sede, porém, não é a pessoa cindida do xamã/cantador, mas um espaço em que dois planos cosmológicos distintos são, ou parecem ser, coextensivos.

Estar sozinho na floresta e deparar-se com alguma espécie de espírito que lhe propõe uma interação é uma situação tipicamente ameríndia. Ela é um risco a que se está exposto na vida cotidiana e que infundáveis eventos míticos tematizam. Anne Christine Taylor (1993), ao explorar com detalhe esse tipo de encontro entre os Achuar, notou algo que pode ser estendido a outras socialidades das terras baixas sul-americanas: esses encontros estão sempre ancorados em relações de comunicação, eles ativam um código metalinguístico e as histórias que os relatam tratam da função de comunicação e das patologias que podem afetá-la. O caráter problemático da comunicação é certamente decorrência do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2020 [2002]). Relembrando de maneira muito sintética essa concepção, espécies que habitam o cosmo veem a si mesmas como humanas e outras espécies como não humanas. Quer dizer que os diferentes pontos de vista das diferentes espécies têm o mesmo modo de funcionamento, mas o que cada uma vê é sempre necessariamente diferente: todas as espécies veem o mundo da mesma maneira, mas cada uma vê um mundo diferente do das outras. A fórmula do perspectivismo enquanto uma epistemologia e várias ontologias, as mesmas representações e outros objetos, sentido único e referentes múltiplos (Viveiros de Castro, 2004, p. 6), conjuga uma correspondência e uma defasagem: espécies diferentes compartilham um ponto de vista humano, que, por ter uma propriedade dêitica/pronominal e não substantiva, só podem se manifestar alternadamente (Viveiros de Castro, 2012). As perspectivas tendem, pois, a se manter paralelas na medida em que se trata de mundos diferentes.

É por isso que para os Achuar, na eventualidade de um encontro de uma pessoa com os espíritos *iwianch* (pertencente à categoria dos mortos), basta dizer “eu também sou uma pessoa” e emitir um barulho surdo para que o espírito desapareça (Taylor, 1993, p. 430). Ao se afirmar como pessoa, um Achuar coloca o espírito na posição de não humano, assegurando sua estabilidade ontológica. O que deve a todo custo ser evitado é abrir um campo interacional. Uma conversa que tive sobre o curupira com interlocutores kotiria dão uma imagem invertida e complementar ao caso achuar. Antes de partir para uma incursão na floresta, é preciso realizar um benzimento protetivo, que, dirigido ao curupira, o faz dormir. Trata-se, portanto, de um ato linguístico agressivo, cujo caráter protetivo é anular a possibilidade de interação. Sem essa proteção, o incauto pode ser alvo das flechadas invisíveis do curupira. Nos dois casos, portanto, uma interação de caráter predatório substitui uma interação linguística.

Na história do curupira encontramos, transformados, todos esses elementos. Isso porque no mito, “a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada”, nele “cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana –, e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito”. (Viveiros de Castro, 2020 [2002], p. 307). O caçador e o curupira não apenas veem o mundo da mesma forma, eles assumem (em que pesem fingimentos e hesitações) que há, em alguma medida, um compartilhamento ou sobreposição de perspectivas: é o que possibilita o diálogo – e os equívocos. O que movimenta história do curupira é uma multiplicação de equivocações, no sentido que Viveiros de Castro dá ao termo:

A equivocação não é um erro, uma ilusão ou uma mentira, mas a própria forma da positividade relacional da diferença, seu oposto não é a verdade, mas o unívoco, como a reivindicação da existência de um significado único e transcendente. O erro ou ilusão por excelência consiste, precisamente, em imaginar que o unívoco existe debaixo do equívoco e que o antropólogo é seu ventríloquo (Viveiros de Castro, 2004, p. 11).

Sigamos, pois, as equivocações: O curupira propõe um diálogo e projeta um campo relacional (“‘Olá, parente’, ele disse” – linha 32). O caçador hesita, pois, dentro de seu tapiri, no meio da noite, não pode identificar visualmente quem lhe dirige a palavra. Não há elementos suficientes à sua disposição para responder à questão: “Esse que ouço mas não vejo é um ser relacionável?”. Nesse momento da narrativa, o uso reiterado do morfema *-koa*<sup>9</sup> – que Stenzel (2013, p. 282) analisa como evidencial indicativo de experiência direta não-visual e que eu traduzi pelo verbo “perceber” – transmite essa incapacidade de o caçador reconhecer a identidade do interlocutor potencial. Ante a insistência do curupira, o caçador aceita, às cegas, integrar esse campo interacional; ele enfim diz “Eu também sou seu parente”. Ao dar essa resposta, o caçador fez cruzar perspectivas que podiam e deviam permanecer paralelas e teve que lidar com as consequências do cruzamento.

Quando o curupira pede ao caçador seu coração, este logo nota o despropósito do pedido. Mas a perspectiva do curupira já havia assumido uma posição dominante e o caçador percebeu que a equivocação não tinha uma resposta lógica, senão prática. Foi assim que ele devolveu ao curupira outra equivocação, ou melhor, três: três corações de macaco, em vez do seu. Como as dádivas não podiam prosseguir sem lhe custar a vida, o caçador propôs a troca de papéis: agora era sua vez de receber o coração do curupira.

9 Linhas 25, 28, 29, 30, 54, 55, 56 e 84.

Que este tenha aceitado atesta que há um campo interacional compartilhado. As regras e o valor da troca são um sentido comum para caçador e curupira, mas ele se atualiza por meio de referentes diversos. Porém, se é verdade que a equivocação não impede a relação, mas a funda (Viveiros de Castro, 2004, p. 10), o novo equívoco lançado pelo caçador ao propor a inversão dos papéis de doador-receptor tem algo de paradoxal. Ele visa restaurar sua própria perspectiva, anulando a do curupira, que evidentemente deve morrer ao cravar a faca em seu peito. Quando isso parece se concretizar, pois o curupira jaz inerte no chão, o caçador ecoa paralelisticamente a primeira frase dita pelo espírito mau da floresta: “Olá, parente”. Na batalha entre perspectivas, o caçador encontrou um meio de reaver a sua e por isso pode voltar para casa, o que não é comum ocorrer após encontros como o que ele teve.

O retorno do caçador à cena do encontro após muito tempo produz uma inversão nos termos. O homem volta à clareira para tirar um dente do curupira, com o qual pretende fazer um colar. Como signos de quem é predado, o dente do curupira e o coração do caçador estão no campo da homonímia, que é outra forma de expressar a equivocação (Cassin, 2022 [2016]). Seja como for, o ponto de vista do caçador parecia estar assegurado e era o de predador. Nova equivocação, o que para o caçador era a morte, para o curupira era um sono profundo e ao acordar viu-se na obrigação de retribuir aquele que o despertou. O bastão mágico de caça – a dádiva enfim restituída do curupira ao caçador – é a equivocação final: servindo para predação acabará sendo o meio pelo qual o caçador será predado pelo curupira. Essa interpretação é reforçada por uma versão dessa narrativa publicada em *nheengatu* no final do século XIX por Barbosa Rodrigues (1890, p. 32-34), que não identifica sua origem. No fim dessa versão, o caçador ganha do curupira não um bastão, mas uma flecha mágica, que é uma *surucucu*. Dois meninos descobrem o segredo do caçador, roubam a flecha-cobra e tentam usá-la. Mas a flecha-cobra volta-se contra um dos meninos, pica-o e o mata.

O primeiro e o segundo encontro entre o caçador e o curupira estão em relação de transformação, sendo o segundo bloco uma imagem simétrica e inversa ao primeiro – um paralelismo estrutural antitético que tento sintetizar nos esquemas abaixo.

### **1º encontro: disponibilidade comunicativa (causada pelo aparecimento do curupira)**

#### *Esquema interativo*

A - o que é predação para o curupira é troca para o caçador (aquele pede o coração deste).

B - o que é troca para o curupira é predação para o caçador (este pede o coração daquele).



**2º encontro: indisponibilidade comunicativa (causada pelo desaparecimento do curupira)***Esquema interativo*

A - o que é predação para o caçador é troca para o curupira (aquele quer o dente deste).

B - o que é troca para o caçador é predação para o curupira (este quer o coração daquele).

|            |                                                          | <b>Curupira</b> | <b>Caçador</b> |
|------------|----------------------------------------------------------|-----------------|----------------|
| 1 encontro | Interação A (signo operador: coração do caçador/macacos) | Predação        | Troca          |
|            | Interação B (signo operador: coração do curupira)        | Troca           | Predação       |
| 2 encontro | Interação A' (signo operador: dente do curupira)         | Troca           | Predação       |
|            | Interação B' (signo operador: bastão mágico ao caçador)  | Predação        | Troca          |

A noção ampla de paralelismo enquanto “equações verbais” que obedecem ao “princípio de similaridade e de contraste” (Jakobson, 2003, p. 72) permite identificá-lo em vários planos da narrativa. Repetições sistemáticas de elementos no interior de uma sentença ou entre sentenças adjacentes estão entre os principais recursos narrativos empregados por Ricardo Cabral em sua performance, permitindo-lhe conduzir as mudanças de cenas e de foco narrativo. No plano discursivo, o paralelismo é um princípio organizador da narrativa, que se constrói por meio de dois encontros – a um tempo similares e contrastantes – entre caçador e curupira. Os dois encontros também se duplicam paralelisticamente por meio de mudanças no foco da interação: em cada encontro, o tipo de interação entre caçador e curupira transita da predação à troca e vice-versa, conforme apontado nos esquemas acima. Presentes em vários níveis, os paralelismos, ao distribuir sistematicamente similaridades e contrastes, são a lógica que estrutura a narrativa, a engrenagem que a põe em movimento. Dito isso, cabe esboçar uma especulação sobre as possíveis relações entre esse princípio organizador da narrativa e o regime singular de pensamento que ela pressupõe.

**Equações verbais e inequações do pensamento**

O curupira é mesmo alguém decisivo para pensar em conflitos ontológicos (Almeida, 2021) e questões associadas a eles: tradução e equivocações, troca e predação como formas de relacionalidade do perspectivismo (Viveiros de Castro, 2020 [2002], 2004). Mas afinal, é possível precisar os nexos entre uma forma narrativa que se vale de paralelismos e uma

forma de pensamento que tem também um plano de fundo paralelístico? As analogias, embora perceptíveis, bem podem ser contingentes. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que os paralelismos gramaticais se limitam às demandas da performance oral da narrativa. Baseado em pressupostos evolucionistas, as reflexões de Albert Lord apontam que o uso de fórmulas e paralelismos na poesia oral teria o que ele chama de função mágico-religiosa, que seria anterior à função estética. Nesse processo, haveria uma espécie de conquista evolutiva, pela qual o artista emancipou-se do feiticeiro (Lord, 1971 [1960], p. 66-67). Embora recusando os resquícios evolucionistas do seu argumento, Lord nos ajuda a compreender os recursos poéticos em termos mais abrangentes. Eles não cumprem apenas uma função comunicativa ou estética, mas dão também forma a modos de pensar e existir.

Como vimos, em escalas diferentes, a história do curupira é construída por meio de desdobramentos sistemáticos, que vão da progressão narrativa organizada por sucessões de linhas paralelas até as duas cenas narrativas paralelas – representadas pelos dois encontros entre o caçador e o curupira –, passando pela permutação, em cada cena, do entendimento da relação como troca ou como predação. Nesses dois últimos casos, sobretudo, a presença de paralelismos é tão notável quanto o contraste entre os termos que os compõem. Por exemplo, na linha 32, o curupira dirige-se pela primeira vez ao caçador desta forma:

*ne koiro, nia tiro.* “Olá, parente”, ele disse.

Após o curupira ter cravado a faca em seu próprio peito e desfalecido, é o caçador que se dirige ao outro nestes termos (linha 88):

*ne koiro, nia.* “Olá parente”, disse.

Outro exemplo ocorre quando, após hesitar, o caçador responde à interpelação do curupira. Na linha 41 este lhe diz:

*koiro yu'ure mu'u yahiripho'nare yu'ure waga.*

“Parente, me dê, me dê seu coração.

No momento em que finalmente acabam os corações do macaco, é a vez do caçador de interpelar o curupira (linha 70):

*mu'ukhu yu'ure mu'u yahiripho'nare waga koiro, nia.*

“Você também, me dê seu coração, parente”, disse.

Caçador e curupira repetem praticamente as mesmas frases, mas em cada caso os valores se alteram. “Olá, parente” serve ora para abrir um diálogo, ora para garantir que ele se fechou. No outro caso, pedir o coração do interlocutor é sempre uma relação de predação que aparece como uma relação de troca. Mas no primeiro momento o pedido é recebido como um absurdo lógico e no segundo apenas como dificuldade prática. Está claro que esse tipo de sequência não pode ser tomado meramente como redundância a serviço da performance oral ou como mnemotécnica. Pode ser isso também, mas antes de tudo é uma reflexão sobre a arte da tradução em diálogos que conectam planos ontológicos distintos. A homonímia pode ser a forma mesma de dizer outra coisa, pois os princípios de identidade e do terceiro excluído não operam aqui. Predação pode ser troca e vice-versa, e ambas a mesma coisa ao mesmo tempo. Não faz sentido, portanto, pedir que a tradução produza equivalências. O que a história do curupira faz é justamente mostrar que semelhanças de superfície guardam diferenças de fundo – os mesmos sintagmas podem significar troca ou predação –, e que diferenças de superfície guardam semelhanças de fundo – embora em planos ontológicos diferentes, caçador e curupira compartilham a predação e a troca como premissas da relacionalidade.

O curupira é o mestre/dono da mata e/ou dos animais de caça. Enquanto tal é um potencial predador de caçadores, que devem se precaver desse tipo de encontro, do qual têm pouca chance de sobreviver (Barreto et al., 2018, p. 74, Reichel-Dolmatoff, 1971). Os pés virados para trás do curupira é um elemento semiótico indicativo de sua capacidade de produzir equivocações: orientar-se pelo sentido contrário ao de suas pegadas significa ir ao encontro dele. As relações entre predação e troca, que estão no cerne do perspectivismo (Viveiros de Castro, 2020 [2002]), tomam forma por meio de traduções equívocas que vemos na história do curupira<sup>10</sup>. Encontrei referências ao curupira em somente em dois dos nove volumes da Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro. Nas narrativas dos autores desana Bayaru e Ye Ñi (2004), há apenas uma breve menção à relação transformacional entre o *boraro* (curupira) e *Miriá Porã Masú* (Jurupari). Mais reveladoras são as quatro narrativas dos autores tariana Kedali e Kali (2000). No conjunto de “Histórias de Ñaamu, o Curupira”, pode-se ver exemplos clássicos do perspectivismo: o que são mutuns para a mulher do caçador são galinhas para a curupira, o que é um prato para o curupira é

10 Encontrei referências ao curupira em somente dois dos nove volumes da Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro. Nas narrativas dos autores desana Bayaru e Ye Ñi (2004), há apenas uma breve menção da relação transformacional entre o *boraro* (curupira) e *Miriá Porã Masú* (Jurupari). Mais reveladoras são as quatro narrativas dos autores tariana Kedali e Kali (2000). No conjunto de “Histórias de Ñaamu, o Curupira” pode-se ver exemplos clássicos do perspectivismo: o que são mutuns para a mulher do caçador são galinhas para a curupira, o que é prato para o curupira é um cogumelo para o pescador etc. Embora não seja possível aprofundar relações entre as narrativas, tanto nas dos Tariana quanto na dos Kotiria nota-se a conjunção entre predação e relações equívocas

um cogumelo para o pescador etc. Embora não seja possível aprofundar relações entre essas narrativas sobre o curupira, tanto nas dos Tariana quanto na dos Kotiria nota-se uma nítida conjunção entre predação e relações equívocas.

Deixando esse aprofundamento comparativo para um trabalho futuro, eu gostaria de introduzir aqui outra categoria-chave do pensamento amazônico, a noção de maestria-domínio (Fausto, 2008). Em sua síntese interpretativa dessa categoria, Carlos Fausto observa que um de seus pontos mais importantes é a assimetria, entendida em termos de englobamento ou de relação continente-conteúdo (Fausto, 2008, p. 333-334). Para o autor, a assimetria que há na relação de maestria-domínio está intimamente associada à predação, e a troca, que invoca a imagem da simetria, não parece ter maior importância nessa interpretação.

Contudo, percebo que a história do curupira, que tem em seu fundo esse esquema relacional da maestria, reflete sobre as traduções interespecíficas dos idiomas da predação e da troca, da assimetria e da simetria. No fim de suas considerações sobre a ideologia bipartite ameríndia, Lévi-Strauss reafirma uma reflexão sua, elaborada quase cinquenta anos antes, sobre o sistema de metades, que exprime não apenas mecanismos de reciprocidade, mas também relações de subordinação. “O dualismo se traduz por um jogo que bascula entre a reciprocidade e a hierarquia” (Lévi-Strauss, 1991, p. 313-314). Os Kotiria – e povos habitantes do Uaupés em geral – não se organizam por sistemas de metades. Contudo, sua organização por meio de um sistema de grupos exógamos hierarquicamente distribuídos e que realizam trocas igualitárias entre si, produz também um paradoxo entre dois princípios contrastantes que servem, simultaneamente, para descrever as relações sociais kotiria (Chernela, 1993).

Os paralelismos da história do curupira desdobram-se em vários planos e só uma tradução atenta à construção poética da narrativa é capaz de evidenciá-los de maneira mais completa. Esse conjunto de paralelismos é meio de expressão desse amplo problema de pensamento que são as formas de relacionalidade. A tradução é uma peça-chave dessa reflexão, ou melhor, trata-se propriamente de uma reflexão sobre a tradução e seus pressupostos. A história do curupira mostra que no paralelismo como na tradução, nunca há identidade completa entre os termos, mas uma oscilação permanente entre compasso e descompasso. Isso porque as duplicações não servem para produzir identidades, mas diferenças.

De fato, um dos princípios fundamentais da lógica ameríndia é o da diferença, não o da identidade. A ideologia bipartite analisada por Lévi-Strauss (1991) ou o perspectivismo por Viveiros de Castro (2020 [2002]) são demonstrações desse substrato filosófico

ameríndio. Mas ainda resta muito a desvendar sobre as relações entre expressões poéticas ameríndias e formas de pensamento, que são ambas muito diferentes das tradições poéticas e especulativas dos ocidentais e ocidentalizados. Vimos que Jakobson definiu o paralelismo como “equações verbais”, o que é bem apropriado. A história do curupira, contudo, ajuda a revelar que essas equações podem servir para pensar inequações, da relacionalidade e dos princípios comunicativos e tradutórios que a fundam. Se há uma lição a reter dessa narrativa, é que traduções só podem realizar-se entre compassos e descompassos, pois um é a condição do outro. O momento de troca de narrativa que tive com Felisberto Moreno pode ser usado como exemplo dessa produção de diferenças: após ter-me ouvido contar a história que eu aprendi com o registro de Ricardo Cabral, ele a repetiu, introduzindo as diferenças de sua versão. Em seguida, contou outra história de curupira, de alguma forma observando o princípio de similaridade e contraste.

## Referências

- Almeida, Mauro (2021). *Caipora e outros conflitos ontológicos*. São Paulo: Ubu Editora.
- Associação da Escola Indígena Khumuno Wu'ũ Kotiria; União das Nações Indígenas do Alto Rio Waupés; Chacon, Thiago C.; Rocha, Pedro; Richwin, Igor. N. & Pedroso, Diego R. (2020). Água, Terra e Gente *Kotiria e Kubeo: Primeiros Passos para um Plano de Gestão Territorial e Ambiental do Alto Uaupés*, São Paulo, v. 1.
- Bayaru, Tõrãmu (Galvão, Wenceslau Sampaio) & Ye Ñi, Guahari (Galvão, Raimundo) (2004). *Livro dos Antigos Desana - Guahari Diputiro Porã*. São Gabriel da Cachoeira: FOIRN. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro; v. 7).
- Barreto, João Paulo Lima et al. (2018). *Omerô: constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã (Tukano)*. Manaus: EDUA.
- Cassin, Barbara (2022 [2016]). *Elogio da tradução: complicar o universal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Cesarino, Pedro de N. (2006). De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, 12(1), pp. 105-135.
- \_\_\_\_ (2011). *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp.
- \_\_\_\_ (2015). Composição formular e pensamento especulativo nas poéticas ameríndias. *Revista Brasileira*, 83, pp. 17-31.

\_\_\_\_ (2024). Amazonian shamanic enquiry: formulaic composition and specialized discourse. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 30, pp. 205-224.

Chernela, Janet (1993). *The Wanano indians of the Brazilian Amazon: a sense of space*. Austin: University of Texas Press.

Fausto, Carlos (2008). Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, 14(2), p. 329-366.

Franchetto, Bruna (2012). Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. *Cadernos de Tradução*, 30(2), p. 35-62.

Hymes, Dell (1992 [1981]). *"In Vain I Tried to Tell You"*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Jakobson, Roman (1966). Grammatical Parallelism and Its Russian Facet. *Language*, 42(2), pp. 399-429.

\_\_\_\_ (2003). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.

Kedali (Barbosa, Manuel Marcos) & Kali (Garcia, Adriano Manuel) (2000). *Upíperi Kalísi: Histórias de Antigamente. História dos antigos Taliaseiri-Phukurana (versão do clã Kabana-idakena-yanapere)*. São Gabriel da Cachoeira: UNIRVA/FOIRN, 2000. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro; v. 4).

Lévi-strauss, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

\_\_\_\_ (2021 [1963]). *O cru e o cozido: mitológicas I*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_ (2011 [1971]). *O homem nu: mitológicas IV*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_ (1991). *Histoire de lynx*. Paris: Plon.

Lord, Albert (1971 [1960]). *The singer of tales*. New York: Atheneum.

Nagler, Michael (1967). Towards a generative view of the oral formula. *Transactions and proceedings of the American Philological Association*, 98, pp. 269-311.

Rodrigues, João Barbosa (1890). *Poranduba amazonense ou kochymauara porandub*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger e Filhos.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1971). *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*. Chicago: University of Chicago Press.



Severi, Carlo (2002). Memory, Reflexivity and Belief. Reflections on the Ritual Use of Language. *Social Anthropology*, 10, pp. 23-40.

\_\_\_\_ (2007). *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure / Musée du Quai Branly.

\_\_\_\_ (2014). Transmutating beings. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4(2), pp. 41-71.

Stenzel, Kristine (2007). *Kotiria Linguistic and Cultural Archive. Endangered Languages Archive*. <http://hdl.handle.net/2196/00-0000-0000-0002-05B0-5>. Acessado em 16 de junho de 2024.

\_\_\_\_ (2016). More on switch-reference in Kotiria (Wanano, East Tukano). In Gijn, Rick Van & Hammond, Jeremy (Orgs.), *Switch reference 2.0* (pp. 425-452). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

\_\_\_\_ (2013). *A Reference Grammar of Kotiria (Wanano)*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Taylor, Anne Christine (1993). Des fantômes stupéfiants: langage et croyance dans la pensée achuar. *L'Homme*, 33(126/128), pp. 429-448.

Tedlock, Dennis (1983). *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

Venuti, Lawrence (2021 [1995]). *A invisibilidade do tradutor: Uma história da tradução*. São Paulo: Editora Unesp.

Viveiros de Castro, Eduardo (2020 [2002]). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora.

\_\_\_\_ (2004). Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: 2(1), pp. 3-22.

\_\_\_\_ (2012). O medo dos outros. *Revista De Antropologia*, 54(2), pp. 885-917.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Dois encontros com o curupira: tradução e formas de relacionalidade

**Resumo**

Neste artigo apresento uma tradução de uma narrativa kotiria sobre o curupira, buscando recriar em português elementos poéticos presentes na performance original. Os Kotiria são um povo falante de uma língua da família Tukano Oriental que habita o Alto Rio Uaupés. A tradução da narrativa (que faz parte do *Kotiria Linguistic and Cultural Archive*, hospedado no *Endangered Languages Archive*) abre a possibilidade de analisar nexos entre formas poéticas, formas de pensamento e formas de relacionalidade presentes entre os Kotiria, tais como as relações entre os paralelismos poéticos da narrativa kotiria e um regime de pensamento específico. Os paralelismos entre caçador e curupira, que formam o núcleo da narrativa, seriam ademais uma reflexão sobre a tradução entre diferentes planos ontológicos. O artigo se insere no debate sobre temas caros à etnologia, tais como etnopoética, ontologia, perspectivismo, mas que ecoam em outras disciplinas, como linguística, estudos da tradução e estudos literários.

**Palavras-chave:** Noroeste Amazônico; Xamanismo Ameríndio; Artes Verbais; Estudos da Tradução.

## Two encounters with the curupira: translation and forms of relationality

**Abstract**

This article presents a translation into Portuguese of a Kotiria narrative about the *curupira*. The Kotiria are an Indigenous people of the Upper Uaupés River who speak a language of the Eastern Tukanoan family. The translation seeks to recreate the poetic features of the original performance in Kotiria. As part of the Kotiria Linguistic and Cultural Archive (Endangered Languages Archive), the narrative offers a lens for exploring connections between poetic form, thought, and relationality among the Kotiria, particularly the links between its poetic parallelisms and a specific regime of thought. The central parallelism between a hunter and the *curupira* can also be read as a reflection on translation across ontological planes. The article engages with debates central to ethnology – ethnopoetics, ontology, perspectivism – while also contributing to discussions in linguistics, translation studies, and literary studies.

**Keywords:** Northwest Amazon; Amerindian Shamanism; Verbal Arts; Translation Studies.

## Sobre o que cantam os Ka'apor?<sup>1</sup>

André Sanches de Abreu<sup>2</sup>

Doutorando em Antropologia/Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0009-0009-7132-5877>

[andre.abreu@usp.br](mailto:andre.abreu@usp.br)

### Introdução

No dia 26 de junho de 2022, pouco mais de três meses depois de ter retornado da primeira expedição de trabalho de campo entre os Ka'apor, recebi do meu novo amigo Faustino Rossi Ka'apor<sup>3</sup> um canto diferente.

Desde que havia retornado, estabeleci com Rossi uma comunicação via mensagens instantâneas. As mensagens por celular marcaram o a minha pesquisa de mestrado, iniciada em 2021, um dos momentos mais críticos da pandemia da covid-19 no Brasil (cf. Sanches de Abreu, 2024). Para minha alegria e surpresa, depois do trabalho do campo, estabeleci uma comunicação diária com muitos Ka'apor à distância, o que me permitiu aprender rapidamente o ka'apor. Muitas das mensagens eram de Faustino Rossi Ka'apor, e costumavam ser mensagens de áudio com seus cantos. Acompanhados por uma explicação, os cantos de Rossi geralmente diziam sobre as aves; percebi depois de algum tempo que esse costuma ser o motivo da maioria dos cantos ka'apor.

- 
- 1 Agradeço à Carmen Añon Brasolin pela leitura das versões preliminares do artigo, e por me auxiliar a montar sua versão final.
  - 2 Pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA - USP), trabalha com os Ka'apor desde sua pesquisa do mestrado sobre a pajelança. Atualmente se dedica aos estudos das artes verbais ka'apor com auxílio FAPESP (2024/05588-0).
  - 3 Rossi é grande estudioso dos conhecimentos Ka'apor. Ainda na década de 1980 foi escolhido pelos missionários do Summer Institute of Linguistics para tarefa de elaborar uma versão do Novo Testamento em ka'apor. Hoje, Rossi guarda a preocupação de salvaguardar os conhecimentos ka'apor para os mais jovens e é um dos professores mais atuantes na aldeia Axingi renda.

O canto do dia 26 de junho era diferente. Já havia recebido outros tantos que também eram e que haviam sido difundidos pelos missionários do Summer Institute of Linguistics (SIL). Os missionários do SIL apropriaram-se da prosódia, dos meslimas e das formas dos cantos tradicionais ka'apor, sobre os quais passaram a inserir conteúdos bíblicos<sup>4</sup>. Recebi alguns desses cantos, identificados e discriminados pelo nome *tupã jyngariha*, 'cantos de tupã' e interpretados também por Rossi. No termo *tupã jyngariha*, *jyngar* faz a vez do verbo 'cantar' flexionado em terceira pessoa, o que implica a não inclusão de prefixos pessoais. No caso dos 'cantos de Tupã' recebe o sufixo nominalizador *-ha*, conferindo-lhe o caráter de um substantivo, 'canto'. É precedido geralmente por um outro substantivo que lhe discrimina suas características ou mesmo que lhe atribui um intérprete. 'Cantos de Tupã' não são cantos entoados por Tupã, maneira pela qual historicamente missionários identificaram a figura de Deus entre povos falantes de língua tupi, mas são cantos sobre sua vida e seus feitos. Tal forma se repete em outros modos de reconhecer e atribuir cantos. No dia 26 de junho de 2022, recebi o que Rossi chamou de *edjien jñariha*, um canto que ele havia aprendido há muito tempo, nos anos 1980.

Rapidamente percebi que era algum canto ensinado por Etienne Samain, antropólogo que além de ter trabalhado junto aos Kamayurá na década de 1980, esteve com os Ka'apor e pôde, junto com eles, gravar performances de flauta e de cantos. Na mensagem enviada por Rossi ele me dizia que, naquela época, esteve cantando com Etienne também, aproximando meu interesse sobre os cantos à curiosidade de Samain. As gravações de Samain foram preparadas e incluídas no disco "Kaapor: Cantos e pássaros não morrem" (1988), organizado pelo pesquisador. O disco, contudo, não possui nenhum registro das canções de Rossi, à época (1981) com 14 anos.

Encaminhei, com o auxílio do antropólogo e amigo Alessandro Ricardo Campos, a interpretação de Rossi a Etienne Samain que ficou profundamente emocionado com o registro e buscou, entre o repertório que havia levado à antiga aldeia Gurupiuna, reconhecer a canção que cantou a Rossi. Tratava-se de uma canção do cantor francês Hugues Aufray, hoje com 95 anos, intitulada *Guidez mes pas* (guia meus passos). A canção diz sobre o caminho terreno do cantor e sua dedicação a Deus com a finalidade de encontrar o amor e os céus no dia do juízo final. A interpretação de Rossi, como ele mesmo descreveu, era uma tentativa e uma imitação do canto francófono de Etienne. Nela estão presentes muitos fonemas que caracterizam o francês falado, inclusive a palavra *jour* que compõe o primeiro

4 Os registros dos cantos missionários do SIL estão disponíveis no acervo da instituição. Nota-se processamento de efeitos de áudio para denotar uma realização coletiva. São canções compostas e interpretadas por Thomas L. Avery, que também trabalhou com os Mamaindê (1977) na década de 1970. Avery também adaptou e ajudou a adaptar hinos cristãos para as línguas ashaninka, piro, wayampi e wounaan, além de conduzir outros estudos na área da etnomusicologia.

verso da canção (*C'est au lever du jour*). A performance de Rossi também se caracteriza por possuir uma melodia que se assemelha à registrada no fonograma de Aufray, crescendo em intensidade e em ascensão melódica a cada parte musical, como na canção original, e encerrando-se com uma realização bem próxima do último verso que dá nome a canção, <kĩle me pa>, (*guidez mes pas*). Demonstração de uma memória apuradíssima de Rossi, já atribuída aos Ka'apor em outras ocasiões (Ribeiro, 1974, p. 33). Acredito que, fora a semelhança de forma e sons da interpretação original com a interpretação de Rossi (e não sei se por precisão ou por acaso, a interpretação de Rossi está apenas meio tom acima da gravação original de Hugues Aufray), ele não estava exatamente preocupado com o conteúdo/mensagem da canção, interessando-se sobretudo pelo som do canto em si. Este acontecimento, que conto como anedota, motivou minha reflexão sobre os sentidos dos termos utilizados pelos Ka'apor em contextos de comunicação, principalmente nas comunicações com não-indígenas, que são fundamentais também para entender algumas características dos cantos ka'apor conforme apresento a seguir.

*Jyngar*, 'cantar', não é algo atribuído indistintamente a realizações vocais caracterizadas por variações de altura (frequência) sonora que comumente reconheceríamos como uma melodia própria de um canto. Não se diz, por exemplo, que as aves cantam, embora vocalizem reconhecíveis melodias. Isso indica um possível uso restrito do termo para realizações humanas e intenções de cantar. Esta última afirmação merece alguma reformulação se pensarmos as origens dos cantos ka'apor, os cantos de pajé, os momentos de suscetibilidade e a pajelança, conforme explicarei a seguir.

Para se referir ao canto das aves, em vez de *jyngar*, utiliza-se em ka'apor o verbo *je'ẽ* que aponta para o sentido de 'soar', mais precisamente 'vocalizar' pois assume a realização do som e sua fonte vocal/gutural, incluindo-se aí também os assobios. Diferencia-se, portanto, de *tyapu*, verbo que também indica um som ou ruído, como o ruído de um gerador a óleo diesel, a qualidade sonora de uma flauta ou de um tambor, de caixas de som e de fones de ouvido.

*Je'ẽ*, assim como o verbo cantar (*jyngar*) em ka'apor, também pode receber um sufixo nominalizador (-*ha*), e pode ser traduzido como 'vocalização', 'som' ou até mesmo 'idioma', sendo esta última tradução mais interessante quando a vocalização é atribuída a alguém. Assim, se diz da língua portuguesa, *karai je'ẽha*, do ka'apor, *awa je'ẽha*, e do inglês, *amerikan je'ẽha*. Quando os ka'apor falam sobre uma 'pouca vocalização' ou mesmo uma 'vocalização ruim', usam o termo *je'ẽngai*, atribuído aos animais, a algumas aves que não cantam como outras, ou mesmo ao jacaré que sequer vocaliza. *Je'ẽngai* também pode ser utilizado para falar de pessoas, principalmente os surdos, mas também aqueles que

têm alguma articulação que julgaríamos prejudicada ou deficiente (Godoy, 2020). De certa forma, *je'ê* se aproximaria do verbo 'falar' em português, mas não parece carregar, a princípio, a ideia de uma vocalização com sentido imediato, como a realização de palavras ou frases, se não privilegiar o aspecto sonoro da vocalização, i.e., seu som.

Em contextos de comunicação, como em um diálogo ou uma conversa, o verbo mais utilizado é o *pandu*. Também pode ser traduzido como falar, embora 'comunicar' pareça uma tradução mais certa, pois em *pandu* a ideia de um som associado a um sentido é inerente. *Pandu* pode ser encarado como o termo que evidencia um conjunto de significados próprio da comunicação e das línguas. É sobretudo utilizado para se referir a contextos humanos de comunicação (e aqui cabem as mesmas ressalvas indicadas sobre *iyngar*, como veremos a seguir), de modo que jamais pode-se dizer sobre um surdo, *je'ëngai*, que ele não se comunica, *pandu ym* (Godoy, 2020). Diz-se dos surdos que eles se comunicam com as mãos, *ipo pe pandu* (Godoy, 2020).

Nesse sentido, creio ser possível dizer que a performance musical de Rossi se aproxima da intenção do canto (*iyngariha*) de Samain, por meio da realização sonora, (*je'ëha*) de Samain, sem, contudo, aproximar-se do conteúdo da canção propriamente, algo próximo a *panduha*. Rossi não sabia me dizer sobre o que tratava o canto de Samain, mas sabia cantá-lo em suas outras qualidades, ou seja, sabia reproduzir a sonoridade do francês e a variação melódica que caracterizam o canto de Samain.

Pude verificar algo semelhante enquanto cantarolava de memória alguns cantos ka'apor na aldeia Paraku'y renda. Sem sequer saber do teor do canto, fui surpreendido com a afirmação de Pakuriran Ka'apor sobre já ter aprendido e memorizado os cantos, diferente dos jovens ka'apor que sequer arriscavam entoá-los. De fato, poucas vezes vi os jovens cantando. Em todas as vezes interpretavam coletivamente os novos cantos criados por Valdemar Ka'apor, que são diferentes dos cantos dos antigos<sup>5</sup>. Costumava acontecer com os cantos antigamente que o intérprete e cantor ka'apor mascarasse propositadamente o teor do canto, o texto da canção, para que outras pessoas não o aprendessem, utilizando-se principalmente de um timbre mais gutural, realizado na região posterior da garganta e com pouca articulação geral. Apesar disso, nunca ouvi ninguém dizer que os cantores de antigamente vocalizavam mal. Tal característica dos cantos é um atributo estético valorizado pelo intérprete e reconhecido pelos ouvintes especialistas ou não.

5 Os cantos de Valdemar Ka'apor foram sonhados algum tempo depois dos Ka'apor expulsarem os invasores de suas terras, em meados dos anos 2000. Diferente dos cantos dos antigos, possuem uma melodia que se assemelha a cantigas infantis. Trata-se de uma mesma melodia, que se repete em outros cantos. Se inicia da quarta nota de uma escala pentatônica maior, ascende uma segunda maior, e descende nota por nota até chegar na fundamental da escala, onde repousa.



Isso me fez acreditar por algum tempo, ouvindo inclusive os mencionados registros feitos por Etienne Samain, que alguns cantos antigos não tinham um conteúdo para além da sua melodia, algo como as “palavras de música” que os Kĩsêdjê ensinaram a Anthony Seeger (Seeger, 2015), ou mesmo semelhante ao já dito sobre os cantos Pankararu (Braunwiser, 1938 *apud* Carlini, 1998). Posteriormente, fiz algum registro de cantos com Xupera Ka'apor, grande conhecedor dos cantos antigos, e tive a mesma impressão por um breve momento. No registro, Xupera canta acompanhado por crianças; trata-se de uma das aulas sobre os cantos que Xupera ministra na escola da aldeia, com intuito de ensinar aos jovens e crianças os cantos de antigamente e seu modo de cantar. As crianças, contudo, não se aproximam, em nenhum aspecto, daquilo que Xupera está cantando. Ao fim, descubro que se trata do canto sobre o *karara*, a ave biguá (*Nannopterum brasilianum*) e que seu canto, assim como os cantos gravados por Etienne Samain, possui um texto. Apesar de conseguir me comunicar relativamente bem na língua, e de estar familiarizado com a transcrição em texto de registros audiovisuais em ka'apor, não seria possível conhecer o teor da canção somente ao ouvi-la. Aproximar-se do texto de alguns cantos só é possível com o auxílio de conhecedores do repertório ka'apor que conhecem o canto previamente e o identificam. Os textos das canções do disco “Kaapor: cantos e aves não morrem” foram identificados, por exemplo, pelo falecido pajé Mati, que auxiliou Gustavo Godoy a transcrevê-los.

Tais episódios me auxiliaram a pensar as distinções entre os verbos de comunicação conforme elaborei e descrevi nos parágrafos anteriores. Isto é, não se trata de uma distinção explicada a mim pelos próprios Ka'apor. Com ela, contudo, é possível começar a se aproximar de uma reflexão ka'apor sobre comunicação e sobre o sentido, mas com ressalvas. É realmente tentador achar a frutífera oposição ocidental ‘som *versus* sentido’ entre os termos mais utilizados pelos Ka'apor para denotar modos de comunicação, realizações verbais e etc. Mas cada um desses termos parece estar em alguma contiguidade com os outros, sem se confundirem entre si. São mais bem definidos caso a caso e, sobretudo, a partir das percepções de quem escuta um canto, uma fala ou um som.

Ouvir um som, uma fala ou uma conversa é também entendê-los. Não à toa, depois de me contarem e me ensinarem narrativas, ou mesmo depois de explicações sobre uma palavra ou sobre um procedimento, os Ka'apor costumam me inquirir “*nde rehendu katu?*”, ou seja, ‘você ouviu/entendeu bem?’. O verbo *hendu* aponta para o sentido de ouvir e entender, como costuma acontecer com os verbos perceptuais. Sobretudo, e aí há uma diferença fundamental, desloca a inteligibilidade que costumávamos atribuir a uma fala, frase ou texto, para as faculdades e as possibilidades sensoriais de quem escuta. É um indicador de uma compreensibilidade que reside em quem ouve e, por isso mesmo, pode indicar alterações da percepção ordinária, como acontece nas narrativas míticas (Godoy

& Sanches de Abreu, 2023), em momentos de suscetibilidade, ou mesmo nas relações que o pajé mantém com outros entes e animais a quem chama de afilhados (Sanches de Abreu, 2024). É certo que muitos animais vocalizam (*je'ê*) e vocalizam melodicamente como cantos. Mas compreender essa vocalização como um canto (*jyngariha*), ou mesmo como uma fala ou conversa (*panduha*), indica uma mudança sensorial do ouvinte que o aproxima de um outro regime de significação.

Ou seja, é possível dizer que um animal, ave, tatu, o sapo cunauarú (*Trachycephalus resinifictrix*), entre outros, está cantando ou falando, mas isso indica que uma diferença segura inicial, que afastava um regime humano de um regime animal, transfigurou-se em uma relação possível de inteligibilidade, mesmo que não seja plena de comunicação e mútuo entendimento. É aí que reside o perigo de momentos como esse. O controle (ou não) sobre uma compreensibilidade pode determinar possibilidades de relações para além do que esperaríamos de relações entre humanos. Nelas há o risco de que outros entes, animais, e espíritos compreendam aquilo que as pessoas dizem, o que é certamente um risco, mas potencialmente algo desejável no caso da pajelança. Por essa razão, em situações de caça, é recomendável que se siga um protocolo rígido de comportamento, como não falar para a caça, não rir e respeitá-la (*pyhu katu*) para que a presa não tenha sua atenção capturada pelos predadores e partilhe com ele de um sistema análogo de significação, o que instaura a vulnerabilidade do caçador e uma crescente suscetibilidade sobre aquilo que configura sua própria vitalidade e sua humanidade. Neste mesmo sentido, a comunicação do pajé com essa outra humanidade só é possível sem maiores perigos ao valer-se, entre outras coisas, do canto. Ao cantar, o pajé também retém a atenção dos entes agressores, mas os convence esteticamente a cooperar. O canto de pajé caracteriza-se como uma conversa – é por meio dele que faz entender suas intenções e os motivos de conjurar os entes que o auxiliarão na pajelança.

As situações que descrevi até aqui parecem indicar uma série de questões não só sobre os cantos ka'apor, mas sobre uma concepção ka'apor do sentido. Afinal, há alguma outra razão, além de motivos estéticos, para Xupera Ka'apor 'esconder' os seus cantos enquanto os ensina para os jovens da aldeia? Existe algum outro motivo para os cantores que performam como os antigos cantores ka'apor por vezes esconderem o texto de seu canto? Todos os cantos entoados com a garganta (*xurukwa pe jyngar*) possuem um teor escondido? Quais são os recursos utilizados pelos cantores, pajés ou não, para capturar ou evitar a atenção dos possíveis ouvintes humanos e extra-humanos? Quais cantos podem ser cantados sem impedimentos? Quais cantos podem ser perigosos e são restritos?

Na próxima seção, apresento algumas características dos cantos ka'apor sobre as aves, com dois exemplos cantados<sup>6</sup> por Faustino Rossi Ka'apor a partir dos quais é possível apreender importantes informações sobre as aves e sobre os cantos. Na sequência, trato sobre diferentes ocasiões em que ouvi os cantos de pajé: durante a pajelança, à noite; e fora de contexto, ao fim da tarde. Os exemplos evidenciam os recursos do pajé para invocar e chamar a atenção dos *tupiar*, seus afilhados na cura de pessoas adoentadas.

### As Aves dos cantos

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou (Rosa, 1956, p. 143).

Falantes de uma língua do tronco linguístico tupi-guarani, os Ka'apor habitam as margens da Amazônia oriental, a Terra Indígena Alto Turiaçu, na fronteira do estado do Maranhão com o Pará. Trata-se de uma região que congrega características de diferentes biomas: a floresta tropical, o cerrado e a caatinga. Embora não faça parte da bacia Amazônica, e sim da Bacia do Rio Gurupi, a Amazônia maranhense não se diferencia do resto da Amazônia em termos de biodiversidade. Por reunir diferentes características ambientais, o Maranhão possui uma das avifaunas mais ricas e diversas do mundo. Na porção amazônica, ao menos 503 espécies de aves já foram registradas (Oren & Roma, 2011).

Os Ka'apor conhecem as aves em complexidades diferentes. Há profundos conhecedores e passarinhos, como Waldemir Ka'apor, que podem indicar nome e características de centenas de aves em uma conversa relativamente curta, indicando, inclusive, a diferença de sexo de aves que não possuem dimorfismo sexual (como o *jekere'i*, o pavãozinho-do-pará, *Eurypyga helias*). Há outros cuja atenção é dedicada, sem exclusividade, às aves que fornecem as penas utilizadas na confecção dos adornos plumários, pelos quais os Ka'apor são mundialmente conhecidos, como pude perceber sobre Quintiran Ka'apor. Há ainda conhecimentos que são difundidos e atualizados por meio das narrativas míticas, principalmente sobre *sarakur* (saracura, *Aramides cajaneus*), *wakura* (bacurau, *Nyctidromus albicollis*), *uyrapuimbor* (urubu-rei, *Sarcoramphus papa*), *Wyrahu* (gavião-real, *Harpia harpyja*). Existe quem cuida das aves que não foram abatidas

6 Todos os cantos utilizados neste artigo fazem parte de um acervo sobre os Ka'apor que se vale do método de documentação linguística para sua conformação. O acervo está hospedado no Endangered Languages Archive (ELAR), trata-se de um trabalho conjunto com os Ka'apor e com o antropólogo Gustavo de Godoy e Silva. Todos os cantos e falas explicativas foram transcritos e traduzidos por mim.

nas caças, ou aqueles que criam os curiós tão presentes na aldeia Xie pihun *renda*, ela mesma com o nome da ave. Existem os pajés que enxergam as aves como pessoas e com elas mantêm uma relação de padrinho-afilhado, sendo auxiliado por elas a recuperar a vitalidade de alguém doente. Há ainda aqueles que conhecem as puçangas (*puhã*) feitas com partes de aves para melhoria da agilidade, da disposição e da valentia. O conhecimento sobre as aves e seus comportamentos também auxilia os guardiões da floresta (*ka'a usak ha ta*) a fazerem a vigilância do território e encontrar ramais de invasores ilegais. São as aves que vocalizam na presença de alguém que guiam os guardiões, me contou Iracadju Ka'apor. Há ainda um conhecimento comum entre as pessoas sobre a maneira como as aves se organizam, sendo divididas entre *kapitã*, as lideranças, e seus seguidores; ou mesmo entre os 'donos', *ijar*, e seus 'xerimbabos', numa espécie de outra sociedade humana. Há, por fim e sobretudo, o conhecimento sobre as aves que é manifesto por meio dos cantos. Todos estes conhecimentos são atravessados uns pelos outros.

É realmente notória a incidência de cantos sobre aves, o que permite localizar os pássaros como assunto preferencial deste tipo de arte verbal entre os Ka'apor. Os cantos partilham com as artes plumárias os motivos de sua realização, mas com desdobramentos e resultados diferentes.

Há ao menos dois tipos de cantos sobre as aves: *ma'ewyra rehejyngariha* (literalmente 'canção sobre aves') e as *paje jyngariha*, as canções de pajé que, embora restritas ao ritual da pajelança, costumam ser dirigidas às aves, como descrevo na próxima seção. As primeiras, canções sobre as aves, não tratam sobre as aves com as quais o pajé mantém relação, chamadas *tupiwar*. Os cantos sobre as aves podem ser performados individualmente, em duplas ou em grupo. São cantados em primeira pessoa, da perspectiva das aves, ou em terceira pessoa, da perspectiva de um espectador/ouvinte. Possuem versos de métrica relativamente rígida, permitindo, contudo, variações sobre prosódia e ritmo, mas sem distanciar-se de um motivo melódico comum a um conjunto de cantos (com algumas exceções que não abordarei aqui). Cada canto reúne de uma só vez as características distintivas entre as aves, e as informações cantadas por cada intérprete têm origem na observação e na escuta das aves. Em uma elicitação preliminar sobre aves da região, pude perceber que a maneira como os Ka'apor conhecem as aves repousa sobretudo na visão e na audição. Isto é, quando não são reconhecidas pela sua aparência, são reconhecidas pela sua vocalização e vice-versa. Contudo há informações cantadas sobre as aves que estão apoiadas no paladar, como o canto da pomba-amargosa, *pykahuro* (*Patagioenas plumbea*) presente no mito sobre a cauinagem promovida pelo tatu (na ocasião, a ave canta sobre o gosto amargo da própria carne, Godoy & Abreu, 2023). Há ainda outras informações sobre às aves que remontam a um tempo mítico anterior. O repertório dos cantos constitui

uma verdadeira enciclopédia sobre as aves, pois além das características físico-visuais e acústico-auditivas, descrevem comportamentos e interações entre os animais, além de outros conhecimentos relacionados às aves e que compõem os modos de conhecer dos Ka'apor. É o caso por exemplo do canto sobre *mytũ wyra* (tinguaçu-ferrugem, *Attila cinnamomeus*), cantada por Rossi Faustino Ka'apor em 10 de janeiro de 2023<sup>7</sup>:

|                                                      |                                         |
|------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Heee                                                 | Heee                                    |
| heeeã Heeeã                                          | Heeeã heeeã                             |
| Mytũ wyra                                            | Tinguaçu-ferrugem                       |
| heeeeã                                               | heeeeã                                  |
| Mytũ wyra                                            | Tinguaçu Ferrugem                       |
| heeeeã                                               | heeeeã                                  |
| Sypo ty wyr rehe ihẽ marã we my je'ẽha ke areko<br>ã | Sob o cipoal eu tenho uma voz diferente |
| Heeeeã                                               | heeeeã                                  |
| sypo ty wyr rehe ihẽ marã we my je'ẽha ke areko<br>ã | sob o cipoal eu tenho uma voz diferente |
| Heeee Heeeã                                          | Heeee heeeeã                            |
| Ihẽ awa ha'ã ym                                      | A mim as pessoas não imitam.            |
| ame'ẽ te'e ko ihẽ riki                               | Assim aqui estou                        |
| Awa ha'ã ym                                          | As pessoas não imitam.                  |
| ame'ẽ te'e ko ihẽ riki                               | Assim aqui estou                        |
| heeeeã                                               | heeeeã                                  |
| awa ha'ã rahã                                        | Se alguém me imitar,                    |
| hakehar riki hijar ta                                | sua esposa vai abandonar                |
| awa ha'ã rahã                                        | Se alguém me imitar,                    |
| hakehar riki hijar ta                                | sua esposa vai abandonar                |
| heeee heeeeã                                         | Heeee heeeeã                            |
| a'erehe ta'yn ta ke ihẽ ha'ã ym                      | Por isso as crianças não me imitam      |
| heeeeã                                               | heeeeã                                  |
| a'erehe ta'yn ta ha'ã ym                             | Por isso as crianças não me imitam,     |
| ame'ẽ te'e ko ihẽ                                    | Assim aqui (estou)                      |
| heeee heeeeã <sup>8</sup>                            | Heeee heeeeã                            |

7 Disponível em <https://youtu.be/I0hggOv94W8> último acesso em 14/03/2025. Outros registros audiovisuais podem ser escutados no acervo público digital (Godoy & Sanches de Abreu, 2022) hospedado pelo Endangered Languages Archive. Disponível em < <https://www.elararchive.org/dk0704>>, último acesso em 13/03/2025.

8 Agradeço a Gustavo Godoy pela revisão das transcrições e traduções que compõem este artigo.

O canto sobre o tinguauçu-ferrugem possui cerca de dois minutos e meio. É o terceiro dos cantos sobre essa ave que Rossi me mandou por meio de mensagens instantâneas de áudio. Os dois últimos são desenvolvidos a partir de um mesmo motivo melódico, mas diferem do primeiro. Ao analisar os cantos de Rossi como um conjunto (por volta de 60 cantos sobre aves diferentes que já pude ouvir), é possível notar seu desenvolvimento formular a partir de motivos melódicos. É dizer, possuem uma realização de repente, assumindo um caráter de improvisação que têm como base uma mesma melodia a partir da qual será adicionado o teor da canção. Poderíamos chamar de um modelo gerativo a partir de uma estrutura melódica. Além disso, há elementos no texto e versos das canções que se repetem, com pequenas alterações, e por isso formam uma espécie de jogo de traços distintivos entre as aves. Ao menos duas dessas características são elencadas por canto. No canto de *mytũ wyra*, a primeira característica apresentada é a vocalização da ave, mas indiretamente. Está presente no verso que indica o lugar em que tinguauçu-ferrugem vocaliza de forma marcante (*Sypo ty wyr rehe ihẽ marã we my je'ẽha ke areko ã* – Sob o cipoal eu tenho uma voz diferente). A estrutura deste verso se repete em outros cantos de Rossi, mas também de outros cantores ka'apor, e indica algumas condições que privilegiam o aparecimento e a vocalização da ave, como momentos do dia ou do ano, ou mesmo alguns locais, como árvores, palmeiras, beiras de rios e igarapés, etc. Contudo, não há uma menção direta à própria vocalização, ou mesmo sua inclusão no canto de Rossi, coisa que acontece em outros cantos, como o canto sobre saracura-três-potes que apresentarei a seguir. O motivo da omissão da vocalização é justificado nos versos seguintes: não se deve imitar o canto do tinguauçu-ferrugem, aquele que o imitar perderá seu marido ou esposa; esta é a segunda característica da ave descrita na canção.

Não foi Rossi quem me contou como os *karai ta*, os não indígenas, costumam chamar o *mytũ wyra* na região. Quem identificou a ave foi Waldemir Ka'apor a partir do material de elicitación que preparei, com registros audiovisuais da ave (outros ka'apor também a identificam como bicudo-encarnado, *Periporphyrus erythromelas*). Com receio de imitar a ave, alguns meses depois, perguntei para Rossi, afinal, por qual motivo a imitação da vocalização do tinguauçu-ferrugem levaria à separação de casais. Reproduzo a seguir a transcrição da resposta que Rossi Faustino Ka'apor me forneceu no dia 23 de abril de 2024. Nota-se que os verbos *je'ẽ* e *pandu* aparecem de modo semelhante ao que descrevi na introdução do artigo. Rossi diz que na vocalização (*je'ẽ*, linhas 6, 13 e 14) está contida a fala (*panduha*, linha 12):



- Rossi** (1) *Ma'e\** *mytũ wyra* *aja-’ẽ* *ma’e\**  
HES<sup>9</sup> Tinguauçu-ferrugem ANA-NMLZ HES  
‘É.... Tinguauçu-ferrugem é esse é...’<sup>10</sup>
- (2) *A’e* *Ø-je’ẽ* *i-xo*  
3 3-vocalizar 3-estar  
‘Ele está vocalizando’
- (3) *mokõi* *a’e* *sawa’e* *ko* *pi’a me’ẽ*  
dois 3 homem DEI ovo-NMLZ  
‘São dois: um macho e uma fêmea’
- (4) *pe* *o-ho* *y* *mytũ wyra* *o-ho* *y*  
então 3-ir PERF Tinguauçu-ferrugem 3-ir PERF  
‘Então vai, o tinguauçu-ferrugem vai’
- (5) *Xupe koty* *pe* *Ø-pukwái* *xe* *i-pe*  
depois disso então 3-chamar DEI 3-DAT  
‘depois disso então lá ele chama [pelo outro]’
- (6) *“e-jur tĩ”* *“e-jur tĩ”* *Ø-je’ẽ* *i-pe*  
IMP-vir também IMP-vir também 3-falar 3-DAT  
“Venha também” “Venha também” vocaliza pra ele’
- (7) *a’erehe* *sa’e* *“e-jur tĩ”*  
por isso VOC IMP-vir também  
‘é por isso, meu caro “Venha também”’
- (8) *Mytũ wyra* *aja* *te’e* *ã* *ma’e\**  
Tinguauçu-ferrugem ANA mesmo ? HES  
‘Tinguauçu-ferrugem é assim mesmo é...’
- (9) *h-akehar* *ke* *Ø-hijar* *aja* *Ø-saka*  
3-esposa AFT 3-separar-se ANA 3-parecer  
‘[de] sua esposa se separa, assim parece’

9 Utilizo notação da glosa, morfema a morfema, seguindo a convenção de Leipzig. Indico o significado das abreviações para auxiliar o leitor: HES - hesitação; ANA – anáfora; NMLZ - nominalizador; PERF – perfectivo; DEI – dêitico (este/aqui); DAT - dativo; IMP – imperativo; VOC – vocativo; AFT - afetação; PROSP – prospectivo; NEG - negação; FUT – futuro; IPFV – Imperfectivo; INTRS – Intransitivizador; INTENS – intensificador; HSY – Epistêmico (diz que).

10 Utilizo ao longo do texto as aspas simples para indicar tradução livre e glosas a partir do ka’apor. Aspas duplas são utilizadas para citações, nomes de obras como discos e livros.

- (10) *pi'a'-ẽ*      *ngi*      *Ø-hijar*      *a'erehe*      *Ø-pukwái*      *i-xo*  
 ovo-NMLZ      A partir de      3-separar-se      por isso      3-chamar      3-está

'Da fêmea se separa, por isso a chama'

- (11) *"e-jur*      *tĩ"*  
 IMP-vir      também

"venha também"

- (12) *"e-jur*      *tĩ"*      *aja*      *Ø-pandu-ha*      *i-xo,*      *sa'e*  
 IMP-vir      também      ANA      3-falar-NMLZ      3-estar      VOC

"Venha também" assim está a fala, meu caro'

- (13) *Apo*      *Ø-je'ẽ-ha*      *ihẽ*      *a-pyhyk*      *ta*      *kỹ*      *sa'e*  
 Agora      3-vocalizar-NMLZ      1.sg      1.sg-pegar      FUT      PROSP      VOC

'Agora a vocalização dele eu vou tentar pegar'

- (14) *arahã*      *nde*      *pe*      *ihẽ*      *a-mondo*      *ta*      *Ø-je'ẽha*  
 Nesse momento      2.sg      DAT      1.sg      1.sg-mandar      FUT      3-vocalizar-NMLZ

'assim eu mando para você a vocalização'

O risco de imitar a vocalização do tinguau-ferrugem está, por extensão, em reproduzir também o seu comportamento. Diz-se que tinguau-ferrugem costuma viver em pares, mas que não repousa em galhos junto ao parceiro, distanciando-se sucessivas vezes ao vocalizar. Imitar a vocalização de tinguau-ferrugem faz estreitar a diferença entre os comportamentos dos Ka'apor e das aves. A explicação de Rossi reproduz a vocalização da ave, revelando o seu teor e mensagem, o que não configura necessariamente uma imitação (uma imitação seria a reprodução, por meio de assobios, por exemplo, da vocalização da ave). A vocalização de tinguau-ferrugem assemelha-se à melodia dos chamados à distância em ka'apor, cujo teor pode ser "*ejur tĩ*", conforme explica Rossi, ou "*pahar ejur*", 'venha logo'. Em geral sua melodia estrutura-se por uma repetição inicial de uma única nota que descende sem altura definida ao fim da frase, numa espécie de *glissando*. Não se trata de uma correspondência entre a vocalização da ave e o sistema fonético ka'apor que faz emergir ou sugerir uma frase ou sentença. Contudo, a fala está lá na vocalização, como afirma Rossi na linha 12.

No dia 19 de janeiro de 2025, perguntei a Rossi em que ocasião as pessoas costumam cantar. Eu presenciei cantorias durante as pajelanças, em apresentações públicas, recepção de visitantes, durante a cerimônia do cauim e, claro, em resposta aos meus pedidos para ouvir os cantos. As canções sobre os pássaros não parecem ter um protocolo ou ocasiões

preferenciais para serem executadas<sup>11</sup>. Talvez por essa razão minha pergunta tenha sido mal compreendida (além de talvez mal formulada). O que me respondeu Rossi foi que as pessoas cantam quando elas sabem sobre as aves. Na sequência de sua resposta me enviou um dos cantos mais longos que já ouvi sobre *sarakur*, a saracura-três-potes (*Aramides cajaneus*).

A melodia do canto, como costuma acontecer com os cantos de Rossi, e como pude ouvir de outros cantos de outros intérpretes Ka'apor, é intercalado por um bordão cantado geralmente com “heeeee heeeee”. Não possuí, até onde me foi explicado, um sentido direto associado, senão o de estabelecer para o intérprete e audiência o centro ao redor do qual o canto variará em altura para depois voltar ao ponto de partida. Essa variação, a partir de uma nota, e a maneira como o intérprete a conduz, também caracterizam uma boa realização do canto. Como me informou Iracadju Ka'apor, um bom canto é aquele que faz voltas (*jyngariha jere katu*). No primeiro registro que pude fazer com Rossi, ele mesmo fez questão de escrever seus cantos em seu caderno. Quando o questionei sobre o que estava escrevendo, me respondeu que estava escrevendo “heee heee”. A situação já indicava a importância do recurso para os cantos ka'apor, algo que pude perceber em maior profundidade dois anos depois, em conversas com Valdemar Ka'apor, responsável pelo surgimento dos novos cantos entoados em reuniões, festas e recepções. Após uma sessão para registro dos seus cantos, Valdemar me procurou um tanto agoniado, pedindo para que refizéssemos tudo, pois ele mesmo havia esquecido de cantar o “heee heee”. Para me explicar sua importância, Valdemar me disse que o “heeee” é como o instrumento baixo em uma música. Trata-se de seu esteio (*jyngariha mupytaha*, literalmente ‘o que faz o canto ficar’).

Há ao menos três momentos da canção de saracura<sup>12</sup>. O primeiro deles se inicia, como a canção sobre tinguau-ferrugem, em primeira pessoa e reúne características sobre os hábitos da ave.

11 Como indicado, há aqueles que os aprendem nas aulas da escola; os cantos novos, que foram criados por Valdemar, foram aprendidos em sonhos. Sobre tais canto eu não trato neste artigo. Há ainda indícios de uma transmissão geracional dos cantos, de avó materna para netas. Contudo, este tema ainda merece melhor investigação. Sobre a transmissão dos cantos de pajé, trato melhor na próxima seção.

12 Disponível em < <https://youtu.be/NN8bStE3RHs> > último acesso em 14/03/2025.

|                                                                     |                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| <i>heeee heeeeã</i>                                                 | Heeee heeeeã                                                      |
| <i>Sarakur Ihẽ</i>                                                  | Saracura sou eu                                                   |
| <i>Sarakur ihẽ ã</i>                                                | Saracura sou eu                                                   |
| <i>pituniwe je'ẽ~je'ẽ katu my a'ã my heeeeã</i>                     | Na aurora eu canto-canto                                          |
| <i>pituniwe je'ẽ~je'ẽ katu my a'ã my heeeeã</i>                     | Na aurora eu canto-canto                                          |
| <i>heeeeã</i>                                                       | heeeeã                                                            |
| <i>Sarakur ihẽ ã</i>                                                | Saracura sou eu                                                   |
| <i>Sarakur ihẽ ã</i>                                                | Saracura sou eu                                                   |
| <i>ka'aruk koty marã we my je'ẽha ke areko naje ã</i>               | Ao entardecer eu tenho uma voz diferente, sou eu                  |
| <i>heeee ã</i>                                                      | heeeeã                                                            |
| <i>ka'aruk koty marã we my je'ẽha ke areko naje ã</i>               | Ao entardecer eu tenho uma voz diferente, sou eu                  |
| <i>heeee heeee ã</i>                                                | heeee heeeeã                                                      |
| <i>ypa keruhũ rymy'y rupi awata~wata katu my a'ã ihẽ ã</i>          | Ao longo da margem do grande lago eu caminho                      |
| <i>heeeeeã</i>                                                      | Heeeeeã                                                           |
| <i>ypa keruhũ rymy'y rupi marã my je'ẽha ke areko naje ã</i>        | Ao longo da margem do grande lago tenho uma voz diferente, sou eu |
| <i>heeee heeeeã</i>                                                 | Heeee heeeeã                                                      |
| <i>sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>                                     | Saracura aqui estou                                               |
| <i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>                                     | Saracura aqui estou                                               |
| <i>heeee heeeeã</i>                                                 | Heeee heeeeã                                                      |
| <i>Wasai pyta te'e ihẽ pi'a wyr ihẽ amupororok katu my</i>          | Sob o açazeiro eu choco meus ovos                                 |
| <i>heeeeã heeeeã</i>                                                | Heeee heeeeã                                                      |
| <i>Wasai pyta ame'ẽ te'e ihẽ pi'a wyr ke ihẽ amupororok katu my</i> | Sob o açazeiro eu choco meus ovos                                 |
| <i>heeeeã</i>                                                       | Heeeeã                                                            |
| <i>heeee heeeeã</i>                                                 | Heeeee heeeeã                                                     |
| <i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>                                     | Saracura aqui estou                                               |
| <i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>                                     | Saracura aqui estou                                               |
| <i>heeeeã</i>                                                       | Heeeeã                                                            |
| <i>ypa'ũ pe te'e ihẽ pi'a ke haity katu heeee ã</i>                 | Numa ilha está meus ovos e meu ninho                              |
| <i>heeeeã</i>                                                       | Heeeeeã                                                           |
| <i>ypa'ũ pe te'e ihẽ pi'a wyr ke aker katu my</i>                   | Numa ilha eu durmo sobre meus ovos                                |
| <i>heeee ã heeee heeeeã</i>                                         | Heeeeã heeee heeeeã                                               |
| <i>sarakur ke ã</i>                                                 | Saracura                                                          |
| <i>sarakur ihẽ</i>                                                  | Saracura sou                                                      |

Mais do que os outros cantos, esta performance de Rossi reúne o máximo de conhecimento sobre a saracura que pôde colocar em um mesmo canto naquele momento. A saracura-três-potes é uma ave que vocaliza sempre ao amanhecer e ao entardecer. Costuma andar em beiras de rios, lagos e mangues em busca de alimento, e se esconde em vegetação mais densa durante o resto o dia. O canto também diz sobre a presença do seu

ninho em regiões secas de corpos d'água, com a informação adicional e precisa de que os ovos ficam escondidos sob o mesmo material do ninho.

A segunda parte da canção difere da maioria dos cantos de Rossi. Trata-se da inclusão no canto de passagens de narrativas míticas, da época em que Sarakur, na forma de gente, convivia com o demiurgo Mair<sup>13</sup>. Saracura nas narrativas faz a vez de *trickster*, enganador e antagonista de Mair:

|                                                                  |                                                        |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>awa ke te'e tipe ko ihẽ kwe tĩ ja</i>                         | como pessoa, em vão, eu era                            |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>awa ke te'e tipe ko ihẽ kwe ihẽ ã heeee ã</i>                 | como gente, em vão, eu era                             |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>Sarakur ihẽẽ ã</i>                                            | saracura sou eu                                        |
| <i>sarakur ke</i>                                                | saracura                                               |
| eeeeã                                                            | eeeeã                                                  |
| <i>Mair ma'e Mair ma'e ke ihẽ ke amumba~mumba hũ ke kweeee ã</i> | com todas as coisas de Mair eu acabei                  |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>ame'ẽ ja riki ihẽ ajukwa y ihẽ kwe tĩ heeee ã</i>             | desse jeito eu matei                                   |
| <i>awa ke te'e pe ko ke ihẽ ã heeee ã</i>                        | como gente, em vão, eu era                             |
| <i>xe mo ke ihẽ ke ajukwa ajukwa Mair tamũi rymba ke kwe ã</i>   | lá alguns matei, os xerimbabos de Mair                 |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>Mair tamũi ma'e my ke upa katu tĩ ihẽ ajukwa</i>              | as coisas do velho Mair todas eu matei                 |
| <i>ame'ẽ ke ã</i>                                                | desse jeito                                            |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>EE Mair Tamũi ihẽ ke rehe parahy</i>                          | o velho Mair se enraiveceu comigo                      |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>Awa ke te'e pe ko ihẽ ã</i>                                   | eu sou gente                                           |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>EE Mair tamũi wyrara ke ihẽ akã rehe muĩ ke</i>               | o velho Mair, em minha cabeça colocou um cocar         |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>Mair tamũi ihẽ rakã wyrara ke muĩ je kwe ã</i>                | o velho Mair, em minha cabeça colocou um cocar, se diz |
| heeee heeeee                                                     | heeeee heeeee                                          |
| <i>Tarapái'y tatampũi ke muĩ ihẽ rehe ã</i>                      | com brasas de jatobá colocou em mim                    |
| heeeeã                                                           | heeeeã                                                 |
| <i>tarapái'y tatampũi ke wyrara rehe muĩ ã</i>                   | brasas de jatobá, no cocar colocou                     |

13 Episódios das narrativas de Mair e Sarakur podem ser conferidas em Ribeiro, 2008; Garcés, 2011.

|                                                         |                                                         |
|---------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| <i>heeee heeee ã</i>                                    | <i>heeee heeeeã</i>                                     |
| <i>ame'ẽ ke ihẽ akã rehe a'e muĩ rahã my</i>            | quando colocou em minha cabeça                          |
| <i>heeeeeã</i>                                          | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>ywytu rape koty ajã aho rahã tata hendy hũ oho ã</i> | quando na direção do vento eu corri, o fogo se alastrou |
| <i>heeee heeeeã</i>                                     | <i>heeeee heeeeã</i>                                    |
| <i>i akã ke opok oho haku hã opok oho ã</i>             | sua cabeça espocou com o calor                          |
| <i>heeeeã</i>                                           | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>yyyy y riki koty rehe ihẽ ke ajã aho ke ã</i>        | em direção ao rio eu fui correndo                       |
| <i>heeeeã</i>                                           | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>yyy yy koty te'e ihẽ ke ajã aho heee ã</i>           | em direção ao rio eu corri                              |
| <i>heeeeeã</i>                                          | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>pe Mair tamũi ihẽ pe pandu ke ã</i>                  | então o velho Mair me disse                             |
| <i>heeeeã</i>                                           | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>sarakur wã te'e ke te aja ihẽ pe kwe ã</i>           | será saracura mesmo, assim disse                        |
| <i>heeeeã</i>                                           | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>a'e rehe sarakur te'e</i>                            | por isso sou saracura                                   |
| <i>ko ihẽ ke axo</i>                                    | aqui estou                                              |
| <i>heeeeã</i>                                           | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>heeeeã</i>                                           | <i>heeeeã</i>                                           |
| <i>a'erehe sarakur te'e ihẽ ã axo heeeeã</i>            | por isso saracura sou                                   |

A história de Saracura e Mair faz parte do ciclo de narrativas sobre a época em que Mair estava na terra. Saracura tinha forma de gente, como Mair, e se interessava pelas suas coisas com inveja. Apenas com seu olhar, Saracura estragava as ferramentas que trabalhavam sozinhas para Mair. Os feitos de Saracura vão gradativamente estragando as coisas de Mair, o que o enraivece. Por fim, Saracura mata os xerimbabos de Mair, identificados como *ximbo jar*, o dono do timbó, *kunami jar*, o dono do Cunambi, e *tejahu jar*, o dono dos queixadas (*Tayassu pecari*), todos eles chamados nas narrativas de xerimbabos de Mair. Para se vingar, Mair presenteia Saracura com um cocar feito de brasas de jatobá e incita Saracura a correr. O vento atíça as brasas e acende o fogo no cocar. Com o calor a cabeça de Saracura estoura. Ao fim, Mair anuncia o destino de Saracura como ave.

O terceiro momento do canto retoma a descrição de saracura enquanto ave. Aqui estão presentes mais informações sobre o local e o momento em que costuma vocalizar. Rossi inclui em seu canto a vocalização da ave e faz uma menção ao *warumã* (*Ischinosiphon koern*), e a um dos alimentos de Saracura, a casca da mandioca (descartada durante a preparação da farinha).



|                                                                  |                                                           |
|------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| <i>heeee heeee ã</i>                                             | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>ka'aruk oho rahã y pe aje'ẽ katu my ja ã ihẽ</i>              | ao entardecer pelo rio eu vocalizo                        |
| <i>heeee heeeeã</i>                                              | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>ka'aruk koty ihẽ aje'ẽ katu myja a my ihẽ ã</i>               | ao entardecer eu vocalizo                                 |
| <i>heeeee heeeeã</i>                                             | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>SARAKUR SARAKUR</i>                                           | <i>SARAKUR SARAKUR</i>                                    |
| <i>SARAKUR KOKOKOKO</i>                                          | <i>SARAKUR KOKOKOKO</i>                                   |
| <i>SARAKUR KOKOKOKO</i>                                          | <i>SARAKUR KOKOKOKO</i>                                   |
| <i>aja je'ẽha amẽ'ẽ ke areko naje ã</i>                          | assim é minha voz, sou eu                                 |
| <i>heee heeeeã</i>                                               | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>aja je'ẽha amẽ'ẽ ke areko naje ã</i>                          | assim é a minha voz, sou eu                               |
| <i>heeeee heeeeã</i>                                             | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>mandi'ok pিরer ke te'e ihẽ a'u katu axo y</i>                 | casca de mandioca eu costume comer                        |
| <i>heeeee heeeeã</i>                                             | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>mandi'ok pিরer te'e ihẽ a'u katu my ihẽ ã</i>                 | casca de mandioca eu costume comer, eu                    |
| <i>heeeee heeeeã</i>                                             | <i>heeee heeeeã</i>                                       |
| <i>sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>                                  | saracura sou                                              |
| <i>heeeeã</i>                                                    | <i>heeeeã</i>                                             |
| <i>Sarakur ke ko ihẽ riki ã</i>                                  | saracura aqui sou                                         |
| <i>Heeeeã</i>                                                    | <i>heeeeã</i>                                             |
| <i>Warumã ty keruhũ wyr rupi aja ajamu katu myja ã my naje ã</i> | sob o guarumãzal assim eu costume gemer, assim eu, se diz |
| <i>Warumã te keruhũ rupi ajamu~jamu katu my ja ã my ihẽ</i>      | pelo gurumãzal eu costume geme-gemer, assim eu            |
| <i>heeee heeeeã</i>                                              | <i>heeee heeeeã</i>                                       |

O motivo melódico do canto sobre saracura é o mesmo do canto de tinguau-ferrugem. Inicia-se com a nota central, descende uma quarta justa e ascende uma quinta justa a partir da nota central. Depois desce uma terça maior, chegando à terça menor da nota central, quando finalmente retorna novamente à nota central. Esta estrutura se repete com algumas variações, podendo conter melismas que variam em segundas descendentes (maiores ou menores) ou variando nas repetições e rítmicas que acompanham a prosódia improvisada. A longa canção de Rossi sugere que, além de ser uma espécie de guia mental e recurso mnemônico para recuperação de informações sobre as aves, a realização das canções sobre as aves pode ser encarada como um jogo verbal. O que interessa é saber as características das aves e fazê-las rodar dentro de estruturas melódicas.

### As Aves dos cantos do pajé

Os cantos de pajé são direcionados às aves com certa regularidade. Diferente das canções sobre as aves que tratei na seção anterior, as canções de pajé são perigosas, pois são como chamados que imediatamente capturam a atenção dessas aves. Em nenhum momento os cantos de pajé podem ser entoados sem motivo, durante o dia, ou por apenas uma pessoa, de modo que durante a pajelança o pajé, sua esposa e audiência costumam cantarolar a mesma canção. Cantarolar, pois, como as canções sobre as aves, os cantos de pajé também são realizações improvisadas a partir de um motivo melódico, este último associado diretamente a uma classe de *tupiwár*. O pajé mantém relações com os *tupiwár*, entes que costumam ser chamados nos estudos especializados sobre xamanismo e pajelança de ‘espíritos auxiliares’, mas que são chamados pelo pajé ka’apor de ‘afilhados’ (*ta’yr anga*). Por essa razão utilizarei a tradução ‘afilhados auxiliares’. Os afilhados auxiliares, *tupiwár*, são costumeiramente identificados como seres celestes, majoritariamente aves de rapina (outros entes também podem ser *tupiwár*, cf. Sanches de Abreu, 2024). Cabe à audiência acompanhar o pajé cantarolando o motivo melódico, enquanto o pajé ele mesmo varia o teor daquilo que canta, geralmente relacionado à situação específica que investiga, em busca de uma solução e cura. É comum, portanto, que durante a pajelança, e ao longo de sua cantoria, o pajé inclua nos cantos descrições daquele contexto: quem adoeceu, quem estava com o doente no momento do seu adoecimento, o que estava fazendo, quantas pessoas estão acompanhando a sessão de pajelança, entre outras informações. Além de ser acompanhado pela audiência, conforme me explicou o pajé Ximi Ka’apor, todos os pajés, em todos os lugares, cantam e participam de uma pajelança onde quer que ela esteja acontecendo.

Os pajés ka’apor praticam curas ao conduzir cantorias noturnas, chacoalhando maracás e puxando cigarros de tauari, *pytymyr* (*Couratari guianensis*) com *kyryhu hyk*, resina produzida pela sucúúba (*Himatanthus sucuuba*); extraem e manipulam as *karuwar*, que são os motivos das dores, e são atiradas, como projéteis, principalmente pelos animais em retaliação ao mau comportamento das pessoas. A prática de cura do pajé não depende apenas ou fundamentalmente dele mesmo, mas sim dos conhecimentos obtidos em outros momentos de sua vida, principalmente quando ele, ainda mais jovem, adoeceu gravemente<sup>14</sup>. Sobretudo a eficácia da pajelança se deve aos conhecimentos dos *tupiwár*. Quando escutamos o canto de pajé, está acontecendo um diálogo entre o próprio pajé e

14 Para tornar-se pajé (*jumupajeha*), é preciso apresentar sinais de adoecimento e enfermidade. Tais sintomas são indícios da presença de *karuwar* no corpo do enfermo. A partir do momento em que *karuwar* está no corpo do pajé, ele pode cantar e chamar os *tupiwár* que o auxiliarão na pajelança. Outras formas de virar pajé já foram apresentadas em outros trabalhos (Sanches de Abreu, 2024, 2025).

os *tupiwär*. Estes auxiliam o primeiro na investigação dos motivos de um adoecimento. Também é comum que os *tupiwär* se comuniquem com os enfermos por meio do pajé, além de assistirem o pajé na recuperação da vitalidade raptada dos enfermos.

Os *tupiwär*, são geralmente identificados como aves, mas vistos pelo pajé em sua forma humana. Há muitas aves que podem ser chamadas de *tupiwär* e identificá-las a partir de seu nome costuma ser algo pouco óbvio, com termos que se repetem e agrupam aves reconhecidamente diferentes, ou mesmo com identificação de espécies que outros Ka'apor nunca viram e nem ouviram. *Wyrahu*, a harpia (*Harpia harpyja*), é inegavelmente um *tupiwär* e reconhecidamente um pajé poderoso. Isto é, suas disposições são mais agressoras do que colaborativas. O *têpê-têpê*, o gavião-tesoura (*Elanoides forficatus*), também é *tupiwär* e pajé-feiticeiro. Há uma série de aves reconhecidas como *japukanĩ* que são também afilhadas auxiliares do pajé. Identificado com maior frequência há o *japukanĩ te*, Gavião-de-penacho (*Spizaetus ornatus*). A identificação preferencial do gavião-de-penacho como *japukanĩ* é justificada pela presença de dois traços distintivos: seu penacho (como um *wyrara*, o cocar, me explicou Quintiran Ka'apor), e o peito pintado (*ipixi'a pinim*, que justifica o motivo dos pajés pintarem seu próprio peito antigamente, conforme me explicou Waldemir Ka'apor). Há ainda o *japukanĩ ipy tawa*, uiraçu (*Morphnus guianensis*), e o chamado apenas *japukanĩ*, gavião-pega-macaco (*Spizaetus tyrannus*). Todas estas três espécies possuem distribuição geográfica relativamente parecida com uma sobreposição de habitat considerável.

No dia 30 de setembro de 2022, enquanto entrevistava Xa'y Ka'apor sobre seus conhecimentos de pajelança, pedi inadvertidamente que cantasse algum canto de pajé. A princípio, Xa'y negou o pedido, mas por volta das 22h quis me mostrar o canto de *japukanĩ*<sup>15</sup>:

15 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gYIXBDIUKNE>>. Último acesso em 14/03/2025.

|                                     |                                    |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| <i>Wyra ta pe wyraa</i>             | Aves, pelas Aves                   |
| <i>Wyra ta pe wyraa</i>             | Aves, pelas Aves                   |
| <i>Aeeee</i>                        | Aeeee                              |
| <i>Wyra ta pe wyraa</i>             | Aves, pelas Aves                   |
| <i>Jande ko japukwái katu jande</i> | Nós aqui chamamos, nós,            |
| <i>ijar te ywa rupi</i>             | sua dona Pelos céus                |
| <i>Jande japukwái atu</i>           | Nós chamamos                       |
| <i>Japukanĩ Wyra</i>                | Ave <i>japukanĩ</i>                |
| <i>Japukanĩ Wyra</i>                | Ave <i>japukanĩ</i>                |
| <i>Pe jande japukwái</i>            | Então nós chamamos                 |
| <i>Japukwái te ijar pe</i>          | Nós chamamos mesmo pelo seu mestre |
| <i>Japukwa~pukwái katu</i>          | Nós chama-chamamos                 |
| <i>Japukanĩ wyra</i>                | Ave <i>japukanĩ</i>                |
| <i>Wyra Japukanĩ pe</i>             | Pela ave <i>japukanĩ</i>           |
| <i>Erembor katu wyra jande ehe</i>  | Jogue o que é bom por nós, ave     |
| <i>Erembor katu wyra jande ehe</i>  | Jogue o que é bom por nós, ave     |

Apenas um trecho curto do canto foi entoado por Xa'y, pois não se tratava da ocasião propícia para o canto, que deve ser performado apenas em sessões de pajelança. O mesmo aconteceu com o canto de *japukanĩ* entoado por seu filho e também pajé Ximi quando pedi para me mostrar o canto de pajé fora de uma pajelança. No meio do canto<sup>16</sup> o teor incluído na canção improvisada de Ximi indicava que seu canto era um canto à toa, performado apenas para mostrar aos brancos, e que a ave *japukanĩ* não deveria vir ao encontro do pajé. Os dois momentos diferem da realização do canto em sessões de pajelança.

A primeira pajelança que presenciei ocorreu durante a festa do *kawĩ*, a bebida fermentada de caju preparada para o ritual de nomeação das crianças. Foi conduzida por Sarumã Ka'apor e durou cerca de 3 horas<sup>17</sup>. O primeiro canto dessa pajelança foi o de *japukanĩ*, semelhante ao cantado por Xa'y. Contudo, a realização de Sarumã também incluía novos conteúdos ao canto, contextualizando a pajelança dentro de acontecimentos recentes e da própria festa do cauim. Além de contar para os *tupíwaras* doenças para as quais buscava auxílio e conhecimento, Sarumã incluía no seu canto outras contextualizações, como a dificuldade encontrada pelos organizadores da festa em encontrar a casca de tauari para fazer os cigarros apreciados pelos *tupíwar*.

16 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rIYUs-urS7c>. Último acesso em 14/03/2025.

17 Disponível em [https://www.elararchive.org/uncategorized/IO\\_4923be4b-30a8-4f89-a2cb-e26ce5db2e8f/](https://www.elararchive.org/uncategorized/IO_4923be4b-30a8-4f89-a2cb-e26ce5db2e8f/). Último acesso em 15/03/2025

Quando o pajé canta e inicia sua pesquisa, vai cantando para diferentes *tupiwars*. Alguns podem não conhecer a origem da doença, ou, como costuma acontecer, conhecem e enxergam apenas parcialmente as características e os motivos de um adoecimento. Tal situação foi explicada por Sarumã Ka'apor e exemplificada por ele a partir das maneiras diferentes como diferentes *tupiwars* enxergaram a covid-19 (Sanches de Abreu, 2024, pp. 109-112).

Durante a mencionada pajelança, duas pessoas sofreram intervenção do pajé e de seus afilhados auxiliares. Após cantar para *japukanĩ* e para *panã* ('borboleta'), Sarumã entoou seu último canto, sobre *tata-wyra*:

|                                         |                                   |
|-----------------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Ywytu ywytu rupi apyta-pyta katu</i> | Venta pelo vento vou fica-ficando |
| <i>Ywytu-wytu rupi</i>                  | Venta pelo vento                  |
| <i>Ywytu ywytu rupi apyta-pyta katu</i> | Venta pelo vento vou fica-ficando |
| <i>Ywytu-wytu rupi</i>                  | Venta pelo vento                  |
| <i>Ihẽ apyta-pyta katu</i>              | Eu vou fica-ficando mesmo         |
| <i>Aeeeeee Eeã Aeeee</i>                | Aeeeeee Eeã Aeeee                 |
| <i>Aeeeeee Eeã Aeeee</i>                | Aeeeeee Eeã Aeeee                 |
| <i>Heta ke ejur rahã</i>                | Venham logo, muitos               |
| <i>Heta ihẽ ke ejur rahã</i>            | Venham agora para mim             |
| <i>Ko tata wyraaaa</i>                  | Aqui <i>tata-wyra</i>             |
| <i>Ko tata wyraaaa</i>                  | Aqui <i>tata-wyra</i>             |
| <i>Ywytu-wytu rupi</i>                  | Venta pelo vento                  |
| <i>Apyta katu rahã</i>                  | Vou fica-ficando                  |

*Tata-wyra* foi identificado por Kakumasu & Kakumasu (2010) como tiê-sangue (*Ramphocelus bresilius*). Porém a ave habita apenas a região da mata atlântica, não ocorrendo no Maranhão e em outras partes da Amazônia. O que ouvi sucessivas vezes é que muitas aves não são vistas por outros Ka'apor, exceto pelo pajé. *Tata-wyra* parece ser uma ave que aparece apenas ao pajé em sua forma humana, tal como me explicou o pajé Ximi:

|                               |      |              |            |                 |                 |           |
|-------------------------------|------|--------------|------------|-----------------|-----------------|-----------|
| <b>Ximi</b>                   | (78) | <i>arahã</i> | <i>ko</i>  | <i>ihẽ</i>      | <i>a-jyngar</i> | <i>rĩ</i> |
|                               |      | quando       | aqui       | 1.sg            | 1.sg-cantar     | IPFV      |
| 'É quando eu começo a cantar' |      |              |            |                 |                 |           |
|                               | (79) | <i>pe</i>    | <i>ihẽ</i> | <i>a-jyngar</i> | <i>rĩ</i>       |           |
|                               |      | então        | 1.sg       | 1.sg-cantar     | IPFV            |           |
| 'Então eu fico cantando'      |      |              |            |                 |                 |           |

(80) *pe ramõ*                      *a-jyngar*                      *ihẽ*  
recente                      1.sg-cantar                      1.sg

‘Então eu canto’

(81) *ø-je-sak*                      *Katu*                      *ihẽ*                      *pe*  
3-INTRS-ver                      INTENS                      1.sg                      DAT

‘Aparece bem para mim [tupiwar]’

(82) *katu*                      *ihẽ*                      *Pe*  
bom                      1.sg                      DAT

‘Mesmo para mim’

(83) *pe*                      (84) *Ø-pandu*                      *ihẽ*                      *pe*  
então                      3-falar                      1.sg                      DAT

‘Então fala comigo’

(85) *nde...*                      *tu\**                      *tupiwar..*                      *tupiwar*                      *Ø-pandu*                      *ihẽ*                      *pe*  
2.sg                      HES                      Tupiwar                      tupiwar                      3-falar                      1.sg                      DAT

“‘Você’... *tupiwar* fala pra mim’

(86) *ma’e...*                      (87) *“nde*                      *nde*                      *katu”*                      *je*  
HES                      2.sg                      2.sg                      bom                      HSY

‘é... “Você é bom” diz’

(88) *“nde*                      *namõ*                      *jande”*  
2.sg                      junto de                      1.pl

“‘Com você, nós...”

(89) *“ihẽ*                      *ar\**                      *ihẽ*                      *a-rury*                      *ta,*                      *jande*                      *ja-rury*  
1.sg                      HES                      1.sg                      1.sg-alegrar-se                      FUT                      1.pl                      1.pl-alegrar-se

*ta*                      *ja-xo”*                      *aja*                      *ihẽ*                      *pe*  
FUT                      1 . p l - ANA                      1.sg                      DAT  
estar

“‘Eu... eu ficarei feliz. Nós ficaremos felizes” assim [falam] para mim’

Para o pajé, relacionar-se com as aves e vê-las como gente durante as pajelanças é a maneira de aproximar-se do conhecimento que possuem sobre as situações que afligem os Ka’apor, principalmente relacionadas a doenças e dores. A cooperação das aves, contudo, exige uma série de condições: que o pajé consuma grandes quantidades de tabaco, que utilize o *kyryhu hyk*, breu sucuúba, devido ao seu cheiro forte considerado um alimento



pelos *tupiar* e, principalmente, que cante. Há ao menos três funções principais dos cantos: eles são um convencimento estético, pois é através da cantoria que os *tupiar* são chamados, ficando então felizes e dispostos a cooperar; em segundo lugar, em conjunto com o cigarro e o breu sucúba, o canto altera (*mujere*, 'faz virar') as percepções do pajé que agora partilha de um mesmo sistema de compreensão dos *tupiar*; por último, o canto propriamente funciona como uma conversa, é por meio da realização improvisada do pajé cantor que a situação que motivou a pajelança é partilhada com os *tupiar*, ou seja, a explicação dos *tupiar* é passada para os participantes da pajelança.

## Conclusão

As informações e argumentos reunidos nesse artigo indicam questões para se pensar a semiologia ka'apor, tomando como base aquilo que se pode apreender sobre os verbos perceptuais e seus usos corriqueiros. Também evidenciam a maneira como os cantos Ka'apor constituem manifestação privilegiada em que os conhecimentos sobre as aves são manifestados e transmitidos, além de ser uma expressão estética cuja importância e estudo se justificam como forma de aproximação aos modos de conhecer ka'apor. Para a conclusão deste artigo, gostaria de apontar para a importância de se pensar as maneiras como em diferentes lugares do mundo e em diferentes tempos as aves e as gentes têm influenciado diretamente seus modos de conhecer, seus cantos e suas vocalizações. Entre a série natural, e dentre os animais que se relacionam diretamente com a humanidade, talvez a classe das aves desponte como a que mais desperta algum tipo de apreciação estética, visto que seus estímulos são multissensoriais. Neste sentido não é arriscado afirmar que qualquer pessoa já teve a atenção capturada por uma ave ou guarde alguma memória sobre sua vocalização. Não se trata de algo incomum, mas não é por isso que não merece atenção.

Foram os Ka'apor que despertaram meu interesse sobre as aves. Porém, foi a partir da leitura de uma comunicação de Evans-Pritchard (1961), interessado no significado presente nos cantos das aves para os Azande, que passei a tomar atenção nesta questão. O antropólogo fez questão de publicar uma lista de informações sobre os modos zande de conhecer as aves e outros animais a partir das sentenças que suas vocalizações sugerem. O interesse de Evans-Pritchard estava em comparar a maneira como diferentes povos escutam essas vocalizações a partir de seus próprios sistemas fonéticos e qual o resultado emerge de tais encontros. Destaco o seguinte trecho sobre o reconhecimento de frases nas vocalizações de aves relacionados ao conhecimento zande sobre os comportamentos dos animais:

Algumas dessas frases - nas quais a gramática está subordinada ao som - derivam dos hábitos das criaturas. Por exemplo, os papagaios descem para o chão dos quintais para roubar as térmitas que as pessoas deixam secar ao sol, de modo que é uma prática comum que coloquem uma lança perto delas para assustar os pássaros. As palavras *zinga* (*zanga*) *matngu*, que podem ser traduzidas como “falta de saco”, em seu lamento [ou seja, em seu canto], derivam desse hábito - o pássaro está se lamentando por não ter um saco para colocar as térmitas. (...) e o mocho-perlado vocaliza *rago ta gira si ni gbere ti re*, “quando a luz do dia chega, eu não gosto”, porque é uma ave que ama a noite. Às vezes, as vocalizações contêm o que os Azande chamam de *sanza*, uma espécie de conversa dupla, por exemplo, quando a ave francolin grita *du wari du wari? u wari u wari?* ‘Onde está? Onde está? Onde ela está? Onde ela está?’, ela se refere a si mesma e está dizendo às pessoas: “Estou no mato denso, então me peguem se puderem!” (Evans-Pritchard, 1961, pp. 19-20, tradução minha).

Algo semelhante acontece com os Ka’apor sobre a vocalização de tinguau-ferrugem que também é a realização da frase “*ejur tĩ*”, um chamado pelo parceiro do qual se separou, conforme descrevi anteriormente. Em outros cantos Ka’apor, como no caso do canto sobre o anambé-azul, a ave, em primeira pessoa, faz comentários sobre as pessoas que a veem e a admiram. Se Evans-Pritchard estava interessado em traçar comparações entre as maneiras como diferentes povos africanos classificam e conhecem as aves, também seria extremamente interessante a comparação de sistemas de classificação entre povos ameríndios, algo iniciado por Allen Arthur Jensen em 1985. E mesmo que várias espécies não ocorram em uma ampla área geográfica, a maneira como povos distintos organizam sua experiência com aves ainda assim é reveladora. Fora do continente Americano, o pioneiro estudo de Steven Feld ([1982] 2012) sobre os Kaluli na Nova Zelândia indica a maneira como os Kaluli encaram as vocalizações das aves como vozes dos antepassados já mortos. A partir dessa associação e da narrativa mítica que conta a história de um menino que se transforma na ave *muni* (*Ptilinopus pulchellus*), Feld é capaz de apreender modos Kaluli de classificação das espécies, suas vocalizações e comportamentos e a maneira como as aves guiam a noção estética de cantos e danças; é preciso performar como aves, nos conta.

Em Ka’apor, as aves são o material para as realizações dos cantos: é preciso que se saiba sobre sua vocalização, seu comportamento, sobre narrativas míticas relacionadas a ela, para que os cantos apareçam sob um mesmo motivo melódico. Embora não haja uma transformação dos mortos em aves, entre os Ka’apor algumas aves também têm origem em transformações. Diz-se por exemplo, na narrativa de *wyrahu*, o gavião-real, que um homem abandonado por seu irmão em cima da árvore passa a conviver com a família do Gavião-real, casa-se com sua filha, e recebe uma “roupa” de Gavião-real. Trata-se de uma

variação das narrativas sobre o desaninhador de pássaros (Lévi-Strauss, [1964] 2004). Conta-se também que antigamente os pajés não morriam, mas eram levados pelos seus afilhados *tupiar* para os céus, onde continuariam sua existência. Ou mesmo que os olhos dos pajés que faleciam sozinhos abandonavam o corpo e se transformavam na ave alma-de-gato (*Piaya cayana*), *wyra paje*. Ao consideramos o regime ontológico da pajelança ka'apor, percebemos que há complexidades adicionais para as relações mantidas pelos pajés com as aves. Além de partilhar com as aves de um sistema de significação análogo, o que permite a mútua cooperação e compreensão entre pajé e *tupiar*, há o estabelecimento de laços de parentesco, como a relação padrinho-afilhado que permite a pajelança. Algo próximo pode ser dito sobre o conhecimento ka'apor expresso pelas narrativas míticas e pelos cantos.

Há ainda outros casos em que nossa atenção imediatamente recai sobre as aves, como as diversas situações em que as aves da família *menuridea* imitam sons produzidos pelo homem, incluindo-se aí peças para flauta, ouvidas pelas aves, reproduzidas e transmitidas para outras gerações por décadas (Powys *et al.*, 2013). Ou mesmo o incrível caso das aves guias-de-mel (*Indicator indicator*) e os coletores de mel: um estudo recente sugere que, na Tanzânia entre os Hadza, e em Moçambique, entre os Yao, as aves reconhecem diferentes cantos-chamado de caçadores de mel, e respondem prontamente aos chamados de coletores locais, em preferência ao chamado de outros coletores, o que sugere um aprendizado das aves sobre os chamados, sons e sinais humanos (Spottiswoode & Wood, 2023).

Em *O Pensamento Selvagem* ([1962] 2017), Lévi-Strauss já indicava muitas das questões que apresento aqui, lamentando a falta de formação dos antropólogos em biologia, zoologia, e outros campos das ciências naturais. Como demonstrado pelo antropólogo ([1962] 2017), e como apresentei brevemente aqui, os modos de apreender e conhecer entre outros povos valem-se de e apontam para concepções estéticas cujo estudo e apreensão são de imenso valor para a etnologia, para a antropologia em geral, para o estudo das artes-verbais ameríndias, para a zoologia e para outras áreas de conhecimento. Em que pese as diferenças dos modos de conhecer sobre as aves que apresento brevemente nesta conclusão, tais comparações evidenciam as nuances e minúcias de um modo ka'apor de se interessar sobre as aves.

## Referências

- Avery, Thomas L (1977). Mamainde Vocal Music. *Ethnomusicology*, 21(3), pp. 359-377.
- Carlini, Álvaro. (1998). Martin Braunwieser na viagem da missão de pesquisas folclóricas (1938): diário e cartas. *Revista de História*. 107. 10.11606/issn.2316-9141.v0i138p107-116.
- Evans-Pritchard, E.E. (1961). A Note on Bird Cries and Other Sounds in Zande. *Man*, 61, pp. 19-20.
- Feld, Steven. (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 3rd edition. Duke University
- Garcés, Claudia López (org.) (2011). *Ka'apor ma'e panu ha ke - a palavra dos moradores da mata: narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Godoy, Gustavo (2015) *Dos modos de beber e cozinhar cauim: ritos e narrativas dos ka'apores*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Os Ka'apor, os gestos e os sinais*. Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Godoy, Gustavo & Sanches de Abreu, André. (2022). *Yman har ma'e pandu ha: Myths and accompanying co-speech gestures in Ka'apor*. Endangered Languages Archive. Handle: <http://hdl.handle.net/2196/333h4354-as2w-2282-g85q-98hbb458990o>.
- \_\_\_\_\_. (2023). O Cauim do Tatu. *Anais XI-SAPPGAS - MN/UFRJ, Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro.
- Kaapor. (1988) *Kaapor: cantos e pássaros não morrem*. [Album] Campinas: UNICAMP; MINC/SEAC.
- Kakumasu, James Y. & Kakumasu, Kiyoko (2007). *Dicionário por tópicos Ka'apor-português*. Cuiabá: Associação Internacional de Linguística SIL Brasil.
- Lévi-Strauss, C. ([1962] 2017), *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. ([1964] 2004), *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Oren, Davic C. & Roma, Júlio C. (2011). Composição e Vulnerabilidade da avifauna da Amazônia Maranhense, Brasil. In: M. Martins & T. Oliveira, T. (orgs.), *Amazônia Maranhense: diversidade e conservação* (pp.221-251). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Powys, V; Taylor, H. & Proberts, C (2013). A little flute music: mimicry, memory, and... *Environmental Humanities*, 3(1), pp. 43-70.

Ribeiro, Darcy (1974). *Uirá sai à Procura de Deus*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. ([1996] 2008). *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rosa, João G (1956). *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Sanches de Abreu, André Sanches de (2024). *Tem, mas acabou: sobre as transformações na pajelança ka'apor*. Dissertação de mestrado, PPGAS/Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

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

Spottiswoode, Claire N. & Wood, Brian M. (2023). Culturally determined interspecies communication between humans and honeyguides. In *Science*, 382, pp. 1155-158. DOI:10.1126/science.adh4129

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Sobre o que cantam os Ka'apor?

**Resumo**

Este artigo investiga os cantos dos Ka'apor, povo de língua tupi-guarani que habita a fronteira do Maranhão com o Pará. Dedicar-se principalmente aos cantos ka'apor sobre as aves, *ma'ewyra jyngariha*, e aos cantos de pajé, *paje jyngariha*. Inicia-se com uma anedota sobre a experiência dos Ka'apor com outros pesquisadores a partir da qual é possível traçar uma distinção inicial entre diferentes verbos usados pelos ka'apor em contextos de comunicação, com objetivo de pensar sobre os modos ka'apor de conhecer as aves. Os exemplos dos cantos apresentados são provenientes do trabalho de documentação e da consolidação de um acervo sobre as manifestações verbais ka'apor, realizada junto com o pesquisador Gustavo de Godoy e Silva. O artigo analisa a estrutura dos cantos, localizando-os como um guia musical de aves, além de indicar os recursos formais, estéticos e performativos mais utilizados pelos cantores ka'apor. Finalmente, o trabalho discute a importância da combinação de diversos campos de saber para uma compreensão completa sobre os modos de conhecer ka'apor.

**Palavras-chave:** Ka'apor; Etnomusicologia; Artes-verbais; Cantos; Aves.

## What do the Ka'apor sing about?

**Abstract**

This article investigates the songs of the Ka'apor, a Tupi-Guarani-speaking people who live on the border between Maranhão and Pará. It focuses on Ka'apor songs about birds, *ma'ewyra jyngariha*, and pajé songs, *paje jyngariha*. It begins with an anecdote about the Ka'apor's experience with other researchers, from which is possible to draw an initial distinction between different verbs used by the Ka'apor in communication contexts, with the aim of thinking about the Ka'apor ways of knowing birds. The examples of songs presented are taken from the documentation and consolidation of a collection on Ka'apor verbal expressions, carried out in collaboration with researcher Gustavo de Godoy e Silva. The article analyzes the structure of the songs, identifying them as a musical guide for birds, as well as indicating the formal, aesthetic, and performative resources most commonly used by Ka'apor singers. Finally, the work discusses the importance of combining different fields of knowledge for a complete understanding of the Ka'apor ways of knowing.

**Keywords:** Ka'apor; Ethnomusicology; Verbal Arts; Songs; Birds.



## A vida e a morte no “gênero autobiográfico” ameríndio

André Drago Ferreira Andrade

Doutor em Antropologia Social/Universidade de São Paulo

[andredragoandrade@gmail.com](mailto:andredragoandrade@gmail.com)

Ana Martha Tie Yano

Doutora em Antropologia Social/Universidade de São Paulo

[ticaaa@gmail.com](mailto:ticaaa@gmail.com)

Saldo histórico da idiossincrática obsessão ocidental pela identidade-unidade do sujeito, “autobiografia” parece ser uma daquelas noções cujo manuseio etnológico presta-se a toda sorte de equívocos, controlados ou não; daí, talvez, o atraso – nem sempre lamentado ou lamentável – de sua entrada na etnologia brasileira e hispano-americana. A esta vaga suspeita Oscar Calavia Sáez soma a força explicativa de uma inclinação, mais acentuada no sul católico da América do que em seu norte calvinista, para o assujeitamento do “sujeito histórico indígena” ao coletivo<sup>1</sup>. Nesse contraste, entre a exuberância do gênero na etnologia norte-americana e sua relativa incipiência abaixo do Equador, se reconhece uma inaudita complementaridade na medida em que tais (sub)desenvolvimentos plasam os polos solidários da velha e aborrecida antinomia indivíduo-sociedade:

a insistência norte-americana em que os indígenas ofereçam um eu coerente e significativo à curiosidade sentimental ou científica dos brancos, essa invenção do eu, [...] não se contrapõe no caso brasileiro a uma maior fidelidade aos dados, mas a uma normalização destes, dessa vez em termos de sujeito coletivo (Calavia Sáez, 2006, p. 188).

---

1 “No Brasil, a representação do índio como coletivo foi sempre uma marca que o opunha ao branco, seja em sentido negativo (o índio carece de entidade própria, fora da que lhe confere o seu grupo), seja em sentido positivo (os índios veem-se livres do individualismo mesquinho que nos aflige)” (Calavia Sáez, 2006, p. 190).

Seja como for, após decênios de desinteresse e desconfiança, eis que o “gênero autobiográfico” principia finalmente a integrar os repertórios bibliográfico e teórico-metodológico da etnologia brasileira e das Terras Baixas da América do Sul. Referências pululam: publicações afluem ao mercado editorial, multiplicam-se as acepções e usos antropológicos do termo, erige-se um debate; aquilo que até então se delineava sob o signo de uma carência adquire contornos positivos ainda instáveis, mas já polissêmicos, acedendo à potência de categoria analítica e à condição de objeto disciplinar. Doravante, torna-se imperativo saber em que consiste uma autobiografia ameríndia, ou, nas palavras de Oscar Calavia Sáez (2007), “saber de que está falando um narrador indígena quando fala de si mesmo”. E isso não apenas – nem especialmente – em escritos, livros e artigos nos quais “o protagonista e autor se dão a conhecer como uma mesma pessoa”, muitos deles frutos da colaboração entre etnólogos e nativos, mas em “discursos enunciados na primeira pessoa do singular”, os quais, falados, cantados, dançados etc., permanecem alheios à “tradição autobiográfica ocidental e individualista”. Receptiva aos novos objetos que, das aldeias, circulam por editoras, a etnologia, à luz da categoria autobiografia, passa a revelar nuances antes ofuscadas em práticas há muito descritas – “formas discursivas tradicionais” (Déléage, 2007), “gêneros rituais tradicionais” (Oakdale, 2007), “antecedentes nativos da narração autobiográfica” (Calavia Sáez, 2006) – para, a seguir, denunciando a excessiva familiaridade que publicações autobiográficas indígenas poderiam suscitar, nelas evidenciar o afluxo de *mixed genres*, de

[...] modos de falar sobre experiências pessoais desenvolvidos no curso de uma vida e de trabalhos com indivíduos não Kayabi, incluindo trabalhos e conversas com pesquisadores tais como antropólogos [...] assim como modos de falar sobre a própria vida presentes em eventos rituais Kayabi (Oakdale, 2007, p. 62).

O presente artigo almeja refletir estes desdobramentos, sobremaneira, a partir de uma crítica da aplicação da categoria a matérias ditas tradicionais e, em particular, às análises de Pierre Déléage (2007) e Suzanne Oakdale (2002, 2007) dos *caqui caqui* yaminawa e dos *jowosi* kayabi, cantos ou gêneros discursivos de “formas fixas”, isto é, “herdados e repetidos”, e, não obstante, autobiográficos.

### **Redenção epistemológica**

Antes de prosseguirmos, cumpre explicitar – num plano mais genérico – a transfiguração à qual essa (re)tomada austral do autobiográfico submete o seu lastro semântico. Rechaça-se, de partida, um modelo que presume a integralidade e unidade

do “*self*” (em vez de sua fragmentação), no qual a vida é reduzida a um desenvolvimento linear coerente, expressão da intenção subjetiva de um projeto; rechaça-se, em suma, a pretensão de que narrativas provocadas, editadas, reconfiguradas em uma sequência cronológica possam *representar*, para além do discurso ou texto em que consistem e em seu íntimo consórcio com o “eu” que narra, a singularidade coesa de *uma* vida, já vivida (Oakdale, 2002, p. 158-159).

[...] muitos estudos tenderam a ver histórias de vida como reflexos de uma realidade externa – quer situada na psiquê humana, na cultura, na sociedade ou na história –, uma realidade que constituía o “real” objeto de estudo. Vista como um meio de apreensão desta “realidade”, a narrativa em si, ou sua relação com o contexto narrativo, tem sido considerada secundária (Veber, 2007, p. 9).

Não mais. Ora, a virada antiessencialista na antropologia do final do século XX trouxe mudanças: a preocupação com a objetividade do narrado<sup>2</sup>, característica das autobiografias colaboradas por indígenas e antropólogos na primeira metade do século passado, dá lugar a abordagens que

[...] “situam as histórias de vida em processos cruciais à vida humana: sistemas coletivos de significação e suas dinâmicas, comunicação e descoberta eu-outro, relações sociais e a formação da socialidade, ou formação do *self*” (Peacock & Holland, 1993, p. 373). Tais abordagens [...] conduzem a uma apreciação multidimensional do poder das narrativas biográficas e autobiográficas em diversos processos de construção social (Veber, 2007, p. 9).

Nos termos de Oakdale,

um corpo crescente de pesquisas linguisticamente orientadas que adotam uma abordagem pragmática e semiótica das narrativas em primeira pessoa [...] supera tais limitações ao focar explicitamente gêneros culturalmente distintivos de relatos em primeira pessoa tais como se situam na vida social (2002, p. 159).

2 “[...] podem se levantar objeções quanto às traições da memória do protagonista, ou à sua vontade de demonstrar mais méritos ou mais conhecimento dos que realmente lhe cabem. Ele pode se permitir descrições ou interpretações demasiado idiossincráticas; e o relato em si – não digamos sua publicação – é um evento político em que o depoente fala ou cala em virtude dos seus interesses e seus receios” (Calavia Sáez, 2006, p. 183). Tais dificuldades convidariam, creem alguns, ao exercício de uma modalidade bastante ociosa de crítica, na qual a autoridade etnográfica, procedendo à verificação das informações contidas em relatos (etno)autobiográficos, reserva-se, em nome da objetividade, a prerrogativa de decidir quais aspectos dos relatos seriam mais válidos para, assim, retificá-los (Crocker, 2007, p. 39).

Assim, se a vida narrada não é a vida, mas, ela própria, uma vivência, Bill Crocker (2007, p. 35) e todos aqueles imbuídos da estranha esperança que nasce do chamado “pessimismo sentimental” deveriam reconsiderar a suposição de que “documentos pessoais indígenas” constituem, para pesquisadores de gerações futuras, “dados primários a respeito de culturas e povos em desaparecimento ou desaparecidos”. Não é que das duas mil horas gravadas e transcritas de seus “diários canela” não se possa fazer bom proveito, mas, se, neste caso, o “texto” não espelha a vida, quedando-se, em sua vaga, incapaz de substituí-la ou reapresentá-la, pode, ao contrário, diferenciá-la, alterá-la.

Cabe indagar, no entanto, se a questão – “saber de que está falando um narrador indígena quando fala de si mesmo” –, destarte despida de seus embargos, ao invés de expor sua medula à reflexão etnológica, não revelaria, simplesmente, nada. Com efeito, seu não-ser parece mais substancial que as recém-aventadas definições, minimalistas. Segundo Calavia Sáez, “discursos enunciados na primeira pessoa”, “relatos em que o protagonista e o autor se dão a conhecer como uma mesma pessoa”. Conforme Pierre Déléage (2007, p. 91), recorrendo, por sua vez, a Philippe Lejeune, uma narrativa autobiográfica requer uma “continuidade de identidade entre autor e narrador”, ou, ainda, seriam autobiográficas as narrativas que empregam o pronome “eu” em sua enunciação, referindo, ademais, experiências explicitamente apresentadas como pessoais e de fato experimentadas pelo narrador. Quanto aos gêneros tradicionais, desde que “explicitamente pensados e representados por seus narradores como narrativas pessoais, *i.e.*, como narrativas de experiências pessoais”, pouco lhe importa que aspectos de sua temática, estrutura formal e conteúdo sejam “transmitidos, herdados e repetidos” (Déléage, 2007, p. 81-82). De modo semelhante, Oakdale (2002, p. 160; 2007, p. 63) considera autobiográficos os relatos “retrospectivos em primeira pessoa” nos quais público e narrador entendem tratar-se de experiências tocantes a este último, componentes de seu “*self*”.

Em síntese, autobiografia: “eu” que verte, discursivamente, a si mesmo – “o ‘eu’, no entanto, sendo altamente problemático aqui” (Déléage, 2007, p. 82).

### O “eu” equivocado

Poder-se-ia dizer que as autobiografias ameríndias, às antípodas de suas contrapartes ocidentais, instalam-se resoluta e audaciosamente no perigo que o gênero, entre nós, anseia por neutralizar, a saber, o da “indeterminação da primeira pessoa”. Se os problemas do herói beckettiano de *L'innommable*, “*wondering who is saying 'I' in him*”, circunscrevem, como sugere Lejeune (1989, p. 20), o limite desta nossa tradição literária, a reviravolta é completa, pois, na América indígena, no que concerne à sua etnologia, tal *cogito* apresenta-se fundamental. Assim, a confusão de vozes – autor, narrador,

protagonista, modelo – a partir da qual emergiria, naquela modalidade discursiva, uma identidade, fusão manifesta e garantida na “assinatura autobiográfica” (Lejeune, 1989, p. 187), cede ao desdobrar da multiplicidade da pessoa ameríndia, à imanência da alteridade, à adução de Outros cuja copresença perfaz “eus” irreduzivelmente polifônicos.

As características específicas da personitude amazônica (Grotti & Brightman, 2012; Miller, 2007), composta de múltiplas relações com a alteridade, sugerem uma resposta à questão “sobre o que fala um narrador indígena quando fala sobre si mesmo” (Sáez, 2007, p. 15). Argumentaremos que a resposta para esta questão é que ele ou ela fala sobre outros, entretanto, de maneiras que refletem inescapavelmente à sua própria (frequentemente “original”) perspectiva social (Grotti & Brightman, 2013, p. 3-4).

Tal o conteúdo, tal a forma:

o gênero emergente da narrativa autobiográfica amazônica tem como característica situar seu sujeito como um ameríndio em relação a não-ameríndios [...] e, de fato, textos biográficos são, em geral, produzidos através de um diálogo entre um ameríndio e um não-ameríndio, seja este um etnógrafo, um missionário ou outra espécie de outro [...]. Isso reflete a percepção nativa do gênero como um modo de expressão do branco, ou não-ameríndio, que frequentemente invade os próprios textos, e da produção do texto como uma forma de se relacionar com o Outro não-ameríndio. Com efeito, tais textos, apesar de tematizarem ostensivamente seus “autores” e suas “culturas”, podem ser vistos, simultaneamente, como comentários às culturas urbanas brancas para as quais (ou, pelo menos, em cuja tradição formal) eles são escritos [...] (Grotti & Brightman, 2013, p. 4).

Consideremos as narrativas trio coletadas por Grotti e Brightman: descrevem um ou, mais frequentemente, vários lugares nos quais os autores passaram suas infâncias e juventudes, mencionando os parentes próximos com os quais viveram em tais sítios. A maior parte das narrativas assemelha-se a “listas de pessoas e lugares”, “mortes e migrações”, até a chegada dos americanos, portadores da “Boa Nova”. Desde a década de 1960, grupos trio, wayana e akuriyo (co)habitam aldeias situadas ao longo da tripla fronteira Brasil-Suriname-Guiana Francesa e, embora seu “processo de fabricação do parentesco” siga marcado por um “forte ideal de endogamia e uxorilocalidade”, as várias histórias por eles contadas mais contemporaneamente destacam um conjunto de radicais câmbios aos quais descrevem como “pacificação” e/ou “abertura” (Grotti & Brightman, 2013, p. 2). Nesses discursos, os Trio e os Wayana enfatizam a novidade de seus “estados comunitários e corporais pacificados, pós-contato”, marcados por agregações populacionais em grandes

aldeias situadas ao longo de extensos rios, contrastando-a com a sua vida pregressa em pequenas aldeias espalhadas pela floresta num estado de aguçamento de suas capacidades predatórias e transformativas.

Como nos contou o genro wayana de nosso anfitrião trio, “antigamente as pessoas não tinham muitos parentes, elas viviam em pequenas aldeias, não iam aos lugares de outras, cuidavam de suas filhas pequenas; elas não viviam como nesta aldeia [Tepü], elas viviam perto da floresta. Naquele tempo, elas os viam [os espíritos] o tempo todo, porque nós [os Wayana] ainda podíamos nos transformar em pessoas de verdade [verdadeiros Wayana]” (Grotti & Brightman, 2013, p. 2-3).

Em relatos como esse, lugares e pessoas da juventude dos narradores – quando antecedentes ao marco em pauta – são apresentados como um passado concluso, descontínuo em relação ao presente. Não é que vínculos pretéritos com parentes vivos ou mortos e espíritos encontrem-se aí silenciados; na realidade, ao contrário, figuram como elementos centrais na formação da pessoa, estando no cerne dos relatos, de modo que, referindo-se a tais mudanças como rupturas, (auto)biógrafos trio e wayana salientam

[...] um câmbio no manejo da alteridade em que outras pessoas, tais como afins distantes, outros ameríndios e outros tipos de gentes, como quilombolas (*mekoro*) e indivíduos urbanos (*pananakiri*, ou *palasisi* em wayana), tornaram-se os *loci* privilegiados de alteridade, antes ocupados pela floresta e seus espíritos [...] (Grotti & Brightman, 2013, p. 3).

Antes de tudo, é preciso entender que, aqui, como em *Roland Barthes por Roland Barthes*, “no campo do sujeito, não há referente”, não porque o fato biográfico viria a abolir o significante em virtude de uma suposta autonomia do texto face à vida, mas porque nas autobiografias ameríndias o “eu” e seus Outros imiscuem-se, enquanto copresenças e devires, na vitalidade do narrado. O narrador trio ou wayana que, aventurando-se pelo gênero, descreve suas relações com os Brancos, mais que referir lugares, ações e pessoas componentes de eventos simplesmente decorridos, atualiza um devir que o transforma – no caso, um devir-Branco – e que, portanto, desestabiliza, ou melhor, desterritorializa seu ego e seu alter<sup>3</sup>. A pergunta “quem sou eu?”, rapidamente convertida em “quem és

3 “[...] um devir é um movimento que desterritorializa ambos os termos da relação que ele estabelece, extraindo-os das relações que os definiam anteriormente para associá-los através de uma nova ‘conexão parcial’. O verbo devir [...] não designa uma operação predicativa ou uma ação transitiva: estar implicado em um devir-onça não é a mesma coisa que virar uma onça. É o devir ele próprio que é felino, não seu ‘objeto’” (Viveiros de Castro, 2007, p. 116). Nesse sentido, nem passado nem futuro ou presente, mas um tempo outro – “amnésico, pré-histórico” – e, entretanto, já atuante, um “movimento instantâneo, não-processivo” e, todavia, jamais completo, o devir, assim definido, equivoca a noção de retrospecto, de *retrospective account* (Oakdale, 2007, p. 63).



tu?”, deslizando entre os polos “nós” e “eles”, põe em marcha um movimento que, ao invés de assegurar uma identidade, não se obriga a protegê-la nem a perpetuá-la e contesta ao sujeito o direito a uma existência autônoma, submetendo-o a uma vertigem perspectiva e pronominal.

Esse desvio do eu organiza um tortuoso conjunto de jogos de linguagem. Se de uma autobiografia ao estilo ocidental esperamos saber, antes de mais nada, *quem* e *que* é o narrador em seus próprios termos, aqui o narrador define sua identidade por meio do que outros fizeram e disseram dele; é uma extrospecção antes que uma introspecção. Se de uma autobiografia ocidental esperamos que seja essencialmente original, pessoal e intransferível, neste outro caso não há incompatibilidade entre o pessoal e o paradigmático. Uma narração padronizada, ou aprendida, ou expressa em termos totalmente genéricos pode problematizar o efeito autobiográfico sem no entanto anulá-lo (Calavia Sáez, 2006, p. 187).

Calavia Sáez remete-nos a duas marcas do gênero autobiográfico ameríndio: seu “estilo citacional” e seus “aspectos estandardizados”, igualmente proeminentes em Oakdale e Déléage. Ambos os autores se ocupam da análise de cantos nos quais “a autobiografia pessoal pode ser expressa através de formas discursivas fixas”, ou seja, “herdadas e repetidas” (Déléage, 2007, p. 80). No que diz respeito aos *jowosi*, sua performance vincula-se aos rituais de encerramento do luto, à acolhida de visitantes, à recepção de caçadores, pescadores e guerreiros retornados de expedições e, no passado, ao fim do ciclo iniciático masculino.

As canções recontam como o cantor derrotou um inimigo em batalha, como capturou uma criança inimiga, casou-se com um não-kayabi ou simplesmente como encontrou um não-kayabi enquanto atravessava seu território. Algumas poucas descrevem tipos similares de eventos também com espíritos não-humanos (Oakdale, 2002, p. 160).

Quanto aos *caqui caqui*,

[...] as canções são cantadas quando uma pessoa se sente profundamente nostálgica, como quando memórias comoventes vêm à mente do cantor. Essas memórias podem ser de um amor perdido, de viagens para longe de casa ou da juventude há muito perdida. Em todo caso, a memória precisa estar ligada a um evento distante no espaço e no tempo (Déléage, 2007, p. 82).

Carecendo de destinatários específicos, tais canções são executadas, geralmente, ao termo da tarde, no isolamento do lar<sup>4</sup>. Diferenças à parte, os dois gêneros discursivos caracterizam-se por um uso “altamente estilizado” da linguagem, pelo recurso a um acervo de códigos metafóricos cuja opacidade requer, para seu emprego e compreensão, farta instrução prévia, a ser fornecida, tanto entre os Kayabi quanto entre os Yaminawa, por parentes em linha paterna (Déléage, 2007, p. 82-84; Oakdale, 2002, p. 160-168). Ademais, “os aprendizes não improvisam uma canção com base em um esquema transmitido, mas repetem, *ipsis literis*, as palavras de seus mestres”, de modo que a própria narrativa, “as palavras de uma canção” são, em um certo sentido, “apenas citações”. Contudo, disto não resultaria uma abdução de autoridade (Déléage, 2007, p. 82-84, 92-93). Do ponto de vista do público, embora ciente de que “[...] algumas das canções entoadas por homens da própria família foram herdadas, a maior parte das pessoas tende a interpretar as canções cantadas por membros de outras famílias como sendo sobre as experiências do próprio cantor” (Oakdale, 2002, p. 166). Ku’a, interlocutor de Oakdale, não dizia simplesmente cantar as experiências de seu tio paterno, mas, em igual medida, as suas próprias.

Se, ante tais cantos autobiográficos, a um só tempo tradicionais e pessoais, Déléage (2007, p. 78-80) confronta-se com um paradoxo a dissipar, Oakdale (2002, p. 160) remete-os a “caracterizações gerais das concepções culturais de *self* e de pessoa que foram construídas para os povos amazônicos”.

Para Déléage, o problema traz à baila a questão do referente. “O ‘eu’ na canção apresentada acima é explicitamente caracterizado de diversas maneiras e, por extensão (dado que essas canções são entendidas como autobiográficas), também o é o cantor” (2007, p. 89). O “eu” do cantor (e por ele cantado) predica-se de qualidades morais: “laborioso”, “correto”, “intrépido”; “modesto”, subestima seus méritos (Déléage, 2007, p. 89). De suas atividades, depreende-se, dada a divisão sexual do trabalho, seu gênero masculino. “O ‘eu’ é também caracterizado como pertencente a uma das metades exógamas [patrilineares], que continuam a organizar a sociedade yaminawa hoje” (Déléage, 2007, p. 89). Enfim, seu nome é mencionado. Todavia, como entre os Yaminawa os nomes próprios são transmitidos ao longo de patrilinehas, em gerações alternadas, não devemos atribuir à nomeação um efeito singularizante, ao contrário, a nomeação “[...] constitui uma maneira de enfatizar a conexão social do cantor com a patrilineagem” (Déléage, 2007, p. 89). Destarte, conquanto o campo de seus possíveis referentes encontre-se circunscrito a

4 “Os velhos afirmam que, em tempos pretéritos, essas canções desempenhavam um importante papel em atos de sedução. Através de sua linguagem críptica, as canções permitiam ao cantor expressar seus sentimentos a alguém sem ter de o fazer diretamente, na crua linguagem do cotidiano. As canções adicionam detalhe às qualidades da pessoa amada ou do cantor (ou de ambos). Atualmente, a sedução não envolve mais essa forma indireta de comunicação” (Déléage, 2007, p. 82-83).

segmentos onomásticos de uma patrilinhagem, o *caqui caqui*, ou melhor, “o significante e o significado” dessas canções quedam-se incapazes de cingir

[...] a identidade singular do cantor enquanto tal. As ações descritas são aquelas realizadas por todos os homens yaminawa e o “eu” só é definido enquanto pertencente a uma das duas metades. Mesmo o seu nome próprio é apenas uma duplicação do sistema de metades que, no máximo, caracteriza uma posição social (Déléage, 2007, p. 90).

Onde se encontraria, então, o autobiográfico na canção? Em sua *indexicalidade*:

quando um cantor repete uma canção *caqui caqui*, o significante e o significado permanecem os mesmos, mas o referente da canção muda radicalmente. O “eu” da enunciação expressa uma singularidade apenas quando um cantor, tal qual Mariano [interlocutor cuja performance específica Déléage considera], o pronuncia em um dado lugar e tempo. Nessas circunstâncias, o “eu” refere-se a Mariano. Quando essa fundamentação indexical do pronome “eu” é adotada por um canto, todos os versos da canção recantada tornam-se referências ao passado do próprio cantor, isto é, cada verso passa a apontar para ações passadas de Mariano, e não de outrem. Assim, a canção se torna autobiográfica do início ao fim (Déléage, 2007, p. 91).

Tudo se passa como se a identidade fosse *une affaire de tout ou rien*. O dispositivo analítico de Déléage, recorrendo ao contexto enunciativo e à noção de indexicalidade, resolve o aparente paradoxo das autobiografias tradicionais restabelecendo uma descontinuidade, restituindo a cada “eu” um ser – um referente – discreto, e parece superar os tais perigos da indeterminação da primeira pessoa (Lejeune, 1989, p. 20), o que, infelizmente, também reduz as potencialidades do equívoco autobiográfico à aridez de uma sinonímia.

Conforme Viveiros de Castro, a meta de uma “tradução perspectiva” seria não a de encontrar

[...] um “sinônimo” [...] em nossa linguagem conceptual humana para as representações que outras espécies [ou povos] usam para falar sobre uma mesma coisa, mas sim a de evitar perder de vista a diferença oculta em “homônimos” equívocos [por exemplo, “autobiografia”] entre a nossa linguagem e aquela da outra espécie, dado que nós e eles nunca estamos falando da mesma coisa (2004, p. 7).

Nesta acepção, o equívoco desponta não como patologia contingente ou entendimento defectivo, mas como meio por excelência de comunicação – comparação e tradução – entre perspectivas.

Traduzir é situar-se no espaço de equivocidade e aí permanecer. Não se trata de desfazer a equivocidade (já que isso seria supor que ela nunca existiu), mas exatamente do oposto. Traduzir é enfatizar ou potencializar a equivocidade, isto é, abrir e alargar o espaço encoberto pela equivocação (Viveiros de Castro, 2004, p. 10).

Uma antropologia perspectiva, prossegue o etnólogo, reconhece e elabora a equivocidade intercultural que emerge, nos termos de Roy Wagner (1981, p. 27), do paradoxo criado pelo ato de imaginar uma cultura – ou um gênero autobiográfico – para pessoas que não a(o) imaginam para si. Porém, ao invés de tentar superá-lo, de mostrar sob o equívoco um suposto unívoco, ela mobiliza e controla esta diferença para conectar dois discursos, o do antropólogo e o do nativo, na medida precisa em que eles *não* dizem a mesma coisa, em que apontam para exterioridades discordantes – mundos, e não apenas significados distintos – subjacentes aos homônimos equívocos entre eles. Se comparar é diferir, ou melhor, diferir as diferenças, ao subsumir a alteridade radical em que poderia consistir uma autobiografia yaminawa à definição de Lejeune (1989), Déléage promove uma concórdia e deforma a tradução-comparação numa busca por correspondências.

Para Oakdale (2002, p. 160), “[...] em vez de mostrar como o falante chega a organizar uma série única de experiências, relatos em primeira pessoa de outras tradições podem mostrar como as experiências do que se considera dois sujeitos discretos mesclam-se em certas situações”.

Seu trabalho, além de prover “uma janela para a dimensão do *self* que é saliente na vida social kayabi”, *i.e.*, “a permeabilidade dos limites entre o que é *self* e o que não o é”, interpela, com originalidade, ao largo da simples oposição fragmentaridade-coerência, “[...] um aspecto da continuidade do *self* que recebeu menos atenção, a noção implícita de que essa continuidade do *self* envolve apenas experiências de um único sujeito” (2002, p. 159). “Continuidade”, aqui, não equivale à identidade, nem se trata de continuidade da identidade, ou, ainda, da identidade da canção autobiográfica, do enunciado, face e contra a pluralidade de seus referentes-enunciadores.

Outra característica das canções *jowosi*, que as vincula ao presente, ao invés do passado, e as torna ambíguas no tocante ao seu relacionamento com o *self* do cantor, é a ausência de marcadores de tempo verbal ou evidencialidade. O idioma kayabi possui uma série de seis formas que marcam quão distante no passado o evento relatado ocorreu em relação

ao presente e se o falante experienciou ou não o evento em primeira-mão [...]. Essas formas são utilizadas na linguagem cotidiana e em outras espécies de performances cantadas [...]. O fato de que as canções *jowosi* apresentam um uso incomumente reduzido de marcadores evidenciais sugere que elas podem ser particularmente apropriadas para transmitir [...] um ponto de vista ou uma experiência compartilhados (Oakdale 2002, p. 169).

Condividir uma perspectiva não é habitar uma unidade. Refletindo sobre a classificação dos discursos em primeira pessoa elaborada por Greg Urban, a autora decide aproximar o “eu” dos *jowosi* ao tipo teatral.

Com o “eu” teatral, virtualmente inexitem traços de estilo citacional. [...] em vez disso, o indivíduo fala através do personagem que ele ou ela representa de forma altamente similar à de atores em performances teatrais [...]. Dependendo da quantidade de conhecimento que um ouvinte possui, Ku’a assume os papéis de si mesmo quando jovem, de seu tio, de um parente mais distante do sexo masculino, ou todos os anteriores (Oakdale, 2002, p. 169).

Entretanto, se para o ator o personagem é apenas a máscara que o encobre e à sua arte, as canções *jowosi* “não são equivalentes a papéis [...], pois, ao invés de esconder a persona cotidiana, elas a desvelam [...]” (Oakdale, 2002, p. 170).

Segundo Déléage (2007, p. 82), aquele que canta o *caqui caqui* “pensa muito”, *shina ichapa*. Mas eis que *ichapa*, em panologia<sup>5</sup>, glosa-se igualmente por “junto” e, portanto, *shina ichapa*, como “pensar junto”<sup>6</sup>. Junto a quem senão aos “eus” que permeiam, em tais discursos, a primeira pessoa do singular? Aliás, junto, embora não lado a lado. Não se trata da ocorrência espontânea ou hereditária de ideias mais ou menos semelhantes, e até idênticas, em duas mentes distintas ou do produto de uma dialética entre sujeitos autônomos, e sim de um só pensamento, *shina*, também “vitalidade” (Yano, 2009), que, colapsando, por um instante, presente e passado, perpassa, desfaz e (re)faz os limites porosos da pessoa e do corpo próprios e de seus copensantes e coviventes. A presença do Outro ancestral ou adventício, afim ou parente no “eu” e a copresença de ambos na

5 Os Pano podem ser divididos esquematicamente em sete subconjuntos: Amahuaca, Cashibo-Cacataibo, Kaxinawa (Caxinauá), Mayoruna (Matis, Matses, Korubo etc.), Panos medianos (Marubo, Kapanawa, Katukina etc.), Pano do Ucayali (Shipibo, Conibo, Shetibo) e Yaminawa/Sharanawa. Trata-se de um bloco compacto distribuído ao longo da fronteira entre o Brasil, o Peru e a Bolívia. Conforme Erikson (1993), ressaltamos a homogeneidade etnolinguística de tais grupos, fato que, se não legitima, ao menos escusa as comparações entre os Yaminawa de Déléage, os Marubo de Cesarino e os Caxinauá, estudados por nós.

6 Em caxinauá, *itxapa*; segundo Alberto Toribio, interlocutor caxinauá de Yano, o termo significa, mais precisamente, “muitos”, exprimindo, portanto, intensidade (muito) e quantidades (muitos, juntos).

e por meio da canção, devir de todos os cantores, longe de ser figurativa ou meramente discursiva, revela-se visceral. Levando a sério a estranha sinonímia manifesta no termo *shina* (pensamento-vitalidade), especulamos que, entre os Yaminawa, não é o homem que pensa sua vida num empenho autobiográfico, mas a vida que o pensa. A voz do cantar é a própria canção; de certa maneira, é ela quem autora vidas.

### Discursos equívocos

Como Déléage, também Oakdale se entrava nas relações entre forma e conteúdo da narrativa, com a interpretação de seu significado e em sua função comunicativa ou “expressividade”, distraído de seus efeitos, sua agência. “As canções *jowosi* que vi serem executadas o foram tanto para saudar visitantes, receber viajantes que retornam, e ajudar os enlutados a sair de sua tristeza. Muitas vezes, o canto exerceu mais de uma dessas funções simultaneamente” (Oakdale, 2002, p. 163). Caso privilegiado, a performance do velho Ku’a destinava-se a ajudar o jovem chefe da aldeia a esquecer a morte de seu filho bebê. Restaria saber como isto se dá; contudo, tal informação é veiculada apenas *en passant*, à guisa de contexto. Algo semelhante se passa em Déléage (2007, p. 82-83): “as canções são uma maneira de expressar sentimentos”, *e.g.*, nostalgia e tristeza, cujo texto, entretanto, “enaltece as qualidades pessoais passadas do enunciador”. Mas, então, em que sentido poder-se-ia dizer que este conteúdo narrativo expressaria aquela intenção (Déléage, 2007, p. 80-83)? Apelos à forma provam-se infecundos:

[...] deve-se observar que, no caso de canções xamânicas, a opacidade resulta de uma intenção de demonstrar ao ouvinte não-iniciado a origem não humana da canção. No caso das canções *caqui caqui*, não há justificativa essencial, de acordo com os Yaminawa, para o uso de linguagem opaca (Déléage, 2007, p. 84).

A “codificação metafórica” destes cantos constituiria o resquício morfológico de uma fisiologia obsoleta: “o único contexto em que a opacidade se torna produtiva é o da sedução, em que a meta é comunicar tão indiretamente quanto o possível, por alusão ou eufemismo” (Déléage, 2007, p. 84). Suponhamos válida tal especulação, ora, ainda assim, o contexto-intenção permanece indiferente à forma e esta, por sua vez, à função: gênero exclusivamente masculino, vetado – ensino, execução e inteligibilidade – aos não-iniciados, como caberia ao *caqui caqui* desempenhar, nas sutilezas do flerte, o papel de “*indirect communication device*” (Déléage, 2007, p. 94) se seus recipientes femininos ignoram, por completo, os meandros de sua decifração? Com efeito, por que, ou melhor, para que cantam os Yaminawa e Kayabi?



Transmitidas entre gerações e vinculadas ao ciclo iniciático masculino, as canções *jowosi* “podem estar associadas ao processo de mover-se em direção à vida adulta e à maturidade masculinas” (Oakdale, 2002, p. 171) – eis uma pista a seguir. Uma canção *jowosi* é cantada repetidamente durante o curso da vida de um homem, todavia, arte sobremaneira senil, a qualidade de sua execução amplifica-se conforme um avanço concebido, pelos Kayabi e por boa parte dos ameríndios, a um só tempo etário, moral e intelectual: “enquanto homens mais velhos tendiam a cantar em uma voz alta, robusta, os jovens cantavam em um sussurro quase inaudível” (Oakdale, 2002, p. 163). Isto posto, as complexidades do “eu”, os *standardized aspects* e outros atributos característicos de tal gênero discursivo ressoariam, segundo Oakdale, a importância da repetição, *intergenerational mimicry* ou *the imitation of elders by a younger generation* em noções kayabi tocantes ao desenvolvimento humano. Aguda, sua elucidação penetra a obscuridade da pletora metafórica: “o conjunto comum de metáforas usadas nessas canções lhes concede uma qualidade atemporal”, o que facilitaria “o processo pelo qual canções antigas podem ser apropriadas por novos cantores e usadas para organizar e compreender suas próprias experiências” (Oakdale, 2002, p. 168). Assim, ao invés de se constituírem em um relato de ocorrências específicas que um cantor assume minuciosamente como suas, e além de permitir a comunicação, circulação, transmissão etc. de experiências entre um *self* imaturo e um Outro experimentado, canções *jowosi* funcionariam como *templates* a estruturar experiências passadas do cantor e, simultaneamente, como “autobiografias virtuais”, prospectivas e ideais, ainda por (novamente) viver (Oakdale, 2002, p. 168-169).

No esteio de Oakdale, e tendo em vista o feitio tradicional e autolaudatório dos *caqui caqui yaminawa*, Déléage capitaliza sua interpretação:

apenas através da posse dessas características [laborioso, correto, intrépido] pode um cantor, e Mariano em particular, adquirir a *legitimidade* para cantar publicamente este *caqui caqui*. Em outras palavras, dada a repetição das palavras da canção, depende do enunciador dispendir o esforço necessário para corresponder ao ideal (auto)biográfico expresso pelo conteúdo da canção [...]. Em várias suposições acerca de autobiografias, o sujeito busca reconstruir um passado pessoal e genuíno. Nesta canção *caqui caqui*, o sujeito tenta alcançar uma espécie de futuro normativo compartilhado por todos os homens (Déléage, 2007, p. 90. *Grifos nossos*).

Como para os Kayabi de Oakdale, “a autobiografia, de acordo com os Yaminawa, não é absolutamente a reconstrução de uma experiência pessoal dentro de uma forma singular, mas a inscrição de uma tal experiência dentro de uma forma padronizada” (Déléage, 2007, p. 92). Ademais, insinua-se uma pedagogia similar, igualmente infletida por assimetrias etárias:

aprender *caqui caqui* é também aprender sobre o ideal ético que se deve alcançar [...], aprende-se a canção que, após um processo natural e cultural de envelhecimento, vai corresponder àquilo que se deve viver. Quando esse dia chegar, o cantor vai ser capaz de *expressar*, com toda a *autoridade* necessária, a relação entre a própria vida e a “boa vida”. Tal como definida pela sociedade yaminawa [...] (Déléage, 2007, p. 92-93. *Grifos nossos*).

Os Kayabi e os Yaminawa cantam, portanto, para maturar-se. Resposta instigante. Os autores, no entanto, contemplam a saída sem jamais cruzar a soleira: de sua parte, Déléage não se detém suficientemente na nostalgia e tristeza que impelem os cantos, enquanto Oakdale silencia ante suas instâncias fúnebres e “acolhedoras”. Para ambos, e esta diferença é fundamental, cantores maturam-se para (bem) cantar; em verdade, dado que a relação se lhes afigura expressiva e não causal, isto é, uma concomitância, sequer isto: canta-se simplesmente a maturidade – no caso dos *jowosi*, em medida e volume proporcionais à magnitude com que se apresenta no sujeito o predicado.

Ao descrever sua canção *jowosi*, Ku’a’ parece sugerir ter se transformado, através de um processo de amadurecimento, na canção de seu tio, mas isso após um período de exploração da maioridade, quando suas próprias experiências acabaram por encaixar-se na exploração descrita pela canção de seu tio (Oakdale, 2002, p. 172).

Déléage (2007, p. 90-93) atende ao processo recorrendo a um gradiente de autoridade: de partida um mero reprodutor de canções marginalmente suas, o neófito deve se empenhar em viver e viver virtuosamente para, à força dessas vivências, dar à réplica que executa um feitio progressivamente autêntico. Em outras palavras, qualificando ações e estados, o discurso projeta um referente; pende ao emissor legitimar seu pleito à denotação. “*Index of male maturity*”, “*privilege of mature men*” (Oakdale, 2002, p. 65), ao fim e ao cabo, o canto apenas expressa, se noutros melodiosos termos, uma realidade que não constitui e que tão-somente representa e comunica.

Gênero, enunciador, enunciado, referente, forma, conteúdo, significante, significado, contexto, interpretação, expressão, autoridade: tais são os artefatos e artifícios de uma análise discursiva. Gostaríamos de prosseguir a crítica opondo-os às noções ameríndias

de corpo e pessoa, agência e devir. O *jowosi* kayabi não é apenas canto, mas dança e veste, uma performance multifocal que implica ornamentos, armas, implementos, pinturas corporais etc. Neste tocante, um tanto elíptica, Oakdale (2002, p. 163-164) resigna-se a apontamentos. Quanto ao *caqui caqui* yaminawa, além de discurso, consiste, no mínimo, de canção e, não obstante, de sua musicalidade pouco sabemos: “claramente, podemos identificar os vários critérios que definem aquilo que os antropólogos podem denominar ‘cantos tradicionais’ [...]”, i.e., “[...] uma estrutura melódica, um padrão métrico, numerosas repetições e a presença de termos em grande parte vazios de significado [...]” (Déléage, 2007, p. 86); e só<sup>7</sup>.

Déléage não se equivoca do “eu” autobiográfico; Oakdale (2002, p. 170-172), por seu turno, destina o *tempo* a ocaso comparável: após ter salientado a ausência de *tense/evidential markers* peculiar aos seus *jowosi*, reintroduz, sub-repticiamente, categorias analíticas que retroagem, dissipam o efeito de tais práticas. “Réplica”, “mimese”, “imitação” afirmam uma temporalidade contínua, ao passo que a assertiva cantada busca anulá-la. Assim, ao invés de atender ao princípio de que o discurso faz o que diz, a etnóloga rescinde o além ou aquém-tempo no qual se instalam cantor e canto em retrospecto e prospecto, *normative future* (Déléage, 2007, p. 90), o presente suposto simples contexto para um *speech act*. O imbróglio espessa, comprime-se em novas contradições: a ideia de que o tempo ritma o descompasso entre o enunciador imaturo e sua maturidade anunciada, aquilo que para Déléage configuraria um gradiente de autoridade, implica, de um lado, um termo pleno, e, de outro, um zero, a absoluta carência do atributo em gradação, evocando, à direita, o “afim virtual”, pura potencialidade relacional, e, à esquerda, a figura do homem feito, ancião cujas experiências cantadas e vividas convergem em uníssono – correspondem. Contudo, “[...] se o corpo é conceitualizado como inerentemente instável e perpetuamente sob o risco de ser transformado em outros tipos de corpo [...]” (Oakdale, 2007, p. 61), se “[...] a vida não é extraída da alteridade no nascimento e [se] tal diferença jamais é domesticada, havendo, ao contrário, um processo contínuo de oscilação no curso de uma vida” (Oakdale, 2007, p. 75), então o polo do cabal autor, idêntico a si mesmo, transparece não só intangível, mas inconcebível, ou melhor, concebível como morte, gemelaridade, catástrofe.

7 O seguinte trecho é sintomático da superestima em que tem o “discurso”, a linguagem: “o refrão, deve-se observar, é completamente destituído de significado. É empregado meramente para dar ritmo ao *ato de fala* e para separar um verso do outro” (Déléage, 2007, p. 83). O que não possui significado, aquilo que não significa, pouco importa, e a música reduz-se a suporte de um “texto” – imagem que o autor teima em usar (Déléage, 2007, p. 79, 83, 85-86).

A despeito de abundantes referências a Viveiros de Castro, Oakdale não reconhece no estilo dos *jowosi* a elaboração estética de um conceito central em sua antropologia perspectiva, a saber, o de devir. Parece-nos que a elisão dos tais marcadores evidenciais, sustando o próprio tempo, longe de exprimir a justaposição de um passado narrado e de um anseio futuro, plasma o caráter “amnésico”, “pré-histórico” e “instantâneo” daquele movimento. Não se trata, aqui, da circulação, transmissão, comunicação etc. de experiências através de canções, mas de acessar e atualizar um devir-maduro, moral – a capacidade de experimentar mais que seus produtos<sup>8</sup> –, na e pela agência do cantar. Ora, se o verbo devir não designa uma operação predicativa ou uma ação transitiva (Viveiros de Castro, 2007, p. 116), a questão da autoria encontra-se inteiramente deslocada: o autor é sempre *outrem*, para o senil e para o moço. Irrealizável, embora atuante, o devir não é mais expressivo para este ou aquele: antítese do impúbere, o corpo que envelhece começa a morrer e, portanto, a tornar-se Outro, requerendo, por isso, análogos cuidados humanizantes. Grosso modo, no velho o devir-maduro prefigura um júnior – o hiato entre o ser e o devir não se preenche nunca.

Desta perspectiva é possível encaminhar uma hipótese relativa aos aspectos fúnebres do *jowosi*. Como se sabe, para os ameríndios, as exéquias constituem um evento muito especial, momento de recriação, de reafirmação estética, de conhecimento, um conhecimento que se afirma e se difunde de modo específico, em que se percebe nitidamente que os sentidos do mundo passam pelos sentidos do corpo. “Conhecimento em que o corpo é memória, em que a experiência sensível implica corpos, ações sobre o corpo, manipulações [...] sobre os corpos, *fabricação de novos corpos*” (Caiuby Novaes, 2006, p. 312). Isto para os que ficam, bem como para aqueles que se vão: “a morte de um indivíduo contamina os seus ‘iguais’ [em geral, parentes próximos e afins efetivos], que passam a viver num estado de ‘poluição’ física e social” (Caiuby Novaes, 1986, p. 198). Tal afecção, implicando um vínculo substancial entre enlutados e defunto(s) e a coparticipação dos primeiros na perigosa condição do(s) segundo(s), demanda uma reconfiguração corporal, o protocolo disjuntivo em que consistem as prescrições e restrições dietético-comportamentais chamadas de luto. Como disseram os Kayabi a Oakdale (2002, p. 160, 164), é preciso promover o esquecimento do finado que, estranho ainda demasiado familiar, liame entre os vivos – sobretudo seus parentes – e agências não-mais-humanas, torna aqueles excessivamente vulneráveis às potências letais destas últimas.

8 Ressaltamos que a concepção de “saber” em pauta remete não “àquilo que é apreendido”, mas “[...] fundamentalmente ao [infindável] *processo de aquisição* de saberes, à apreensão [...]” (Yano, 2009, p. 95).

Potências letais e, convém dizer, vitais. Ora, sumamente experimentados, os mortos – como tantos Outros – detêm conhecimentos e capacidades agentivas imprescindíveis às transformações que engendram a (re)produção da vida social. Assim, à evitação e à disjunção é imperativo contrapor mecanismos de conjunção e “invitação”. Mesmo entre os grupos jê do Brasil Central, onde o apartamento apresenta-se, com frequência, radical (Carneiro da Cunha, 1978), cumpre, alternadamente, colocar vivos e mortos no mais íntimo contato. Para os Canela e os Timbira em geral, tal é precisamente o objetivo e o clímax dos procedimentos iniciáticos: atraídos, convidados pelo canto dos jovens, canto este apreendido, justamente, junto aos espíritos dos mortos, os espectros tomam-lhes os corpos – “possuem-nos” –, sendo posteriormente expulsos ao custo de abluções e açoites (Nimuendajú, 1946, p. 171). Desta oscilação abertura-fechamento, conjunção-disjunção resulta, para os neófitos, seu amadurecimento: a incorporação das ciências da vida adulta e sua secreção num viver moral. Há casos, como o bororo, em que funeral e iniciação coincidem e parecem se complementar, um falecimento “fortuito” convertendo-se, dado o abrupto encurtamento da distância entre vivos e mortos, em ocasião por excelência para punçar-lhes os saberes aptos a fazer de meninos, homens – referimo-nos, aqui, à cerimônia do *Aíje* (Albisetti & Colbacchini, 1942, p. 153-165). Regressando aos Kayabi, talvez não haja razões para opor seus contextos: como afastamentos acarretados por viagens ou expedições equivalem, aqui e em boa parte da América, a pequenas mortes, luto e “saudades” ambos ensejam e deprecam, à guisa de proteção e dispositivo de “preensão relacional” (Viveiros de Castro, 1986), o devir-maduro, sábio, moral, em uma palavra, humano, que se atualiza nos *jowosi*.

Aquele que canta o *caqui caqui* “pensa muito”, “junto”, *shina ichapa* – voltemos a isso. Elaboramos, ligeiramente, a semântica de *ichapa*, mas e quanto a *shina*? Yano (2009, p. 93) remete-nos a uma “força” que, relacionada a diversas modalidades do saber, presidiria a dinâmicas de concentração/dispersão da pessoa e à capacidade de exercer um controle relativo sobre esses movimentos, o que, por sua vez, vincular-se-ia ao fechamento/abertura de si ao exterior, e para *outrem*. O desenvolvimento de tal força, obviamente, o *xinan*, em grafia caxinauá, acompanharia o amadurecimento da pessoa: de um estado puramente potencial no momento do nascimento, seria progressivamente fortificado-endurecido (*kuxipa*) com administração de diversos *dau*<sup>9</sup>, pelo consumo de carnes junto aos vegetais, pela fixação do nome, pela aprendizagem da língua; em suma, pela integração da pessoa numa cadeia de relações entre *huni kuin*. Atingindo um ápice na juventude, após o enegrecimento dos dentes com cipó *nixpu*, quando, então, a criança já é dita ter “pensamentos próprios”, e, sobretudo, à medida que vêm os primeiros filhos e depois os

9 No parágrafo seguinte atenderemos ao termo.

netos, o *xinan* enfraqueceria com a chegada da velhice para, finalmente, deixar de existir com a morte. Ainda conforme a autora (Yano, 2009, p. 132), aqueles que desfrutam de um *xinan kuxipa* são maduros, generosos, ativos, sábios. Já doenças, desmaios e estados de inconsciência (e imoralidade) são caracterizados como momentos de desfalecimento desta força e, portanto, de vulnerabilidade e permeabilidade/dispersividade da pessoa.

Dito isto, convém advertir contra a suposição, corrente em panologia, de que o *xinan* seja “unicamente uma ‘força de integração’” (Keifenheim, 2002), um todo sintético sob o qual se unificaria a figura de um in-divíduo caxinauá. Quando alguns etnólogos o descrevem deste modo, enfatizam um de seus aspectos, mas se esquecem do outro: tomam *xinan kuxipa* (“forte”) como *xinan* em geral, deixando de lado seu estado enfraquecido. Na verdade, “enfraquecido” talvez não seja a melhor palavra a empregar, já que não se trata de uma qualidade sempre indesejável: a fraqueza é condição fundamental para a apreensão de certos saberes e, nestes contextos, é desejada tanto quanto ativamente produzida. A tal força, o pensar, não opera apenas o fechamento da pessoa, sua concentração, mas, igualmente, sua abertura e dispersão. O *xinanya*, “aquele que sabe muito” – preferimos, contudo, “aquele que possui o pensar” –, mais do que alguém que “possui os conhecimentos” (Lagrou, 2007, p. 369) ou dotado de um *xinan* “forte”, no sentido usual, parece ser aquele que consegue controlar seu *xinan*, apresentando-o ora fraco ora forte, conforme a exigência do contexto. É apenas dispersa e enfraquecida que a pessoa pode se comunicar com outras gentes – jiboia, por exemplo –, vê-las enquanto tal e absorver suas qualidades-saberes.

Em caxinauá, tristeza (*pununuka*), preocupação (*xinain txakayamai*)<sup>10</sup>, saudade, ou melhor, falta (*en xinai* ou *en matu xina xanai*)<sup>11</sup> constituem sensações e estados de desarranjo e excitação do *xinan* nos quais, por assim dizer, o pensamento vai longe, ao encontro de objetos – com frequência, Outros sujeitos – distantes no espaço-tempo, ou seja, ontologicamente diversos, ameaçando extraviar-se no caminho e evadir o corpo para o qual consiste de sua vitalidade – “já não pensa mais, dizemos [um caxinauá, sobre ele e os seus] quando uma pessoa morre” (Montag, 1981 *apud* Cesarino, 2008, p. 29-30). *Oniska*, “nostalgia” em marubo (Cesarino, 2008), é um sentimento que, geralmente, se dirige aos mortos e, dado o risco implicado no ato, cabe, se impossível ou indesejável esquecê-los por completo, saber lembrá-los, empresa que exige uma dureza-maturidade do pensar, a capacidade de resistir às intrusões e seduições dos *yuxin*, espíritos dos mortos inclusos, que habitam o roçado e as florestas, a memória e as canções. Como o caçador

10 Segundo Jorge Torres, interlocutor de Yano, “estar preocupado” (*xinain txakayamai*) implica “proteger o pensamento” (*xinan*).

11 En *xinai*, literalmente, “eu penso”; *en matu xina xanai*, “eu penso intensamente”. Assim, sentir saudade é pensar muito em alguém.



caxinauá, o triste e o nostálgico, o saudoso e o preocupado devem cuidar para “não perder seus pensamentos”: sua vida e forma humanas. Curiosamente, no caso dos *caqui caqui*, o profilático é, como a vacina, uma variação da enfermidade: trata-se de canções de mortos, que falam sobre parentes e afins mortos, nas quais os próprios mortos falam no, pelo e ao “eu” vivo que canta. Todavia, o canto não corresponde à expressão potencialmente deletéria de um arroubo emocional, mas, palavra superlativa, constitui uma sofisticada tecnologia do falar, especialização manifesta e assegurada em sua musicalidade e no extraordinário afluxo de metáforas a que dão lugar.

O canto é uma espécie de *dau* da linguagem. Ambivalente, glosado por muitos panólogos como remédio e veneno, o termo caxinauá *dau* designa ornamentos, desenhos, pinturas corporais, roupas, ervas, excretas e partes de animais, substâncias cheirosas e entorpecentes, enfim, tudo aquilo que, agindo sobre o *xinan*, faz e desfaz corpos, cura e embeleza, envenena e mata. Enquanto veículo patogênico, o *dau* opera a abertura da pessoa, ou melhor, escancara esta última: fragiliza seu pensamento (*xinan*) e o torna pesado, suscetível a agências transformativas de *outrem*. Por outro lado, quando se trata de embelezar, endurecer-fortalecer, amargar, os *dau* parecem exercer o efeito contrário: um fechamento. Assim, os procedimentos que promovem a habilidade cinegética fazem o corpo do caçador “duro” para que ele não perca seus pensamentos quando vaga pela floresta, e fazem-no ao ponto de torná-lo impermeável ao olhar, olfato e audição de suas presas. Controlando tal frêmito, além de proteger o *shina* (*xinan*) do cantor, guiá-lo em seu percurso e garantir seu retorno, cremos que o *caqui caqui*, servindo-se da aproximação com os mortos que a fragilidade da tristeza enseja<sup>12</sup>, não se resigna a (re)afastá-los, neutralizá-los e silenciá-los, mas modula suas vozes, e a relação como todo, para dela reter, auferir um ganho. “A canção também inclui o discurso citado de ‘pais’. Nesta interpretação, os pais mortos de Mariano oferecem apenas uma injunção – ‘Cresça!’ [...]” (Déléage, 2007, p. 90) – “amadureça”. Se o discurso diz o que faz, tal injunção, mais que uma recapitulação, “referência” às contribuições dos pais de Mariano para seu “crescimento físico e moral”, consiste da atualização deste devir adulto.

Eis um paradoxo mais produtivo: no fazer autobiográfico dos *jowosi* e *caqui caqui*, o Ser está morto e morre, mas só um pouquinho...

12 Reiteramos: “[...] toda a existência caxinauá, mesmo de homens e mulheres dotados de um ‘bom *xinan*’, é pontuada por fragilizações involuntárias e induzidas do *xinan*” que “[...] constituem requisitos fundamentais e são ativamente produzidas pelas próprias pessoas – através do uso de *dau*, dietas e repouso – justamente quando se trata de *absorver* os saberes, fazer-se permeável à sua penetração, *apreendê-los*” (Yano, 2009, p. 132).

### Redenção epistemológica (bis)

Se “[...] uma autobiografia é um bom lugar de encontro entre a *estrutura* e a *história*” (Calavia Sáez, 2006, p. 194-195. *Grifos nossos*); se pode “[...] acrescentar dimensões importantes à etnologia das Terras Baixas e contribuir com a correção de alguns vícios etnográficos herdados” (Calavia Sáez, 2007, p. 28); se “detalhes concretos de experiências individuais particulares, tal como são lembradas e narradas” são capazes de ancorar “modelos analíticos abstratos” tais como o proposto por Viveiros de Castro; se quando lemos ou ouvimos uma “autobiografia” temos “o privilégio de assistir a um pensamento vivo, mais sensível à reflexão e à dialética do que a esclerose dogmática” (Oakdale, 2007, p. 59-61); bem, isto o futuro dirá. De nossa parte, não dissimulamos uma certa reserva em relação a panaceias, que, como essa, querem tudo resolver, em especial os males de sempre, a nosso ver, ou irremediáveis ou já (mais) competentemente remediados – estrutura e história, abstrato e história, abstrato e concreto, geral e particular... De toda forma, à maneira de Oscar Wilde, reconhecemos que “a forma mais baixa como a mais elevada de crítica é um gênero de autobiográfico”.

### Referências

Albisetti, Cesar & Colbacchini, Antonio (1942). *Os Boróros Orientais: Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.

Caiuby Novaes, Sylvia (1986). *Mulheres, homens e heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*. São Paulo: FFLCH/USP.

Caiuby Novaes, Sylvia (2006). Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo. *Revista de Antropologia*, 49(1), pp. 283-315.

Calavia Sáez, Oscar (2006). Autobiografia e sujeito histórico indígena: Considerações preliminares. *Novos Estudos*, 76, pp. 11-32.

Calavia Sáez, Oscar (2007). Autobiografia e liderança indígena no Brasil. *Tellus*, 12, pp. 179-195.

Carneiro da Cunha, Manuela L. (1978). *Os Mortos e os Outros: Uma Análise do Sistema Funerário e da Noção de Pessoa entre os Índios Krahó*. São Paulo: Editora Hucitec.

Cesarino, Pedro de Niemeyer (2008). *Oniska: A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia Ocidental*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ.

Crocker, William H. (2007). The Canela Diaries: Their Nature, Uses, and Future. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 5(1), pp. 33-57.

- Déléage, Pierre (2007). A Yaminahua Autobiographical Song: Caqui Caqui. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 5(1), pp. 79-95
- Erikson, Philippe (1993). Une nébuleuse compacte: le macro-ensemble pano. *L'Homme*, 33(2-4), pp. 45-58.
- Grotti, Vanessa & Brightman, Marc (2013). Narratives of the Invisible: Autobiography, Kinship and Alterity in Native Amazonia In *Seminário Saberes Ameríndios*, São Paulo.
- Lejeune, Philippe (1989). *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nimuendajú, Curt (1946). *The Eastern Timbira*. Los Angeles: University of California Press.
- Oakdale, Suzanne (2002). Creating a Continuity between Self and Other: First-Person Narration in an Amazonian Ritual Context. *Ethos*, 30(1/2), pp. 158-175.
- Oakdale, Suzanne (2007). Anchoring 'The Symbolic Economy of Alterity' with Autobiography. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 5(1), pp. 59-77.
- Veber, Hanne (2007). Merits and Motivations of an Ashéninka Leader. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 5(1), pp. 8-31.
- Viveiros de Castro, Eduardo (1986). *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2004). Perspectival Anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1), pp. 1-20.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2007). Filiação intensiva e aliança contra-natureza: sobre a teoria do parentesco em Capitalismo e Esquizofrenia. Disponível em <<http://abaete.wikicitities.com>>.
- Wagner, Roy (1981). *The Invention of Culture*. Chicago: University Press.
- Yano, Ana Martha T. (2009). *A fisiologia do pensar: corpo e saber entre os Caxinauá*. Dissertação de Mestrado. PPGAS /Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em 27 de fevereiro de 2025.

Aceito em 14 de junho de 2025.

## A vida e a morte no “gênero autobiográfico” ameríndio

**Resumo**

Após decênios de desinteresse e desconfiança, o “gênero autobiográfico” principia finalmente a integrar os repertórios bibliográfico e teórico-metodológico da etnologia brasileira e das Terras Baixas da América do Sul. O presente artigo almeja refletir os seguintes desdobramentos: de um lado, e muito abreviadamente, o aproveitamento e a qualidade de leitura aos quais a etnologia das Terras Baixas tem submetido as (auto) biografias indígenas; de outro, com mais ênfase, os rendimentos analíticos auferidos da aplicação da categoria, autobiografia, a materiais etnográficos – “tradicionais” – diversos.

**Palavras-chave:** Etnologia Ameríndia; Autobiografia Indígena; Gêneros Discursivos.

## Life and death in the Amerindian “autobiographical genre”

**Abstract**

After decades under suspicion and mainly disregarded, the “autobiographical genre” starts to finally integrate the bibliographical and theoretical/methodological repertories of Brazilian and Lowland South American ethnology. The present work is an attempt to address some of these recent developments: on the one hand, and more briefly, we try to assess the reception and anthropological uses to which recently published indigenous (auto)biographies have been put to; on the other hand, and more thoroughly, we aim to evaluate the analytical gains obtained from the application of the category, autobiography, to diverse ethnographic – “traditional” – materials.

**Keywords:** Amerindian Ethnology; Native Autobiography; Discursive Genres.

## O poder das palavras: poética<sup>1</sup> de um basere entre os Tuyuka do alto Uaupés

Emmanuel Rene Richard<sup>2</sup>

Doutor em Antropologia/Universidade Paris Nanterre/Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-1348-2526>

[emmanuelrichard55@gmail.com](mailto:emmanuelrichard55@gmail.com)

### Introdução

O objetivo principal deste artigo é estudar, sob diferentes ângulos, uma forma de arte verbal específica das populações do noroeste da Amazônia, conhecida como *basere* na língua Tuyuka (*bahsese*, na língua Tukano), a partir da análise de um *basere* recitado por Paulino Ramos, um especialista do povo Tuyuka, da comunidade de São Pedro (*Môpoea*), localizada no alto Tiquié (Brasil), cuja transcrição e tradução resultaram no texto aqui apresentado. O povo Tuyuka - também conhecido como Utãpinoponã, Filhos da Cobra de Pedra - pertence ao grupo linguístico Tukano Oriental, cuja população total (Brasil e Colômbia) é estimada em aproximadamente 2300 pessoas<sup>3</sup>, vive principalmente em dois afluentes do rio Uaupés, os rios Tiquié e Papuri, com uma maior concentração nos cursos superiores destes e nos seus afluentes, em ambos os lados da fronteira entre o Brasil e a Colômbia, na região do alto Rio Negro. Minha pesquisa com os Tuyuka (ver Richard, 2021a, 2021b; 2025) teve início em 2012, no âmbito do Mestrado, e teve continuidade no

---

1 A ideia de poética desenvolvida nesse estudo corresponde ao conceito de Aristóteles de *poiesis* como atividade humana de criar ou fazer. Etimologicamente, advém do grego *poiein*, por criar, com sufixo *-sis* referente a ação. O intuito é de dar conta do aspecto tanto linguístico como performático (ver Cabalzar, 2010) da arte verbal ameríndia aqui analisada, o *basere*.

2 Pós-doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). A pesquisa foi realizada graças ao amparo da bolsa de Pós-Doutorado Estratégico (PDPG), do Edital CAPES Nº16/2022 do Programa de Desenvolvimento da Pós-graduação no PPGAS da UFMT

3 No Brasil, segundo o censo do IBGE, os Tuyuka representariam em 2022 um grupo de 849 pessoas (dados disponíveis em <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/povos-etnias.html> (página consultada em 19 de junho 2025)). Na Colômbia, os Tuyuka somariam 1467 pessoas segundo o Censo de 2018 do Departamento Nacional de Estatística (dados disponíveis em [Población Indígena de Colombia](#) (PDF). Consultado em 19 de junho de 2025)).

Doutorado, de 2015 até 2021, até pesquisas mais recentes (2022 e 2024). Venho realizando pesquisas entre os Tuyuka do alto Tiquié (comunidades de São Pedro, Cachoeira Comprida, Fronteira, Igarapé Onça, no Brasil, Bella Vista na Colômbia), e do alto Papuri (Santa Cruz do Inambu no Brasil, Puerto Ibacaba e Puerto Esperanza na Colômbia). Além dos Tuyuka, meus interlocutores indígenas também pertencem aos povos vizinhos ou que convivem nas comunidades nas quais estive, como os Yebamasã, os Bará, os Tukano, os Desana e os Hupd'äh.

Entre os Tuyuka, o *basere* é geralmente pronunciado em voz baixa ou mentalmente pelo *kumu*<sup>4</sup> ou *basegu*<sup>5</sup>, que mexe levemente os lábios enquanto recorda a fórmula ritual. Em um contexto terapêutico, destinam-se a purificar e/ou a transmitir um potencial curativo a uma substância (água, alimentos, tabaco) que será depois ingerida, aplicada ou inalada pelo destinatário do *basere*<sup>6</sup>. O aspecto de cura foi o principal destacado pelos autores que se debruçaram sobre esta forma de arte verbal, e os poucos que foram transcritos e traduzidos por esses autores (Buchillet, 1983; Lolli, 2014; Barreto, 2021,) tinham como função a cura de uma doença, com a exceção do antropólogo tuyuka Justino Rezende (2021) que, na sua etnografia sobre os rituais, também tratou das “cerimonias de proteção”, segundo as palavras do autor.

A especificidade do *basere* aqui transcrito e traduzido é que se trata de um *basere* de proteção e fortalecimento do corpo do recém-nascido para seu primeiro banho no rio. Em contraste com as traduções dessas “fórmulas terapêuticas” propostas pelos autores citados acima (inclusive Rezende), que se concentraram no conteúdo semântico para poder analisá-las, a proposta apresentada aqui é definida como um “esforço de tradução criativa de uma expressão poética distinta, em vários aspectos, dos gêneros literários modernos” e não como um “documento ou dado linguístico”, seguindo os passos de Cesarino (2018, p. 57). Este último autor, portanto, propõe uma nova abordagem na forma de um campo multidisciplinar: uma reflexão crítica ou literária sobre a poética ameríndia com base em uma problematização conceitual da etnografia, e mostra, no caso Marubo,

4 “Pajé” especializado em rituais de “prevenção, proteção e cura de doenças” (Dutra, 2010, p. 161). De acordo com Dutra, para se tornar um *kumu*, “é necessário passar de três a quatro meses de formação tradicional sob a orientação e o acompanhamento de pajé *basei* [*kumu*] que dita regras rígidas de abstinência alimentar” (2010, p. 228).

5 Segundo Dutra (2010, p. 228), que usa a grafia *bahsegu*: “benzedor comum; não é pajé; conhece apenas alguns rituais de pajelanças considerados básicos, como por exemplo, rituais do parto etc.”.

6 São escassos os estudos antropológicos sobre o tema dessas fórmulas rituais para fins terapêuticos no noroeste amazônico. No entanto, devemos mencionar o trabalho pioneiro sobre esse tema realizado por Buchillet (1983) entre os Desana, povo da família linguística Tukano oriental, e mais recentemente a pesquisa realizada por Lolli (2014) entre os Yuhupdeh, povo da família linguística Nadehup, assim como o trabalho fundamental do antropólogo Tukano Barreto (2021). No que diz respeito aos Tuyuka, os trabalhos de Cabalzar (2010) e do antropólogo tuyuka Rezende (2021) contém preciosas informações sobre este tema.



que “o sistema poético inteiro, seja na agência xamânica, seja no registro mítico ou em sua interpenetração, apresenta uma reflexão sobre a variação de pontos de vista, seus riscos e seus dilemas” (Cesarino, 2008, p. 13-14). Na mesma linha de Cesarino (2008, 2018), o objetivo aqui é analisar o que torna a linguagem poética de um *basere* específica e o que isso revela sobre o pensamento e as ações dos especialistas rituais Tuyuka e, portanto, sobre a ontologia e cosmologia deste povo ameríndio.

Nós nos debruçaremos, em primeiro lugar, sobre a transcrição e a tradução do *basere* propriamente dito, para vermos, em seguida, o que define essa forma de arte verbal, qual é sua forma de ação, e como ela faz parte de um processo de cuidado e construção do corpo.

### ***Basekusaro: basere para o primeiro banho do recém-nascido***

**Yɥ, anorẽ, ani pekasũ kũ te, basere hĩrere kũ saiñari, yɥ tere, ate oko kusare makañerẽ.**

Eu, neste lugar, para este Branco, este benzimento, vou dizê-lo, como ele me pediu, este conhecimento sobre o banho.

**Tere anopɥ, yɥ tehirĩ añuboku hĩma hĩgũ yɥ anore kũre, yemena wedegudaku yɥ hiayɥ.**

Isto, como bem pensei, vou conta-lhe na minha própria língua, digo.

**Buri kũaye pekasãye nihirõ wisio nimiãrã marĩnoreha<sup>7</sup>, menimasirõpegũno nigũyɥ temenarã kurẽ tetigudayɥ hĩ wedeboayu kurẽ, tetigɥ yɥ yemena wedesegudakuyɥ anorẽ kũre hitoamiarã, yɥ hĩrẽgarẽ.**

Então, a língua deles, a língua dos brancos, nós não a dominamos bem, se eu contasse em português, não contaria bem, por isso, na minha língua, vou contar, como já disse.

**Tetigɥ kũ, wimagũ kũ, baua kũ tiri sireore, tigɥ kuya sawi kũ masãbauari sawi nimikuto.**

Este recém-nascido, após o seu nascimento, neste quarto onde nasceu, encontra-se a si próprio.

**Ti sawire kũ, tore te biato hĩ, kũre basedupo, kuã tiarigɥ. Kuã butoa hĩrirapɥha,<sup>8</sup> sika semana dupodugara sika samarõ dupo tirukurira nimiwarã kuã.**

7 Paulino fala aqui em nome de seu povo, e talvez dos povos indígenas no sentido mais amplo.

8 Aqui ocorre o uso do evidencial informativo *hĩrirapɥha* “como eles me disseram” de *hĩrira* dizer + evidencial reportativo e *ɥha* sufixo que denota o ato de se dirigir a alguém, que será comentado mais adiante.

Neste quarto, ele permanecia, e recebia os benzimentos. Os mais velhos, como me disseram, durante uma semana inteira, deixavam-no lá.

**Ti tiri yu tore, ateburekori saha, kusawakarã niã usã hirãme, potokõ nímiya kuã ateburekori puresaha.**

É assim que eu vejo, hoje em dia, querem dar o banho o mais rapidamente possível, hoje em dia é assim.

**Potokõ tiriã, noborora kusahadaku usã saha, noboro busuamahã tihamiyara ateburekoripureha tetimã hĩrã ateburekorire matã kosoreno nihãto hĩreniã kũrẽ.**

“Logo que possível, a qualquer momento<sup>9</sup>, queremos dar-lhe banho”, dizem, em vão, hoje em dia; e é por isso que hoje em dia lhe damos banho tão depressa, digo-lhe eu.

**Tetigũ yu tere wedegudaku mekũtigãrẽ.**

Isto, vou dizê-lo agora<sup>10</sup>.

**Tetigũ kũ ti basoka baula kũ tiri sawipure, kũ niri iñagũ, ti imisa hõnopũ kuã ponati kuã tiari siro nesatiri, ti imisarena nekutubuaki anopũ, te petamapũ kũ kusadaropure neheaki.**

Ele<sup>11</sup>, alguém nasceu neste quarto, e vendo isso, cerca o local de nascimento com uma cerca, depois, ainda protegido pela cerca, leva-o<sup>12</sup> para este quarto, e finalmente desce ao porto para dar o banho.

**Neheatihigũ ti warurire kuã ne ti sũgeada kuã tiriore kuã hiadakia sukã.**

Quando chegam, é das costelas que, primeiramente, vão falar.

**Tetigũ kũ tore kamotagũda higurã ti imisa anõ warupere anõ atiniña warupere kamotagũda hĩgũ.**

Ele faz a proteção, diz ele, com esta barreira, a costela deste lado, cerca, diz ele.

**Sanũkari botamakũ, dobero nihiyikũ, apeniñã botamakũ, dobero nihiyikũ.**

Na entrada, há um esteio, abelhas ali estão, do outro lado, há outro esteio, abelhas ali estão.

**Kũrẽ kũye besu hĩrere, kũye toarepa besu<sup>13</sup> hĩrere besu ñadiyo<sup>14</sup>, kũrẽ bosanũko<sup>15</sup>**

9 Sem sequer ter feito o *basere*.

10 Depois dessa frase, o *basere* propriamente dito começa a ser recitado.

11 Trata-se do especialista em *basere*.

12 Trata-se do recém-nascido.

13 Dardo-flecha, arma própria das abelhas.

14 Ação do especialista ritual para repelir os dardos das abelhas.

15 Ação do especialista ritual para acalmar, pacificar ou neutralizar as abelhas.

**tihiira, waya muã, anope waya muã, mera kũ mu parami tigu, mu niñati tirigu, ati burekori nopera marĩ kamerĩ iñatuti ti masiña maniato, sikũ ponã nirẽ niato sika kumurõ makarã bauarige niato marirẽ hĩ.**

Eles têm as suas flechas, diz ele, têm o seu dardo-flecha, como se diz; a flecha ele afasta, acalma-os: não venham para cá, vocês, afastem-se, vocês, do seu neto, deste recém-nascido, e não tenham, neste dia, de nós, inveja nenhuma. Filhos de um mesmo antepassado, somos. De um mesmo banco, somos os filhos.

**Hĩ kũre bosahã titoanukõ. Añure ukori tókõ makañe niadaku hĩ nekutubua kia puaniña warumakañe, ti imisari ano marĩ sotoa makañe terora.**

Depois de os ter apaziguado com estas palavras, com o leite doce da fruta, cobre-lhes<sup>16</sup> as costelas de ambos os lados e, protegidos por um recinto por cima de nós, descemos em direção ao porto.

**Ani muipũ makũye diarige hĩrẽno ñasãnukã tihĩrõ marĩrẽ diarige wabokuto kũ wimagũrẽ, hĩrã kũã tore añuadaku hĩ tore wada heõtunukõwĩ anopere umuãrõpere.**

Esta doença do filho do sol, como a chamamos, que não se encarne em nós, que não o afete a ele, o recém-nascido, eles ficarão bem, diz, criando uma tela protetora de baixo para cima.

**Ani muipũ makañe diarige nikuto hĩrã kuã tirige niku toha. Bi tirire, tere nekutubua tihirã ti imisare nekutubua, kuã pekasã hĩrã: “uma cerca de benzimento” hĩkia kuã tore tetira kuã para nukakia toresukã.**

Esta doença do sol, quando aparecia, faziam isso mesmo<sup>17</sup>. Era assim que desciam para o porto, protegidos por esta cerca que ele fazia, a que os brancos chamam “cerca de benzimento”<sup>18</sup>, como eles dizem. Esta parte termina aqui.

**Kũ nikikũ tore kũ ñirũ dobero paigũka, pegugã, paigũka ñigũka nikia kũã ma petama dekore hikia<sup>19</sup>. Kũrẽ kũye besu bosakia kũkãrẽ sukã besu ñadiyotu, besu bosa<sup>20</sup>.**

Ele está lá, onde há abelhas grandes, abelhas pequenas, abelhas pretas grandes, no caminho do porto, encontram-se, dizem. Ele, as suas flechas, ele neutraliza, as suas agulhas-flechas, ele repele, as suas flechas, ele neutraliza.

**Marikã, muakã usã tirobiro oko kusari baso añurõ wanoarĩ tiri tugeñari basoka nihĩyu muakã hĩ, nekutubua kũãrẽ bosahã tukamota kamotanukõhĩya.**

Nós e vocês somos iguais, na água tomamos banho, bem protegidos sentimo-nos, diz ele,

16 Trata-se do recém-nascido, da mãe e do pai.

17 Aqui, é difícil determinar se Paulino está se referindo às curas passadas de seus ancestrais (humanos) ou aos demiurgos e seus atos primordiais, quando a doença em questão apareceu pela primeira vez.

18 Aqui, Paulino traduz essa expressão para o português: “cerca de benzimento”.

19 Notamos aqui o uso de *hikia*, “dizem”, evidencial presumido (ver Vlcek, 2016).

20 Aqui, a ação do especialista é expressa pelos verbos *bosare* e *ñadiyore*, que correspondem às ações de neutralizar e repelir. Depois de “bosa”, Paulino respira fundo e marca uma pausa.

e protege-os cercando-os num recinto.

**Ti petama buahearo p̄ure, niyu sukã topu nikia pau nihãkia, kũã dodora ni, marĩtira ni, ñira ni, doberoa pau nihãkia kũã. Kũãrẽ bosaki topure bosanũko tigura tigũ kũya besugũ besu ñadiyotu besu bosa wada kũãrẽ nigoki kũãre.**

Lá no porto, há muitas, abelhas de todos os tipos: pintadas, listradas, pretas, são numerosas. Ele acalma-as, neutraliza-as, faz com que o seu ferrão se retraia, repele o seu dardo-flecha e acalma-as.

**Sikũ pona, sikũ parãmerã<sup>21</sup>, oko kusari basokado nirira niwũ higũ, kũ tore añurõ wada heõtuñe, wada yusũosã wada tukamota ponekohãki kũãrẽ.**

Filhos do mesmo antepassado, netos do mesmo antepassado, assim tomamos banho, diz ele, os protegendo bem, os esfriando, os defendendo e os repelindo.

**Besu ñadiyo, besu bosakohaki kuare; kuaye besuwiseripe soneko bosadupokohaki kũãrẽ. Ne sikũ sikabũreko niwari kamerĩ iñatuti tirira ponãme niã marĩ, sika kumurõ makarã basoka bauarira niã marĩ tero birira parãmerã niã marĩ hĩhĩyikũ tore.**

As suas flechas ele afasta, as suas flechas ele neutraliza, para a sua casa-de-flechas ele envia de volta, fazendo-os assentar e acalmar. Nenhum de nós jamais sentirá inimizade, filhos de um mesmo banco, nascemos, somos netos de um mesmo antepassado.

**Tigũ kũ tore nekũtũbua tigura, tore paihãmarõ tiro manirõ, ti imisarinara wada heõtuñe wada tukamota nũkõyi tore, wadatukamota nũkõ tihĩgũ. Tore, kũya nekeri imisa, ate poyukũ imisa, dia pasa poyukũ imisa, ate<sup>22</sup>... boteapũ yukũ imisa, tebiri ate wakupũ yukũ imisa wada heotuñe, wada tukamota wada heotuñe ñañepasoyi kũre kũpũ dua diari hĩgũ.**

É assim que ele os acompanha, ele não o faz muito grande, esse cercado protetor para protegê-los, para defendê-los, para cercar o caminho deles. No cercado de buriti<sup>23</sup>, no cercado de madeira flutuante *poyukũ*<sup>24</sup>, no cercado de madeira flutuante *dia pasa poyukũ*<sup>25</sup>, no cercado de embaúba *boteapũ*<sup>26</sup>, no cercado de embaúba *wakupũ*<sup>27</sup>, ele os protege, os defende, os coloca ali para que não se afoguem, diz ele<sup>28</sup>.

21 *Sikũ ponã, sikũ parãmerã*, assim como na passagem acima, o especialista se dirige aos *yũkũmasã* para lembrá-los de sua origem comum com os humanos: eles são filhos (*ponã*) e netos (*parãmerã*) de um mesmo ancestral.

22 Aqui Paulino faz uma pausa, tentando se lembrar do próximo ponto da sequência.

23 Espécie de palmeira *Mauritia flexuosa*.

24 Espécie de árvore não identificada.

25 Espécie de árvore não identificada.

26 Variedade de *Cecropia*.

27 Variedade de *Cecropia*.

28 Essa sequência descreve as espécies de plantas usadas pelo especialista, nos seus pensamentos, para criar um cercado para o bebê recém-nascido e seus pais, para protegê-los de se afogarem enquanto tomam banho no rio.

**Tigũ tiere hĩgũ kũ tore buanu tigũra hĩyi, ti pekame nihĩyuto hĩki, ti pekame peka soãrĩme, peka butirime, peka sũmerime, peka ñirime hĩhĩyi timerẽ, tiere tie oko pekamerirẽ, ñari pekamerirẽ, kumurĩ pekamerirẽ, pũ pekamerirẽ timerirẽ wada heõtuya, wada pekaya pekayũsuo, wada sowe yũsũosawi, ʉkori tũkũ marĩya katiri ʉkori tũkũ diari marĩye menerũkũ katiri opekũ tũkũ diari oko kusari basokũ nigũdakumũ, niña, pako, pakũ hĩyi.**

É assim, diz ele, quando se desce, dizia-se, há fogos<sup>29</sup>, diz, o fogo vermelho, o fogo branco, o fogo azul, o fogo preto, dizia-se, destes, com a ajuda do fogo da água, do fogo da lama, do fogo da madeira podre, do fogo das folhas ele os protege, apaga o fogo, e refresca-os com o doce sumo do fruto da vida, o doce sumo do fruto do rio, o doce leite do ingá<sup>30</sup> da vida, na água banham-se, o recém-nascido, a mãe e o pai, dizia-se.

**Titoanũkũ tigũra anõrẽ beseyi, marĩya katiri ʉkori tũkũ sobogu nihĩyu, wũnũ papukusarigu hĩrigũ nihĩyu tigũ dia sotoa makãgũ. Tigũre hĩyikũ marĩya katiri opekũ tũkũ sobogu. Tebirire tigũ pũtori makarã hĩyi, tebirire tigũ deko makarã hĩyi, tebirire tigũ yapari makarã hĩyi, ñasã, bũeroa, hawã hĩyi kũare, hĩgũ kũarẽ wamũkari ñata upikari ñabude wada bũkũra siã wada patune... kamewiokohãyi kũarẽ, kamewioko tigũ kaurore kauro koãyi, kauro koã tihĩgũra marĩye ʉkori tũkũ sobogu, marĩya katiri ʉkori tũkũ sobogu, oko kusa tiribasokũ nigũdakikũ niña, pako, pakũ hĩyi.**

Depois disso, neste lugar ele procura, nossa vida no doce fruto da árvore de espuma, e na árvore da preguiça, que se encontram nas margens do rio. Então dizia ele, nossa vida no leite da seiva da árvore de espuma. E também, na base da árvore, dizia-se, no tronco da árvore, dizia, nos galhos da árvore, dizia-se, há formigas: formigas de fogo, e minhocas, dizia-se; e ele diz: os seus pescoços ele parte, os seus dentes ele arranca, as suas bactérias-fungos ele mata, ele as rejeita...<sup>31</sup> e expulsa-as, e ao expulsá-las, o seu mau cheiro ele rejeita, o seu mau cheiro ele rejeita, e com o nosso doce remédio de espuma, o nosso doce remédio de vida de espuma, na água banham-se, o recém-nascido, a mãe, o pai, dizia-se.

**Tigũ mawayi topũra sukã, dita witãriburo makãgũ hĩyi, atigũ papukusarigu hĩri diamakũre saha, tigũre hĩgũ hĩyisukã, tigũre tigũ pũto makarã hĩyi, tigũ dekomakarã hĩyi, tigũ yapamakarã hĩyi, aniã hawã, ñasã, menekoarã, tebirire aniã nipetira utia hĩrira nimiawã kũa, kũarẽ wamũkari ñata upikari ñabude wada bũkũra siã wada patune... kamewiokohãyi kũarẽ, kamewioko tigũra tigũ kauro koãyi tigũre, tigũre okobubiro wada pata diokowi tigũre kũrẽ ñañoaro ti ñasã nũkã tirikuto hĩyi.**

29 Nessa sequência, o especialista menciona os diferentes tipos de fogo que os *yũkũmasã* colocam no caminho que leva ao porto, depois a sequência de fogos que o especialista usa para neutralizar esses fogos dos *yũkũmasã* e, por fim, as substâncias providas de frutas doces que ele administra ao recém-nascido, à mãe e ao pai para que eles se banhem protegidos pelo frescor destes.

30 *Inga* é um gênero de plantas com flor da subfamília *Mimosoideae* da família *Fabaceae*. As espécies deste gênero são conhecidas pelos nomes comuns de ingá ou ingazeiro, sendo que ingá também designa o fruto da árvore: uma longa vagem que contém sementes envolvidas por uma polpa muitas vezes comestível.

31 O especialista enfatiza a palavra rejeitar (*patune*), sustentando a última sílaba com uma pronúncia alongada.

Depois, à medida que sobem, este monte de barro está ali, dizia-se, e esta árvore de espuma está ali, diz ele, na base desta, dizia-se, no tronco, dizia-se, nos ramos, dizia-se, estão ali estas minhocas, estas formigas, estas formigas ingazeiras, mas também muitas vespas que se encontram ali, os pescoços ele parte, os dentes ele arranca, as bactérias ele as mata, e as rejeita... E assim afasta, afasta o seu mau cheiro, e com esta água lava, purifica, e expulsa isso, para que não se sintam mal, dizia-se.

**Marīya katiri ukori tōkō sobogu, marīya katiri ukori tōkō meneruku kaneruku ukori tōkō sobogu kusari basoku nigūdaku mu niña, pako, paku, hīyi kūare bapakeoyi. Tigū dita wariburo makāgū hīyi, tigure terora hīyi tokāre, tigū nikuto hīyi, kūare hīyi tokāre, tigū pūtomakarā hāwā, tigū dekomakarā hīyi, ania tigū yapamakara hīyi, kūarē, menekoarā, ñasā, hāwā, hīgū kūarē būtoa siā, wamukari ñata upikari ñabude wada bukura siā, wada patune kamewiokohāyi, tigure kauro koāyi, tigure okobubiro wadapata kodiokowi, tigureha.**

Com o nosso remédio de vida da seiva da árvore de espuma, com o nosso remédio de vida do sumo doce do ingá, do sumo doce do abiu<sup>32</sup>, do fruto doce, com esta espuma vocês se banham, recém-nascidos, mãe e pai, dizia-lhes ele para que o contassem. Há este monte de barro, dizia, assim se encontra neste sítio, dizia-se, e na base da árvore de minhoca, e no tronco da árvore, dizia-se, e nos ramos da árvore, dizia-se, elas, as formigas do ingá, as formigas, as minhocas, diz ele, eles, os bichinhos, ele os mata, o pescoço ele parte, os dentes ele arranca, as bactérias ele mata, rejeita-as e expulsa-as, esse mau cheiro afasta, com essa água lava, purifica.

**Titoanukō tigura atigu... wiariromakāgū<sup>33</sup> hīyi tigū karē terora hīki, tigū putori makarā hīki, tigū dekomakarā hīki, dūpūrimakarā, purī makarā, karē menekoarā hīrirare ñasā hīrirarē, utia hīrirare, hāwā hīrirare, wamukari ñata upikari ñabude, wada bukura siā, wada patune kamewiokohāki kūarē, kauro koāki tigure okobubiro wada patakodiokoki, mū katiri ukori tōkō sobogu, marīya katiri ukori tōkō sobogu niadakuto tigū hīyi, tigure oko kusa katiro ti opekosaña, yeriponāti<sup>34</sup>, katiri basoka ponā nirātia marī hīki.**

Depois, esta... árvore da capoeira, dizia-se, igualmente, diz, na sua base, diz, no seu tronco, diz, nos seus ramos, nas suas folhas, que têm a forma de ingá, como se diz, formigas, como se chamam, vespas, como se chamam, minhocas, como se chamam, os seus pescoços ele parte, os seus dentes ele arranca, as suas bactérias ele mata, e rejeita, e repele, o seu mau

32 Fruta, *Pouteria caimito*, planta da família dos *Sapotaceae*.

33 O termo *wiariromakāgū* usado aqui pelo especialista se divide em *wiariro* (capoeira) e *makāgū* (vegetação específica desse ambiente) e foi traduzido por Edilson como “árvore da capoeira”. A capoeira é uma vegetação secundária composta de gramíneas e arbustos esparsos que crescem depois que a vegetação original foi cortada. O termo, que vem da língua tupi, refere-se à vegetação que cresceu no lugar da vegetação cortada. Significa literalmente “vegetação do passado”, de *ka’a* (“vegetação”) e *uera* (“do passado”).

34 O especialista utiliza o conceito de *yeriponā*, que pode ser traduzido imperfeitamente como “almacoração”, que é o princípio vital da pessoa tuyuka, e que, como diz Barreto (2021) sobre o conceito tukano de *heriporā*, é composto por um conjunto de princípios vitais derivados de diferentes elementos. Voltaremos a discutir sobre esse conceito mais adiante.



cheiro ele afasta, e com esta água ele lava e purifica: a espuma do seu doce sumo do fruto da vida, a nossa espuma do sumo doce do fruto da vida, aqui está, diz ele, e com esta água nos banhamos, cobrindo com leite a nossa vida, a nossa alma-coração, nós, filhos da vida, diz.

**Marīye ukori tōkō sobo oko kusari basokū nigūdakumū hīki, niñā, pako, pakū hīki, titoanukōtigūrā hīyi, atigū... tataboamakāgū hīyi, nikia topure hīki aniā hāwā hīrira, wasiā hīrira butira, nira nikia topure hīki, tigū mūawayi, tigū dekomakarā hīyi, tigū mūawayi tigū yapamakarā hīyi, menekoarā hīyi, ñasā hīyi, hāwā hīyi, kūare wamukari ñata upikari ñabude wadabukura siā, wada patune... kamewioko hāki kūarē, kamewioko tihīgū hīyi, mūya tigure kauro koāhāki, tigure kauro koā tigū okobubiro wada patune kamewioko hāki tiere, titoanukō tigura mūya katiri ukori tōkō sobogu marīya katiri ukori tōkō sobogu, niādakuto hīyi tigure, ti okokusari basokū nigūdakumū niñā, pako, pakū hīyi.**

O nosso doce sumo de fruta, com a sua espuma banham-se, criança, mãe e pai, diz, e depois, dizia, nesta... caatinga<sup>35</sup>, dizia-se, há, diz, essas minhocas, como as chamamos, essas minhocas, como dizemos, brancas, pretas, elas estão lá, diz, na sua base, dizia-se, no seu tronco, dizia-se, nos seus galhos, dizia-se, a formiga ingá, dizia-se, a formiga, dizia-se, as minhocas, dizia-se, os seus pescoços ele quebra, os seus dentes ele arranca, as suas bactérias ele mata, e ele os rejeita... e ele os afasta, e ao afastá-los, dizia-se: o seu mau cheiro eu afasto, este mau cheiro com água eu neutralizo, eu o lavo e repilo, e depois, o seu doce sumo de fruta da vida, com a sua espuma, o nosso doce sumo de fruta, com a sua espuma, dizia, eles tomam banho, o recém-nascido, a mãe, o pai, dizia-se.

**Tigū wayi atigū busegū hīrigure, sobogu niku tigukā hīwakūā, tigure añurō tigū putorimakarā hāwā hīrira nīrā, butira wasiā hīrira, nikiakūā tigū putorire, tigū dekomakarā ñasā nikiakūā, tigū yapamakarāpū, ania ñasā hīrira bueroa hīrira mapeta hīrira, menekoarā hīrira, pau nihākia topure, tetigū kūarē wamukari ñata, upikari ñabude, wada bukura siā, wada patune, kamewiokohāki kūarē, kamewioko tihīgū hīki.**

Vão andando, e esta árvore busegū<sup>36</sup>, esta árvore de espuma como o chamam, bem na sua base estão as minhocas, como se chamam, pretas, brancas, minhocas, como se chamam, estão na base, e no tronco estão as formigas, nos ramos estas formigas, como se chamam, a formiga brava como se chama, a tocandira-arara<sup>37</sup> como se chama, a formiga ingá como se chama, muitas delas estão lá, e a estas, o pescoço ele parte, os dentes ele arranca, suas

35 A palavra tuyuka *tataboamakāgū* usada aqui pelo especialista, que se divide em *tataboa* (caatinga) e *makāgū* (vegetação específica desse ambiente), foi traduzida por Edilson como caatinga, palavra derivada da língua tupi e que significa “floresta branca” ou “vegetação branca” (de *caa*, “floresta”, “vegetação” e *tinga*, “branco”). Refere-se a um ecossistema típico do nordeste do Brasil composto de pequenas árvores espinhosas, nesse caso as áreas de vegetação de savana que ocupam certas partes da Amazônia.

36 Espécie de árvore não identificada, usada para construir canoas.

37 *Mapeta* em tuyuka, de *ma* “ara” e *peta* “tocandira”, refere-se a uma variedade de formigas do gênero *Paraponera* da subfamília *Paraponerinae*. Esse gênero, conhecido no Brasil como tocandira, é conhecido pela sua picada extremamente dolorosa.

bactérias ele mata, rejeita, afasta, assim, diz.

**Nopera mūrē kauroti ñasã nukã tirikuto hīki, tigū okobubiro wada patakorodiokoki tigure, tere nopera mūrē okobubiro ñasanukã tirikuto hīhāyi kūre, hītoanukō tigura wayi tere, watigura hīyi, diasotoamakāda soboda nikuto tida wasōsoārada hīrida pūdoka soārada, pū butirida niku tiedari, te sobodari nikuto, ni tirira hīki, tida pūtorimakarã hīki, aniã bueroa, ñasã, te dūpūrimakarã, te pūrimakarã, te kori heara mumiã hīki kūarē, kūa wamukariñata, upikari ñabude, wada bukura siã, wada patune, kamewiokohaki kūarē. [12 :25]**

Nenhum de vocês, por causa desse mau cheiro, vai se sentir mal, ele diz, com essa água ele lava e purifica aquilo, então nenhum de vocês vai se sentir mal, ele diz, e assim eles vão, ele diz, e o cipó da beira do rio está lá, e o cipó aracu<sup>38</sup> vermelho, debaixo da folha vermelha, a folha branca, há cipós, aquele cipó de espuma, na sua base, diz, aquelas formigas bravas, aquelas formigas, nos ramos, nas folhas, nas flores, pousam as abelhas, diz, e a elas, os seus pescoços ele parte, os seus dentes ele arranca, as suas bactérias ele mata, e ele as rejeita.

**Kamewioko tihīgū, wada sowe, wada yusuosāki, ti toanukō, tere mūya katiri ukori tōkō makañe niādakuto, terã okoponāti, katiroti, okokusa tirira paramerã tirira ponã nirã tiamarī hīki, marīya katiri ukori tōkō sobo niã teha hīki. Tigū nopera marīrē ñāñāro ti ñasanuka tirikuto hīhaki tere, titoanuko tigura tigure marīya katiri ukori tōkō sobo niato hīgūrã atigusa, ano okokusaro makarōrē diapure buati heakikū, ani okobaro kūkã burekōri, ñamirī, kusakoāto tiarigū nigū, nopera kūka okobubirotua tiri iñāña mani kūka hīki. [13 :13]**

Ele rejeita aquilo, diz, esfria, e enquanto esfria: o seu sumo de vida, de fruta doce, aqui está, de boa saúde, cheio de vida, tomam banho, netos, filhos<sup>39</sup>, diz, o nosso sumo de vida doce, a sua espuma aqui está, diz. Nunca ficaremos doentes, diz ele, e depois o nosso sumo de vida, de fruta doce, com a sua espuma, diz ele, então para tomar banho, no rio descem, e quando chegam, este pássaro aquático<sup>40</sup>, de dia ou de noite, toma banho, nunca está doente, ninguém o vê, diz ele.

**Kū tirobirora opūti, kū tirobirora yeriponāti, kū tirobirora koārī sãñã, kū tirobirora wadariti, diti, okokusaribasokū nigūdakumu niñã, pako, pakū hīki. Te biri ani okoku hīyi, kū terora hīyi, kūkã hīyi, ñamirī, burekōri okokusakoāto tiarigū nigū, nopera kūkã, okobubirotua tiri iñāña maniã kūkarē hīyi. Kū tirobirora kapemekūri ti, kū tirobirora ñemekariti, kū tirobirora kōārisaña, kū tirobirora wadari ti, kū tirobirora diti, kū tirobirora diroti, kū tirobiro yeriponāti, okokusaribasokū nigūdakumu, niñã, pako, pakū, hīkorohayi toreha. [13 :57]**

38 Peixe das espécies *Leporinus friderici* e *Leporinus* sp.

39 Essa passagem levanta uma dúvida sobre a tradução da fórmula *okokusa tirira paramerã tirira ponã nirã tiamarī hīki*: o especialista estará expressando o fato de que os filhos e netos a quem o basere é dirigido se banharão com boa saúde e cheios de vida? Ou ele estará expressando o fato de que “nós” (o recém-nascido e os pais a quem o *basere* é dirigido, os Tuyuka no sentido mais amplo) somos “filhos e netos da água vital, do banho da vida”?

40 *Okobaro* em tuyuka, espécie de pássaro não identificada.

Tal como seu corpo, tal como sua alma-coração, tal como seus ossos, tal como suas veias, sua carne, irão banhar-se, recém-nascido, mãe e pai, diz ele. E também, este escaravelho da água<sup>41</sup>, dizia, o mesmo, dizia, noite e dia, toma banho, não apanha doenças dolorosas<sup>42</sup>, ninguém o vê, dizia. Tal como os seus olhos, tal como a sua língua, tal como os seus ossos, tal como as suas veias, tal como a sua carne, tal como a sua saúde, tal como o seu coração-alma, banham-se tal como ele, recém-nascido, mãe, pai, é o que se diz.

**Nopera m̄ãrẽ okobubirotua tirikuto h̄yi, kũã tirobirora oputi okokusaribasokũ nigũdakumu h̄yi, h̄gũra h̄yi. Ani diakometro h̄yi kũrẽ, terora h̄yi kũkarẽ, b̄rekori, ñamirĩ, okokusakoãto tiarigũ nigũ nopera mũkã okobubirotua tiri iñaña maniã mũkã h̄yi, m̄ tirobirora oputi, m̄ tirobirora diroti, m̄ tirobiro wadariti, m̄ tirobiro kaseriti, m̄ tirobirora koãrĩsaña okokusaribasokũ nigũdakikũ ani niña, pako, pakũ h̄iki.**

Nunca terão doenças dolorosas, diz ele, tal como os seus corpos vocês se banharão, assim serão, diz ele. E esta cobra d'água<sup>43</sup>, dizia, da mesma forma, dizia, de dia e de noite banha-se, é assim, nunca você tem doenças dolorosas, nunca você é visto, disse ele, tal como seu corpo, tal como sua carne, tal como suas veias, como sua pele, como seus ossos vocês se banharão, recém-nascido, mãe e pai, diz.

**Ʋkori diari, toko diari, menerũkũ, kaneokodiari, m̄ya katiri Ʋkoritokodiari, oko kusaribasokũ nigũdakikũ, niña, pako, pakũ, h̄yi.**

Fonte de remédios, fonte de leite, leite de ingá, leite de abiu, a sua fonte de vida, rio de leite, assim vocês se banharão, recém-nascido, mãe e pai, dizia.

**Hitoanũko tigũra h̄yi, ani nega h̄rigũ h̄yi kure terora h̄yi kũkare, ñamirĩ b̄rekori oko kusa koãto tiarigũ nigũ, nopera mũka okobubiro tua tiri iñaña maniã mũka h̄yi m̄ tirobirora opũti, m̄ tirobirora diroti, m̄ tirobirora koãrĩ saña, m̄ tirobirora wadariti, m̄ tirobirora tũgeña ti oko kusaribasokũ nigũdakikũ ani niña, pako, pakũ, h̄ikorohãki tore, oko kusaribasokũ nigũdakumũ, Ʋkori diari, tũkũ diari, menerũkũ kane oko diari, oko kusaribasokũ nigũdakumũ h̄iki, marĩya katiri Ʋkori tũkũ diari oko kusaribasoka niadaku marĩ h̄iki, nigũdakumũ niña h̄iki kũrẽ. [15 :22]**

Assim diziam, também, esta cobra coral, dizia-se, também, dizia-se, de noite, de dia, toma banho, sempre faz assim, nunca você adoce, nunca você é visto, dizia-se, tal como os seus ossos, tal como a sua carne, tal como as suas veias, tal como os seus pensamentos, tomam banho, recém-nascido, mãe e pai, assim disseram, tomarão banho, diz, na fonte de remédios, fonte de leite, fonte de sumo do ingá e do abiu, tomarão banho, diz, na nossa fonte de vida, fonte de leite, tomaremos banho, diz, você, o recém-nascido, diz ele.

**Ti toanũko tigũra anorẽ nemoki saha nemogũra h̄iki kũrẽ, anorẽ piyawaguda h̄igũ h̄iki kũrẽ, h̄iki tore sukã, ti okosaniro h̄iki orerakope h̄iorẽ to wemekũo biboku**

41 *Okoku* em tuyuka, significa literalmente “jabuti d'água”, mas designa uma espécie de escaravelho aquático não identificada.

42 *Okobubirotua* em tuyuka, doenças provocadas pelos waimasã.

43 *Diakometro* em tuyuka, espécie de cobra aquática não identificada.

**hīgũ to okosanirorẽ wadapatakorohã wada yusuosãki tore nopera murẽ niñaroti mekũorõti ñasãnuka tirikuto hĩki tere wadapatahã yusuwari tũkũ wamomena wadapata wada heõtuñe wada yusuosãpasohãki tore, wadaheõtuñe wada ñañe pasohãki tore.**

Então, depois disso, mais adiante no caminho, ele diz, há esse redemoinho<sup>44</sup>, esse redemoinho que enlouquece, e para que isso não aconteça, ele diz, ele neutraliza e esfria esse redemoinho: a dor de cabeça e a tontura nunca o afetarão, ele diz, e ao fazer isso ele neutraliza e esfria, com suas mãos de leite ele neutraliza, repele e esfria isso, ele neutraliza e repele, ele bloqueia isso.

**Tigũ hĩki tore ti oko imisa, oko sugoa hĩki tore, tore wadaheõtuñe, wadakamota wadapata ponekohãki tere anopeterora hõpeterora tiki tere nopera murẽ ñañaroti mekũoro ti ñasãnuka tirikuto hĩyi, muya ukori tũkũ yusuwari kane oko tũkũ kaseri niãdakuto tehĩki.**

Há também, diz ele, essa cerca d'água, essa peneira d'água<sup>45</sup>, diz ele, ele a neutraliza, a repele, a rejeita deste lado: você nunca sofrerá, a tontura não o afetará, diz ele, sua fonte de leite o refrescará, sua pele de leite de abiu o protegerá.

**Hīgũra hĩki tore tere yusuosãpetihã titoanũkũ tigũra hĩki, ti piyatiki tore piyati tigũra heaki anorẽ, atigũ hĩkiku sukuridũpũ hĩki, nukuridũpũ hĩki tidũpũre yusuwarioko papeo tiere okobubiro wadapatayukohãki anopere, wadapatamonekohãki hõpere, anopere wadapata tianekoki, anopere wadapata tianekoki, wadapata tianeko tigũra hĩki, nopera murẽ okobubiroti ñasãnuka tirikuto yusuaritoko, muya katiri opekotoko, ukoritoko niadakuto wada heõtuñe ñañe nukohaki tore wadasowe wada yusuosaki, nopera murẽ ñañaroti ñasãnuka tirikuto hĩhãki tere.**

Com isso, diz, ele esfria tudo, diz, é assim que ele faz, ele sai, ele sai e chega aqui, e esse galho que está balançando na água, diz, que está em pé, diz, esse galho ele esfria pela fonte de leite, ele afasta essa doença, neutraliza e rejeita, empurra para cima, empurra para baixo, empurra para esse lado, empurra para aquele outro lado, ele diz: essa doença nunca o afetará, essa fonte refrescante de leite, sua fonte de vida de leite, fonte de remédio, eles o protegem, eles o refrescarão, você nunca se sentirá mal, assim ele diz.

44 Paulino usa duas fórmulas em tuyuka: *okosaniro*, literalmente “círculo de água”, de “*oko*”, água, e “*saniro*”, círculo; e *orerakope*, redemoinho ou “buraco de água”.

45 O significado das fórmulas usadas aqui, *oko imisa* e *oko sugoa*, que podem ser traduzidas como “cercado ou barreira de água” e “peneira de água”, respectivamente, não foi claramente elucidado durante a tradução, mas parece provável que elas se refiram a movimentos específicos de água que se formam em rios.

## Comentários sobre a tradução

O texto aqui apresentado é o resultado de um processo colaborativo que ocorreu ao longo de um ano e envolveu quatro etapas principais. A primeira etapa foi a gravação do *basere* para o primeiro banho do recém-nascido, chamado *basekusaro*, que foi recitado por Paulino Ramos, um ancião do povo Tuyuka, pertencente ao sib *Miñodokapuara*, que vive na comunidade de São Pedro (*Mõpoea*), no alto Tiquié. A gravação foi realizada na casa de Paulino, na companhia de seu filho, Evaldo, em fevereiro de 2024. Na ocasião, Paulino e Evaldo fizeram alguns comentários sobre os *basere*. A segunda etapa consistiu na transcrição da gravação, que foi feita em São Gabriel da Cachoeira com dois moradores da comunidade São Pedro, ambos com mais de 30 anos, Edilson Villegas Ramos, sobrinho de Paulino, e Marcos Rezende Barbosa, do povo Yebamasã. Após a transcrição, a terceira etapa foi a produção de uma tradução infralinear tuyuka-português, realizada com a ajuda de Edilson e Marcos, bem como uma tradução parcial inicial, que pode ser descrita como didática, visando sobretudo esclarecer o conteúdo semântico do *basere* e formulá-lo em um português inteligível. Durante essas segunda e terceira etapas, Edilson e Marcos também fizeram comentários valiosos sobre o léxico e os conceitos do *basere*.

A quarta e última etapa, realizada mais recentemente, foi o que poderíamos chamar de tradução “criativa”, para usar o termo empregado por Cesarino (2008, 2018) em sua tradução dos cantos xamânicos Marubo. Esta, feita primeiramente em francês, para depois voltar para o português inicial, se baseou principalmente na tradução infralinear, bem como na tradução preliminar (didática) e nos comentários de meus colaboradores tuyuka. O objetivo dessa etapa final do trabalho de tradução foi, na medida do possível, transmitir, por meio do texto, não apenas o conteúdo semântico do *basere*, mas também o que torna essa forma de arte verbal única, seu ritmo, prosódia e poética. No âmbito do meu trabalho antropológico, essa última etapa foi uma verdadeira revelação: pela primeira vez, tive a sensação de que realmente entendia o que Paulino estava dizendo no *basere*, de uma forma mais profunda, mas também a maneira como ele estava dizendo e a importância que essa maneira de dizer tinha na eficácia das palavras. A tradução aqui apresentada é incompleta, deixando de lado a parte final do *basere*, no qual o especialista completa a sequência de animais cujas qualidades são “injetadas” no bebê. Nesse sentido, a forma pela qual o *basere* é apresentado aqui segue a forma “tradicional” de transmissão desses conhecimentos, cuja recitação é sempre parcial, e cujo aprendizado se faz em etapas.

Como na tradução de Cesarino dos cantos Marubo (2008, p. 18), a presente tradução foi feita com o mesmo objetivo, o de encaminhar “as possibilidades de perturbação que um texto ameríndio realiza no campo do português, tendo em vista sua cadência encantatória,

sua visualidade e metaforicidade, sua intensidade paralelística, sua sonoridade circular e reiterativa, sua extrema condensação e precisão imagéticas”. Seguindo a abordagem de Hymes e Tedlock, Cesarino (2008, p. 19) dá grande importância à disposição gramatical, à respiração e ao silêncio do discurso narrativo, o que lhe confere uma qualidade poética e dramática. A escolha de como dividir o texto em parágrafos foi feita, com a mesma intenção de Cesarino, de acordo com as pausas e a respiração do especialista. A prosódia específica do texto, que é mais difícil de transcrever, é caracterizada por passagens em que o especialista acelera, principalmente quando diz as sequências de palavras que descrevem a sequência de ações do especialista, como “proteger”, “repelir”, “neutralizar”, e em que, na última palavra da sequência, a entonação é colocada na antepenúltima sílaba e a última sílaba é prolongada.

A tradução de termos específicos da linguagem ritual, que está intimamente ligada à das narrativas originais, foi um dos maiores desafios da tradução do *basere*, o que ficou evidente no trabalho fundamental dos dois colaboradores Tuyuka que realizaram o processo inicial de transcrição e tradução. Para alguns desses termos, as traduções propostas aqui ainda são imperfeitas, como meus colaboradores admitiram quando não possuíam um grau de conhecimento suficiente para explicar a natureza exata de certos elementos de maneira satisfatória. Trataremos aqui de alguns dos mais importantes conceitos que aparecem no *basere* e que traduzem o pensamento e a prática do especialista, sendo também reveladores de aspectos fundamentais da cosmovisão e da ontologia indígena.

Logo no começo do texto, antes do início do *basere* (4ª estrofe da apresentação feita por Paulino), podemos notar o uso dos termos *baua* (nascer) e *masãbauari* (nascimento de uma pessoa, de *masã* “pessoas” e *bauare*, nascer), que aqui significam nascimento, mas também correspondem ao conceito de aparição (*bauare*) encontrado em narrativas míticas. No começo do *basere* propriamente dito (1ª estrofe), ocorre o uso do termo *imisa*, um termo da língua Tuyuka, fundamental no léxico dos *basere*, que corresponde ao termo “pari” da língua geral (nheengatu) usado no vernáculo regional (em português) para designar armadilhas de pesca colocadas em corredeiras (daí o nome de localidades como Pari-Cachoeira, no alto Tiquié), feitas de varas montadas para formar cercados nos quais os peixes entram ao subir o rio e dos quais não conseguem sair.

Na 5ª estrofe do *basere*, ocorre o uso de três conceitos importantes, próprios à linguagem ritual. Em primeiro lugar, podemos notar o uso do termo *besu*, que pode ser traduzido como “flecha” ou “arma”. De acordo com Barreto (2021, pp. 118-119), os *waimahsã* podem realizar diferentes tipos de ataque aos humanos por meio de *behsu*: elementos (vento, trovão etc.) ou animais. *Behsu* são os instrumentos de ataque e defesa



utilizados pelos *waimahsã* e pelos humanos, por meio da manipulação de determinados objetos e qualidades animais. Trata-se de manipular certos instrumentos a partir dos elementos que compõem o cosmos e de manipular o potencial de ataques dos animais e suas agências.

Em segundo lugar, o termo *niña* é usado pelo especialista. De acordo com o que meus interlocutores me explicaram, trata-se de uma palavra específica da linguagem ritual para designar a criança recém-nascida, que difere da palavra usada no idioma comum, *wimagũ*. Uma explicação possível da escolha desse termo é que, no contexto do discurso *basere*, o uso dessa fórmula indireta serviria para ocultar a identidade do recém-nascido, o alvo da fórmula protetora, dos seres potencialmente agressivos que procuram atacá-lo. A semelhança com a palavra “*niño*” em espanhol parece evidente.

Em terceiro lugar, ocorre o uso do termo *sikũ ponã*, literalmente “filhos (*ponã*) de um só (*sikũ*)”. Ao usar essa expressão, o especialista está se dirigindo aos *yukumasã*, (literalmente “gente arvore”<sup>46</sup>) que aparecem aqui na forma de abelhas que querem atacar o recém-nascido e seus pais quando eles descem ao rio para o primeiro banho da criança. O especialista está lhes dizendo que, originalmente, os humanos e os *yukumasã* eram todos parentes, que formavam uma única e mesma família, que eram os filhos (*ponã*) de um único e mesmo ancestral, o demiurgo que gerou a humanidade primordial, sentado em seu banco, daí a expressão *sika kumurõ makarã*, de *sika* (um) *kumurõ* (banco) e *makarã* (pessoas, povo).

Um das expressões de mais difícil tradução foram as que se referem às substâncias usadas pelo especialista para proteger o recém-nascido e seus pais. Por exemplo, na 6ª estrofe do *basere*, ocorre o uso do termo *ukori tōkō*, uma fórmula usada no ritual para invocar o suco doce da fruta. De acordo com Edilson, essa expressão se refere ao remédio ou suco (*ukori*) de uma fruta pequena e muito doce (*tōkō*) chamada *buyuyu*. Outra dificuldade surgiu no estágio fundamental do processo que levou ao texto final, ou seja, a tradução dos verbos que expressam as ações do especialista. Assim, nesse *basere* com vocação preventiva e protetora, as ações de proteção são combinadas por meio de diferentes processos: criar uma tela para repelir doenças, fazer “cercas”, aplicar substâncias protetoras no corpo etc. Um outro exemplo dessas ações ocorre na 7ª estrofe

46 Segundo Rezende (2012, p. 64), diferencia-se, em tuyuka, o termo *nukurimasũ* para “ser da floresta” e *yukumasã* para “ser da árvore”. Segundo Barreto (2013, p. 66), os *nuhku-mahsã* são aqueles humanos invisíveis, que vivem no espaço-floresta, composta, por sua vez, de vários outros espaços, tendo cada um deles um responsável. Esses seres são, como os *wai-mahsã* do domínio aquático, respectivos donos, responsáveis e proprietários das residências que habitam. Todos os animais que habitam ou circulam nesses ambientes (macacos, preguiça, pássaros, insetos arborícolas etc.) estão sob suas responsabilidades.

do *basere*, com o uso da expressão *Wada heõtunukōwĩ*, uma fórmula específica à linguagem ritual, que corresponde a uma ação de proteção, mais especificamente a criação de uma barreira ou tela que repele doenças. Podemos citar também, os verbos *bosare* e *ñadiyore*, que correspondem às ações de neutralizar e repelir, e o verbo *patune* rejeitar, assinalados no texto por notas de rodapé.

Essas ações são descritas com muita precisão, o que parece sugerir que o sucesso do *basere* depende da precisão técnica com que são executadas (ver também Buchillet, 1983, sobre esse assunto). Essa precisão não está apenas no tipo de ação realizada (embrulhar, criar barreiras etc.), mas também na maneira como é executada (sequência de ações, direção para cima ou para baixo, aplicação em cada lado do corpo) e nas substâncias e materiais usados. Deve-se observar que Paulino optou por usar a terceira pessoa para descrever as ações do especialista: “ele diz, ele faz”, provavelmente porque a enunciação do *basere* é feita para fins pedagógicos, para transmissão, mas também, como veremos através da análise dos evidenciais, como manifestação de que a autoria do *basere* é tanto de quem o recita como dos antepassados humanos e míticos que o enunciaram antes. Em um contexto da vida real, de acordo com Buchillet (idem), os especialistas usariam a primeira pessoa: “eu digo”, “eu faço” etc.

Como em muitas formas de artes verbais ameríndias (veja, por exemplo, Packer 2024<sup>47</sup>), muitas vezes é difícil situar quem está falando e para quem, o que faz a especificidade de uma enunciação em que a multiplicidade de vozes e a multiplicidade interna de sujeitos são apresentadas poeticamente. No caso específico dos *basere*, as palavras de Paulino parecem ser, ao mesmo tempo, as palavras de seus ancestrais, os especialistas rituais que lhe transmitiram esse conhecimento, mas também as palavras das figuras míticas por trás da “invenção” desses *basere*, ou até mesmo as palavras dos animais que, através das palavras de Paulino, emprestarão suas qualidades à criança para que seu corpo e sua vitalidade sejam habitados por eles. Por exemplo, em uma das passagens do *basere* – não traduzida aqui – em que ele evoca a lontra - um animal aquático cuja habilidade na água é emblemática - Paulino acrescentou, em um comentário em português durante a recitação do próprio *basere*, que era “a lontra que estava contando” a passagem em questão.

É importante salientar que a linguagem do *basere* faz uso extensivo de vários tipos de evidenciais, como no caso de *hīgũ*, *hĩyi* e *hĩki*, que podem ser traduzidos como “diz ele”, “dizia-se” e “diz”. Observamos, em particular, o que Barnes (1983) chama de categoria

47 Em sua análise do canto da Machadinha nos Krahô, o autor (Packer, 2024, p. 9) mostra como este é um bom exemplo da “instabilidade ou equivocidade referencial do sujeito da enunciação” que é “como se sabe, uma característica marcante dos discursos xamânicos ameríndios”.

de evidencial “presumido” passado<sup>48</sup> (corresponde aqui a expressão *hĩyi*). O uso desse tipo específico de evidencial constituiria - e essa é minha hipótese - uma característica específica desse discurso ritual - particularmente quando ele recitado a fim de transmissão - expressando o fato de que ele se relaciona com um discurso antigo, cuja temporalidade e autoridade são indistintas, o do “mito” - ou melhor das “narrativas dos antigos”, *Buku kiti*, expressão que designa na língua tuyuka as narrativas de origem da humanidade e outras narrativas que remetem aos saberes sobre os processos e relações cosmológicas que regem a vida dos seres humanos e não-humanos - daí a relevância do uso do evidencial marcando um discurso “presumido” ou “relatado”, em que ancestrais e vivos, passado e presente, se misturam.

Vale acrescentar aqui os comentários de Marcos, um dos colaboradores do trabalho de transcrição e tradução do *basere*. De acordo com Marcos, não é possível traduzir o *basere* literalmente, mas é possível dar uma ideia geral deste, que é a seguinte: após o nascimento do recém-nascido, no caminho até o porto para dar banho no bebê, há abelhas que são *yukumasã*, literalmente “gente da floresta”, inimigos dos humanos, e cuja intenção é atacar o bebê picando seus olhos com o ferrão. Se o *basere* não for realizado, o bebê ficará doente. É por essa razão que o especialista, durante seu *basere*, se dirige a essas criaturas para apaziguá-las, para cancelar sua inimizade, para fazê-las entender que os humanos e essas criaturas são descendentes do mesmo ancestral, que não são inimigos. Marcos também explica que os *basere* usam um vocabulário enigmático para se referir a certas coisas: o recém-nascido, a primeira menstruação de uma jovem, não são referidos pelos termos usuais, mas por palavras conhecidas apenas por especialistas ou, pelo menos, por jovens iniciados (não crianças): esse é o caso de *niña*, que é usado aqui por Paulino para se referir ao bebê, em vez do termo usual, *wimagũ*.

Embora autores como Buchillet (1983) tenham apontado que, antes de recitar um “encantamento”, o especialista cita sistematicamente o episódio mítico do qual ele se origina, no caso do *basere* aqui transcrito, Paulino não mencionou a narrativa *Buku kiti* associada a ele e, por omissão do antropólogo, a pergunta não lhe foi feita. No entanto, é possível apresentar uma hipótese, que precisará ser confirmada. Na versão Desana do mito da origem e dispersão dos frutos do palmito pupunha (*Bactris gasipaes*) transcrita por Buchillet (1983, p. 179-180), um homem casado com uma mulher *waimasã* visita seus sogros que vivem no fundo do rio Umari, nas profundezas da terra. Em uma passagem da narrativa, o sogro *waimasã* tenta matar seu genro humano, e este, antes de entrar na

48 De acordo com Vlcek (2016, p. 161), este deve ser “considerado inexistente na língua como uma categoria evidencial”. Segundo a autora, isso se deve em parte ao fato os casos em que esses “evidenciais relatados” aparecem nos dados linguísticos coletados por Vlcek são raros, “o que indicaria sua baixa produtividade na língua”.

água para se banhar, usa um “encantamento” para colocar uma espécie de cerca na água e se transforma em um pássaro, pulando na água e cantando. Os peixes tentam mordê-lo, mas, por causa da cerca, só conseguem morder um pedaço de sua asa (Buchillet, *idem*). No *basere* para o primeiro banho do recém-nascido, transcrito e traduzido aqui, Paulino invoca uma proteção que envolve a pessoa, uma espécie de nacela que garante a integridade da pessoa durante o banho. A origem desse *basere* poderia muito bem estar no episódio mítico que acaba de ser mencionado, dada a semelhança entre o procedimento usado pelo herói mítico e o do especialista.



**Figura 1.** O especialista ritual Paulino Ramos (a direita), Tuyuka do sib *Miño*, durante um ritual na casa de dança (*basawĩ*) em São Pedro, alto Tiquié.

Acervo pessoal.

### ***Basere*: definição e origem**

A primeira pergunta que precisa ser feita sobre o *basere* é sua definição, e com quais palavras pode ser descrito. De acordo com Capredon (2016, p. 657), no Alto Rio Negro, o termo se refere a “uma ação ritual com objetivo terapêutico realizada por um especialista<sup>49</sup>”. De acordo com Buchillet (1983, p. 172), o termo desana para o que a autora

49 As citações de autores cujo idioma de escrita não é o português foram traduzidas pelo autor desse artigo.



chama de “encantamentos” (*incantations*) é *bayi*, e recitar um encantamento é *bayiri*, que tem o significado mais geral de “cerimônia” ou “cura”<sup>50</sup>. Na época de sua pesquisa, no início dos anos 1980, os Desana traduziram a recitação dessas fórmulas para o português pelo termo “rezar”, o que, segundo Buchillet, ilustrava a atitude de contemplação e silêncio do *kubu* (palavra desana para *kumu*) e enfatizava a natureza sagrada dos “textos” recitados e sua ligação com a palavra dos ancestrais. Atualmente, os termos “benzimento” e “benzer” são mais comumente usados em português em todo o Alto Rio Negro para se referir ao *basere* e sua prática. Mas esse termo, assim como a função de “benzedor” está longe de ser neutro e é rejeitado por autores tukano como Barreto (2021), para quem essa tradução mobiliza um registro religioso ao mesmo tempo em que atribui a essas práticas terapêuticas um lugar marginal em relação à medicina ocidental, tratando-as como crenças ou superstições.

Barreto (2021, p. 151) também destaca os perigos epistemológicos da tradução do *bahsese* como “benzimento”, escolha ligada a uma situação em que os especialistas indígenas se autodenominam “pajés”, “curandeiros” ou “xamãs”, por influência das traduções de viajantes, religiosos e até pesquisadores, e exercem suas atividades à margem da política oficial de saúde. Segundo o autor, isso pode ser explicado por um contexto histórico em que as “instituições” das populações indígenas do alto Rio Negro, como a organização social, o sistema de casamento, as práticas de cuidados com o corpo e as regras de parentesco, foram desestruturadas. Nesse contexto, o autor destaca a importância, entre os Tukano, de preservar as práticas de *bahsese* e de cuidados com o corpo de acordo com um sistema de conhecimento e a cosmologia, apesar das perdas associadas ao impacto da pressão colonial e da estigmatização das crenças indígenas, que foram sistematicamente comparadas à religião ocidental.

No caso dos Tuyuka, o antropólogo tuyuka Justino Rezende (2021, p. 96) também mostrou como a presença dos missionários católicos desde os meados do século XX e a educação nos internatos até os anos 1990 resultou em um desinteresse das gerações nascidas na segunda metade deste século nos conhecimentos de seus ancestrais e criou “mais apreço pelos conhecimentos dos ‘brancos’” o que provocou nas gerações mais antigas a perda de motivação de ensinar os conhecimentos aos seus filhos e netos. Segundo Rezende, “a influência da cultura dos missionários e da cultura cristã atingiu o cerne das cerimônias rituais dos povos” da região, porém “os *ʔtāpinopona* (Tuyuka) do rio Tiquié, há mais de uma década se dedicam a retomar essa tradição, após várias

50 Em Tuyuka, o termo *basere* também é semanticamente próximo de *basa* (como em Tukano, *bahsese* em relação ao termo *bahsa*), que designa a cerimônia de dança, enquanto *baya* designa o mestre de cerimônias e *basegʷ* ou *kumu* o especialista em *basere*, como vimos. Mas *basa* e *basere* são claramente duas palavras diferentes em Tuyuka e em Tukano (*bahsa* e *bahsese*).

décadas de escolarização ocidental ter contribuído para que se deixassem praticar tais conhecimentos”. A antropóloga Flora Cabalzar (2010, p. 79) também salientou o fato de que no contexto da presença missionária e da influência dos padres, as manifestações culturais mais visíveis como os rituais ditos de Jurupari foram abandonadas, porém os benzimentos, mais discretos, continuaram de ser praticados. Nas palavras da autora:

Dizem que, com a chamada civilização (*basoka señore*), na chegada dos padres e da escola, os índios do Rio Negro foram levados a abandonar exhibições mais visíveis destes saberes, como as danças nas malocas, paramentados com todos os adornos (proteções da Casas em Festa), enquanto mantiveram, dentre esse conjunto de procedimentos de humanização, os mais discretos, como os benzimentos do ciclo de vida (nominação, iniciação) e aqueles de descontaminação de alimentos) (Cabalzar, 2010, p. 79).

É interessante notar que em diversas ocasiões, conversando com meus interlocutores Tuyuka e de outros povos (em particular Yebamasã, Bará e Tukano), estes expressaram a ideia de que os *basere* eram uma forma de conhecimento de um valor inestimável, e que sua desaparecimento significaria o fim para as populações indígenas da região.

Como podemos superar os erros conceituais associados a essas más escolhas de tradução, nascidas de uma profunda incompreensão do pensamento e das práticas ameríndias forjadas ao longo da história colonial e que continuam até hoje? Em uma etnografia recente das práticas rituais dos Hupd’ah, um povo da família Nadehup, Ramos (2022, p. 27) propôs de qualificar de “sopro” o *bi’id*, uma “ação xamânica que envolve a enunciação murmurada de fórmulas verbais para a cura e/ou proteção, direcionadas a objetos e/ou substâncias a serem utilizados ou consumidos pela pessoa (ou coletivo) a ser curada ou protegida”. De acordo com o autor, o uso da palavra “sopro” para traduzir o conceito Hup de *bi’id* tem a vantagem de distanciá-lo tanto do campo semântico da religião (benzimentos) quanto do mágico (encantamentos).

Para Barreto (2021), o sentido e o lugar dessas práticas só podem ser compreendidos se voltarmos às fontes do pensamento e da teoria tukano, observando as três principais categorias desse complexo conhecimento: *kihti uhkuse* (as ditas narrativas “míticas”, outra categoria a ser desconstruída), *bahsese* (os “benzimentos”, também uma tradução inadequada) e *bahsamori* (os rituais ou cerimônias, também uma categoria aproximada). Como mostra Barreto (2021, p. 151), essas três ordens de conhecimento são a fonte vital da existência, a filosofia, a trindade conceitual conhecida como *nirōkãhse kahtise* – que parece se aproximar do conceito de *keti oka*<sup>51</sup> destacado por Hugh-Jones (2023) entre os

51 De acordo com Hugh-Jones (2023), o *keti oka* é o “discurso dos anciãos”, que consiste em discursos



Barasana – que poderia ser traduzido como “conhecimento vital”, ligado à produção de indivíduos e grupos, como veremos na análise dessas artes verbais. Desse ponto de vista, o autor ressalta a importância da escolha do termo “medicina indígena” (*idem*, p. 153) para se referir aos *bahsese*.

*Kihti uhkuse* (“mitos”) e *bahsese* (“benzimentos”) são, acima de tudo, os pilares das teorias tukano orientais sobre o mundo, os seres que o compõem e suas relações. As fórmulas *bahsese* contêm informações de natureza classificatória, taxonomias que se referem às qualidades e substâncias das coisas e das quais o especialista se vale para desenvolver mecanismos terapêuticos e recursos para se comunicar com os *waimahsã*<sup>52</sup>. Como veremos mais detalhadamente adiante, a teoria tukano do corpo, que é especificamente ameríndia, tem suas raízes no *kihti uhkuse* e no *bahsese*, que definem o corpo como um microcosmo, uma síntese de qualidades e substâncias que compõem o universo e cujo desequilíbrio é responsável pela doença (Barreto, 2021, p. 184).

No caso dos Tuyuka, Cabalzar (2010) mostra que os “benzimentos” fazem parte dos “saberes maiores” (*niromakañe*) que são relativos ao “manejo da alma” ou da vitalidade das pessoas. Trata-se, segundo a autora, de uma “noção que abrange o conjunto de saberes que, ao diferenciar corpos-almas no sentido de humanizá-los, hierarquizam pessoas segundo ordem de senioridade (irmãos maiores e menores)” (Cabalzar, 2010, p. 79). A autora (*idem*) mostra que “a circulação de saberes maiores se direciona tanto aos riscos de alteração quanto à fabricação do corpo (assim como das linhas agnáticas, das Casas e da humanidade, no rio Negro)” e que “enquanto saberes maiores circulam (dançando e cantando, entoando, tendo visões de caapi, realizando previsões e proteções contra doenças ou do ciclo de vida), instancia-se ou atualiza-se a condição humana”. Cabalzar mostra que os *niromakañe* têm um aspecto linguístico e um aspecto performativo: as danças, cantos, entoações cerimoniais e benzimentos unem os que manifestam este saber ao mesmo tempo que os diferenciam, “marcam a diferença e a semelhança na diferença,

---

formais, canções, música de flauta e as “poderosas fórmulas verbais ou feitiços [o autor usa *spell* em inglês] proferidos pelos *kubua* (xamãs)”. A pronúncia e a ativação do *keti oka* indicam o retorno ritual à época do mito e ao estado indiferenciado de comunicação que precedeu a transformação dos ancestrais em seres humanos normais, diferenciados por linguagens humanas ordinárias. O *keti oka* varia de um grupo Tukano oriental para outro, mas é um dos componentes de uma “língua franca” ritual que inclui uma mitologia, arquitetura de maloca, espaço ritual, modos de vestir e ornamentação e convenções ligadas ao comportamento ritual compartilhado e ao respeito mútuo, formando um “sistema regional pacífico”, uma homogeneidade cultural que atua como contraponto à diversidade linguística.

- 52 Esse termo que significa literalmente “gente-peixe” e designa, segundo Barreto (2013, p. 14) “humanos invisíveis”, seres que possuem as mesmas qualidades e habilidades dos humanos, incluindo sua morfologia, mas que não são visíveis para as pessoas comuns e/ou na vida cotidiana. Visíveis por xamãs ou em sonhos, são seres de múltiplas naturezas que podem assumir a forma de animais, pedras e plantas. Segundo Barreto, podem ser entendidos como a própria criatividade, manifestando-se por meio de “sons tecnológicos”, música e luz.

como acontece em Diawi<sup>53</sup>” (Cabalzar, 2010, p. 91). É interessante notar o fato reportado por Cabalzar (*idem*) que segundo o conhecedor tuyuka Guilherme Tenorio, que se refere ao que foi dito por seu pai, os benzimentos de cura de doenças não são *niromakañe*, diferentemente dos benzimentos relacionados ao ciclo de vida, como o *base kusaro* estudado aqui.



**Figura 2.** Oferecimento de *caapi* durante um ritual em São Pedro, alto Tiquié.  
Acervo pessoal.

53 Casa de transformação (*Pamuri wi*) central na narrativa de origem dos povos tukano orientais, na qual ocorre a diferenciação dos povos e das suas línguas, de maneira simultânea à aparição do *caapi*, também conhecido como ayahuasca (*banisteriopsis caapi*), ver ilustração abaixo. O conhecimento dos especialistas rituais (*kumu, baya*) é relacionado ao *caapi* enquanto fonte de poder e de vida. Este possibilita que a pessoa se torne mestre das visões e da comunicação interespecífica (ver Cabalzar, 2010, p. 125).

Nos Tuyuka, Cabalzar (2010, p. 94) mostra também que segundo a narrativa de origem da humanidade, reportada pelo conhecedor Mandu Lima<sup>54</sup>, o demiurgo, Avô do Universo ajeitou tudo o que existiria com benzimentos da transformação, criando ou transformando por meio da fala, do benzimento. É no Lago de Leite, concebido como “primeira Casa de Transformação” que o Filho da Cobra de Pedra recebe os objetos rituais e que, em seguida o Avô da Cobra de Pedra ou “Gente do Universo”, fez aparecer os benzimentos, cantos e entoações, que estão na origem da Gente de Transformação, do seu próprio processo de transformação. Segundo a autora, citando Mandu Lima, a aparição progressiva dos benzimentos (de proteção e de cura) se faz à medida que a Gente de Transformação se dá conta que ainda não existem.

Assim, como Lolli (2014, p. 299) mostra claramente em relação às fórmulas terapêuticas dos Yuhupdeh, os *mih-dun*<sup>55</sup> repetem os processos da gênese do mundo não como uma simples cópia de um original supostamente perfeito, mas como uma atualização da história ontogênica do “benzimento”. A repetição não é idêntica, mas variável. Ainda de acordo com Lolli, essas fórmulas são atos tecnológicos em continuidade com os da fase ontogênica, ligados ao desenvolvimento de uma técnica mais geral de fazer pessoas, expressa principalmente de modo artefactual, mas que se desdobra, por um lado, pelo modo genital de fabricação da pessoa, por outro lado pelo surgimento dos ornamentos e instrumentos do Jurupari e, enfim, pelo desenvolvimento de técnicas como o *mih-dun* que visam potencializar a produção, o desenvolvimento, o crescimento e a proliferação coletiva de pessoas. São uma “tecnologia para a multiplicação de corpos que transborda uma distinção entre humanos, animais e objetos” (idem). Nas palavras do autor:

Acionar um benzimento é saber manipular instrumentos de vida e transformação, é saber traçar um mapa etológico dos afetos, é conseguir conectar os acontecimentos atuais aos processos ontogênicos de individuação, é aprender a atuar em múltiplos planos, é passar de uma metamorfose à outra (Lolli, 2014, p. 300).

Na mesma ordem de ideia, segundo o conhecedor tuyuka Mandu Lima, citado por Cabalzar (2010, p. 122) os benzedores da maloca “produzem pessoas” (*basereti basokatî*), no sentido, mais particularmente, que estes especialistas têm um papel chave nos rituais

54 É interessante notar que Mandu Lima, um importante *kumu* tuyuka, é o principal interlocutor de Flora Cabalzar, mas também é um dos principais interlocutores de João Paulo Barreto, o que mostra que, no que diz respeito aos coletivos do alto Tiquié, pelo menos do ponto de vista de conhecimentos como benzimentos, não há fronteiras herméticas entre os grupos linguísticos, e que há, em particular, um intenso diálogo entre os Tuyuka e os Tukano no registro do conhecimento ritual.

55 O autor os define como um gênero específico da arte verbal *Yuhup: mih dun teg pe* sendo traduzido pelo autor como “benzimentos de cura e proteção”.



coletivos, essenciais para a reprodução dos coletivos humanos e sua ligação com os outros seres do cosmos. Com efeito, segundo Rezende (2021, p. 86), nos Tuyuka, a cerimônia de oferta de frutas não é apenas um evento social, mas uma prática de diálogo, troca, reciprocidade, construção de amizade e respeito com seres do cosmos. Por meio da atuação do kumu, a cerimônia se torna uma “celebração do cosmos” (Rezende, 2021, p. 89).



**Figura 3.** Um especialista ritual Tuyuka do sib *Miño* (esquerda), em um diálogo cerimonial com um especialista ritual Tuyuka do sib *Opaya* (direita) durante um ritual em São Pedro, alto Tiquié.

Acervo pessoal.

### Modo de ação do *basere*

Nos debruçaremos agora sobre a questão de como os *basere* funcionam: em que consiste o processo que os caracteriza? O trecho seguinte, extraído do estudo do antropólogo tuyuka Justino Rezende nos informa sobre o modo de ação do Kumu tuyuka:

Em todas as cerimônias o Kumu utiliza o gesto de Putipeose (soprar a força cerimonial), Putisãse (soprar no interior de um recipiente) na matéria cerimonial. Pronuncia em voz baixa as fórmulas e ativa as palavras que geram o efeito de proteção, prevenção, imunização e cura. A pessoa recebe o efeito cerimonial pelo paladar ao beber o mingau, suco, chibé

ou chá de plantas, folhas; ao comer o Biá (pimenta), farinha, beiju, peixe, frutas, insetos; ao comer o patu. [...] A força cerimonial é recebida pelo olfato: ao cheirar a defumação com wete (cera de abelha), sikâta (breu branco) e upe (breu). O efeito cerimonial chega à pessoa e ao seu interior por meio do tabaco e de sua fumaça. (Rezende, 2021, p. 80)

A importância do sopro foi enfatizada por Ramos (2022) que, como vimos acima, sugere traduzir o termo *bi'id*, que designa as fórmulas terapêuticas do Hupd'ah, pelo conceito de “sopro”<sup>56</sup>. Em sua etnografia dos rituais de Jurupari<sup>57</sup>, Ramos (*idem*) mostra que as agências das flautas, as potencialidades do “sopro vital”, o “corpo” e a “sombra” são trabalhados coletivamente, tanto por meio dos “sopros” *bi'id* dos xamãs, realizados no início e no final do ritual, quanto por meio do sopro das flautas. Assim, entre os Hupd'ah, “a dimensão xamânica do Jurupari aproxima sopro, respiração e som para gerar paisagens sonoras importantes para a fertilidade, o equilíbrio social, a cura, a proteção e a reciprocidade” e “o sopro das flautas amplifica ou aumenta a potência da respiração xamânica por meio de uma sonoridade alta e capaz de reverberar por longas distâncias” (Ramos, 2022, p. 4).

Da mesma forma, nos Tuyuka, a ligação entre a ação do Kumu, o poder dos instrumentos de sopro “sagrados” ou de “Jurupari” - chamados de Masākũrã ou Miriã em Tuyuka - e a construção do corpo dos jovens iniciados através do basere e de substâncias nutritivas e rituais foi destacada por Rezende:

Para os meninos, quando eles mudam a voz os Kumua usam para se referir a passagem da adolescência para a fase juvenil. É o momento adequando para realizar a cerimônia para iniciá-los para os rituais de Masākũra/Miriãporã (flautas cerimoniais). Kumu cria uma conexão de vida humana à vida dos Masākũra, pois eles são seres importantes que emitem sons. O fôlego que um jovem tem no ato de soprar os Masākũra é resultado da evocação das forças do Kumu com a utilização dos: m̃norõ (tabaco), wãrosoã (carajuru), wai (peixe), wuabe (beiju), bia (pimenta), peyuru (caxiri) e wãsori (caniços) (Rezende, 2021, p. 81).

56 Ramos (2022, p. 27) observa que, na língua Hup, a palavra *bi'id* refere-se a um tipo específico de sopro, distinto de *pũ hũ t* (soprar) e mais próximo de *hãg-sák* (respirar) e *hã wãg* (sopro vital). O autor observa, no entanto, que o uso da palavra sopro em português pelos Hupd'ah raramente pode se referir à agência da cura, sendo, na maioria das vezes, sinônimo do termo português estrago, utilizado para designar “ações que visam destruir a pessoa ou o coletivo”.

57 Trata-se de um complexo ritual ligado à iniciação de jovens rapazes que foi objeto de vários estudos, incluindo a famosa monografia de Hugh Jones (1979) e análises posteriores do autor (2001), e ainda é praticado por alguns povos da região, incluindo os Tuyuka.

A importância do sopro, bem como da fumaça do tabaco, também é observada na descrição de Lolli (2014, p. 293) da prática de *mih-dun* (“fórmulas de cura e proteção”) entre os Yuhupdeh: o especialista senta-se em seu banco, acende o cigarro e ingere o *ipadu*, e “após ingerir essas substâncias, o benzedor passa a assoprar o benzimento — às vezes junto com a fumaça do tabaco — no objeto entregue, emitindo um som ininteligível semelhante a um vagido, enquanto gesticula com um dos braços”.

Barreto (2021, p. 149) procura mostrar em seu estudo sobre os *bahsese*, que, assim como as ditas “narrativas míticas”, são uma expressão da ideia de transformação, da mutação dos seres como uma “filosofia especificamente indígena”: os *bahsese*, seus princípios e seu modo de ação destacam o fato de que o corpo tem um “agenciamento” uma capacidade de transformação, que o corpo é uma “dinâmica”, está “em constante transformação”. Além disso, Barreto (2021, p. 148) acrescenta que o potencial de transformação do corpo não se limita aos demiurgos e especialistas rituais: de acordo com o *kumu* Durvalino, todos os seres carregam em si o potencial de transformação. A transformação dos animais ocorre durante o período de cheia dos rios e da piracema, quando a terra é fertilizada pelo sangue da lua. Os seres humanos, os animais e os objetos compartilham a técnica de fazer o corpo por meio da composição e da transformação. E é esse potencial transformador do corpo - ligado à concepção do corpo como sujeito à metamorfose, um processo central na etnografia dos povos ameríndios amazônicos e na definição de suas cosmologias (ver, entre outros, Lima, 2005; Taylor e Viveiros de Castro, 2006) - que é ativado na prática dos *basere*, tornando-os “atos tecnológicos” (Lolli, 2014, p. 290), muito mais do que fórmulas mágicas.

Assim, de acordo com Lolli (*idem*), a cosmologia das populações do alto Rio Negro, conforme expressa nas narrativas míticas e no discurso terapêutico, destaca a possibilidade de transformação dos processos de objetivação em subjetivação e vice-versa, o que é alcançado por meio do controle tecnológico do uso dos instrumentos de vida e transformação e suas sucessivas metamorfoses. Lolli retoma assim a ideia de Van Velthen (2003, p. 90) ao sugerir que “a capacidade criativa dos poderosos demiurgos pode ser apreendida como verdadeiros atos tecnológicos”. Em uma análise semelhante à de Hugh-Jones (2009), Lolli (*ibid*) aponta que a metamorfose de ornamentos rituais em corpos de animais e partes de corpos é possível porque os objetos são pessoas ou partes de pessoas.





**Figura 4.** Ornamentos de dança (coroa de penas, chocalhos), pendurados em um dos esteios da casa de dança (*basawi*) em primeiro plano, e bancos tukano, em segundo plano, em São Pedro, alto Tiquié.

Acervo pessoal.

A ideia de Lolli de que a fala terapêutica dos especialistas rituais do alto Rio Negro é um ato tecnológico está em consonância com a definição de Barreto (2021: 88) dos *bahsese* como fórmulas “terapêuticas” que consistem em uma manipulação “metaquímica” das qualidades das coisas por meio da oralidade para prevenir, proteger e curar as pessoas, podendo ser realizadas individual e coletivamente. Para concluir essa busca por uma definição do que é - e do que não é - esse discurso terapêutico, nem magia nem religião, e de seu modo de ação, destacaremos aqui a edificante definição que Barreto (2021, p. 60) dá do *bahsese*, nas palavras do autor:

“Uma verdadeira manipulação ‘metaquímica’ e ‘metafísica’ das coisas pelas palavras. Palavras que constroem, palavras que destroem, palavras que transformam, palavras que organizam ou desorganizam. Daí a importância da oralidade para os povos indígenas”.

Começa então ficar claro que o modo de ação do *basere*, e mais particularmente dos *basere* relativos ao ciclo de vida, tal como o *basere kusaro* que traduzimos e estudamos aqui, é caracterizado por um lado, pelo estabelecimento de proteções contra a ação

predatória de seres como os *waimasã* e os *yukumasã*, e pelo apaziguamento destes, e por outro lado por um processo de transformação da pessoa e de seu corpo por meio de uma conexão com princípios vitais oriundos do processo de criação da humanidade e dos seres do cosmos, ou seja, uma injeção de princípios vitais que provém de objetos, substâncias, alimentos, qualidades morais e aspectos físicos de certos seres (animais, plantas), que são injetados no corpo da pessoa, por meio da sua alma-nome (*yeriponã* ou *baserige wame*, em Tuyuka).

Para melhor entender este processo de constituição da pessoa através do *basere*, tal como ocorre no *basere kusaro*, relativo ao primeiro banho no rio do recém-nascido acompanhado de seus pais, vamos contextualiza-lo, mostrando como ele se insere nos cuidados ligados ao corpo, à saúde e ao crescimento, durante o ciclo de vida da pessoa.

### **Cuidados relacionados à gestação, ao nascimento e ao crescimento da criança**

Como mostra Barreto (2021, p. 100), o cuidado com o corpo ligado à procriação começa com restrições comportamentais e alimentares para o pai e a mãe durante a gestação, destinadas a evitar danos ao bebê, cujo corpo é concebido como ligado a ambos os pais. Os cuidados com o corpo dos pais continuam com dois *bahsese* após o parto, o primeiro para reequilibrar o corpo, o segundo para proteger o corpo de doenças relacionadas à alimentação, já que o corpo perdeu sua proteção durante o parto (Barreto, 2021, p. 91). Como mostra o autor (*idem*, p. 73), quando o bebê nasce, o especialista recita um *bahsese* com o objetivo de tornar o território uma realidade benéfica para a criança: um “lugar de leite” (*opekō dita patī*), um “lugar de mel” (*karokō dita patī*) e um “bom lugar para viver” (*añuri patī*). Como mostra também Hugh-Jones (2023, p. 299), em relação aos Barasana, por meio do “encantamento” dirigido pelo *kumu* ao recém-nascido e aos pais, a comida é “impregnada com palavras” a partir da respiração do *kumu* e essas palavras contidas na coca e em outros alimentos são comidas e bebidas, assim como a pintura corporal infundida com palavras é aplicada ao corpo e as palavras são presas no ouvido da criança por meio de uma penugem invisível colocada pelo *kumu*, garantindo sua capacidade de ouvir e aprender. Isso indica, de acordo com Hugh-Jones (*idem*), que a fala - em especial os atos de fala associados ao discurso ritual *keti oka* citado acima - pode ser concebida como uma substância que circula dentro e entre os corpos, e não como propriedade de um grupo<sup>58</sup>.

58 Hugh-Jones (2023, p. 298) sugere que os “atos de fala”, em particular a recitação de mitos, a pronúncia de fórmulas, a atribuição de nomes e a execução de cantos e música de flauta, são atos que “criam, perpetuam e constituem o grupo”, em vez de grupos de descendentes que possuem idiomas, de modo que “o grupo e a narrativa são uma e a mesma coisa”.

O antropólogo tuyuka Justino Rezende também se refere ao trabalho do antropólogo tukano João Paulo Barreto para descrever a ação do kumu neste momento do ciclo de vida do recém-nascido e dos seus pais, e as proteções que ele necessita:

“Na cerimônia do primeiro banho do recém-nascido com os pais o Kumu utiliza o fumo/cigarro e os papu-wuase (folha com odor forte e espumante). O Kumu acalma a ferocidade dos waimasa. Barreto, J.P. (2018, p. 51), descreve:

Alguns animais perigosos como as onças e as cobras peçonhentas, são usados pelos waimahsã para servirem de guardiões de suas residências, atacando os intrusos, saqueadores de seu patrimônio ou desobedientes das regras e etiquetas que exigem o acesso aos seus domínios. Os waimahsã são especialmente atraídos pelo cheiro de sangue menstrual ou de nascimento de uma criança. Nesses momentos, as pessoas estão mais vulneráveis aos seus ataques, que resultam em diversos tipos de doença” (Rezende, 2021, p. 79).

A construção gradual do corpo do bebê pelos pais nos primeiros cinco ou seis meses de vida é realizada por meio de banhos cedo em água fria para fortalecer o corpo do bebê e pela aplicação de plantas e substâncias animais para adquirir qualidades específicas (Barreto, pp. 102-103). Entre os seis e os quinze anos de idade, inicia-se uma fase importante na formação e aprendizado da criança, principalmente para futuros especialistas rituais, e para sua integração na vida social. Durante esse período, é dada grande importância à narração do *kihti* para as crianças, para que elas entendam sua relação com o ambiente e com os outros, bem como aos conselhos (*idem*).

### **Basere e a construção do corpo e da pessoa**

Como acabamos de ver, em sua análise dos *bahsese*, Barreto destaca a importância do corpo como “objeto teórico para os povos do Alto Rio Negro”. Entender a concepção de corpo entre os povos do Alto Rio Negro é, portanto, essencial para a compreensão dessa arte verbal. Assim, segundo o autor, “pensar e teorizar sobre o corpo como objeto de trabalho a partir de seu sentido para os povos indígenas do Alto Rio Negro traz à tona a necessidade de identificar como se dá a construção do saber sobre o corpo e como este saber implica diretamente na prática de produção de cuidado do corpo para ter boa qualidade de vida e cuidado nas relações com as coisas do seu entorno”. (Barreto, 2021, p. 150). A análise de Barreto (*idem*, p. 64) nos mostra claramente que, para os Tukano - mas também para os Tuyuka e outros povos Tukano Orientais, Arawak e Nadehup -, o corpo não se reduz a seus aspectos biológicos, mas é definido por aspectos cosmopolíticos que conectam o indivíduo a uma “teia de relações”, a outros seres humanos - como pessoas

ligadas por relações de parentesco, bem como especialistas rituais - e seres não humanos, como *waimasã*, animais, plantas.

No caso dos Tuyuka, Cabalzar também mostra como os benzimentos remetem à um princípio de vitalidade que se transmite através de “linhas que servem como ligação umbilical entre o presente e o passado ancestral” (Cabalzar, 2010, p. 91). Segundo Cabalzar (*idem*) o conceito de “categorias indígenas de linhas ou caminhos”, inspirada dos trabalhos de Hugh-Jones, corresponde à ideia, que caracteriza o pensamento dos povos do noroeste amazônico, de que “língua e linhas remetem ao âmbito da fabricação do corpo, das vitalidades (riquezas materiais e imateriais) que circulam”. Segundo essa visão, no percurso da transformação, seres e lugares se relacionam enquanto fontes de vida (*katire*) e de poder (*waikoari*) (Cabalzar, 2010, p. 95) Tanto narrativas de origem quanto procedimentos de fabricação do corpo e da humanidade revelam conexões e desconexões entre lugares e seres em termos de fontes de vida e de poder. Segundo as palavras da autora: “Casas de Transformação, lugares sagrados, são noções fundamentais para se pensar as complexas conexões (em termos de fonte de vida e poder) entre seres e lugares. Conexões e desconexões que só podem ser desvendadas por dentro das narrativas da origem e dos procedimentos envolvidos na fabricação do corpo e da humanidade” (Cabalzar, 2010, p. 96).

Durante minha pesquisa entre os Tuyuka, os especialistas rituais, por ocasião das cerimônias, referiram-se repetidamente aos ornamentos rituais, aos pilares da grande casa *basawi*, aos cantos e danças rituais e aos próprios *basere* como “nossa vida”. Com efeito, de forma comparável aos Marubo, para os quais o corpo da pessoa “conjugua ou melhor, replica o espaço exterior na dimensão interior”, e onde há uma noção de espaço interior<sup>59</sup> habitado pelo espírito (“espiritizado”) como maloca (Cesarino, 2008, p. 27), no caso Tukano oriental parece haver uma replicação de princípios cosmológicos - objetos rituais como instrumentos de vida, as palavras dos *basere* e narrativas míticas, os lugares sagrados citados nessas narrativas - nas almas-coração (*heriponã* em Tukano, *yeriponã* em tuyuka) das pessoas.

Essa ideia expressa o que é, sem dúvida, uma das manifestações mais vitais do *basere*, que também mostra que o conhecimento e a prática ritual em questão não se limitam a uma ação terapêutica, mas também são constitutivos das pessoas, de suas vidas e de seus corpos, a saber, o *heriporã bahsese* (tukano) ou *yeriponã basere* (tuyuka), que poderia ser traduzido como “fórmula de incorporação ou ativação da alma do coração”<sup>60</sup>. Durante esse *basere*, o especialista ritual dá à criança um nome que pode ser

59 *Shakĩ*, na língua Marubo, que Cesarino traduz por “oco”.

60 A respeito desse conceito, no caso dos Tukano, ver o artigo recente de Andrello (2025, p.8-9) que



descrito como um “nome de alma-corção” ou “nome vital”, *baserige wame* em tuyuka (*heriponābahseke wame* em tukano), pertencente a um repertório limitado (masculino ou feminino) herdado de um ancestral patrilinear. Com esse nome, ou melhor, como parte integrante dele, também é transmitido à criança o que Barreto (2021, p. 59) descreve como *mahsā kahtiro*, que poderia ser traduzido como “princípio vital humano”, e que constitui a “dimensão metafísica” ligada ao *heriporā bahseke*, “aquilo que qualifica os seres como sujeitos ou pessoas” e marca a diferença entre humanos e animais. Como mostra Barreto, por meio da exegese fornecida por especialistas rituais, um corpo sem *heriporā baseke wame* é incompleto; não está conectado ao território e à cosmologia do grupo social e não tem a força *bahseke* de proteção e cuidado.

O *yeriponā basere* é, portanto, um processo de construção da pessoa em conexão com suas referências cosmológicas, território e organização social. O equilíbrio entre o indivíduo e o grupo depende de uma teia de relações estabelecidas com seres humanos e não humanos. Nesse sentido, os *basere* não se referem apenas à doença e à saúde, ou melhor, são uma prática que expressa uma visão do corpo e da saúde que é inseparável das relações sociais e cosmológicas. Os *basere* são, portanto, uma das condições para a manutenção do “sistema de considerações”<sup>61</sup>, para usar o conceito desenvolvido em minha tese (Richard, 2021a) e em um artigo recente (Richard, 2025) para expressar a teoria de parentesco Tuyuka.

Como se pode observar na tradução do *basere* apresentada neste artigo, uma das expressões do modo de ação do *basere* sobre o corpo, sobre o coração-alma (*yeriponā*) e sobre o complexo de princípios vitais que o compõem (*katise*), manifesta-se, tanto entre os Tuyuka quanto entre os Tukano, na integração de qualidades de animais e plantas com os princípios vitais da pessoa, a fim de fortalecê-la e garantir seu crescimento e vitalidade. Como observa Barreto (2021, p. 56), “o corpo é uma potência, pois quando acionadas as qualidades do *waikurā kahtiro* [princípio vital animal], o corpo fica sob a qualificação daquele animal ou bicho”. O princípio *waikurā kahtiro* está ligado aos animais e suas qualidades de resistência a doenças e às qualidades usadas para potencializar o corpo. Como mostra Barreto (idem), a arte do *bahseke* consiste, portanto, em conhecer

---

propôs como tradução possível para o termo *eheri-porā* “filho do sopro” (son of breath) e designa esse princípio como um composto de alma, nome e artefato.

- 61 A ideia de “considerações” vem da expressão “considerações” usada em português pelos próprios Tuyuka para traduzir o conceito Tuyuka de *akasuore* ou *akasuose*, um termo que também poderia ser traduzido, mais literalmente, como “teia de relações”. O “sistema de considerações”, uma ideia que propus com base nos conceitos expressos pelos meus interlocutores Tuyuka, corresponde sinteticamente a um sistema conceitual e relacional que engloba a terminologia de parentesco, a onomástica, o sistema de atitudes, bem como as regras de aliança e precedência entre parentes consanguíneos e afins (ver Richard, 2025).

as características dos animais e evocar suas qualidades (resistência, força, astúcia, cor, beleza, canto, visão e audição) para “potencializar e proteger o corpo humano”.

Como mostra a análise de Barreto (2021, pp. 56-58) das narrativas míticas e do tukano *bahsese*, a prática dos *bahsese* e a ontologia que ela expressa é, portanto, a de uma constituição recíproca de corpos humanos, animais e vegetais. As qualidades das plantas e dos animais são mobilizadas pelos *bahsese* para constituir o corpo da pessoa humana, enquanto as qualidades animais e vegetais contidas no corpo humano também dão origem a plantas e animais, como revelam os relatos míticos. Barreto (*idem*) dá exemplos de histórias míticas em que os corpos (ou sangue) de personagens míticos dão origem a peixes, e o exemplo de um *bahsese* destinado à pessoa que vai se alimentar de formigas, em que são evocadas as qualidades do tamanduá. Mais adiante, o autor dá o exemplo de um *bahsese* em que o especialista injeta espinhas de peixe no corpo da criança para garantir a força e a dureza de seus ossos ao longo de sua vida, bem como a longevidade (*ibid*, p. 132). De acordo com Barreto (2021, p. 134), a transformação do corpo envolvida nesse tipo de *bahsese* é um processo semelhante à produção e ao cuidado do corpo por meio da pintura corporal. O autor insiste, no entanto, que esse processo não significa que a pessoa adote a perspectiva do “outro”, seja ele animal ou vegetal. O corpo é um produto de transformação qualitativa, produzido por meio do *bahsese* e da pintura corporal.

No *basere* do primeiro banho do recém-nascido no rio, aqui transcrito, o especialista, Paulino, invoca as qualidades de vários animais aquáticos: um pássaro, um besouro, diferentes espécies de cobra, diferentes espécies de tartaruga, diferentes espécies de lontra e ariranha, o jacaré e o boto<sup>62</sup>, que ele “injeta”, para usar o vocabulário de Barreto, no recém-nascido, para que, ao se banhar, ele seja dotado da agilidade e da resistência desses animais em relação ao meio aquático.

Além de injetar na pessoa qualidades animais ou vegetais, o especialista ritual realiza *basere* caracterizados pela ação de purificar os alimentos consumidos pela pessoa desde o nascimento e as substâncias com as quais ela entrará em contato. Trata-se de uma categoria específica de *basere*, à qual Barreto (2021, p. 133) se refere como *ba’ase bahse ekase*, e que ele define como um processo de purificação dos alimentos, de transformação do corpo da pessoa, que adquire a resistência do corpo de certos animais, e dos alimentos, que se tornam “superalimentos”. Para realizar esse processo de purificação e, pode-se dizer, de vitalização, o especialista mobiliza categorias específicas de substâncias líquidas que compõem o corpo e circulam em seu interior, denominadas em tukano *opekõ* e *karãko katise* (Barreto, 2021, p. 55). Segundo o autor (*idem*), *opekõ* e *karãko* são palavras que, na

62 A tradução do *basere* aqui apresentada, sendo incompleta, apenas apresenta os três primeiros animais dessa sequência (pássaro, besouro e cobra).



linguagem dos *bahse*, transformam todas as coisas para o bem do corpo, para alcançar a “proteização” dos alimentos e a fortificação do corpo; são agentes de transformação dos alimentos em substâncias saudáveis para o corpo, livres do perigo de contaminação e portadoras de nutrição e força.

No *basere* do primeiro banho do recém-nascido, conforme transcrito e traduzido aqui, Paulino invoca vários animais para incutir no bebê suas qualidades para o banho no rio e para resistir aos seus perigos e doenças, bem como para potencializar e proteger o corpo do recém-nascido. Isso é feito por meio das substâncias de vida (em especial *opekô* e *ukori tokô*, ver a discussão acima) que ele invoca tanto para protegê-lo de doenças quanto para “injetar” novas qualidades dos animais mencionados, que serão adicionadas aos componentes vitais da criança, sua “vida” (*katiri*) e sua “alma-coração” (*yeriponã*). Como fica claro no *basere* em questão, o papel do especialista é atuar como um elo entre a pessoa, sua alma-coração (*yeriponã*), seu corpo e os elementos externos: *waimasã*, insetos, plantas, animais, bactérias, odores que devem ser removidos e rejeitados ou capturados e “aplicados” à pessoa. Essas diferentes formas de ação são realizadas graças a essas substâncias vitais, que purificam e limpam ou, de certa forma, permitem que os princípios e as qualidades animais penetrem no corpo e na alma-coração da pessoa.

### Considerações finais

Na introdução deste artigo, propusemos nos perguntar o que tornava a poética do *basere* tão especial. Ao analisar o *basere* tuyuka aqui transcrito e traduzido, vislumbramos algumas respostas para essa pergunta. O que caracteriza essa arte verbal acima de tudo - e, nesse sentido, a aproxima de outras formas de arte verbal específicas dos povos das terras baixas da América do Sul - é a natureza específica da fala que ela mobiliza. Como Buchillet (1983, p. 172) já demonstrou, a linguagem dos “encantamentos” difere da linguagem comum pelo fato de ser uma linguagem usada para realizar algo apenas por meio da enunciação, em vez de transmitir informações ou expressar pensamentos. Trata-se, portanto, de uma linguagem essencialmente pragmática, mas também “uma linguagem figurativa que usa vários artifícios estilísticos que precisam ser aprendidos para entender o significado do encantamento: metáforas, metonímias, antífrases, inversão de significado para enganar o oponente”.

Déléage (2012, p. 119) também enfatiza essa especificidade da linguagem dos cantos das populações ameríndias da Amazônia, onde “o método de substituição lexical combinado com uma prosódia rápida e pouco audível” faz com que sua recitação em um contexto terapêutico, ou seja, na presença do paciente não especializado, seja um “ato

de fala que envolve todas as dimensões da comunicação, exceto a da decodificação do conteúdo”. Déléage (idem), citando a análise dos autores examinados aqui (Buchillet 1983; Cesarino 2008), também enfatiza que “como resultado, nenhuma transmissão indireta pode realmente ocorrer durante esse tipo de ocorrência mascarada”.

Hugh-Jones (2023, p. 300) também enfatiza esse aspecto do discurso de “encantamento”, que ele equipara à música das flautas sagradas de Jurupari: “uma forma de linguagem sem conteúdo semântico ou proposicional imediato”. O autor (idem) sugere que, nesse tipo de discurso ritual, “a fala é mais eficaz e instrumental” porque está “desconectada dos pensamentos do orador”, e que “quanto mais se atribui ao sopro uma feição esotérica, retórica, musical ou visual, mais substância, vitalidade e força ele possui”, concluindo que “os rituais nos quais o *kumu* e o *baya* atuam são arenas para a demonstração linguística de almas fortes e vitais”. A análise de Hugh-Jones, que define a fala ritual como uma substância que dá vida, toca em um ponto importante que caracteriza a arte verbal do *basere* aqui estudada e que se encontra na análise de autores como Lolli (2014) e Barreto (2021), a saber, a ideia de que o que se tece na prática dessa fala ritual é da ordem da vitalidade, da construção de indivíduos e coletivos em uma ontologia marcada pela multiplicidade: as ações realizadas nessas artes verbais do alto Rio Negro visam “compor e recompor a pessoa” (Lolli, 2014, p. 296).

As imagens de “corpos ‘destotalizados’ e ‘desorganizados’ que vagueiam no mito” são mobilizadas em um “trabalho de (re)composição da pessoa singular” em que os “agenciamentos” de “peixes, plantas, instrumentos musicais, etc.” produzem uma “alteração na composição da pessoa”, aumentando ou diminuindo sua “potência de agir”, sua “força de existir” (Lolli, 2014, pp. 297-298). O que essas artes verbais produzem é, portanto, uma mistura de corpos que compõe a pessoa e causa o aumento ou a diminuição de sua força de existência e que é definida pelo encontro entre corpos, ou “afecção” (Lolli, 2014, p. 298).

Nesse sentido, a análise do *basere* aqui estudado corrobora a abordagem de Cesarino (2008, p. 10), que se propõe a pensar uma reconfiguração da ideia do poético por meio da etnografia, e mostra que, entre os Marubo, a “apreensão poética” corresponde a “uma forma de refletir e lidar com a proliferação indefinida de pessoas, duplos e espíritos que constituem a tessitura do seu cosmos”. Como bem demonstra o *basere* estudado neste artigo, e em consonância com o que concluíram autores como Lolli (2014) e Barreto (2021), esse gênero de arte verbal específico das populações do alto Rio Negro pode ser entendido como uma tecnologia de composição de pessoas a partir de múltiplos elementos (animais, vegetais) e, dessa forma, vai ao encontro dessa associação da poética ameríndia com o

tema da constituição de pessoas e corpos em um processo de transformação e diante de um universo múltiplo em que princípios de seres heterogêneos se unem para compor pessoas.

Em vez de ter apenas um efeito direto sobre a pessoa, seu corpo, pensamentos e emoções, como é o caso de certas artes verbais amazônicas, como os *anent*<sup>63</sup> dos povos Jivaro, parece que o *basere* age sobre a “teia” ou “tecido” de relações que os ligam ao cosmos, aos não humanos em particular (*waimasã*, animais, plantas). Esses seres compartilhavam originalmente uma condição de humanidade comum com os humanos, o que implica tanto sua animosidade em relação a eles quanto seu potencial predatório, e a possibilidade de uma transferência de qualidades, de transformação corporal baseada na manipulação, integração e acoplamento de elementos animais e vegetais com a “alma-corção”, o princípio vital do “paciente”. A inveja dos *waimasã* em relação aos humanos, ligada ao fato de que, ao contrário deles, estes últimos foram transformados em seres humanos reais, é um dos principais motivos de seus ataques. Mas é também a essa ancestralidade comum, a essa origem humana compartilhada, que o especialista se refere em seu diálogo com seres potencialmente agressivos (*waimasã*, animais; “pequenos animais”) a fim de apaziguá-los: “somos filhos do mesmo ancestral, não fique com raiva de nós” é, em essência, a ideia que o especialista comunica aos *waimasã* e aos animais potencialmente perigosos para o paciente a fim de acalmá-los.

Por outro lado, essa ancestralidade comum pode ser reativada de tempos em tempos pelo especialista, possibilitando que vários animais (pássaros, seres aquáticos, insetos) e suas qualidades físicas sejam invocados e aplicados ao destinatário. O objetivo do *basere* é proteger o destinatário, evitando a predação, a inveja e a agressão desses seres, ou, ao contrário, estabelecer uma conexão entre os seres não humanos e o destinatário para que este possa se beneficiar das qualidades desses seres. O *basere* é tanto uma operação cosmopolítica, com o objetivo de influenciar as relações entre o indivíduo e os vários seres no cosmos, quanto uma operação “metaquímica”, para usar os termos de Barreto, na qual

---

63 Essas artes verbais foram estudadas por Taylor, Anne Christine e Ernesto Chau (1983) no caso dos Achuar e, mais recentemente, por Codja (2019, 2024) no caso dos Wampis. Codja (2024), em sua análise desses “cantos rituais”, mostra que eles podem ser definidos como uma “técnica da imaginação” destinada a forjar a sua rede relacional de acordo com o desejo de cada um, por meio de interações silenciosas, por meio do pensamento, que atuam sobre o wakan - uma categoria de percepção, sede da subjetividade, memória que a pessoa constrói dos outros, semelhante ao conceito de “duplo” estabelecido em particular por Cesarino no caso dos povos Pano - das pessoas visadas e, portanto, sobre seus “estados de alma”. Essa definição parece corresponder, em parte, ao modo de ação do *basere*, particularmente quando este visa despertar em seres potencialmente agressivos e vingativos, como os *waimasã*, uma atitude benevolente em relação aos humanos, lembrando-os do vínculo original de parentesco que os une a eles. A arte do *basere* (ou *bahsese*) se distingue, entretanto, por sua ação “metaquímica” e seu escopo metafísico.

o especialista manipula substâncias, qualidades e “partes de seres” para produzir uma nova composição ontológica.

A definição do *basere* - uma arte verbal de cura, proteção e garantia do crescimento de pessoas e coletivos - como uma linguagem desprovida de conteúdo semântico e desvinculada das palavras do locutor (Hugh-Jones, 2023, p. 300) parece, portanto, contradizer as definições dadas pelos próprios especialistas, bem como por antropólogos ameríndios, das artes dos especialistas rituais (*kumu*, *baya*), que sempre extraem suas atividades rituais do pensamento, da reflexão e que, além disso, fazem uso de linguagens (*bahsese*, cantos e até mesmo música das flautas) que são bem traduzíveis em palavras, como o próprio Hugh-Jones observa<sup>64</sup>. A natureza abstrata desse chamado “estado pré-cultural e indiferenciado do mito” (Hugh-Jones, *idem*) - as cosmologias ameríndias não expressam, entretanto, que a cultura está presente desde a criação do mundo? (ver Viveiros de Castro, 2018<sup>65</sup>) - à qual essas artes da linguagem dariam um acesso “esotérico” parece estar em desacordo com a definição dada pelos especialistas e pensadores nativos, que vinculam essas práticas e esse conhecimento à filosofia e à metafísica, ou mesmo à medicina, e não à magia e à religião.

Nesse sentido, as artes verbais dos povos do alto Rio Negro aqui discutidas seriam semelhantes ao que Cesarino (2008, p. 14) diz sobre o pensamento expresso na poética Marubo, como uma “reflexão ativa sobre o tempo e o lugar”, que não pode ser considerada abstrata e exige uma análise que não é realizada “em condições puras”. Dessa forma, a reflexão poética marubo “não é apenas um fruto das transformações históricas recentes, mas está em continuidade com o pano de fundo desenvolvido pela mitologia, atualizada e alterada pela atividade do xamanismo” (Cesarino, *idem*).

64 Hugh-Jones (2023, p. 295) ressalta que “no início de sua viagem, os ancestrais pré-humanos eram todos irmãos que falavam a mesma língua flauta-musical ou *flute-lect*, a língua universal de todos os seres sencientes no início dos tempos, quando os humanos e os animais ainda falavam a mesma língua, sendo as flautas simultaneamente os animais e os pássaros cujos nomes levam hoje”. O autor acrescenta em uma nota que “os conhecedores podem expressar em palavras as melodias tocadas pelas flautas de Jurupari”.

65 Viveiros de Castro (2018, p. 257), ao repensar um mito Xokleng analisado por Urban, mostra que a narrativa é a prova de que, para os Xokleng, é “a cultura que é o dado e a natureza é a construção”, o que é o oposto da conclusão de Urban de que “a criação do mundo animal é uma metáfora para a criação da comunidade” sendo uma tradução equivocada do pensamento nativo, baseada em uma interpretação simbolista da metafísica primitiva e, portanto, em sua análise antropológica, reproduzindo a ideia inerente à visão de mundo ocidental, segundo a qual o mundo é dividido em uma natureza dada e uma cultura construída.

## Referências

- Andrello, Geraldo (2025). Naming people, making bodies: Reflections on Tukano onomastics. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 21 (1), pp. 1-19.
- Barreto, João Paulo Lima (2013). *Waimahsã: peixes e humanos, um ensaio de Antropologia Indígena*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus.
- \_\_\_\_ (2021). *Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro*, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus.
- Buchillet, Dominique (1983). *Maladie et mémoire des origines chez les Desana du Uaupés (Brésil)*, Tese de Doutorado, Université Paris X, Nanterre, França.
- Cabalzar, Flora Freire Silva Dias (2010). *Até Manaus, até Bogotá Os Tuyuka vestem seus nomes como ornamentos Geração e transformação de conhecimentos a partir do alto rio Tiquié (noroeste Amazônico)*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- Capredon, Élise (2016). *Les Églises autonomes : évangélisme, chamanisme et mouvement indigène chez les Baniwa de l'Amazonie brésilienne*. Tese de Doutorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, França) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Rio de Janeiro, Brasil).
- Cesarino, Pedro de Niemeyer (2008). *Oniska – Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp.
- \_\_\_\_ (2018). *Wenía: o surgimento dos antepassados – Leitura e tradução de um canto narrativo ameríndio (Marubo, Amazônia Ocidental)*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 53, pp. 45-99.
- Codja, Paul (2019). *Le dire et le désir : une ethnographie des usages affectifs et politiques de la parole chez les Wampis (Amazonie péruvienne)*. Tese de Doutorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França.
- \_\_\_\_ (2024). Chagrins d’amour et chants rituels. Quelques éléments pour une pragmatique des interactions imaginées en Amazonie péruvienne. *Colloque l’Imaginaire dans la langue, ethnopoétique et pragmatique des langues rituelles en Amazonie indienne*, LAS, Collège de France.
- Déléage, Pierre (2012). “Transmission et stabilisation des chants rituels.” *L’Homme*, 203-204, pp.103-137.

Dutra, Israel Fontes (2010). *Xamanismo Utãpinõponã-Tuyuka. Princípios dos rituais de pajelança e do ser pajé Tuyuka*. Dissertação Mestrado, PUC-SP, São Paulo.

Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN). 1995-2007. *Narradores Indígenas do Rio Negro* (Coleção, vols. 1-8). São Gabriel da Cachoeira.

Hugh Jones, Stephen (1979). *The Palm and the Pleiades. Initiation and cosmology in Northwest Amazonia*, Cambridge University Press, Cambridge.

\_\_\_\_ (1994). "Shamans, Prophets, Priests and Pastors". In Caroline Humphrey and Nicholas Thomas (eds), *Shamanism, History and the State*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 32-75.

\_\_\_\_ (2001). "The gender of some Amazonian gifts: an experiment with an experiment". In: T. A. Gregor & D. Tuzin (Ed.), *Gender in Amazonia and Melanesia: an exploration of the comparative method* (pp. 245-278), University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres.

\_\_\_\_ (2009). "The fabricated body: objects and ancestors in northwest Amazonia". In: F. Santos Granero (Org.), *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood* (pp. 33-59). Tucson: University of Arizona Press.

\_\_\_\_ (2023). "Vaupés multilingualism and the substance of language", in *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 19 (2), pp. 294-304.

Lima, Tânia Stolze (2005). *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora Unesp.

Lolli, Pedro (2014). Atravessando pessoas no noroeste amazônico. *Mana*, 20(2), pp. 281-305.

Packer, Ian (2024). O canto da machadinha: Mito, ritual e história em um Gênero de arte verbal krahô, *Mana*, 30 (1), p 1-33.

Ramos, Danilo Paiva (2022). "Caminhos de Bisiw: uma abordagem tensiva da mobilidade ritual no Jurupari dos Hupd'äh". *Mana*, 28(2), pp. 1-31.

Reichel Dolmatoff, Gerhard (1973-1968). *Desana. Le symbolisme universel des indiens Tukano du Vaupés*, Gallimard, Paris. Traduzido do espanhol *Desana: Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*. Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes.

Rezende, Justino Sarmiento (2021). *A festa das frutas uma abordagem antropológica das cerimônias rituais entre os Utãpinopona (Tuyuka) do alto rio Negro*, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus.



Richard, Emmanuel (2021 a). *Le système des « considérations » chez les Tuyuka du haut Rio Negro (Brésil-Colombie) : parenté, fêtes, genre et onomastique en Amazonie*. Tese de Doutorado, Université Paris Nanterre (França), Universidade de São Paulo (Brasil).

\_\_\_\_ (2021 b). Hiérarchies et considérations chez les Tuyuka du haut Rio Negro : la question des groupes de descendance (sibs), de leurs classements et de leurs relations. *Revista Hawò*, 2 (1), pp. 1-38.

\_\_\_\_ (2025). Tisser ses relations : une réflexion sur la parenté amérindienne à partir du système des considérations (akasuose) chez les Tuyuka (haut Rio Negro). *Journal de la Société des Américanistes*, 110(2), pp. 103-133.

Taylor, Anne Christine. Chau, Ernesto (1983). Jivaroan Magical Songs. *Amerindia* 8, pp. 87-128.

Taylor Anne-Christine & Viveiros de Castro, Eduardo (2006). Un corps fait de regards, In. S. Breton (Ed.), *Qu'est-ce qu'un corps ?* Paris, Flammarion: Musée du Quai Branly.

Van Velthen, Lucia Hussak (2003). *A bela é fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio and Alvim.

Viveiros de Castro, Eduardo (2018). A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10), pp. 247-264.

Vlcek, Nathalie Pires (2016). *Documentação linguística Utapinopona-Tuyuka: aspectos fonológicos e morfológicos*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## O poder das palavras: poética de um basere entre os Tuyuka do alto Uaupés

### Resumo

O objetivo deste artigo é estudar, sob diferentes ângulos, uma forma de arte verbal específica das populações do noroeste da Amazônia conhecida como *basere* na língua Tuyuka (*bahsese*, na língua Tukano). Partiremos da análise de um *basere* gravado com um especialista do povo Tuyuka – também conhecido como Utãpinoponã, Filhos da Cobra de Pedra – da comunidade de São Pedro (*Mõpoea*), localizada no alto Tiquié (Brasil), cuja transcrição e tradução resultaram no texto aqui apresentado. Analisaremos a transcrição e a tradução do *basere* propriamente dito, veremos o que define essa forma de arte verbal, suas origens, sua forma de ação, e como ela faz parte de um processo de cuidado e construção do corpo. Analisaremos o que torna específica a linguagem poética de um *basere* e o que isso revela sobre o pensamento e as ações dos especialistas rituais Tuyuka e, portanto, sobre a ontologia e cosmologia deste povo ameríndio.

**Palavras-chave:** Artes Verbais Indígenas; Ritual; Alto Rio Negro; Poética da Tradução.

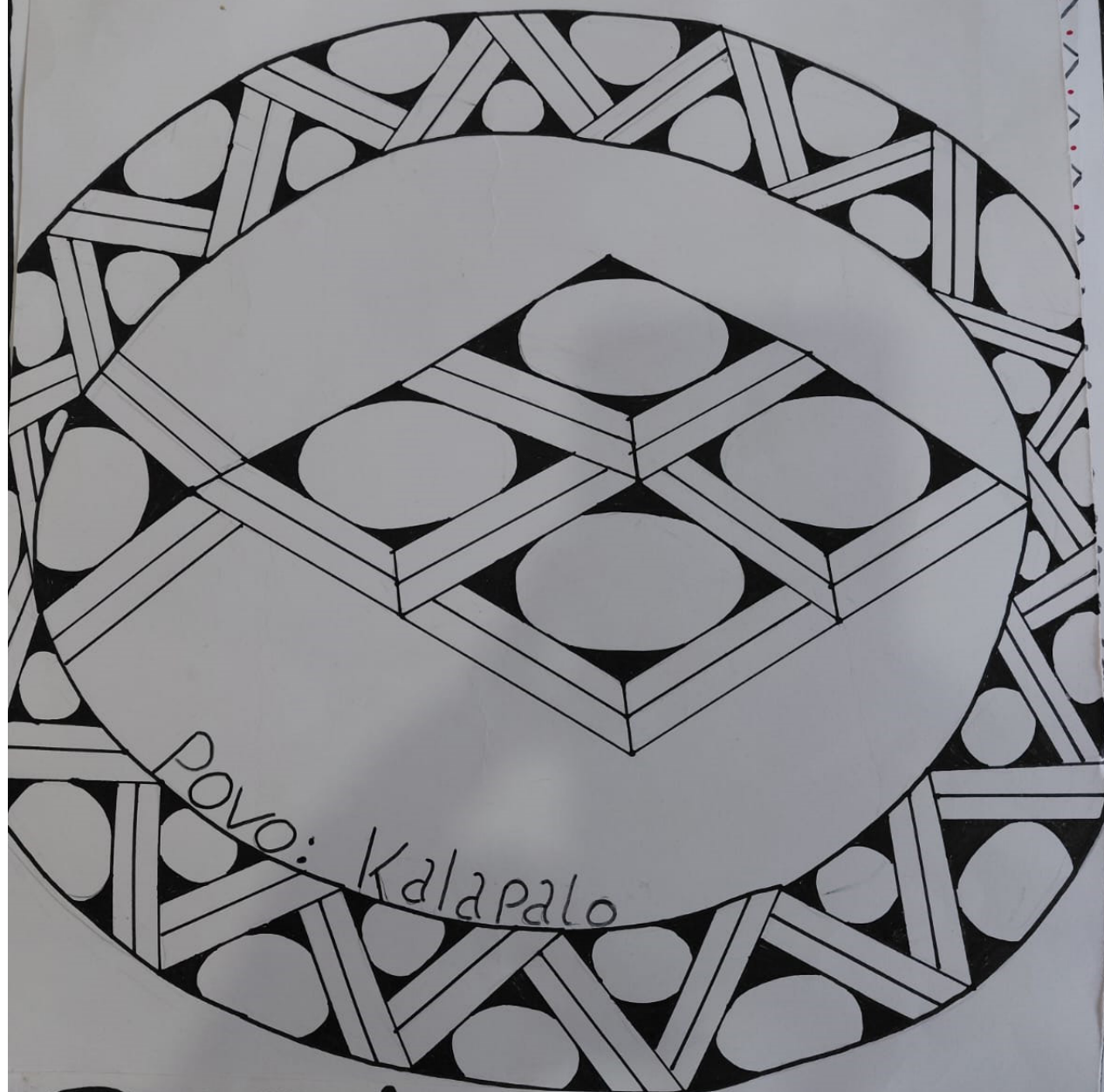
## The power of words: poetics of a basere among the Tuyuka of Upper Uaupés

### Abstract

The aim of this paper is to study, from various angles, a form of verbal art specific to the populations of the Northwestern Amazon, known as *basere* in Tuyuka (*bahsese* the Tukano), based on the analysis of a *basere* enunciated by a ritual specialist of the Tuyuka indigenous people - also known as Utãpinoponã, Descendants of the Stone Anaconda - from the community of São Pedro (*Mõpoea*), located in the upper Tiquié (Brazil), whose transcription and translation resulted in the text presented here. We will analyze the transcription and translation of the *basere* itself, and we will look at what defines this verbal art form, its origins, how it is transmitted, how does it act, and how it is part of a process of care and construction of the body. We will analyze what makes the poetic language of a *basere* specific and what this reveals about the thinking and actions of Tuyuka ritual specialists and, therefore, about the ontology and cosmology of this Amerindian people.

**Keywords:** Indigenous Verbal Arts; Ritual; Upper Rio Negro; Poetics of Translation.

KE TIMHABATOHO



Povo: Kalapalo

REFEITÓRIO

## O voo do urubu: cenas do canto zo'é<sup>1</sup>

Hugo Prudente da Silva Pedreira

Doutorando em Antropologia Social/Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0009-0006-2054-4867>

[prudente.hugo@gmail.com](mailto:prudente.hugo@gmail.com)

### Introdução

No final de 2016<sup>2</sup>, começando a conhecer os Zo'é, povo de língua tupi-guarani que vive no norte do Pará<sup>3</sup>, visitei duas aldeias de grupos locais socialmente próximos recentemente estabelecidas no rio Kare. Íamos em duas canoas para a aldeia onde seria construída uma nova casa com a ajuda do grupo vizinho. Kutahĩuhu, mulher alegre e altiva do grupo visitante, ostentava uma bela tiara de plumas brancas de urubu-rei, eu estava ao seu lado, o piloto era um de seus dois maridos. Um jovem ao meu lado me chamou a atenção, perguntando se eu estava ouvindo um canto. Com o semblante sereno e grave, olhos baixos, Kutahĩuhu cobria a boca com uma das mãos e, de fato, quase não se notava que estava cantando. O rapaz me explicou que ela estava muito brava, *doryj*, porque via na outra canoa, diante de nós, seu antigo namorado - termo usado em português - um homem do grupo anfitrião. Logo instalou-se um clima discretamente risonho entre todos na nossa canoa, exceto pela cantora, impassível.

Em sua dissertação sobre a territorialidade zo'é, Havt (2001, p.58) já chamava a atenção para "o complexo de atitudes e posturas de distância observadas pelos Zo'é, referido por eles recorrendo ao termo *doryj*", bem como para a "expressão obrigatória

- 
- 1 Uma versão deste trabalho foi apresentada no GT80 Ontologia e Linguagem da 34ª Reunião Brasileira de Antropologia. As normas para a escrita em língua zo'é seguem Cabral (2012).
  - 2 Desde aquele ano, trabalho como assessor indigenista no Programa Zo'é do Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação Indígena.
  - 3 A Terra Indígena Zo'é foi homologada em 2009 com 668.565 hectares. Povo de recente contato, os Zo'é contam cerca de 335 pessoas, ocupando sazonalmente mais de quarenta pequenas aldeias. Dinâmicas de aproximação e distanciamento entre os diferentes grupos locais e uma intensa mobilidade em seus respectivos domínios territoriais marcam seu modo de vida (Gallois & Havt, 1998; Havt, 2001; Braga, 2017; Pedreira, 2019; Ribeiro, 2020).

de embaraço e vergonha”, a que se referem como *ōsi*, marcas da etiqueta de convivência entre grupos locais diferentes, forças ativas na produção do território. Aquele canto de Kutahĩuhu me apresentava a este complexo de atitudes que demarcam distâncias, ou aproximações esquivas, entre pessoas e grupos. Minha relação de trabalho com os Zo'é foi sempre marcada por seu grande interesse em registrar e conversar sobre os seus cantos. Quando voltava de alguma aldeia, me perguntavam quem havia cantado lá, pedindo para escutar ou levar o gravador, que voltava às minhas mãos já com novos registros. Tendo reingressado na pós-graduação em 2021 com um projeto sobre os cantos e a poética zo'é, começamos então a trabalhar juntos também na construção de um acervo digital com estas gravações. Os cantos analisados aqui fazem parte deste acervo em construção. Foram transcritos por ou com o apoio de Supi, Tekaru, Kubi'euhu e Mima, que estão entre os primeiros jovens zo'é alfabetizados em sua língua, resultado de um trabalho de formação no qual eu também venho atuando.

Os Zo'é cantam porque estão bravos, o rompimento amoroso é a sua motivação unânime. -*Pohit* (largar, abandonar), -*pokuha* (acostumar-se) e -*araj* (esquecer), é o que cantor pretende ao cantar. Espera-se de qualquer pessoa adulta que saiba cantar e que se esforce para fazê-lo bem e corretamente. Bons cantores e cantoras são reconhecidos por seu saber, suas execuções são apreciadas e comentadas com desembaraço. Uma dupla atitude ganha lugar. Em tom jocoso, especula-se a razão do sofrimento, quem será a pessoa amada que o deixou e o que mais envolve aquela relação passageira. Mas enquanto se escuta, por exemplo, um canto gravado, a postura é silenciosa e circunspecta, atenta à boa execução vocal e à letra, que pode fazer referência a histórias de antigamente e a imagens poéticas sutis. Em frases relativamente curtas, os cantos podem evocar com bastante concisão narrativas míticas, biografias de antepassados específicos, ou disposições reconhecidas no modo de ser de variados animais.

Diz-se que após executado, um canto deve ser abandonado. Ele nunca se repete. Isso implica que cada performance exige do cantor um novo trabalho criativo. Canta-se outra vez o *Finado Jiawit*, a Esposa do Gavião Real, ou o frescor das Folhas do Angelim, temas disponíveis em um pano de fundo compartilhado, mas canta-se sempre um pouco diferente, ou “pela lateral”, como gostam de explicar<sup>4</sup>. Esse ineditismo ajuda a tornar os cantos valiosos. O cantor tem sempre uma postura relutante. Para que alguém cante é preciso insistir, seja você o anfitrião de uma festa ou apenas alguém com o gravador na mão. Ouvir a gravação ou rever o vídeo de uma performance de canto não é considerado uma repetição, mas seria impensável cantar novamente.

4 Ver o filme *Jijet: Como estudamos nossos cantos* (Pedreira & Malcher, 2023).



Quando ensinam seus cantos para o coro de acompanhantes em uma festa, os Zo'é costumam recitar lentamente suas composições, isso também pode ser feito quando transcrevemos seus cantos, facilitando bastante o processo de estudo<sup>5</sup>. Neste formato, uma gravação pode durar menos de um minuto. Transcritos, estes cantos se assemelham a poemas curtos que evocam cenas ou imagens poéticas com bastante economia. Neste artigo, eles serão tomados assim, em sua forma textual, despojados de muitos traços importantes. Cantores e cantoras zo'é gostam sempre de apresentar seus cantos em longas sequências, mesmo ao gravar, mas esses conjuntos não serão considerados aqui por ora. Os cantos serão trazidos ao texto e correlacionados a partir de uma referência arbitrária, suscitada na interlocução com colaboradores da pesquisa. Este artigo empreende um breve sobrevoo através de diferentes modalidades discursivas zo'é, cantadas, faladas e escritas, acompanhando a figura do urubu-rei.

Para este experimento, são apresentados quatro cantos, uma narrativa mítica tomada por partes e algumas páginas de diário<sup>6</sup>. Para efeito de apresentação, cada peça analisada recebe uma designação de caráter descritivo. São eventos discursivos singulares, o modo como determinada pessoa, naquela ocasião, cantou ou narrou certa figura, personagem, gesto, encontro, trajetória. As conexões conceituais e poéticas encontradas exploram ressonâncias de uma forma para a outra, em diálogo com cantores, narradores e escritores. Como recomenda a longa tradição de estudos das artes verbais ameríndias, o processo de tradução das peças analisadas, bem como a explicitação de seus aspectos performáticos e dos diversos contextos de execução<sup>7</sup> são dimensões essenciais desta pesquisa, embora recebam tratamento limitado neste artigo.

## Canto e narrativa

Aranha Hy oferece ajuda – cantado por Taduje

*Ywy rowa hy a'ejtyte waramu kubi'e ate hiane*

*ji muanga ehi*

5 *Jijet* designa o canto e a ação de cantar. *Oedoj* significa recitar de forma lenta e melodiosa, com a intenção de que todos escutem bem. É a mesma palavra que os zo'é escolheram para designar a silabação em voz alta, no recente processo de aprendizagem da escrita alfabética. *Bobe'u gatu*, literalmente “bem oferecer”, tem o sentido amplo de “ensinar”, dando conta de diversos contextos de transmissão de saberes.

6 Conjunto delimitado para este exercício, parte de um corpus maior que será abordado na tese de doutorado em andamento.

7 Desde ao menos a década de oitenta, estudos especialmente atentos às qualidades rítmicas e discursivas das artes verbais indígenas, suas performances em distintos gêneros falados e cantados e seus recursos próprios de enunciação (como Franchetto, 1986; Cesarino, 2011; Heurich, 2015; Packer, 2020) vêm estabelecendo um sólido campo de estudos.



*awỹja ja pota deruhape eruite pō*

*neiwỹjatyte tyte'e no muangehi arowajara jupa*

*Ruwu Hy rebiraha arerape no e'i moporerarera amu*

*Ywy rowa hy a'ejtyte waramu kubi'e Ruwu Ramuja bokope eju i'e tĩhi iho  
awera rekiporera rehe oawu rowajakato oawu rowajat Ruwu Ramuja iwỹj  
rebikuhaymtyte tyte ehi a'e kuriri*

Espantoso ali no chão, o cara de lá mesmo é quem diz:

Sou eu, ele lá diz,

que daqui de onde estou, posso chegar aí sim.

Bem de-encontro-de-encontro ao desejo em seu peito, parece, daqui te respondo.

O que então falava àquele Levado por Ruwu Hy,

espantoso ali no chão, esse cara de lá, pelas costas de Ruwu Ramuj que, partindo, mandou ficar onde estava, respondeu bem ao que lhe dizia, fora, fora do conhecimento que Ruwu Ramuj traz no peito ele respondeu, e eu cantei há tempos.

Este canto foi performado por Taduje em julho de 2017 e transcrito em abril de 2022 com a ajuda de Supi e Tekaru, letrados neste intervalo de tempo. Na segunda ocasião, pedi a Taduje para gravarmos o canto mais uma vez, agora lentamente, como ele poderia ter feito para ensinar o coro de acompanhantes em uma festa. Vem desta forma salmodiada a divisão aqui proposta em linhas. As primeiras cinco linhas foram entoadas em frases musicais claramente separadas. A última, de um fôlego só. Ao encerrar, Taduje refere a nossa primeira gravação, de anos antes: “Eu disse há tempos” ou “cantei há tempos”. Insere, assim, sua própria posição enunciativa em um texto já bastante pontuado por mudanças e deslizamentos no sujeito da fala.

Na cena a que o canto alude com muita economia participam três personagens, Aranha Hy, ser espantoso situado ao nível do chão, fala em segredo a um homem que está de pé sobre um tronco, algo que Ruwu Ramuj não escuta porque havia se afastado logo após dar uma ordem. A situação se desenrola em uma clareira aberta na floresta, muito longe, no patamar celeste, onde este homem “que foi levado” encontra-se sob o jugo de Ruwu Ramuj, urubu-rei tirano que o mantém cativo. Aranha Hy, personagem masculino e habitante do patamar superior, é “esse cara de lá” que oferece ajuda ao homem em apuros, tão longe de casa.

O cantor evoca a conversa realizada em surdina entre os personagens, mas conta com ouvintes que conhecem bem as intenções em jogo. Todos conhecem a longa história do homem que foi tirado de sua tocaia, levado aos céus pelos urubus e ajudado por Aranha Hy e uma série de outros habitantes do patamar celeste. Para uma plateia zo'é, este canto traz algo como um comentário arguto sobre uma história muito popular. Oferece, em um estalo, o entendimento claro de uma situação densa e das disposições conflitantes em cena. Parte do prazer estético que produz vem da sagacidade desta operação. Quem é esperto, vai entender.

O feliz encontro com Aranha Hy é apenas um dos que se sucedem ao longo da saga do homem que foi levado por urubu-rei. Seu nome era Waket. Sendo este um nome comum, e tendo ele vivido em tempos primevos, é chamado Wakeripy, o “Primeiro Waket”. Ele não foi levado embora por um urubu-rei comum. Os Zo'é podem indicar para determinado indivíduo animal ou vegetal, discriminadamente, o atributo de *ihy*. Este ser incomum será capaz de falar a um humano que se encontre em estado vulnerável e levá-lo embora consigo, incorporando-o ao seu próprio modo de vida<sup>8</sup>. Wakeripy, na verdade, é mais usualmente referido pelo comprido título de *Ruwu Hy rebireha aret*: “Aquele que foi levado por Ruwu Hy”. Notemos, portanto: entre outros urubus-rei, simples *ruwu*, que baixaram ao chão em bando, estava também Ruwu Hy, um urubu-rei incomum, superlativo, *ihy*. É ele que se destaca do bando falando a Wakeripy, fazendo com que saia da tocaia onde estava escondido.

Wakeripy sai da tocaia – trecho narrado por Kwa'ĩ

Estava de tocaia para urubu-rei, de tocaia para urubu-rei. Quando Wakeripy esperava na tocaia, aí entããã, acaso baixaram muitos, acaso baixaram, baixaram, baixaram... Aí! Um que tinha jeito de *ihy* baixou também. Um que era como *ihy* baixou também e falou a Wakeripy. Falou talvez, *Ihy!* “**Venha comigo!**” [*fala melodiosa*], disse. “Venha...”. E ele esperava na tocaia. Aí “Venha comigo!”, bem disse. Wakeripy devia sabeer, não viiiinha. Não vinha para fora. “Venha comigo!”, “Venha comigo!”, “Venha comigo!”, bem diiiisse... E Wakeripy não viiiinha. Aos poooucos... Aos poucos, aos pouquinhos-aos-pouquinhos somente... Ruwu Hy também não entrava na tocaia não, parece. “Venha comigo!”, bem dizia. E ele não viiiinha. Não vinha. Não vinha, não vinha, não vinha, não vinha. Aos-poucos-aos-poooucos, mandou as formigas *toho*, Ruwu Hy fez as formigas entrarem... Aí não vinha nããã. Não vinha não. Não vinha não, não vinha não, não vinha não, aos poooucos, fez os insetos *sero'uri* entrarem. Aííí... aí sim! “Venha comigo!” Mordia-mordia

8 Ainda hoje os Zo'é podem se deparar com seres *ihy* em seu território, perigo que inspira uma série de cuidados e prescrições (Braga, 2021), não estando de modo algum restrito a tempos ou lugares remotos. Para os seres *ihy* mencionados neste artigo, uso sempre o nome do animal seguido de “Hy”, imitando a fórmula zo'é.

muito [*bate as mãos no corpo*], assim devia ser. Aííí... Wakeripy veio para fora num rompante! Agitando as folhas da tocaia. *Quá!* [*exclama e estala os dedos*]. Bem veeeio saindo. Bem veeeio, saindo. A tocaia balançou! Ele saiu fora! [*estala os dedos*]

Certa vez, um jovem zo'é falando deste personagem mostrou-me com as mãos o tamanho das enormes mandíbulas de Ruwu Hy, sinal de sua condição superlativa. Em uma espetacular captura, em meio a uma revoada de urubus comandada pelo maior deles, Wakeripy é elevado ao patamar celeste, que se parece com o mundo terrestre em sua apresentação geral. Neste novo cenário, ele entra em relação de submissão com outro personagem urubu, Ruwu Ramuj. Este se torna seu sogro e o obriga a trabalhar duramente. Diferente de Ruwu Hy, Ruwu Ramuj se apresenta em forma humana. Ele não nega, no entanto, sua natureza agressiva e voraz. As sucessivas ordens que dá ao genro são meros ardis, propositadamente complicados, sob constante ameaça: se não faz o que lhe é dito, será devorado. Wakeripy, no entanto, consegue sempre escapar com a ajuda de alguém<sup>9</sup>. Aranha Hy é um desses ajudantes.

Daquela vez, a ordem de Ruwu Ramuj era para abertura de uma roça. Ardilosamente, conduziu o genro a atear fogo bem no meio da clareira derrubada, onde acabaria cercado pelas chamas. Neste momento de perigo, Aranha Hy aparece ao nível do chão, logo abaixo do homem encurralado pelo fogo, chamando-o para dentro de sua diminuta toca sob a terra, a salvo das chamas. Foi Tebo quem narrou separadamente este episódio da saga de Wakeripy, especialmente para explicar o canto de Taduje, na mesma ocasião em que ele havia sido gravado em 2017. Como no trecho anterior, apresento apenas minha tradução. Uso **negrito e itálico** no corpo do texto para aquelas falas de personagem que são entoadas pelo narrador de forma melodiosa e padronizada.

Aranha Hy oferece ajuda – trecho narrado por Tebo

Ruwu Ramuj, Ruwu Ramuj ordenou: “Abra roça!” ele disse. E então, Aquele que foi Levado por Ruwu Hy fez a derrubada. Muitos dias depois, a vegetação derrubada já estava ressequida pelo sol. “Vá até lá, fique sobre aquele tronco derrubado”, ele disse. “Fique de pé sobre o tronco”, ele disse. “Para que eu ponha fogo”, disse. Então Ruwu Ramuj ateou fogo. Ateou fogo, queimou. E então: “É para que encontre os ratos!”, “Veja os ratos!”, acaso disse Ruwu Ramuj. “Para que queimem!”, ora bem disse. “Para que morram e eu os coma!”, ele disse. Ruwu Ramuj queria comer... zo'é! “Para que queimem e eu os coma”, bem disse. Neste momento havia aranha, no chão, era também *ihy*, ali estava e: “***Para que mesmo estás aqui?***” [*fala melodiosa*], disse. E ele [Wakeripy]: “***Foi Ruwu Ramuj talvez que:***

9 Variações deste mito são encontradas entre povos indígenas de diferentes troncos linguísticos na América do Sul. Ver por exemplo França (2006).

***‘Fique no meio do fogo para ver bem os ratos queimados’ me disse!”***

[*fala melodiosa*]. Ele disse, talvez. Aí falou, falou de novo [aranha]: “Venha comigo”, disse. “Para que não queimes”, disse. Então Aranha Hy o levou mesmo. E ele ficou mesmo ali junto de aranha, junto deste ser *ihy*. Ficou mesmo junto de *ihy*. E queimava. Acima deles, queimava. O zo’é estava lá embaixo. Aquele que foi Levado por Ruwu Hy ficou ali. Lá no fundo, afinal, ele ficou. Debaixo da terra mesmo ele ficou. E queimava. Queimava-queimava muito. Aí aranha ia dar uma olhada, ainda tinha fogo, voltava e dizia “Ainda tem fogo”. Depois ia de novo dar uma olhada e dizia: “Ainda tem fogo”. Depois foi mesmo, aí depois foi, e dessa vez, já tinha acabado de queimar. Já tinha acabado de queimar. O mato já havia queimado. A clareira já havia queimado. Estava tudo já quase torrado. Não estava mais quente. Não estava quente, havia apagado, então aranha, *ihy*, devolveu ao seu lugar Aquele que foi Levado por Ruwu Hy. E ele ficou outra vez de pé sobre o tronco derrubado. Outra vez de pé. Aí bem veio de lá [Ruwu Ramuj]: ***“Os ratos queimaram?”*** [*fala melodiosa*], perguntou. E Aquele que foi Levado por Ruwu Hy: “Nem sei! Não devem ter queimado não!”, ele disse. “O fogo fumaçou taaanto!”, ele disse. “Por isso, não vi!”, ele disse. “Não enxerguei nadinha!”, disse. “Não vi nada!”, disse. Disse Aquele que foi Levado por Ruwu Hy. Falou. Falou para Ruwu Ramuj. Aí Ruwu Ramuj foi procurar ratos. Tinha um balaio, bem havia levado. Se Aquele que foi Levado por Ruwu Hy houvesse morrido, então Ruwu Ramuj bem ia querer colocá-lo dentro do balaio e trazê-lo consigo. Como aquele não havia morrido, foi apenas procurar ratos. Procurou, procurou, procurou. Aí viu, quatro ratos talvez ele tenha achado, nesse tanto assim deve ter achado. Aí Ruwu Ramuj apenas voltou, indo embora. E Aquele que foi Levado por Ruwu Hy deve tê-lo acompanhado. Não queria... Também não queria. Novamente queria comer... Queria comeeeeer. Foi isso mesmo que Taduje cantou. Vai lá, converse você outra vez com ele. Eu estou com tosse, assim não converso direito. Vá lá você e converse/demande a ele. Eu, agora... Taduje é quem sabe. Sabe mesmo. Deve saber, tanto que cantou!

Com respeitosa modéstia, Taduje recusou a sugestão de Tebo: “Não sei não... não sei direito!”. O jovem cantor tinha então 21 anos de idade. Mais maduro, o narrador tinha cerca de 35. Mais tarde, naqueles mesmos dias, Tebo narraria também as cenas finais da saga de Wakeripy, mas só anos depois ouvi a história completa contada por Kwa’ĩ, senhor com mais de 70 anos e devidamente habilitado como narrador nos critérios zo’é.

Além de aranha, a série dos ajudantes que vem em socorro a Wakeripy inclui outros seis personagens, que se sucedem na narrativa desenhando uma estrutura em episódios. A cada vez, Ruwu Ramuj diz ao genro que lhe traga determinada coisa. Tendo escutado, Wakeripy sai em busca. Primeiro ele é ajudado pela nova esposa, a filha de Ruwu Ramuj. Entrega o que foi pedido e se safa de ser devorado. Nova ordem do tirano. Ele escuta, sai em busca mais uma vez. Deparando-se com dificuldades, escuta uma voz que lhe oferece ajuda: “Para que mesmo estás aqui?”. São outros seres *ihy* habitantes deste

patamar celeste, eles não desejam que o visitante terrestre seja morto por Ruwu Ramuj e providenciam o que for necessário. Wakeripy entrega ao sogro o que foi exigido, mas esconde sempre alguma trapaça. Depois da própria esposa, seus ajudantes são Aranha Hy, Cupim Hy, Juriti vermelha Hy e *Bahit*, um pequenino ser aquático humanoide. Até sua fuga, quando é ajudado por mais dois animais *ihy*, a ave ribeirinha *pokahu* e o roedor arborícola *kusipuru*.

Série dos encontros de Wakeripy com seres *ihy*<sup>10</sup>:

**a)** Wakeripy está dentro da tocaia. Descem muitos urubus. Entre eles, Ruwu Hy, que diz repetidamente: “Venha comigo!”. Wakeripy não sai. Não sai. Não sai. Não sai. Até ser espezinhado por formigas e outros insetos, saindo num rompante. É capturado por Saracura Hy e Jacamim Hy, que o entregam aos urubus. Cobrem-no de penas e quando Ruwu Hy ordena, o bando levanta voo ruidosamente fazendo Wakeripy elevar-se com eles até o patamar celeste, onde suas penas são retiradas. Lá, Wakeripy se torna genro de Ruwu Ramuj, que se apresenta em forma humana.

**b)** Ruwu Ramuj ordena: “Vá já caçar veado para eu comer!” Não queria, porém, comer carne abatida com flecha. A filha de Ruwu Ramuj, agora esposa de Wakeripy, parte com ele para a caçada. Ela sabe pegar caça com as mãos. Traz a presa até o marido para que este também o morda, sujando sua boca de sangue. Limpam bem a boca dela com água e catam todos os pelos meticulosamente. Levam a caça abatida até Ruwu Ramuj, que fica satisfeito, *ory*, e não devora Wakeripy.

**c)** Ruwu Ramuj ordena: “Abra roça!”. Quando a área já está pronta para queima, ele diz: “Vá até lá, fique de pé sobre aquele tronco derrubado”. “É para que encontre os ratos”. “Para que queimem e eu os coma”. Era uma armadilha. Então põe fogo. Aranha Hy está ali no chão, logo abaixo de Wakeripy e diz: “Para que mesmo estás aqui?”. Wakeripy responde: “Foi Ruwu Ramuj talvez que: ‘Fique no meio do fogo para ver bem os ratos queimados’ me disse!”. Aranha Hy diz: “Venha comigo”. Para que não queimes”. E traz Wakeripy para dentro de sua toca sob a terra. Sobe e desce várias vezes pelo túnel da toca para conferir se ainda há fogo e então devolve Wakeripy ao lugar onde o encontrou. Ruwu Ramuj não sabe o que aconteceu, contenta-se com os ratos queimados.

**d)** De modo cifrado, Ruwu Ramuj ordena que se lhe traga um tronco para servir de esteio para sua casa: “Vá já e me traga tatu canastra!”. Indicando que o tronco devia ser

10 A partir da escuta de diferentes performances narrativas e do diálogo com dedicados interlocutores, Taduje, Tebo e Kwaĩ. Além de uma atividade com turma em letramento, em colaboração com Tekaru, Mima, Kubi’e Joaret, Ke’iapo e, novamente, Tebo.

tão grosso quanto aquele animal. Wakeripy andou muito, só encontrou o tronco muito longe. No caminho de volta, trazendo a pesada carga, escutou repetidas vezes: “Para que mesmo estás aqui?” Era Cupim Hy. Wakeripy responde: “Ruwu Ramuj mandou pegar tatu canastra”. Aos poucos, ele escuta uma contrarresposta: “Pronto, deixe que eu roa e roa para que você consiga levar!”. Cupim Hy rói o interior do enorme tronco, tornando-o leve. Wakeripy finalmente entrega o esteio de casa para Ruwu Ramuj, que fica satisfeito, *ory*, e não o devora.

e) Ruwu Ramuj ordena: “Vá já pegar peixes para eu comer!” Diante das águas de um amplo lago, Wakeripy não sabe como fazer para capturar os peixes. Escuta mais uma vez: “Para que mesmo estás aqui?”. Era Juriti Vermelha Hy, que revela ter uma habilidade incomum: “Pronto, deixe-me cortar o fluxo das águas, para que pegues os peixes”. Juriti faz isso com o olhar. Mira firmemente as águas, que se abrem para que Wakeripy, agilmente, recolha os peixes no seco. Ele leva muitos peixes para Ruwu Ramuj, que fica satisfeito, *ory*, e o não devora.

f) Ruwu Ramuj ordena: “Vá já, faça e me traga um banco de pedra!”. Wakeripy vai até um rio pedregoso e escuta mais uma vez: “Para que mesmo estás aqui?” Eram seres aquáticos chamados *bahit*. Eles também são *ihy*. Wakeripy responde: “Foi Ruwu Ramuj, talvez, que mandou levar banco de pedra”. Entra em acordo com *bahit*, que então diz: “Pronto, que eu faça. Que eu faça para você levar”. *Bahit* é extremamente habilidoso, faz um banco bem liso. A esta altura, Wakeripy já deseja muito voltar para casa. Ele está *doryj*<sup>11</sup>, bravo, descontente com sua situação. Leva o pesado banco até Ruwu Ramuj e o entrega de forma violenta, jogando com estrondo, “*turug!*”, bem perto do traseiro do urubu-rei, quase o matando, enquanto diz: “Ha! O banco de pedra, Ruwu Ramuj!”. A cena invariavelmente provoca o **riso** dos que escutam a história.

g) Ruwu Ramuj corre atrás de Wakeripy que, mais à frente, se refugia na casa da ave ribeirinha *pokahu*, também um ser *ihy*. Furioso, Ruwu Ramuj bate em vão nas paredes da casa com um cacete: “*Teh!... Tereg!*”, até desistir. A casa de Pokahu Hy era também uma canoa. Ele levou Wakeripy através do rio. A certa altura, Wakeripy falou a Pokahu Hy: “Que eu vá. Que eu vá para a minha terra”. O pássaro respondeu: “Você irá. Você irá”. Desembarcam da canoa. Pokahu Hy leva Wakeripy em suas costas e eles descem voando em direção ao patamar terrestre, pousando no alto de uma grande árvore. Ali, Wakeripy se põe a lamentar: “Ah, como é alta! Ah, como é alta!”. Pokahu Hy apenas escuta, parado, até ir-se embora entrando de novo no azul do céu.

11 *Doryj* é o negativo de *ory*. “Bravo” e “alegre”, respectivamente, estão entre as alternativas de tradução preferidas pelos Zo’é.



**h)** No alto da árvore, aparece o esquilo *kusipuru*. Ele também é *ihy*, e pergunta: “Para que mesmo estás aqui?” Wakeripy responde: “Pokahu Hy disse ‘Desça aqui, apenas fique aqui’ então aqui me sentei!”. Wakeripy conversou seriamente com Kusipuru Hy para que o ajudasse, até que este, enfim, lhe disse: “Vamos!”. Wakeripy subiu nas costas de Kusipuru Hy, que o foi levando para baixo, pelo tronco da grande árvore. Quando estavam a uma altura comparável à da coluna de uma casa, Kusipuru Hy parou de descer e recuou um pouco para cima, com medo de algum predador. Wakeripy insistiu para que ele descesse: “Vá em frente! Desça mais só mais um pouco!”. Kusipuru Hy recuava e avançava, sem decidir-se. Wakeripy então resolveu saltar ao chão. Caiu de pé. Estava nas matas de seu antigo território. Viu um caminho conhecido e seguiu para casa.

Depois de todos estes percalços, Wakeripy enfim chegava ao patamar terrestre e seguia em segurança para casa. Por fim, é assim que Tebo narra a cena final da aventura:

Ele havia partido por looongo tempo... Longo tempo mesmo. Longo tempo mesmo, de verdade. Ela já tinha, a antiga esposa de Wakeripy, já havia casado outra vez. Já tinha um novo marido. Aí então, Wakeripy veio mesmo para junto de sua antiga esposa. Aí então, a esposa dele ficou no meio, aqui ficou o outro homem e aqui ficou o próprio Wakeripy, assim estava bom. Ficou tudo bem de novo (Tebo, julho de 2017).

Notavelmente, é sempre uma fala de urubu que faz a narrativa andar, ensejando um novo movimento e um novo encontro. Primeiro, “venha comigo!”, o convite de Ruwu Hy e, mais à frente, as ordens impossíveis de Ruwu Ramuj. A primeira é um convite insistente que Wakeripy tenta negar, mas acaba atendendo de modo abrupto. Ao avesso de sua repetitiva ação obediente no patamar celeste, padrão que também é quebrado num rompante.

*Ruwu Hy fala:* Wakeripy não sai. Não sai, não sai, não sai... **Quá!** Sai num rompante.

*Ruwu Ramuj fala:* Wakeripy vai em busca... (5x) **Turug!** Joga o banco de pedra no chão.

É notório que os cinco episódios que transcorrem no patamar celeste (de *b* até *f*) possuem um desenho interno comum: ordem de Ruwu Ramuj; partida de Wakeripy, interpelação dos seres *ihy* em sua ajuda; entrega da encomenda e apaziguamento da ameaça latente. Tomando-os em conjunto, é a ajuda secreta da esposa que abre esta série. O gesto explícito de rompimento com o sogro, por sua vez, a encerra. O riso da audiência surge neste momento decisivo, ele é também uma **marca** prescrita no tempo da narrativa<sup>12</sup>. O riso irrompe justamente em um ponto de virada: em lugar de Ruwu Ramuj *ory* (contente)

12 Certamente, a pergunta de Clastres (1974) também é pertinente aqui. De que riem? Do poder.

com o pedido satisfeito, temos Wakeripy *doryj* (bravo) com o tirano, o que precipita a fuga de volta para casa.

Chama atenção a importância do engano, do desencontro entre fala e pensamento, como um dos motores da narrativa. Ruwu Ramuj não fala a verdade, diz uma coisa querendo outra. Sua intenção deletéria é evidente, mas não declarada, suas ordens são ardilosas e até mesmo cifradas (pede ‘tatu-canastra’ em vez de esteio; fala em ‘comer ratos’ quando quer ‘comer gente’, etc). Wakeripy e seus ajudantes correspondem a esta atitude por meio de truques e pequenas mentiras. Aranha Hy lhe fala em segredo, e o modo como Tebo conta a resposta de Wakeripy a Ruwu Ramuj - “não vi nadinha!” - tem um sabor de conto popular, de matuto que fez de bobo o coronel. Em contraste, o diálogo de Wakeripy com seus ajudantes é franco, direto e marcado pela boa disposição. Fazem sempre a mesma pergunta, muito simples: “Para que mesmo estás aqui?”, com a clara intenção de ajudar. Wakeripy lhes responde e então, quando voltam a falar, é de modo transparente e propositivo: sua fala é sua ação.

O canto de Taduje inspirado no encontro com Aranha Hy demarca muito bem estas posições discursivas diferenciais. Aranha falava a Wakeripy (a) de modo favorável e (b) de modo que Ruwu Ramuj não soubesse. Nas duas formulações empregadas pelo cantor em seus versos destaca-se a palavra *iwyj*, que se refere à cavidade interna do peito, bem como às capacidades de pensamento e vontade que ela encerra<sup>13</sup>. Em ambos os casos o termo está associado a partícula *ty*, que indica direção, sentido.

(a) “*Bem de-encontro-de-encontro ao desejo em seu peito*”

|               |              |              |                      |           |
|---------------|--------------|--------------|----------------------|-----------|
| <i>Neiwỹj</i> | <i>ty</i>    | <i>te</i>    | <i>ty te</i>         | <i>'e</i> |
| Seu peito     | em direção a | precisamente | (repetição melódica) | ênfase    |

Tradução alternativa: “Bem no mesmo sentido/direção que a sua vontade / seu pensamento”

(b) “*Fora, fora do conhecimento que Ruwu Ramuj traz no peito*”

|                         |          |                  |           |              |              |
|-------------------------|----------|------------------|-----------|--------------|--------------|
| <i>Ruwu Ramuja iwỹj</i> | <i>r</i> | <i>ebikuhaym</i> | <i>ty</i> | <i>te</i>    | <i>ty te</i> |
| Peito de Ruwu Ramuj     |          | desconhecido do  | em dir. a | precisamente | (repetição)  |

Tradução alternativa: “Bem na direção daquilo que o peito de Ruwu Ramuj desconhecia.”

13 *Iwỹj* lê-se em duas sílabas, “in-uĩi”. Conceito enredado nas concepções zo’é sobre corpo e conhecimento, guardando nexos importantes com esquemas significativos de outros coletivos ameríndios, demandando melhor tratamento do que poderá ser dedicado neste artigo.

O canto de Taduê, portanto, refere-se a um instante muito específico da narrativa, o momento em que Aranha Hy responde a Wakeripy sugerindo trazê-lo até seu refúgio. Se podemos tomar a saga de Wakeripy por seu compasso encontro a encontro, episódio a episódio, parece que o canto pode ser encarado como uma cena dentro de um episódio. Na verdade, um relance de uma cena: o nexó que a resume. Não tanto uma parte, mas sim um ponto da narrativa. Por esta operação o canto sublinha, de fato, um feixe de relações: aranha fala a homem sem que urubu-rei possa escutar. Função operante ao longo de toda a permanência de Wakeripy no céu. Ao reportar uma fala dita em segredo, Taduê revela a disjunção comunicativa que organiza toda a narrativa. Revela e encobre.

Em língua zo'é, aranha se diz *dadu*. Quando Tebo narra o encontro de Wakeripy com esta aranha incomum, capaz de interpelar e trazer para junto de si um humano, fala em *Dadu Hy*, seguindo a fórmula comum para outras espécies animais ou vegetais. Taduê, no entanto, não nomeia diretamente este personagem central do seu canto. Chamando-o *Ywy rowa hy*, ele substitui *dadu* por *ywy rowa*, “aranha”, por “superfície do chão”. Era um ser *ihy* definido por sua posição junto ao solo. Um ser *ihy* que rasteja: Aranha Hy. Antes disso, no entanto, ele fez outra substituição importante.

Para que hajam sempre novos, os cantos devem ser “abandonados” após a execução. Um novo canto precisa ser diferente de todos os outros. Precisa, inclusive, ser um pouco diferente daqueles que recorrem aos mesmos elementos em um pano de fundo compartilhado. Quando os cantores zo'é trazem para o pátio da festa - entre os diversos personagens à sua disposição - a voz de Wakeripy, podem começar o canto dizendo “*Aquele que foi levado por Ruwu Hy mesmo é quem diz...*” e dar o complemento que for de sua escolha e inspiração. Taduê fez um pouco diferente, produzindo uma interessante ilusão. Ele começa o canto anunciando a fala de Aranha Hy, mas desliza para a posição enunciativa de Wakeripy, “recuando um pouquinho para o lado”, como definiu Tekaru ao reconhecer a sagacidade do cantor que transcrevíamos.

Ali no chão, Aranha Hy ocupa uma interessante posição. Vive no chão do céu. O modo como Taduê abrevia ao mínimo a fala de aranha destaca uma pequena distância: “*daqui de onde estou, posso chegar aí sim*”. Olhando para baixo, Wakeripy encontra uma saída. Talvez comece aí sua hesitante descida de volta para casa. Os deslocamentos verticais são fundamentais nesta narrativa, eles se desdobram milimetricamente no imenso deslocamento entre terra e céu. A cena evocada no canto é exemplar neste sentido. Wakeripy está de pé sobre um tronco derrubado bem no meio da clareira. Aranha surge abaixo dele e o traz para junto de si. Eles descem para debaixo do chão. Aranha sobe e desce várias vezes pelo pequeno túnel até, por fim, devolvê-lo ao mesmo lugar, de pé. Todo

o desenvolvimento da cena explora esse pequeno eixo vertical entre o interior da toca e tronco caído, intervalo bem definido de um eixo muito maior. Caminhando para o final da saga, durante a fuga de Wakeripy, encontramos algo semelhante. No alto de uma árvore grande demais, ele se imagina perdido, antes de voltar para casa.

Caso o esquilo *kusipuru* houvesse levado Wakeripy diretamente desde a copa da árvore até o chão, teríamos um traço vertical simples a considerar. A certa altura, no entanto, Kusipuru Hy hesita. E este último intervalo, Wakeripy percorre sozinho, em um salto. A medida da coluna de uma casa, a altura da grande árvore, o túnel de Aranha Hy e a distância entre o tronco caído e o chão da clareira derrubada são marcas precisas traçadas na linha comprida entre a terra e o céu. Como pausas, uma pequena desaceleração antes do limiar final. Não precisamente entre terra e céu, não um intervalo entre dois níveis assumidos como linhas limitantes. Na verdade, um longo traçado desde a atmosfera terrestre até a atmosfera do patamar celeste: entre estar-se de pé aqui e estar-se de pé sobre outra terra, a de cima.

Vimos que no último instante da narrativa, Tebo recorre mais uma vez a um jogo posicional: a antiga esposa no meio, Wakeripy e o novo marido, um de cada lado. A partir de então, eles formam uma aliança a três, uma mulher com dois maridos. Isso não é incomum, tanto homens como mulheres zo'é podem ter mais de um parceiro com estatuto marital pleno. Além disso, é possível manter relações passageiras, que eles gostam de referir usando a língua portuguesa. São os chamados “namoros”, que frequentemente envolvem pessoas de grupos locais diferentes, com uma forte implicação mútua entre distância e desejo. O término de um namoro é o principal motivo para se cantar. Diz-se frequentemente que o canto “faz” aquela pessoa que cantor não mais “vê” e não mais “tem”.

A oposição relevante na narrativa não é entre monogamia e poligamia, nem entre o que é permitido a cada gênero. Ao final da história ela terá dois maridos e, como disse Tebo, está “tudo bem de novo”. Ele, no entanto, precisou abandonar a esposa celeste. Como tantas outras cantadas pelos Zo'é, esta é a história de uma relação amorosa destinada ao fim, aquela entre Wakeripy e a filha de Ruwu Ramuj. Este foi o dilema que inspirou Tekaru em um de seus cantos, gravado por ele mesmo durante uma festa. Tal como no primeiro canto que analisamos, o nome de um personagem central também será evitado. De fato, alguns animais tem nomes alternativos usados exclusivamente no contexto dos cantos. *Kiramanasing* é o nome do urubu-rei quando ele é cantado. Neste canto de Tekaru, Wakeripy fala da mulher que tomou como esposa enquanto esteve no céu chamando-a “Filha de Kiramanasing” e não “Filha de Ruwu Ramuj”.

Filha de Kiramanasing – cantado por Tekaru

*Daehareaŷj tyubuge'e erani titejepe tako Kiramanasinga Kubi'e Rajyraj  
iko aijerewe muange tako ajbojwyriwaiwarane tĩhi eheikora aeraraj teno  
muangijõ hi takiji ajotaraaa*

Sem o que lhes torne escuro o cerne, tão diferentes são os olhos da filha de Kiramanasing, e não é que ainda assim bem a fiz esposa-esposa minha, comigo ela esteve, mas ao vir para cá parece que só a esqueci.

A acuidade visual é uma habilidade importante do urubu-rei, determinante em seu modo de ser. O tamanho diminuto de sua pupila, no centro de um globo ocular totalmente branco evidencia esta capacidade. Na voz de Tekaru, Wakeripy associa o estranho traço anatômico, tomado como evidência de uma natureza diversa da sua, ao caráter passageiro da relação amorosa. De volta à terra, à sua casa e ao casamento anterior, ele a esqueceu. Tal como o primeiro canto que analisamos, este também oferece, de estalo, um vislumbre revelador, sublinhando outro feixe de relações: Wakeripy abandona a esposa celeste em favor de seu casamento anterior. É também uma espécie de comentário à narrativa, enfatizando outras correlações importantes, outro olhar sobre a trajetória de Wakeripy. Um olhar de baixo, onde as posições relevantes não são mais aquelas que vigoravam no patamar celeste. A impossibilidade do casamento com a filha de Ruwu Ramuj, afinal, é a impossibilidade de viver no céu<sup>14</sup>.

A indeterminação dos nomes trocados é importante para que o canto produza os seus efeitos, em diferentes níveis. Ruwu Ramuj Rajyt, “Filha de Ruwu Ramuj” (como é nomeada pelos narradores esta personagem) é também um nome pessoal feminino e há uma mulher zo'é viva hoje que responde por ele. Por polidez, não se deve mencioná-lo em um canto. Seria embaraçoso e ineficaz, a mensagem sutil do canto não se dirige a uma única pessoa. Este é um bom motivo para Tekaru trocar *ruwu* por *Kiramanasing* ao cantar. Mas há outras vantagens poéticas. O termo *Kiramanasing* evoca certas imagens relacionadas a um conjunto de disposições reconhecidas no modo de ser do urubu-rei tal como ele é conhecido aqui na terra, visto entre as frestas da tocaia.

### Pelas frestas da tocaia

Finado Awati – cantado por Tekaru

*Bojarejibokosote muangijõ tako Kiramanasingara a'e teno pota muanga  
ehi epõ ejwarabora rejatahapaj iko e'i sa no Awatiabyrane*

14 Outro desdobramento importante está na oposição entre a relação insustentavelmente desigual com sogro urubu e a parceria terrena com o segundo esposo da mulher.

Inquieto para se apartar, ora se não está Kiramanasing, é só o que eu tenho a dizer, indo embora e deixando para lá o que eu ia beber, falou sim o finado Awati.

Durante uma festa, a cantoria se estende noite adentro. Na madrugada, os homens cantam suas dores de amor, estão bravos. A bebida fermentada *sepy* será servida pelas mulheres somente pela manhã, como de praxe. Um homem, no entanto, está mais bravo que todos, é o finado Awati. Ele se recusa a tomar daquela bebida. Já adivinha que a cuia lhe será oferecida por uma namorada que o deixou. Ao contrário dos demais, e do que manda a etiqueta, ele abandona o lugar da festa ao primeiro raiar do dia. Desconfiado, age como o urubu-rei que agita as asas inquieto e vai-se embora, sem descer ao chão para servir-se da carne podre deixada como isca pelo caçador. Este era também o sentimento de Tekaru quando cantou, desta vez na aldeia Parakasi, durante uma festa. Reverberando a contrariedade do finado Awati, ele também ameaçava ir embora sem beber. Seu canto foi registrado em áudio e seguiu ecoando, a ponto de aparecer em um dos diários de Kubi'euhu, no ano de 2019. Este foi o primeiro canto zo'é que eu vi transcrito. Kubi'euhu tinha 14 anos, estava aprendendo a escrever. Ele começa a página com uma breve introdução de contexto e segue com a letra do canto.

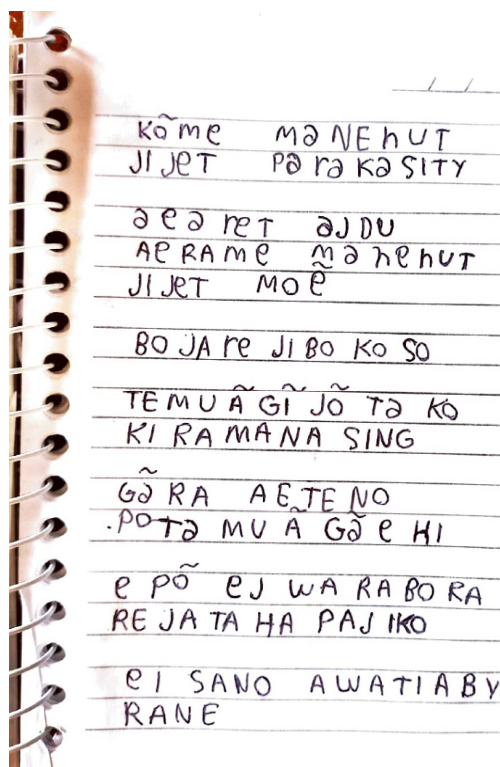


**Figura 1.** Página do diário de Kubi'euhu, 2019.  
Acervo pessoal.



O urubu-rei que inspira este canto não é personagem da narrativa mítica que analisamos. É um urubu-rei comum, visto por um caçador. Em um passado distante, mas não primevo, seu comportamento esquivo serviu de inspiração para um homem falar de si mesmo. Hoje, Tekaru pode falar de si como um dia o fez o finado Awati. Os Zo'é prezam lembrar-se de um significativo número de mortos muito antigos. Cantam seus percursos, suas vidas, momentos de suas longas biografias. Não são os cantos que duram, mas as imagens que eles carregam. Tekaru não canta igual ao finado Awati. Canta diferente, segundo sua inspiração.

A tocaia para urubu-rei pode ser feita em diversos momentos do ano, mas é uma atividade muito importante no prenúncio da estação chuvosa (Pedreira, 2019). Ela garante o provimento das melhores penas para a produção das flechas, que serão muito usadas no período em que o macaco coatá, caça preferida dos Zo'é, começa a engordar. O urubu-rei é uma ave de rapina bastante imponente, alcançando até dois metros de envergadura. Voa em grande altura, com notável estabilidade. É comum encontrá-lo nas aldeias zo'é como animal de estimação, amarrado ao pé de um esteio, cuidado e alimentado com zelo. Quando capturado adulto ele é abatido, mas sua carne nunca é consumida. A penugem branca e reluzente de seu peito é usada pelas mulheres zo'é na produção de suas belas tiaras. As penas negras das asas, por sua vez, são as mais apreciadas pelos homens. Elas têm a rigidez adequada para a estabilização da flecha em seu disparo e oferecem a vantagem de serem impermeáveis, não ficando encharcadas na chuva como as penas de outras aves. Além disso, ao longo da asa do urubu-rei dispõem-se penas de variados tamanhos, úteis para diferentes tipos de flecha. Guardadas em grande volume em estojos de arumã, essas penas são objetos de estimado valor. Sua entrada no circuito de trocas zo'é depende do sucesso na tocaia e, naturalmente, da escolha adequada do lugar de espera.

O urubu-rei é visto pelos Zo'é como um animal arisco e voluntarioso, é importante conhecer os lugares onde ele gosta de descer. Bons lugares de espera, já conhecidos, tem seus donos e são sempre revisitados, mas um homem também pode armar tocaia em um lugar novo e experimentar por algum tempo. Certa vez, Mereten chamou minha atenção para o fato de que as tocaias de diferentes caçadores devem ser feitas bem longe umas das outras, para que os urubus não hesitem sobre onde querem descer<sup>15</sup>. Isso aponta para uma relação importante entre esta atividade e a dispersão territorial que caracteriza aquele

15 Mereten abriu os braços como asas e mirou o chão, virando a cabeça para um lado e paro o outro, fazendo-se indeciso. Faríamos uma atividade na base Cuminapanema em poucos dias. Se todos estivessem acampados juntos, seria fácil convocar os participantes na véspera, pelo rádio. Mas naquele momento todos precisavam de penas de urubu para fazer suas flechas e estariam dispersos ao longo do rio, longe da radiofonia. Por isso, ele insistia, a data precisava ser definida antes da partida. Um comentário iluminador.

período do ano – relação entre a territorialidade zo'é e o território celeste de urubu-rei. A tocaia deve ser feita em local com certa abertura entre as copas das árvores, para que as aves possam ver a isca e se aproximar, baixando aos poucos, pousando por perto e, por fim, descendo ao solo para comer a peça de carne podre colocada ali para atraí-los com seu cheiro intenso. O caçador fica escondido na tocaia, pequena cabana de folhas. Ela tem uma entrada escondida, mas suas paredes não devem ter a mínima abertura, pois trata-se de um animal de visão muito acurada. De dentro dela é possível acionar uma arapuca que cairá sobre as aves quando elas se reunirem para comer. Espera-se que venham em grande número, como é seu costume. Varas compridas são dispostas por perto. São como poleiros, onde os urubus podem se demorar bastante, desconfiados, até decidirem avançar sobre a sua última refeição.



**Figura 2.** Tocaia, arapuca e poleiros onde urubu-rei se demora. Aldeia Tuwajwit, 2019.  
Acervo pessoal.

O tempo de espera costuma ser longo, como podemos acompanhar no relato de Supi em um de seus diários, escrito em 2020 na aldeia Dadu. Era uma tocaia nova, ainda em teste, feita por seu pai Tereren, que o acompanhava. Ele tinha 15 anos, havia sido letrado muito recentemente e estava empolgado com este novo aprendizado. Naquele mesmo ano, cinco diários de sua autoria chegaram até mim em Santarém, enviados por ele com a ajuda de colegas da Funai, que mantiveram suas atividades em campo durante a pandemia<sup>16</sup>. Foi

<sup>16</sup> Este era o segundo caderno. Tem um total de 80 páginas numeradas, com diversos elementos

assim que mantivemos contato naquele ano incomum. Neste caderno, Supi fez a escolha de escrever um período por linha, numerando cada uma delas. Até este momento, os Zo'é não usam sinais de pontuação ao escrever. Como leitor, e para esta tradução, conto com a pontuação implícita na estrutura da língua e com a referência aos modos de bem falar em zo'é.

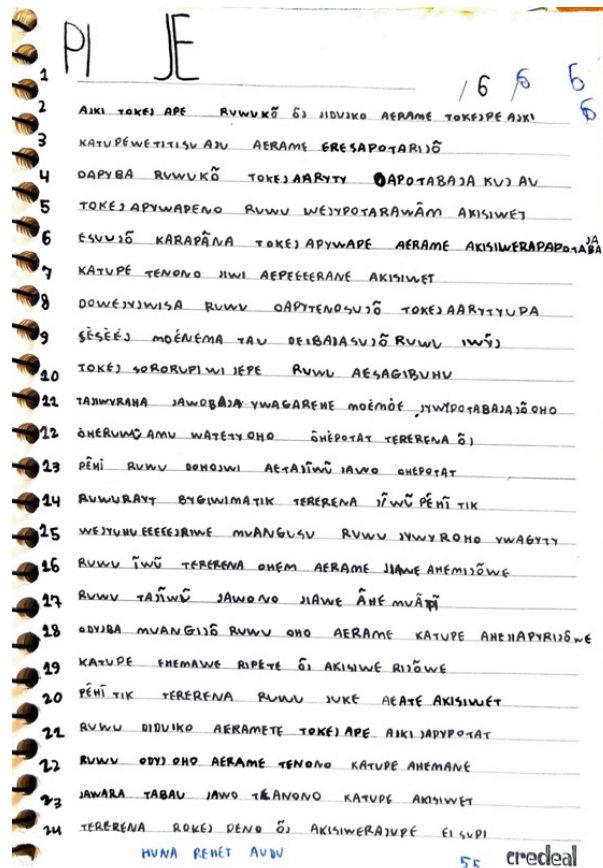


Figura 3. Página do diário de Supi, 2020.

Acervo pessoal.

- 2 Entrei na tocaia agora já se escuta urubu-rei então entrei na tocaia
- 3 Eu ficando lá fora na clareira aí me veriam
- 4 Os urubus já se empoleiraram acima da tocaia devem baixar logo mais
- 5 É no ventre da tocaia que eu estou escrevendo que os urubus logo logo vão descer
- 6 Como me mordem os mosquitos dentro da tocaia assim vou escrever errado
- 7 Só lá fora é que eu escrevi certinho mesmo hoje

paratextuais, jogos sequenciais e um interessante uso das margens.

- 8 Não baixou ainda não urubu-rei fica só sentado no poleiro acima da tocaia  
 9 Carne podre depressa para eu comer não deve ser assim que diz o peito do urubu  
 10 Pelas frestas da tocaia ainda é que eu me arranjo para ver urubu-rei  
 11 Deve ser querendo voltar que eles olham e olham para o céu já querem talvez partir de volta  
 12 Veio outro urubu foi para o alto Tereren agora vem  
 13 Só um urubu-rei ainda não se foi é para flechar esse que ele vem  
 14 Um urubu-rei filhote ainda preto só unzinho Tereren flechou  
 15 Ora se não baixaram mesmo em baaando para comer mas partiram de volta para o céu  
 16 Quando Tereren veio para flechar urubu-rei aí eu também vim  
 17 Bem na intenção de flechar urubu-rei é que eu também vim  
 18 Dispersaram-se todos indo embora aí então eu voltei para o lado de fora  
 19 Agora que já vim cá para fora é que eu escrevo  
 20 Tereren matou só unzinho é esse que eu escrevo  
 21 Urubu-rei fazendo barulho aí sim eu entro de novo na tocaia  
 22 Urubu-rei se espalhando e indo embora só então eu venho para a clareira  
 23 Só mesmo para vigiar onça é que eu escrevo na clareira  
 24 É bem na tocaia de Tereren que eu escrevo agora diz Supi

A reflexão sobre escrita em ato, sobre suas condições de realização, traço comum a escritos de outros jovens zo'é, é articulada por Supi em seu estilo próprio. O lugar onde ele se acomoda, os mosquitos que o atrapalham, suas próprias avaliações sobre o desempenho da escrita, todos esses elementos invadem o texto, pertencem à sua esfera. Não há dentro e fora do texto. Só há dentro e fora da tocaia, parede de folhas que o autor atravessa levando o caderno. É interessante notar os ajustes de velocidade na narrativa. O tempo da espera é o tempo da escrita. Ora estamos junto a ele, observando a aproximação dos urubus como que em tempo real, ora nos relata um certo desdobramento depois de acontecido. Acompanhamos a ação em um ritmo descompassado, que é o ritmo da própria redação – ora o caderno em mãos, ora deixado de lado. Como uma conversa que estivesse sendo retomada. Isso se conjuga a um eficiente recurso à experiência, que produz esse efeito estético de presença, certamente desejado pelo autor.

Chama muito a atenção a postura de observação rigorosa assumida por Supi. É um jovem caçador, aprendiz não apenas da escrita, fazendo inferências muito cuidadosas, enquanto a presa se aproxima ou se afasta. Vendo entre as folhas da tocaia, ele nota que os urubus estão impacientes, olhando uma e outra vez para o céu, querendo partir (linha 11). Descrição que oferece toda a substância da frequente caracterização do urubu-rei, pelos zo'é, como um animal esperto e desconfiado. É o mesmo gesto impaciente que um dia inspirou o finado Awati, cantado por Tekaru.

Interessa notar a cautela de Supi quando sua inferência diz respeito ao ponto de vista de outro sujeito. Quando os urubus se aproximam e pousam por perto, ainda hesitando descer ao chão, ele infere, com cuidadosa ponderação: “Carne podre ligeiro para eu comer, não deve ser assim que diz o peito do urubu”. “*Sesě’ēj [...] ta’u*”, que traduzi como ‘ligeiro, para eu comer’, é uma fórmula imperativa. É um pouco grosseira, mas aceitável entre pessoas próximas, podendo também assumir um tom jocoso. Uma mulher diria algo parecido ao seu filho ou seu marido, por exemplo, se ele fosse sem ela à aldeia vizinha receber uma parcela de carne fresca abatida por um aliado: “*traga logo para eu comer!*”. Ela com certeza daria uma forte ênfase na sílaba tônica de “*sesě’ēj*”, para enfatizar sua pressa e seu desejo. Não deve ser assim que diz o peito do urubu. Ele não tem pressa. Em língua zo'é, para reportar a fala de outrem, usamos *e’i*, “ele diz”. ‘*De’ibaja*’, empregado por Supi, é a forma negativa de *e’i*, seguida de *baja*, termo que indica dúvida ou probabilidade. Temos, portanto, uma inferência negativa em formato reportado, modulada pela dúvida. Seguindo os mesmos protocolos da oralidade zo'é, Supi mostra que é preciso muito cuidado com o que se diz, ou se escreve, a respeito do que o outro pensa ou deixa de pensar<sup>17</sup>. A respeito do que motiva, afinal, o comportamento que se observa com atenção entre as frestas.

Há duas partes neste diálogo que não aconteceu diante do caçador escritor. A fala não proferida pelo peito dirigia-se à pessoa do urubu. O peito do urubu-rei ainda não deseja comer carne podre, hesita. Se desejasse, mandaria o urubu buscar carne para si. Ligeiro. Nos exercícios narrativos de Kwa’i e Tebo, era sempre uma fala de urubu-rei que disparava o movimento. Notavelmente, no exercício especulativo de Supi a inação se supõe como ausência de uma fala. Podemos dispor assim os três modos de ser do urubu-rei que conhecemos até agora, *ruwu* indicando um urubu-rei na condição de presa esquiva:

17 O extenso e significativo uso do discurso reportado é um dispositivo revelador de posturas epistemológicas fundamentais não só entre os Zo'é, como já apontou Lev Michael (2001) para o caso Nanti.



*Ruwu Hy fala:* Wakeripy hesita

*Ruwu Ramuj fala:* Wakeripy faz

*Peito de ruwu não fala:* Ruwu hesita (e o caçador/escritor observa)

Supi, Kubi'euhu e outros rapazes então recém-letrados mantiveram a escrita de diários com grande ânimo naquele ano de 2020. Enviados por avião, estes cadernos foram um modo de comunicação entre nós enquanto as visitas da equipe em que trabalho estiveram suspensas por razões sanitárias. Os temas tratados são os mais diversos, mas isso não torna menos interessante a escolha de Supi em relatar seus dias na tocaia. Ela é boa para escrever. Seu olhar e sua redação de escritor aprendiz foram certamente informadas por uma tradição poética que o inspira. Esta jovem escrita zo' é mantém compromissos importantes com as formas da oralidade, como nas interessantes fórmulas de citação do outro e de si, a exemplo da que encerra a página traduzida acima. As cautelas da escrita são as cautelas do caçador. Espezinhado por carapanãs, Supi não sai da tocaia. Aguarda os urubus baixarem. Só sai para abatê-los, ou para escrever melhor. E logo volta.

### **Kiramanasing, urubu-rei cantado**

A companheira do pássaro kuruwerẽ – cantado por Kuruta<sup>18</sup>

*Kuruwerẽ kubi'e iwyrwara teano muangano ehi tako Kiramanasinga  
pywa kitipokuha jisagiba pewepewe eno muangehu upara a'enomate pōj ji  
Kiramanasinga dapywa kitypokuhajse hiiii*

Só mesmo a esposa do pássaro kuruwerẽ poderá dizer se é bela a barriga de Kiramanasing que ela conhece e de lá de lá bem vê, eu sou quem diz que da bela barriga de Kiramanasing nada sei.

O urubu-rei voa no mais alto céu. No aberto das aldeias ou nas beiras dos rios, ele é visto de muito longe, diminuto, em sua passagem. Já sob a mata, não há sequer como enxergá-lo por detrás do dossel das árvores. Na tocaia, sabe-se de sua chegada devido a um pequeno pássaro que canta à sua aproximação, chamado *kuruwerẽ*. Ele sim, que vive nas copas altas, enxerga a beleza de Kiramanasing, seu ventre resplandecente de brancura. A esposa deste passarinho, decerto, também vê urubu-rei. É como um homem belo que vive em terras distantes e que Kuruta nunca encontra. Como sugere a poesia, ela não canta o que vê, mas o que ouve dizer de outra mulher.

Três posições são marcadas no canto de Kuruta: o ponto de vista terreno, a copa das árvores e o alto céu. Elas servem a uma elaboração sobre posições sociais distribuídas

18 Canto da mãe de Tekaru, Kuruta. Transcrito por ele e traduzido por mim.



no espaço, entre os grupos locais zo'é, e sua relação com o desejo amoroso. É interessante como o urubu-rei, nas alturas de sua distância e na beleza que convoca o olhar, serve para pensar sobre o que os zo'é chamam em português de “namoro”, relações amorosas destinadas a serem breves. Como vimos mais cedo, cantando a Filha de Kiramanasing e reverberando o sentimento de Wakeripy sobre a mulher que desposou tão longe de casa, Tekaru também falava de uma relação deste tipo. Nas palavras do canto, ele estranhava os olhos brancos da mulher que deixou para trás<sup>19</sup>.

Kiramanasing, afinal, é não apenas um outro nome, mas um modo de ser do urubu-rei. Uma evocação que reconhece no animal certas disposições, surpreendidas em imagens poéticas. Os olhos brancos de vista aguçada, o voo alto, a atitude desconfiada em relação ao alimento oferecido. Em sua versatilidade, os cantos zo'é podem recorrer a este tipo de imagem poética, podem fazer comentários a cenas míticas ou podem reportar disposições e sentimentos vividos no passado por pessoas falecidas há muito tempo. Podem também conjugar estes recursos de maneira sofisticada e harmoniosa. Em comum, os cantos partilham de uma notável economia expressiva que opera destacando relações e posições em fulgurações instantâneas.

Encontramos aqui duas imagens em contraposição, evocando relações entre distância e visão. Olhos brancos que veem bem à distância. Barriga branca que, distante, não se vê. Neste par de cantos (Filha de Kiramanasing e Esposa do pássaro *kuruwerê*), urubu-rei está muito longe. Já no canto do Finado Awati, urubu-rei está na iminência de partir recusando a comida/bebida, a distância está colocada como tensão. Estes são os cantos em que o nome *ruwu* é substituído por *Kiramanasing*. Neste conjunto, “Filha de Kiramanasing” é um caso mediano, conjuga habilmente a imagem poética “olhos brancos” à referência mítica da saga de Wakeripy.

Fora do conjunto “cantos de Kiramanasing”, o canto de Taduje é completamente ancorado no mito - sua leitura posicional é informada por uma cena específica da trajetória de Wakeripy - e já não comporta as disposições evocadas pelo nome alternativo do urubu-rei e tudo o que ele evoca. Nele, Aranha Hy fala em segredo logo depois de Ruwu Ramuj dar uma ordem e ir-se embora.

a) Finado Awati: Urubu-rei está prestes a ir embora.

Aranha Hy oferece ajuda: Urubu-rei acaba de se afastar.

Olhos brancos / Barriga branca: Urubu-rei está muito longe.

19 O canto zo'é trabalha o progressivo esquecimento de uma relação. Algo parecido pode acontecer com os Araweté (Heurich, 2015). Em um caso, amores rompidos. No outro, familiares mortos. A temática amorosa, expressa com economia de palavras e riqueza de imagens também caracteriza o estilo de canto *tolo* das mulheres kalapalo (Franchetto, 2018).

b) Aranha Hy: fala depois que Ruwu Ramuj partiu (fala em segredo).

Kuruwerê: anuncia a aproximação de Kiramanasing (fala indiscreta).

Essas imagens podem ser mobilizadas tanto por homens como por mulheres e as posições evocadas podem ser exploradas com liberdade. Um cantor pode se colocar na posição do pássaro *kuruwerê*, que vê de longe o belo ventre da esposa de urubu-rei. Assim como uma cantora pode sugerir que mulheres de uma aldeia distante da sua, tem olhos brancos como a filha de Kiramanasing - exemplos que de fato constam no acervo digital que vem sendo consolidado.

Cantando, os zo'é pinçam fragmentos de sua cosmologia, compondo desses estilhaços arranjos de beleza singular<sup>20</sup>. Embora não tenham sempre um fundo narrativo, essas imagens-fragmento de algum modo se apresentam como cenas, uma disposição visualizável das relações. Um instante que revela um movimento em curso, destacando posições, linhas de movimento e intenção. Para o cantor zo'é, o mito, a biografia dos antigos, ou os modos de ser dos animais, são fundos de possibilidades disponíveis para se identificar e destacar um feixe de relações relevante e compor a peça delicada e minimalista que é o canto.

## Referências

Braga, Leonardo V. (2017). *Pani'em: Um esboço sobre modos de saber entre os Zo'é*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

\_\_\_\_\_(2021). Panem. Sobre seu viés de gênero entre os Zo'é. *Mana* 27(2), pp.1-30.

Cabral, Ana Suelly A. C. (2012). *Uma escrita para a língua Zo'é*. Brasília: LALLI/IL/UnB.

Cesarino, Pedro de N. (2011). *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp.

Clastres, Pierre [1974] (2003). De que riem os índios. In: \_\_\_\_\_. *A sociedade contra o Estado e outros ensaios* (pp.146-167). Tradução: Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify.

França, Luciana (2006). *Controle e Canibalismo: imagens da sociabilidade na Guiana*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Franchetto, Bruna (1986). *Falar Kuikuro: estudo etnolinguístico de um grupo karibe do Alto-Xingu*. Tese de doutorado, PPGAS/Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

20 Como em um caleidoscópio (Lévi-Strauss, 1962, p.52).

\_\_\_\_\_. (2018). Traduzindo *toló*: 'eu canto o que ela cantou que ele disse que...' ou 'quando cantamos somos todas hipermulheres'. *Estudos de Literatura brasileira contemporânea*, 53 (jan-abr), pp. 23-43.

Gallois, Dominique T. & Havt, Nadja B. (1998). *Relatório de Identificação da Terra Indígena Zo'é*. São Paulo: NHII, Brasília: Funai.

Havt, Nadja B. (2001). *Representações do Ambiente e da Territorialidade entre os Zo'é/PA*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Heurich, Guilherme O. (2015). *Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté*. Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Lévi-Strauss, Claude. [1962] (1989). *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus.

Michael, Lev. (2001). Reported Speech, Experience and Knowledge. *Texas Linguistic Forum*, 44(2), pp. 363-372.

Packer, Ian (2020). *Sobre a lenha, labaredas: Poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô (Timbira/Brasil central)*. Tese de Doutorado, PPGAS/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Pedreira, Hugo P. S. (2019). *Potuwa pora kô: o que se guarda no potuwa*. Santarém: Instituto Iepé; FPE Cuminapanema.

Pedreira, Hugo P. S. & Malcher, Liendria (2023). *Jijet: Como estudamos nossos cantos*. Santarém: Instituto Iepé; FPE Cuminapanema; Organização Tekohara. 29 min. Filme.

Ribeiro, Fábio A. N. (2020). *Encontros zo'é nas Guianas*. Tese de Doutorado, PPGAS/Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## O voo do urubu: cenas do canto zo'é

**Resumo**

Os Zo'é cantam porque estão bravos, o rompimento amoroso é a sua motivação unânime. Em frases relativamente curtas, seus cantos podem evocar com bastante concisão narrativas míticas, biografias de antepassados específicos, ou disposições reconhecidas no modo de ser de variados animais. Após executado, um canto deve ser abandonado. Ele nunca se repete. Isso implica que cada performance exige do cantor um novo trabalho criativo, a partir de um fundo de referências compartilhadas. Com uma notável economia expressiva, estes cantos operam destacando relações e posições em torno de certas imagens poéticas recorrentes. Este artigo empreende um breve sobrevoo através de diferentes modalidades discursivas zo'é, cantadas, faladas e escritas, acompanhando a figura do urubu-rei. Para este experimento, são apresentados quatro cantos, uma narrativa mítica tomada por partes e algumas páginas de diário.

**Palavras-chave:** Zo'é; Canto; Artes Verbais; Poéticas Indígenas.

## The flight of the vulture: scenes of Zo'é song

**Abstract**

The Zo'é people sing because they are angry, and the love's breakup is their agreeable motivation. In relatively short sentences, their songs can quite concisely evoke mythical narratives and biographies of specific ancestors. They can also capture recognizable dispositions in the way some animals are. A song must be abandoned as soon as it is performed. It is never repeated. This implies that each performance demands new creative work from the singer, drawing on a background of shared references. These songs work, with remarkable expressive economy, by highlighting relationships and positions around certain recurring poetic images. This article undertakes a brief overview of different Zo'é discursive modalities — sung, spoken, and written — by following the figure of the king vulture. For this experiment, we present four songs, a mythical narrative taken in parts and some journal pages.

**Keywords:** Zo'é; Song; Verbal Arts; Indigenous Poetics.

## Yangwareta e Akarandek: breve incursão pela cosmologia dos povos Wajuru e Macurap

Paulina Macurap

Narradora e tradutora da comunidade Wajuru

Isaura Macurap

Narradora da comunidade Macurap

Margarida Macurap

Narradora e tradutora da comunidade Macurap

Ana Vilacy Galúcio

Professora Associada de Linguística/Museu Paraense Emílio Goeldi/Universidade Federal do Pará

Antônia Fernanda de Souza Nogueira

Professora Adjunta de Linguística/Universidade Federal do Pará

<https://orcid.org/0000-0002-3105-6520>

[afernanda@ufpa.br](mailto:afernanda@ufpa.br)

Mayara Ribeiro Guimarães

Professora Associada de Literatura Brasileira/Universidade Federal do Pará

<https://orcid.org/0000-0002-5263-0499>

[mayribeiro@uol.com.br](mailto:mayribeiro@uol.com.br)

## Introdução

A “cabeçavoadora” ou “Acabeçavoraz” é uma narrativa contada em diferentes versões por povos distintos no território brasileiro<sup>1</sup>. Entre os Makurap ela aparece como *Akarandek*, entre os Wajuru como *Yangwareta*, para os Djeoromitxí ela é *Djinkontxerô*, além de ser encontrada também entre os Tupari (Mindlin, 1993, 1997). Todos esses povos, e mais vinte e três povos de outras etnias, residem no estado de Rondônia, região noroeste do Brasil. Durante a expansão da borracha alguns desses povos, entre eles os Makurap e Wajuru, foram forçados a trabalhar na extração de borracha, em grandes seringais, e a abandonar suas línguas e culturas, sob ameaças de tortura e humilhação. Uma epidemia de sarampo trazida pelos invasores brancos matou muito de sua população e, entre as décadas de 1940 e 1970, eles foram removidos de seus territórios originais e colocados em terras indígenas no mesmo estado de Rondônia, mas afastadas dos territórios tradicionais, como a Terra Indígena Rio Guaporé e Terra Indígena Rio Branco, segundo informações do Instituto Socioambiental.

Rondônia é uma das regiões brasileiras de maior diversidade linguística, pois ali são faladas 26 línguas de povos originários daquela região, que estão distribuídas em oito grandes agrupamentos linguísticos (quatro línguas da família Txapakura, duas línguas Macro-Jê, uma língua Nambikwara, uma língua Pano, dezesseis línguas Tupi e três línguas isoladas – Aikanã, Kwazá e Kanoé), o que torna a região um espaço linguisticamente muito rico (Galucio, Moore & van der Voort, 2018). Além disso, o estado abriga grupos indígenas sem contato com a sociedade envolvente e cujas línguas ainda não são conhecidas.

Apesar dessa grande diversidade linguística ainda atual e que reflete uma diversidade antiga de longa duração, a vitalidade de grande parte das línguas dos povos originários de Rondônia é atualmente baixa, sendo que muitas se encontram em situação bastante precária. Conforme dados de um levantamento sociolinguístico realizado entre os anos de 2016 e 2018, o número de falantes da maioria das línguas é muito reduzido: “dois terços das línguas indígenas de Rondônia têm menos de cinquenta falantes e um terço tem menos de dez falantes” (Galucio, Moore & van der Voort, 2018, p. 212).

Entre as línguas da família Tupi faladas em Rondônia, encontram-se as cinco línguas do ramo Tuparí (Akuntsú, Makurap, Sakurabiat, Tuparí e Wayoro), duas das quais são tema deste trabalho, especificamente, as línguas dos povos Makurap e Wajuru<sup>2</sup>. Essas

1 Lévi-Strauss, em *A oleira ciumenta* (1985), menciona o mito kayapó do “marido malvado que trata a mulher como escrava, e proíbe-a de comer carne e tomar água” (1985, p. 60), acarretando na separação da cabeça e do corpo para que a mulher pudesse comer e beber.

2 Ambas as grafias, Wayoro e Wajuru, são usadas neste artigo pois se referem a conceitos distintos. Wajuru é o etnônimo do povo indígena, cuja grafia em certos documentos também ocorre como Ajuru. Wayoro é a identificação da língua tradicional deste povo.



também são línguas que estão gravemente ameaçadas, contam com número reduzido de falantes, possuem espaços de uso limitados e não estão sendo ensinadas/aprendidas pelas novas gerações.

Este artigo é fruto de uma pesquisa conjunta entre narradores Makurap e Wajuru, pesquisadoras da linguística indígena, da antropologia e dos estudos literários, e tem por objetivo fazer uma breve incursão pela cosmologia os povos Makurap e Wajuru e apresentar novamente a narrativa “A cabeça voadora”, contadas em Makurap e Wayoro, desta vez comparando versões coletadas em temporalidades diferentes, de modo a destacar as diferenças e semelhanças entre as suas versões. Além disso, o artigo elabora algumas hipóteses interpretativas preliminares da narrativa em diálogo, especialmente, com estudos antropológicos prévios. O projeto “Documentação das línguas severamente ameaçadas Makurap e Wayoro (Brasil): cultura tradicional material e não-material e seu conhecimento associado”<sup>3</sup>, coordenado por Ana Vilacy Galucio e Antonia Fernanda de Souza Nogueira, está construindo um importante acervo documental destas duas línguas. A esta pesquisa associou-se o projeto “A cosmologia dos povos Tuparí nas narrativas tradicionais Makurap, Wayoro e Sakurabiat”<sup>4</sup>, coordenado por Mayara Ribeiro Guimarães. A pesquisa conjunta envolveu viagem de campo à TI Rio Guaporé, em agosto de 2024, nas aldeias de Ricardo Franco e Baía da Coca, para entrevistar e realizar gravações de narrativas tradicionais junto aos falantes de Makurap e Wayoro. Os eventos comunicativos foram registrados em português e nas línguas originárias na intenção de produzir material para uso em escolas indígenas nas aldeias e pesquisas acadêmicas, além de auxiliar na revitalização das línguas ameaçadas.

A pesquisa envolveu também uma viagem a São Paulo para entrevistar a antropóloga Betty Mindlin e consultar seu acervo pessoal, que contém material inédito. Mindlin desenvolveu uma ampla e valiosa pesquisa, nas décadas de 1980 e 1990, com narradores indígenas da TI Guaporé e da TI Rio Branco, que resultou nas coletâneas de contos *Tuparís e Tarupás* (1993) e *Moqueca de maridos* (1997), que serviram de base para nossa pesquisa e contêm narrativas que foram recontadas nas línguas Makurap e Wayoro e traduzidas para o português, em 2023 e 2024, no âmbito dos dois projetos acima mencionados, dentre as quais a narrativa “A cabeça voraz”, tema deste trabalho. Durante a visita ao acervo de Betty Mindlin, obtivemos da antropóloga acesso às gravações realizadas por ela com os mesmos

3 Projeto financiado pelo Endangered Language Documentation Program (2022-2025) sob o título “Documentation of the severely endangered languages Makurap and Wayoro (Brazil): material and non-material traditional culture and its associated knowledge” (Galucio, Nogueira & Costa, 2023; Nogueira, Galucio & Costa, 2023).

4 Projeto financiado pelo Latin American Leading House da Universidade de St. Gallen, Suíça (2024), sob o título “The cosmology of Tupari peoples in traditional narratives of Makurap, Wayoro and Sakurabiat languages”.

povos, contendo as versões oralizadas nas línguas indígenas e em português. O acesso às gravações das narrativas nas línguas indígenas e suas traduções oralizadas coletadas por Mindlin na década de 1990 é o que constitui um dos ineditismos desta pesquisa, uma vez que as obras publicadas (Mindlin, 1993, 1997) trazem narrativas adaptadas ao português escrito, sem o texto em língua original, lembrando que à época da publicação essa não era uma possibilidade de realização por se tratar de um trabalho mais lento e extensivo. No livro, a antropóloga indica que “Uma das metas futuras é produzir edições bilíngues” (Mindlin, 1997, p. 20). A proposta deste resgate de material, a partir da parceria entre os narradores MaKurap e Wayoro, linguistas, antropólogos e pesquisadores da área dos estudos literários, vislumbra justamente esta tarefa por fazer.

Assim, este artigo tem como tema a narrativa “A cabeça voraz” e como *corpus* as versões oralizadas em português da narrativa Makurap gravadas na década de 1990 e em 2024, a versão oralizada em português da narrativa Wajuru, também da década de 1990, e a versão transcrita na língua Wayoro e traduzida em português da narrativa Wajuru gravada em 2023. Trabalhamos, sobretudo, com as versões oralizadas em português da narrativa, registradas na década de 1990 por Mindlin e registradas novamente em 2023 e 2024 no âmbito dos projetos acima mencionados. As transcrições das narrativas nas línguas Wayoro e Makurap serão publicadas futuramente.

Os registros de 2023 e 2024 foram feitos por D. Isaura Macurap e D. Margarida Macurap (mãe e filha), narradoras e tradutoras da versão Makurap de “A cabeça voraz”, e Paulina Macurap, que fala Wayoro (além de Makurap e português) e foi narradora e tradutora da versão Wayoro intitulada *Yangwareta*. D. Isaura Macurap é possivelmente a falante mais idosa de Makurap atualmente, com mais de 80 anos, e vive na aldeia Ricardo Franco, onde também reside sua filha Margarida Macurap. D. Margarida Macurap foi também a tradutora da versão da narrativa contada em 1997 por Iaxuí Miton Pedro Mutum Makurap. D. Paulina Macurap é considerada pela comunidade Wajuru como a última falante fluente da língua Wayoro, tem 77 anos e reside na aldeia Ricardo Franco. Maria Ajuru, filha de Paulina Macurap, é uma das semifalantes da língua Wayoro, e interlocutora de Paulina Macurap na versão da narrativa gravada em 2023 (Nogueira, Galucio & Costa, 2023)<sup>5</sup>. O narrador da versão da narrativa Wayoro de 1996 é Galib Pororoca Gurib Wajuru e o tradutor é Alberto Wajuru.

5 The woman whose head comes off / A mulher cuja cabeça sai. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2196/971268da-12ee-4790-8103-cd7e30093b9b>. Acesso em 14/03/2025.

## A tradição oral ameríndia

As artes verbais indígenas fundam-se em uma tradição oral altamente poética e com gêneros variados, como narrativas tradicionais de diversos subgêneros (narrativas de origem, etiológicas, narrativas anedóticas, narrativas que contêm ensinamentos, narrativas curtas<sup>6</sup> com características específicas e vários outros tipos com temas e funções diversos), cantos e relatos oníricos, ou discursos ritualísticos e cerimoniais. A forma indígena de fazer arte sempre lutou contra a supremacia e a opressão cultural europeia (Sá, 2019), o que fez com que as tradições orais fossem mais comumente tratadas como documentos etnográficos e desprezadas como criações artísticas que salvaguardam a memória, a história e a cultura de um povo.

Para grupos na América do Sul e do Norte, como os Kuikuro (Franchetto, 2023) ou os povos no Novo México (Ortiz, 1992), entretanto, tudo o que existe possui uma narrativa e, como aponta Sá (2019, p. 129), “existir é carregar uma história” e, por isso, “os indígenas sempre contam uma história”. Há uma arte do discurso oral que é viva, faz parte do patrimônio cultural e é regida por regras específicas, como ritmo, repetição, ou estruturas complexas de narração. Uma criação comprometida não apenas em agradar e entreter, mas que pode, por exemplo, contar “a história de xamãs”, com funções específicas em rituais e tradições, como aquelas analisadas por Viveiros de Castro (2012), Sá (2019) e Cesarino (2012, 2013), ou servir como estudo sobre a relação entre gêneros em diferentes sociedades (Mindlin, 1997).

As histórias tradicionais que relatam mitos fundacionais, narrativas de origem, histórias de espíritos ou contos etiológicos fazem parte da memória coletiva e são contadas e guardadas pelos mais velhos. São narrativas complexas, que dependem da expressão corporal, da respiração e da oralidade, implicando, na maioria das vezes, um diálogo entre o narrador ou narradores múltiplos (que conta(m) a história), o ouvinte ou respondedor (que responde ou provoca o narrador) e o público (que apenas ouve). Elementos como pausas, entonação, gestos, alteração ou altura da voz são elementos componentes das narrativas. Além disso, muitas vezes o canto ou a narrativa envolvem entes humanos e não-humanos, sejam eles espíritos ancestrais ou hiper-seres<sup>7</sup>, como é o

6 Em seus estudos envolvendo as artes verbais do povo Kuikuro (2023), Bruna Franchetto observa que há um subgênero narrativo presente nas narrativas tradicionais que contrasta com as *akinha hekugu*, “história verdadeira, das origens”. “São narrativas curtas, fragmentos míticos que relatam jogos picantes, aventuras sexuais, relações proibidas, incestos, afins ridicularizados, amantes” (Franchetto, 2023, p. 3), e que se caracterizam como um “gênero alto-xinguano, não exclusivamente kuikuro” (Franchetto, 2023, p. 3). Nota-se que as narrativas incluídas em *Moqueca de maridos*, da qual a história “A cabeça voadora” faz parte, carregam elementos semelhantes.

7 “Hiperser” ou “ente não-humano” é um termo cunhado por Bruna Franchetto em sua tese de doutorado (1986) para a palavra kuikuro *itseke* que, dentro da cosmologia não-indígena, ganharia a tradução de

caso do conhecido “Canto da castanheira” discutido por Eduardo Viveiros de Castro em seu livro *Araweté: O povo Ipixuna* (1992), ou os cantos marubo traduzidos e estudados por Cesarino em *Quando a terra deixou de falar* (2013), ou ainda os cantos *toló*, estudados por Bruna Franchetto (2018) em “Traduzindo *toló*: “eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres”.

Esta rica estrutura de narração foi testemunhada e registrada nas entrevistas com as narradoras e tradutoras das versões Makurap e Wayoro da narrativa “A cabeça voadora”, respectivamente D. Isaura Macurap e Margarida Macurap e D. Paulina Macurap. Em ambas as versões da narrativa, tanto nas línguas originárias quanto nas versões oralizadas em português, há um intrincado jogo narrativo na forma de narrar, e pode-se observar, entre outras coisas, as vozes de diferentes participantes entremeadas à voz das narradoras, assim como os gestos, as nuances no timbre e registro das vozes, e outras tantas características.

Essas estruturas são parte integrante das narrativas, como pudemos aprender também com o Sr. Francisco Odete Aruá, residente na aldeia Baía da Coca, a poucos quilômetros de Ricardo Franco, grande mestre da narração e falante de Aruá, Makurap, Djeoromitxí, português e espanhol, que ofereceu conhecimento precioso sobre o funcionamento da arte de contar histórias. Em entrevista, Odete Aruá explicou que há em Makurap diferentes palavras para significar “contador de histórias” porque há diferentes histórias para contar: histórias em geral, histórias tradicionais de tempos antigos (que ninguém viu ou conhece e que pertencem a um período que não é o da pessoa que narra, mas, sim, imemorial), histórias que os antepassados contavam, histórias de tempos históricos, de acontecimentos que se viu ou ouviu falar.

Por serem narrativas complexas e de autoria coletiva, que dependem do corpo e da oralidade, as narrativas orais indígenas se furtam às categorias estáveis da tradição ocidental escrita e participam de vários gêneros. Elas podem ser estudadas à luz do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2012), observando-se o caráter transformacional (do mundo, dos seres, do próprio ato de narrar), a relação entre humanos e não-humanos (animais, vegetais, espíritos, ancestrais, fenômenos ou elementos da natureza) ou a relação entre natureza e história, por exemplo. Nas narrativas tradicionais amazônicas sobre a criação do mundo, sobre as relações entre humanos e outras espécies, ou sobre o surgimento das coisas, o estado transformacional é condição da existência dos seres e do mundo, e o homem indígena inventa uma história para explicar o que vê, o que existe (Sá, 2019, p. 128-129). Estudos recentes com culturas amazônicas como os

---

“espírito”. A alternativa sugerida por Franchetto busca se afastar da complexa rede de sentidos que a cosmologia não-indígena atribui à palavra “espírito”.

de Sá (2012, 2019), Cesarino (2011, 2013) e Franchetto (2018, 2023) concentram-se em investigar uma “poética da narrativa” (Sá, 2019, p. 129), uma vez que mitos indígenas podem ser estudados como narrativas poéticas pan-americanas que circulam por várias línguas. É nesse ponto que os estudos literários podem se aliar ao estudos linguísticos e etnográficos no sentido de estudar a poética da oralidade presente na tradição oral ameríndia e sua herança na tradição escrita não só no Brasil, mas também em outras culturas latinoamericanas, como vem fazendo Lúcia Sá (2012, 2019).

Como explica Sá (2012), a propósito da estrutura de histórias da literatura pemon, é comum na tradição narrativa ameríndia que histórias mais longas contenham outras mais curtas dentro de uma mesma forma. Os contos etiológicos teriam a função de explicar a origem das coisas ou fenômenos do mundo, e, ao mesmo tempo, de afirmar a centralidade da metamorfose nessas culturas (Sá, 2012, p. 96). Assim, na literatura pemon, apesar dos contos etiológicos conterem uma intenção de divertimento, eles também carregam um elemento sagrado – nos termos da autora –, que dá sentido às mortes, perdas e infortúnios. Porém, “entre os pemons, o fato de uma explicação ser sagrada não significa que não possa também ser divertida” (Sá, 2012, p. 97).

O ensaio “A cabeça voraz” (1996), de Betty Mindlin, ilumina alguns importantes elementos que constituem a estrutura da narrativa “A cabeça voraz”, mas, sobretudo, percorre o motivo da decapitação e suas variações em outras narrativas amazônicas, entre as quais aquelas coletadas por ela própria, ou por Capistrano de Abreu, e nos exemplos estudados por Lévi-Strauss em *A oleira ciumenta* (1985) e no volume terceiro das *Mitológicas, A origem dos modos à mesa* (2006). A mutilação da cabeça aparece em muitas histórias da tradição oral ameríndia, numa rede de tramas e lianas que se conectam e diferenciam em muitos aspectos. A tópica da cabeça voraz é apenas uma dessas variações. Entretanto, Mindlin mostra que a relação entre excesso e falta constitui-se como base desta narrativa, ainda que as versões se alterem um pouco. Mas alguns elementos aparecem conectados nessas histórias de decapitação. No caso das narrativas Makurap e Wayoro, observam-se temas como a aparição do bacurau ou engole-ventos, a cabeça grudenta (da esposa ou da rã), a gula ou voracidade (elemento de oralidade), a metamorfose, a separação dos amantes, o ciúme, os casamentos entre humanos e não-humanos. Alguns desses elementos serão discutidos na próxima seção.

### **As versões Makurap e Wajuru**

Na versão oral Makurap, narrada por Pedro Mutum Macurap e registrada por Mindlin na década de noventa, uma mulher casada tem um hábito estranho: todas as

noites sua cabeça se desgruda do corpo e vai atrás de caça nas malocas vizinhas. O marido conhece o hábito da mulher, mas não liga. Um dia, a mãe manda arrancar macaxeira da roça para preparar a chicha e levanta-se muito cedo para descascá-las. Vai chamar a filha para ajudar na tarefa. Encontra só o corpo da moça e culpa o marido pelo horror que presencia. Sem acreditar nas súplicas do marido para que esperasse a cabeça voltar, manda enterrar o corpo da filha. Quando a cabeça volta e não encontra seu corpo, pula no ombro do marido e ali gruda. O marido vira, assim, um homem de duas cabeças. Depois de algum tempo, a cabeça começa a apodrecer e criar um cheiro repulsivo. Como estratégia para livrar-se da cabeça, o marido mata caça para alimentá-la e manda-a se descolar para ir comer. Enquanto a cabeça rola atrás de sua comida, o marido foge. Sem seu hospedeiro, ela faz um ninho no meio da floresta e todos que passam pelo seu caminho são devorados. Um belo dia, um rapaz resolve passar pelo caminho e consegue ser mais rápido que a cabeça, fugindo para a aldeia e avisando a todos sobre o acontecimento. Munidos de suas espadas<sup>8</sup>, os habitantes da aldeia quebram a cabeça. Resta apenas o seu mal cheiro, que é eliminado pelo ritual dos pajés.

A versão oralizada gravada em 2024 não apresenta tantas alterações significativas em relação à versão gravada por Mindlin e publicada em 1997. Em vez de enterrar o corpo da filha, a mãe o coloca dentro do pote de chicha. Dona Margarida Macurap diz: “Acho que é pote mesmo, que faz deste tamanho pra colocar chicha, bem grandão. Aí colocou dentro do pote e tampou o corpo da mulher”. Depois que a cabeça da mulher gruda no ombro do marido, ele começa a definhar. A única grande alteração diz respeito ao fim da narrativa. Se na versão coletada por Mindlin o marido foge e a cabeça faz um ninho no meio do caminho da roça, devorando quem por ali passa, na versão de 2024 o marido faz tocaia em cima de uma árvore e inventa um outro estratagema: cria uma grande pedra embaixo da árvore, mata a caça e manda a cabeça ir lá embaixo buscar. “

Aí diz que ele andava pensando: ‘o que faço para me salvar?’. Até que um dia ele lembrou: diz que foi fazer uma tocaia lá em cima [gesto com a mão esquerda apontando o dedo indicador para cima e levantando a cabeça] para ver o que podia fazer. E de lá de cima mesmo ele matava [novamente gesto com a mão esquerda e olhar para cima, seguido de um vai e vem da mão na sequência dos acontecimentos]. Ele descia rapidinho e subia. Subia. Era assim. Não tinha jeito. É, com ela. Com ela. Ele só saía para pegar [gesto com a mão esquerda de pegar] o nambu e subia de novo, rápido. Até que ele pensou, parece que inventou uma pedra [gesto circular com a mão direita terminando em espiral], debaixo, onde ele subiu [gesto

8 Apesar da palavra «espada» ser estranha ao universo indígena, foi essa a palavra empregada pelo narrador durante seu depoimento gravado por Mindlin, conforme registrado nos áudios gentilmente cedidos pela antropóloga.



com a mão direita indicando o alto, movimento da cabeça e olhos para cima]. Aí ele subiu [mesmo gesto] para matar nambu, que ele subia, né, para matar jacu, tucano, né, esses pássaros que voam [gesto com a mão esquerda como a desenhar o voo do pássaro no ar], não pássaro que fica no chão [gesto com as duas mãos abertas de forma estática indicando o chão], mas que voam [novamente o gesto de voar].

A cabeça cai de cima da árvore sobre a pedra e se estilhaça em mil pedaços. O homem desce, tenta fugir do mal cheiro, mas não consegue e desmaia.

Aí parece que caiu a cabeça lá de cima [gesto com a cabeça e o olhar dirigidos para cima], quando caiu [movimento com a mão esquerda de baixo para cima em movimento de queda] foi em cima da pedra, explodiu [movimento com as duas mãos em formato de círculo] tudo. Aí o fedor ó... [movimento com as duas mãos, uma para cima outra na horizontal, uma batendo na outra] ele desceu e correu [movimento com mão e braço esquerdo de deslocamento] e desmaiou com o fedor. Então é até aí que eu sei. Aí acabou.

Aqui faremos uma digressão. A versão adaptada para a escrita em 1997 contém dois elementos importantes que não aparecem em nenhuma das duas versões orais em português, da década de noventa e de 2024. O primeiro deles é a indicação de que a razão da gula da cabeça viria do fato de que a mulher tinha muitos piolhos que não deixava catar, e eles, em sua avidez por sangue, é que cortavam o pescoço da moça. O segundo é a informação de que “desde que virara só cabeça era um *Txopokod*, espírito” (Mindlin, 1997, p. 71).

Se voltarmos à relação entre excesso e falta mencionada por Mindlin (1996), veremos que o excesso é simbolizado pela gula insaciável da mulher e pela multiplicação da cabeça. Não só o homem vira “um homem de duas cabeças”, mas os piolhos são tão numerosos que determinam, em sua voracidade, a mutilação da mulher todas as noites. Gula duplicada, cabeças multiplicadas. Além disso, a cabeça já autônoma, separada do corpo e morando em um ninho, devora, em regime antropofágico (que é também um canibalismo) todos os humanos que passam por ali. Tudo é excesso. Como se houvesse uma espécie de compensação pelo excesso de gula, a mutilação (também uma falta) se torna imperativa.

A versão escrita traz um outro elemento importante e que acrescenta uma dimensão possivelmente xamânica à narrativa: a cabeça se transforma em um *Txopokod*, um espírito, cujo “odor infernal” só pode ser eliminado depois que os pajés “curassem os restos mal cheirosos” (Mindlin, 1997, p. 71). Ora, a história aqui introduz um elemento de transformação indicando ser uma história que trata da relação entre humanos e

não-humanos pela via do xamanismo, uma vez que o espírito só é afastado depois de uma cura xamânica. Davi Kopenawa e Bruce Albert (Kopenawa & Albert, 2015, p. 615) explicam que a ação da cura xamânica é concebida como “ação vingativa contra agentes predadores”, descrita por expressões bélicas e de vingança. Porque a devoração é uma forma de incorporação do outro – o inimigo – como princípio de “alteração ontológica”, um dispositivo de alteração da forma do xamã para que o conflito entre diferentes mundos seja negociado (Guimarães, 2025, no prelo). A vingança, ligada à guerra, sempre fez parte da vida social de povos indígenas como dispositivo central de várias cosmologias ameríndias, ativando uma lógica da predação. Seja pelo propósito de “absorver o outro e, nesse processo, alterar-se” (Viveiros de Castro, 2012, p. 207), seja por pela produção de “memória” e “futuro” (cf. Eduardo Viveiros de Castro, 2012). As histórias de origem colocam a vingança em circulação porque a partir delas ativa-se a ação de predação. E predação é alterar e ser alterado.

Nesta versão, a vingança ganha um papel central. Em atitude precipitada, a mãe/sogra interfere nos acontecimentos ao enterrar o corpo da filha. A separação entre corpo e cabeça implica também a interdição dos amantes. O marido, que conhece o hábito da mulher, pede à sogra que aguarde o retorno da filha. O pedido não é atendido, o que leva à separação do casal. “Ela começou a gritar: o que o senhor fez com minha filha? O senhor fez coisa errada com minha filha!”, diz a mãe.

Quando vinha clareando, quando ela chegou que queria se enfiar no corpo, cadê o corpo dela? Ela foi e se enfiou no ombro do marido”. A mãe da moça, ao encontrar o corpo da filha sem cabeça, “gritou, acordando a maloca inteira, pedindo vingança contra o genro pela morte da filha. (Mindlin, 1997, p. 70).

Ao promover a fatal separação dos amantes a mãe/sogra dá início a uma sequência de ações vingativas. Não encontrando mais seu corpo, a cabeça da filha cola no corpo do marido predando-o, para depois se tornar uma cabeça rolante que devora todos os humanos que passam pela sua frente. A cabeça órfã de corpo irá buscar um outro para se alojar, fazendo surgir o motivo da cabeça grudenta, em um movimento de inversão da narrativa: a falta produz um excesso pela duplicação.

Lévi-Strauss (1985) vai mostrar que em histórias envolvendo a mutilação da cabeça podem surgir dois motivos: o aparecimento de constelações ou astros e a substituição da cabeça cortada grudenta pelas rãs (Mindlin, 1996, p. 276). Explica ainda a relação entre rãs que viram esposas grudentas e o alongamento do pênis, outro motivo muito presente na tradição oral ameríndia. Trata-se aqui, mais uma vez, do elemento excedente, que extrapola e que se contrapõe simetricamente ao elemento da falta, da ausência.

O estratagema da criação de um pedral embaixo da árvore sobre o qual a cabeça cai e explode em milhares de pedaços encena o aparecimento da pedra e da explosão. Como veremos mais à frente, a versão Wayoro não apresenta o motivo da cabeça grudenta, mas traz para a cena a figura do bacurau porque, quando não se gruda em outro corpo, a cabeça vira pássaro. Já o motivo da explosão é apontado por Lévi-Strauss (1985) em várias narrativas em que o bacurau aparece. Em uma delas o engole-vento surge da explosão da cabeça de espíritos malignos, em outras duas o bacurau é responsável pelo surgimento das pedras espalhadas pelo mundo ao explodir um grande rochedo, e pelo surgimento do fogo. “Dois motivos — o da decapitação ou explosão, por um lado, o do fogo, por outro — ocupam, pois, um lugar importante na mitologia do Engole-vento” (Lévi-Strauss, 1985, p. 62).

Vejamos como a cabeça voraz faz surgir o bacurau na narrativa Wayoro relatada por D. Paulina Macurap em 2023. A história conta sobre uma mulher trabalhadora, produtora de chicha, cuja cabeça, ao anoitecer, depois de fazer o marido dormir em sua rede, sai do corpo para procurar caça. Ao regressar, de madrugada, gruda-se novamente no corpo. O sangue coalhado no pescoço aparece como pulgas que ela cata e come. Seu sogro descobre o que acontece ao ver a rede do filho pingando sangue, durante a noite, e avisa ao filho: “Eu pensei que tu tinha morado com uma mulher verdadeira. Não é mulher, é bicho com quem você morou”. Assim, ele orienta que o filho prepare muita lenha para fogueira, finja que durma para, quando a cabeça sair do corpo da mulher, jogar o corpo na fogueira. Assim foi feito. Quando a cabeça sentiu seu corpo queimar, veio voando e nele se grudou, em meio às brasas. Em seguida, levantou-se, jogou chicha sobre seu corpo para esfriar as queimaduras e, chorando, a mulher prometeu se vingar. A mulher parte e, chegando a noite, permanece sentada no mato. A narradora informa que “ela era pajé dos ratos”. Assim, os ratos vinham perto dela, ela os matava e enchia uma capemba.<sup>9</sup> Quando ela bate o pé, os ratos se levantam para ser gente. Então, a mulher ordena: “fiz vocês serem gente, agora façam casa para mim”. A casa construída pelos ratos é de pedra. No prosseguimento da narrativa, ela atrai seu esposo, através da sua irmã transformada em bacurau, pássaro até então inexistente. A narradora novamente informa que “Ela [Yangwareta] é mulher pajé, por isso está soprando e trazendo o espírito dele. Ele vai vir sim, vai te obedecer”. Na porta, havia uma armadilha, uma lâmina de pedra para cortar a cabeça dele. Empurrado pela irmã de Yangwareta, ele entrou e teve sua cabeça cortada. O pai e o irmão mais novo decidiram vingar a morte do marido de Yangwareta. Foram até a casa. O pai realizava pajelança, fumava e soprava tabaco, e fazia as pessoas se transformarem em animais: “Já estava ficando tudo feio, virando onça, virando queixada”. O pai encolheu a casa, fez todos

9 “Capemba” é a folha larga e resistente que se solta do mangará de certas palmeiras como o coqueiro.

virarem animais, saiu com seu filho mais novo e fechou. Yangwareta não foi transformada: “ela está viva, só ela que não virou”. Nesse tempo, não havia caça para os humanos, como explica a narradora, “não havia comida para nós, não comia caça, só sarnambi de seringueira”. Somente o pai e o rapazinho comiam carne. As pessoas perguntavam: “de onde vocês conseguiram a carne para comer? Nós sentimos um cheiro muito gostoso. De onde vem esse vapor cheiroso de carne?”. Levaram o menino e planejaram abrir uma brecha da porta. Receberam a seguinte instrução: “abre devagar, solta só um [animal] se vocês quiserem matar”. Enfiaram uma vara para o menino subir. No entanto, quando as caças saíram, as pessoas não flecharam os animais. Esses animais roeram a vara que enfiaram para o rapazinho, o derrubaram e o comeram. O pai soube o que aconteceu pelo sereno da chuva, foi procurar os ossos do filho dele. Paulina Macurap conta: “Ele achou um pedacinho [de osso], pegou e levou, deu conselho para o pedaço de osso do filho, depois, o ossinho da cabeça do filho dele, ele enterrou, é o que a gente fala que é macaxeira”.

Adotando a abordagem de Soares-Pinto (2022) sobre narrativas do Guaporé, a presente narrativa pode ser vista através da seguinte afirmação de Lévi-Strauss: “A relação entre o mito e o real é indiscutível. Mas não sob a forma de uma representação. Ela é de natureza dialética e as instituições descritas nos mitos podem ser inverso das instituições reais” (Lévi-Strauss, 1993, p. 182, *apud* Soares-Pinto, 2022, p. 22). Note que a caça entre os Wajuru é trabalho exclusivo dos homens. Na narrativa, a cabeça de Yangwareta, uma mulher, sai à caça. Ao final da narrativa, os animais saem e comem o humano como um espelho invertido do que ocorre na realidade. Chamam a atenção os corpos mutilados ou metamorfoseados que se transformam em alimentos. No plano real, alimentos são despedaçados ou cortados para serem ingeridos.

É digno de nota ainda a figura dos/as pajés como criadores e mediadores entre mundos humano e não-humanos que se complementam. A mulher pajé Yangwareta é a dona dos ratos e os transforma em pessoas que se levantam e trabalham para ela. O pai do marido, também pajé, por sua vez, transforma essas mesmas pessoas em animais, dando origem aos animais de caça, também um espelho invertido de transformações. Por fim, o pajé transforma o osso da cabeça de seu filho mais novo em macaxeira e a aconselha, para que alimente o povo. Entre os Wajuru e os demais povos do complexo do Marico (Maldi, 1991), de fato, “plantar maniva pode ser traduzido como enterrar gente” (Soares-Pinto, 2009, p. 22). Analisando o enredo da narrativa Yangwareta, vale aventar a seguinte hipótese: o que nós humanos vemos como macaxeira, uma planta comestível, é, da perspectiva dos animais, um menino a ser caçado. Essa visão dialoga com as conclusões de Soares-Pinto (2022), que, em análise de diferentes narrativas de povos no Guaporé,

afirma que, para esses povos, “[...] a humanidade é uma questão de perspectiva” (Soares-Pinto, 2022, p. 09).

Uma outra versão dessa narrativa, contada por Marina Pakoreiru Djeoromitxi e traduzida por Zilma Wajuru, é estudada por Soares-Pinto (2009, p. 161-164), em sua etnografia sobre os Wajuru. Segundo a antropóloga,

A lógica mítica de transição dos domínios da natureza e cultura (pela transformação da esposa em bacurau, de ratos em gente, gente em porcos e gente em macaxeira) segundo cada momento (pontos de vista?), pôde ser por mim encontrada na coivara e plantação da macaxeira. Não menos sedutor é entender o local da casa construída pela malfadada esposa que andava por aí sem cabeça como uma espécie de útero, cujo único capaz de transitar em seu interior e exterior sem sofrer transformações foi o xamã (assim como aos xamãs são imputados a fertilização dos úteros de algumas mulheres para o nascimento de seus filhos).

Com efeito, o povo Wajuru se autodenomina povo da Pedra (Soares-Pinto, 2009). A palavra *ngwai* ‘pedra’ inicia o etnônimo da etnia, *Ngwayoroiat*. O sufixo *-iat* significa ‘coletivo, povo’ e *oro* pode estar relacionado à palavra *djoro* ‘cascalho’. Segundo Soares-Pinto (2009, p. 74), o termo *Ngwayoro* se refere “àquelas pessoas que viviam próximas a uma serra de pedra, de referência cosmológica não trivial, pois abrigava os espíritos de seus mortos.” Tomando a noção de útero apontada na citação acima, salta aos olhos o fato de os mortos do plano real viverem como pessoas “geradas” pela pajé Yangwareta dentro da casa de pedra.

A versão Wajuru de 2023 é bastante semelhante à versão publicada em 1997. Comparativamente, há duas grandes diferenças, a maior delas sendo a referência à pajelança, restrita aos homens na versão de 1997. Aliás, na versão escrita não existe a menção explícita de que a mulher era pajé. Naturalmente, Yangwareta é uma mulher diferente de todas as outras porque sua cabeça se descola do corpo todas as noites e ela tem o poder de transformar ratos em gente, e gente em pássaro. Mesmo não havendo menção direta à pajelança feminina, essa característica segue implícita. De todo modo, a narrativa de 2023 está carregada de referências ao universo xamânico, uma vez que ali também a vingança é ação que move a narrativa, já que tanto Yangwareta busca vingança por sua morte, quanto o pai e o filho mais novo vão buscar vingança pela morte do marido de Yangwareta. A narrativa apresenta uma verdadeira batalha entre pajés. Isso insere a narrativa em uma lógica da vingança que mantém em aberto o fluxo das formas, assim como na versão Makurap. A segunda diferença está no fato de que o filho/marido morre e tem a cabeça cortada, numa espécie de espelhamento do que acontecia com a

mulher. Nenhuma das versões de 1997 (oral e escrita) traz essa informação. Em ambas a armadilha é detonada por três papagaios. Não há menção a lâminas ou cabeça cortada e nem explicação para os três papagaios.

Esta narrativa de transformação conta o surgimento tanto da caça quanto da macaxeira. É, portanto, uma narrativa ligada à alimentação. Mas é também uma narrativa que fala do aparecimento do bacurau, uma ave bastante peculiar e associada ao feminino, à morte e à gula. Lévi-Strauss (1985) percorre as várias narrativas da América do Sul e do Norte em que o bacurau aparece e seu nome carrega várias associações e sentidos. Bruna Franchetto trata do assunto na arte de narrar do povo Kuikuro. Há uma mitologia ameríndia “tecida pela e através da ave Urutau” (Franchetto, 2023, p. 2). Também conhecida por “Mãe-da-lua” ou “Ave Fantasma”, “Engole-Vento”, “Cobre-Galho”, “Andorinha da Noite”, “Pássaro de Morto”, a referência que produz o nome variando desde o tamanho de sua boca até seus hábitos noturnos. O bacurau associa-se à noite, à escuridão e à morte, e à “sedução” da transformação das jovens mulheres em adultas. Segundo Franchetto, o que interessa aos Kuikuro na figura do bacurau é “o mistério úmido e escuro guardado e desvelado pela “boca rasgada” de Urutau, fragmento mitológico desgarrado de uma densa rede de experiências e sentidos que gravitam em torno desta ave, rede que se estende pelas Américas (e além delas)” (2023, p. 4).

Para os Tikuna, o bacurau traz de volta as almas dos mortos, e para os Kalina (na Guiana), a alma que está ligada à terra aparece como bacurau (Lévi-Strauss, 1985, p. 51). Já entre os Ayoré o bacurau é uma divindade feminina e ciumenta, que anuncia a renovação, mas que carrega, ao mesmo tempo, a mensagem do mundo dos mortos (Lévi-Strauss, 1985, p. 63). Quando pousa perto de alguém, é sinal de morte: trata-se de um espírito maléfico que “chama as pessoas para matá-las” (Lévi-Strauss, 1985, p. 63).

Lévi-Strauss (1985, p. 50), destaca “três sentimentos ou apetites” a ele vinculados: a avareza, o ciúme e a inveja, aos quais associam-se também um elemento de oralidade e de desentendimento conjugal. Nas narrativas mencionadas é a gula e a avidez que fazem com que a cabeça da mulher se desprenda do corpo e vá procurar caça em outras malocas. Essa mulher, que como vimos “não é mulher verdadeira”, mas um “espírito malino” na versão Wajuru, ressurgiu depois de morta transformada em bacurau. Lévi-Strauss explica que, para alguns mitos ameríndios, o grito do bacurau significa “Mãe, amamente-me!” ou “Avó, alimente-me”, conformando um grupo de mitos que “colocam a avidez e a gula em posição central” em narrativas em que o bacurau aparece (Lévi-Strauss, 1985, p. 59).

Mas há um outro motivo importante apontado por Lévi-Strauss que nos interessa em particular: o motivo da decapitação ou explosão. Em algumas narrativas, o bacurau é



o decapitado, em outras o decapitador. Ainda que na narrativa Makurap o bacurau não apareça, a cabeça se transforma em *Txopokod*, o correspondente de *ngwãyko* (espírito maligno) para o Wayoro e que aparece na forma do decapitado. Na narrativa Wajuru contada por D. Paulina, no entanto, ele é o que decapita.

Nesse sentido, podemos destacar a questão da separação conjugal, recuperando a relação mencionada por Lévi-Strauss entre a ave e o ciúme. O bacurau aparece em narrativas que têm por pano de fundo a separação ou impossibilidade de união, ou desentendimento, entre os amantes, sendo o autor o resultado de uma decapitação, já que a decapitação gera uma separação. “Com o casal separado, a cabeça ou o corpo desligados um do outro sofrem a perda da outra parte” (Lévi-Strauss, 1985, p. 71).

Nas versões Makurap, a cabeça da mulher se prende a um outro corpo – do marido – gerando um ser de duas cabeças porque seu próprio corpo é queimado (ou enterrado). A decapitação gera uma duplicação. Na versão Wajuru, a duplicação não é propriamente de cabeças, uma vez que a cabeça da mulher volta para o seu próprio corpo, queimado vivo na fogueira. Mas, além de multiplicar os ratos mortos e transformá-los em gente (o povo dos ratos, que depois se torna o seu povo), o bacurau surge como o duplo da mulher.

## Conclusão

“A cabeça voraz”, em suas variadas versões, é uma narrativa de metamorfoses e origens. Origem da caça e da macaxeira, ambas associadas à alimentação. Processo comum nas narrativas cosmológicas, a metamorfose está presente no xamanismo e é ligada ao perspectivismo ameríndio. Isso porque no perspectivismo, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro, 2012, p. 347). Nesse mundo, não há diferenciação entre humanos e não-humanos e o perspectivismo anula ao mesmo tempo em que exacerba a diferença entre os pontos de vista (idem 354). O universo narrado pelas histórias de origem é justamente esse: um “mundo altamente transformacional” (Viveiros de Castro, 2012, p. 351, *apud* Rivière, 1994), em que humanos e não-humanos, em suas formas de animais, vegetais ou hiperseres, compartilham da mesma natureza.

As narrativas estudadas são histórias de pajé. Isto quer dizer que elas operam um mundo transformacional. A mulher, cuja cabeça se descola do corpo, muda de estado, passando de uma forma semelhante à humana para uma forma não-humana. Na narrativa Makurap, após a separação do seu próprio corpo, a cabeça se torna um *Txopokod*, um espírito que devora quem passe pela sua frente. Na narrativa Wajuru, desde o início, ela é reconhecida como não sendo “uma mulher verdadeira”, que posteriormente se associará ao

bacurau. Este pássaro é um predador, comedor de insetos, associado ao mundo dos mortos. Viveiros de Castro explica que o perspectivismo ameríndio incide mais frequentemente sobre grandes predadores e também sobre presas dos humanos (Viveiros de Castro, 2012, p. 350). Os Tikuna, por exemplo, “acreditam que as almas dos mortos voltam sob a forma de Engole-ventos para sugar o sangue, a carne e os ossos dos vivos, deixando apenas a pele” (Lévi-Strauss, 1985, p. 51). E para os Aruak na Guiana ele é visto como “um espírito maléfico que chama as pessoas para mordê-las e matá-las” (Lévi-Strauss, 1985, p. 51), como na versão Wayoro da cabeça voraz. Estamos novamente no mundo do xamanismo.

A metamorfose, portanto, “reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem do *socius*, transformando homens em animais ou espíritos” (Viveiros de Castro, 2012, p. 72), podendo se manifestar como alteração do comportamento e também do corpo. O comportamento inusual da mulher ávida cuja cabeça se desprende do corpo em busca de mais comida – em busca de caça – já é um processo de metamorfose que altera o comportamento e implica uma transformação corporal. “Sai a cabeça dela e ficava o corpo deitado, deitada com o marido dela. Ela foi longe. Ela procura caça assada dentro dos cofos”, conta D. Paulina, narradora da versão Wayoro. “Então diz que a cabeça andava a noite todinha comendo macaco assado, queixada assada”, completa D. Margarida, na versão Makurap. É também através da caça que os maridos, em ambas as versões, criam estratégias para se verem livres da mulher – que já não era mais a mulher do início pois tinha virado um “espírito malino”. Além da metamorfose, a caça e a vingança são elementos estruturais das duas narrativas. A vingança é um importante dispositivo presente na cultura de muitos povos ameríndios e está associada à cura xamânica e também ao reordenamento do cosmos e das relações sociais entre humanos e não-humanos.

A narrativa aqui apresentada nas versões Makurap e Wajuru evidencia a complexidade das teias de relações estabelecidas. A preservação de sua estrutura narrativa, em sua forma e conteúdo, observada nos registros feitos na década de 1990 e nos anos de 2023 e 2024, com toda a sofisticação da narratividade, das imagens e simbolismos, demonstra a força de sua presença na tradição oral desses povos. Apesar do número cada vez menor de falantes e, com isso, da presença de mestres contadores de histórias, a narrativa segue viva e vibrante, em toda sua riqueza e beleza. O registro de parte da cosmologia dos povos Makurap e Wajuru, sendo feito através de projetos de documentação etnolinguística, é uma das estratégias de valorização do conhecimento tradicional desses povos e tem o potencial de proporcionar espaços e oportunidades para o fortalecimento cultural e a revitalização linguística, ao lado do registro desse conhecimento para as gerações atuais e futuras (Wajuru et al., no prelo).

## Referências

- Cesarino, Pedro de Niemeyer (2011). *Oniska, a poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- \_\_\_\_ (2013). *Quando a terra deixou de falar: contos da mitologia marubo*. São Paulo: Ed. 34.
- Franchetto, Bruna (2018). Traduzindo tolo: “Eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 53, pp. 23-43.
- \_\_\_\_ (2012). Línguas ameríndias: Modos e caminhos da tradução. *Cadernos de tradução*, 30 (2), pp. 35-62.
- \_\_\_\_ (2023). A viagem de urutau: Como é a vagina por dentro? *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 31(3), e95356 DOI: 10.1590/1806-9584-2023v31n395356.
- Galúcio, Ana V.; Nogueira, Antonia F. & Costa, Carla D. (2023). Makurap: Documentation of Language and Culture. *Endangered Languages Archive*. <http://hdl.handle.net/2196/73b9o01s-1c78-2246-5187-0fm978700a80>.
- \_\_\_\_ (2023). Wayoro: Documentation of language and culture. *Endangered Languages Archive*. Handle: <http://hdl.handle.net/2196/5004e53b-79f6-440d-81e6-266a64579366>.
- Guimarães, Mayara. R. (2025). Traduções e ações xamânicas nas artes verbais indígenas. *Revista Dobra*, Lisboa, 15. Handle: <https://revistadobra.weebly.com/dobra-mdash-15.html>.
- Lévi-Strauss, Claude (1993). *História de Lince*. São Paulo: Editora Schwarcz.
- \_\_\_\_ (1985). *A oleira ciumenta*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense.
- \_\_\_\_ (2006). *A origem dos modos à mesa. Mitológicas*, vol. 3. São Paulo: Cosac Naify.
- Maldi, Denise (1991). O complexo cultural do marico: sociedades indígenas do rio Branco, Colorado e Mequens, afluentes do médio Guaporé. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* (Antropologia), 7 (2), pp. 209-269.
- Mindlin, Betty (1993). *Tuparis e Tarupás*. São Paulo: Brasiliense/Edusp/Iamá.
- \_\_\_\_ (1997). *Moqueca de Maridos. Mitos eróticos*. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_ (1996). A cabeça voraz. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 10 (27), pp. 271-290. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8947>
- Ortiz, Simon (1992). *Woven Stone*, Tucson, University of Arizona Press.

Sá, Lúcia (2012). *Literatura da floresta. Textos amazônicos e cultura latina americana*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

\_\_\_\_ (2019). Endless stories: perspectivism and narrative form in native Amazonian literature. In F. Martínez-Pinzón e J. Uriarte (ed.). *Intimate frontiers. A literary geography of the Amazon* (pp. 128-149). Liverpool: Liverpool University Press.

Soares-Pinto, Nicole (2009). *Do poder do sangue e da chicha: os Wajuru do Guaporé (Rondônia)*. Dissertação de Mestrado, PPGA/ Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2009.

\_\_\_\_ (2022). Mulheres-Onça: mitologia, gênero e antropofagia no Complexo do Marico. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, 65 (1), e192785. [DOI: 10.11606/1678-9857.ra.2022.192785](https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.192785).

Viveiros de Castro, Eduardo (2012). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_ (1992). *Araweté: O povo Ipixuna*. São Paulo: CEDI.

Wajuru, J., Macurap, J., Nogueira, A. Galúcio, Ana V., Costa, Carla D. Engaging Wajuru/ Wayoro and Makurap communities in collaborative documentation: Recording, learning, and communicating. *Sámi language and culture research association scientific journal*, aceito para publicação.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Yangwareta e Akarandek: breve incursão pela cosmologia dos povos Wajuru e Macurap

### Resumo

Este artigo é fruto de uma pesquisa conjunta entre narradores Makurap e Wajuru, pesquisadoras da linguística indígena, da antropologia e dos estudos literários. Faz uma breve incursão pela cosmologia dos povos Makurap e Wajuru, através da narrativa intitulada “A cabeça voraz”, comparando versões coletadas em temporalidades diferentes e destacando diferenças e semelhanças. O artigo elabora hipóteses interpretativas preliminares da narrativa, dialogando, especialmente, com estudos antropológicos. Essa narrativa é contada em diferentes versões por povos distintos no Brasil. Entre os Makurap, aparece como *Akarandek*, entre os Wajuru como *Yangwareta*. Para este trabalho, nosso *corpus* inclui as versões oralizadas em português das narrativas Makurap e Wajuru registradas na década de 1990 por Betty Mindlin, a versão oralizada em português da narrativa Makurap registrada em 2024, e a versão transcrita em Wayoro e traduzida para português da narrativa Wajuru, registrada em 2023, no âmbito do projeto de documentação etnolinguística com ambos os povos.

**Palavras-chave:** Cosmologia Wajuru e Makurap; Tradição Oral Ameríndia; Narrativa “A Cabeça voraz”; Metamorfoses.

## Yangwareta e Akarandek: short introduction to the cosmologies of Macurap and Wajuru peoples

### Abstract

This article is the result of collaboration between Makurap and Wajuru narrators, researchers in indigenous linguistics, anthropology and literary studies. It takes a brief look at the cosmology of the Makurap and Wajuru peoples, through the narrative entitled “A cabeça voadora” or “A cabeça voraz” in Portuguese, comparing versions collected in different time periods and highlighting differences and similarities. The article draws up preliminary interpretative hypotheses of the narrative, dialoguing especially with anthropological studies. This narrative is told in different versions by different peoples in Brazil. Among the Makurap, it appears as *Akarandek*, among the Wajuru as *Yangwareta*. Our corpus includes the oralized versions in Portuguese of the Makurap and Wajuru narratives, recorded in the 1990s by Betty Mindlin, the oralized version in Portuguese of the Makurap narrative, recorded in 2024, and the version transcribed in Wayoro and translated into Portuguese of the Wajuru narrative, recorded in 2023, as part of the ethnolinguistic documentation project with the Makurap and Wajuru peoples.

**Keywords:** Wajuru and Makurap Cosmology; Amerindian Oral Tradition; “Flying Head” Narrative; Metamorphoses.

## Palavras luminosas: esboço de uma ontologia da linguagem taurepáng

Caio Monticelli

Doutor em Antropologia Social/Universidade Federal de São Carlos

<https://orcid.org/0000-0002-5992-4115>

[caio.monticelli@gmail.com](mailto:caio.monticelli@gmail.com)

### Introdução

Os Taurepáng são um povo indígena localizado no norte do estado de Roraima. Sua população é de pouco mais de 849 pessoas, cujas aldeias estão distribuídas principalmente na parte setentrional da Terra Indígena São Marcos (TISM) e, em menor número, na porção oeste da Terra Indígena Raposa-Serra do Sol (TIRSS)<sup>1</sup>. Desse total, cerca de quatrocentos Taurepáng vivem na aldeia Bananal, no Alto São Marcos, a poucos quilômetros de distância da fronteira com a Venezuela e da cidade de Pacaraima-RR.

Os Taurepáng do Bananal se afirmam cristãos e praticam, há décadas, a religião Adventista do Sétimo Dia. Isso significa, entre outras coisas, que eles não consomem bebidas alcoólicas, não fumam, não comem carne de porco e resguardam o sábado como dia sagrado (Andrello, 1993). De forma complementar, desde o início dos anos 2000, a dinâmica interna da aldeia Bananal tem sido cadenciada pela realização de cinco cultos por semana (Monticelli, 2020). Portanto, falar dos Taurepáng do Bananal é, em alguma medida, falar sobre a maneira como eles experienciam o cristianismo (Wright, 1999, 2004; Vilaça & Wright, 2009; Capredon, Cernadas & Opas, 2023).

A primeira parte do artigo examina o protagonismo de antigos grupos taurepáng na recepção dos missionários adventistas, que chegaram às suas aldeias no início do século XX (Prestes Filho, 2006). Para compreender esse processo de adesão religiosa, é

---

1 Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Taurepang>. Acesso em 10/02/2025.



necessário considerar dois fatores que se complementam: i) a disseminação do movimento profético *Aleluia* pela área do Monte Roraima (Butt, 1960; Abreu, 1995; Amaral, 2019); e ii) a presença secular, nessa região, de cartilhas contendo mensagens e cantos cristãos, um método de catequese bastante empregado pelos missionários anglicanos e adventistas que atuavam na Guiana Inglesa. Todavia, uma vez que foram apropriados pelos indígenas, tais papéis passaram a receber um uso particular em contextos marcadamente rituais (Delèage, 2010; Allard & Walker, 2016).

Na segunda parte, serão analisadas as atividades que acontecem na *chochi*, a igreja do Bananal, com destaque para a importância dos cantos e das pregações. A estrutura dos cultos segue um padrão bem definido de canto/pregação/canto, em que a palavra cantada produz o “meio sonoro” (Lewy, 2012a, 2012b, 2017) pelo qual a mensagem de Deus é transmitida pelo pregador. Essa dinâmica, contudo, só é eficaz quando há a ação de *meruntã*, o “Espírito Santo”, sem a qual a palavra divina não teria a força necessária para “entrar” no coração das pessoas.

Por fim, a terceira parte busca esboçar os contornos gerais de uma “ontologia da linguagem” taurepáng (Hauck & Heurich, 2018; Cayón, 2024; Ramos, 2024; Lolli & Andrello, 2024). A questão central que orienta essa discussão é: de que modo a palavra de Deus transmitida pelo pregador pode efetivamente transformar a pessoa taurepáng? Por meio de um exercício de equivocação controlada (Viveiros de Castro, 2004) e concordância pragmática (Almeida, 2013), articulam-se as noções nativas de alma, sabedoria e bem-estar para argumentar que a palavra de Deus possui uma qualidade luminosa denominada *auká*, capaz de elevar a potência espiritual de quem participa dos cultos.

## **Chegam os missionários**

Diferentemente do que se poderia supor em um primeiro momento, o contato inicial dos Taurepáng com a religião adventista não ocorreu por meio de missionários que partiram de cidades estratégicas da Amazônia brasileira, como Belém, Manaus ou Boa Vista. Ao contrário, os missionários chegaram à região do Monte Roraima seguindo rotas pelo interior da Guiana Inglesa, então colônia britânica<sup>2</sup>. Embora a Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD) tenha sido fundada nos Estados Unidos em 1863, há registros de que

2 Embora as Guianas tenham sido reivindicadas pelos espanhóis, foram os holandeses os primeiros europeus a se estabelecerem de fato na região. Durante os séculos XVII e XVIII, eles construíram grandes engenhos de açúcar ao longo da costa guianense e fomentaram uma extensa rede de trocas com os povos indígenas locais. No início do século XIX, porém, a Holanda se viu impelida a ceder à Inglaterra suas colônias nos rios Essequibo, Demerara e Berbice, que, em 1831, foram unificadas sob o nome de Guiana Inglesa, ou Guiana Britânica. Apenas em 1966 que a Guiana se tornou uma república independente do Reino Unido (Farage, 1991; Rivière, 1995).

já em 1883 circulavam publicações adventistas na Guiana Inglesa, tornando esse país o primeiro da América do Sul a receber periódicos contendo a mensagem da nova religião (Land, 2005, p. 8; Prestes Filho, 2006, p. 47).

Em 1906, o pastor americano Davis desembarcou em Georgetown para coordenar a incipiente Missão Adventista da Guiana. Após cinco anos morando na capital, foi informado por indígenas – cuja etnia não se sabe ao certo – sobre a existência de um profeta nativo da região do Monte Roraima, que afirmava receber mensagens diretamente de Deus. Intrigado com a história, Davis decidiu viajar ao interior, interpretando o que julgou ser uma “demanda espontânea” daqueles povos distantes pela mensagem de Cristo (Butt Colson, 2009, p. 158).

No final de abril de 1911, Davis partiu de Georgetown rumo ao Monte Roraima. Durante a viagem, parou em aldeias akawaio e arekuna para pregar. Em 12 de junho, alcançou o rio Paruimã, próximo à fronteira venezuelana, e recebeu as boas-vindas com tiros de espingarda disparados por “uma dúzia de índios nus”. Para o missionário, a recepção calorosa foi uma demonstração da intervenção divina, que despertara naquela gente humilde um genuíno interesse pelo evangelho. Em 25 de junho, já estando na Venezuela, fundou a missão adventista *The Mountain View Mission of S.D.A.* (Prestes Filho, 2006, p. 164; Butt Colson, 2009, p. 159)<sup>3</sup>.

Ao aproximar-se do Monte Roraima, Davis chegou à aldeia Kawariana Romono, situada ao pé da montanha. Essa aldeia seria visitada ainda em 1911 pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, acompanhado do jovem xamã Akuli, que anos mais tarde teria um filho chamado Bento, o fundador da aldeia Bananal. Davis, contudo, não chegou a se encontrar com Koch-Grünberg nem com Akuli, pois faleceu poucas semanas após chegar a Kawariana Romono (Koch-Grünberg, 2006; Andrello, 1993).

O chefe dessa aldeia era um homem chamado Seremada, que anos antes da chegada de Davis havia sido aluno da missão anglicana *Kongamuk*, instalada às margens do rio Maú, próxima à fronteira da Guiana com o Brasil. Devido às dificuldades logísticas, *Kongamuk* teve as atividades encerradas em 1889. Ao retornar para o vale do rio Kukenã, Seremada fundou a aldeia Kawariana Romono e construiu uma pequena igreja, onde passou a transmitir algum conhecimento religioso adquirido junto ao pastor anglicano.

3 De modo geral, o conceito de “missão religiosa” designa qualquer atividade voltada à salvação de indivíduos ou coletividades, dado que, no interior do cristianismo, a difusão do evangelho é entendida como um dever fundamental. Em sentido mais técnico, porém, a “missão” refere-se à propagação do evangelho em contextos onde a ordem social ainda não se encontra estruturada pelos valores da “cultura cristã”. Baseada na premissa de que a diversidade cultural pode ser orientada por uma leitura universalizante dos textos bíblicos, a missão implica a introdução de um sistema particular de crenças e práticas em um universo cultural distinto, com o objetivo de moldá-lo segundo os fundamentos cristãos (Almeida, 2004, p. 33).

Além disso, Seremada trouxe de *Kongamuk* um pequeno livro escrito em língua akawaio, contendo hinos cristãos. Ainda que não dominasse plenamente a leitura, abria o livrinho e o lia, falando “a língua dos anjos” (Rodríguez, Gómez & Fernández, 2023, p. 38).

Na prática, sua “leitura” restringia-se à repetição de alguns poucos caracteres do alfabeto inglês. Na década de 1990, Andrello (1993) visitou a aldeia taurepáng Maurak, na Venezuela, onde conheceu Raimundo, então com cerca de 80 anos e um dos últimos netos vivos de Seremada. Raimundo relatou que seu avô costumava reunir as pessoas para a oração, empunhava um pedaço de papel e começava a recitar: “a, b, c...” (Andrello, 1993, p. 144). Assim, ainda que não pertencentes ao léxico taurepáng, ou talvez justamente por isso mesmo, tais palavras aparentemente sem nexos passaram a ser mobilizadas em contextos marcadamente rituais pelo antigo chefe.

O uso de cartilhas religiosas escritas em língua indígena, contendo hinos e mensagens cristãs, foi um método de tradução com fins catequéticos bastante empregado pelos anglicanos atuantes na Guiana Inglesa. A partir de 1829, quando suas missões se expandiram para o interior da colônia britânica, esses papéis passaram a exercer forte influência nos povos Akawaio, Patamona, Macuxi, Arekuna e Taurepáng. Em 1874, por exemplo, o pastor anglicano William Brett já teria impresso mais de mil panfletos em língua akawaio, abarcando temas do Antigo e do Novo Testamento e os distribuindo em diversas missões frequentadas pelos Akawaio (Amaral, 2019, p. 92). Quase cinquenta anos depois, em 1911, Koch-Grünberg registrou que o chefe Seremada possuía uma caixa cheia de publicações dos anglicanos, dentre elas uma cartilha intitulada *Church Service for the Muritaro Mission, Georgetown 1885* (Koch-Grünberg, 2006, p. 116).

O aparente sucesso do empreendimento anglicano, contudo, não se deveu apenas à ação missionária. A existência de rotas tradicionais pela região do Monte Roraima, por onde circulam pessoas, objetos e saberes desde tempos imemoriais, favoreceu a disseminação das cartilhas religiosas e possibilitou que os indígenas lhes atribuissem usos próprios (Déléage, 2010; Allard & Walker, 2016). Essa apropriação contribuiu para a emergência local de movimentos proféticos, como o *Aleluia*, caracterizado pela combinação de elementos cristãos com experiências de natureza xamânica – como o contato com espíritos celestes mediante o estado de transe (Abreu, 1995; Amaral, 2019). Portanto, quando Davis chegou a Kawariana Romono, em 27 de junho de 1911, encontrou indígenas já familiarizados com um certo tipo de conhecimento do cristianismo. Todos ali, afinal, estavam reunidos sob a chefia de Seremada, ex-aluno da missão anglicana *Kongamuk*. Nesse sentido, embora a mensagem adventista fosse nova em sua forma, seu conteúdo essencial não era totalmente inédito.

Davis carregava consigo um diário pessoal, no qual registrou que os habitantes de Kawariana Romono lhe pediram “insistentemente” a fundação de uma missão. De imediato, durante alguns dias, o pastor deu instruções, nomeou pessoas e realizou pregações. Em 18 de julho, porém, seu diário é escrito por Theophilis, companheiro de viagem e intérprete de Davis, jovem akawaio que havia sido aluno da missão anglicana *Bartica Groove*, instalada no rio Essequibo, Guiana. Nesse dia, Theophilis fez anotações acerca do estado debilitado de saúde do missionário (Butt Colson, 2009, p. 159).

Enfraquecido por febre alta, vômitos e diarreia, Davis faleceu em 31 de julho de 1911. Sua sepultura, marcada por uma lápide, permanece até hoje próxima à aldeia taupépang Kumarakapay, na Venezuela. Após a morte do pastor, seu diário foi levado por Theophilis de volta a Georgetown e entregue a outro pastor adventista. Em novembro de 1911, o conteúdo foi publicado no periódico adventista *Review and Herald*, nos Estados Unidos. A partir de então, os indígenas visitados por Davis no interior da Guiana passaram a ser conhecidos como “*Davis Indians*”. Muitas histórias foram escritas sobre eles, a maioria enfatizando sua “fidelidade” aos ensinamentos do pastor e o “apelo” que faziam por novos missionários (Prestes Filho, 2006, p. 173-174).

Embora Davis estivesse familiarizado com o ofício de evangelizar grupos ameríndios, ele não era etnógrafo. Seu diário carece de informações detalhadas sobre quem seriam os povos que “pediram” a fundação de uma missão, além de sequer mencionar o *Aleluia*, prática ritual da qual Seremada era entusiasta. Assim, quem seriam os “*Davis Indians*” e em que consiste o *Aleluia*?

Estima-se que o *Aleluia* tenha surgido entre 1845 e 1885, quando um xamã macuxi chamado Bichiwung foi levado das Montanhas Kanuku, interior da Guiana, para trabalhar em uma missão anglicana em Georgetown. Em algum momento da estadia, Bichiwung teria desconfiado de que o pastor o estava enganando, pois não queria que os indígenas alcançassem o chamado paraíso no céu após a morte. Entristecido, Bichiwung haveria orado tão intensamente que entrou em transe, sua alma viajou pelo céu e foi se encontrar com uma entidade reluzente posteriormente associada ao Deus cristão. Da visita ao céu, foi presenteado diretamente pela divindade com as danças e os cantos do que veio a ser o *Aleluia*. De volta à sua aldeia no interior guianense, Bichiwung dedicou-se o resto da vida a ensinar o *Aleluia* a todos os indígenas que desejassem verdadeiramente alcançar o paraíso celestial após a morte (Butt, 1960, p. 69; Amaral, 2019, p. 120)<sup>4</sup>.

4 Outros possíveis nomes de Bichiwung são Pichiwung, Bisiwung, Pisiwung e Iisiwon. Independente, porém, da grafia, seu significado é algo como “senhor das espécies animais” (Abreu, 1995, p. 72, nota 39).

Quanto aos povos chamados de “*Davis Indians*”, o pastor escreveu em seu diário que Kawariana Romono era uma aldeia habitada pelos “Ackowio”. No entanto, em outubro daquele mesmo ano de 1911, Koch-Grünberg esteve em Kawariana Romono e afirmou se tratar de uma aldeia “Taulipáng” (Koch-Grünberg, 1982, vol. III, p. 142; Butt Colson, 2009, p. 160). Ou seja, sob essa ótica, foram os Taurepáng de Kawariana Romono que supostamente “pediram” para que Davis fundasse uma missão entre eles. Trata-se, então, de um caso notável de “proselitismo às avessas”, já que foram os indígenas do Roraima que solicitaram ao missionário a oferta do serviço religioso, não o contrário.

De fato, a primeira menção ao etnônimo Taurepáng aparece no trabalho etnográfico de Koch-Grünberg (2006, p. 58). Antes disso, eles eram conhecidos por Jaricuna ou Yaricuna, possível equívoco dos brancos que não os distinguiam dos Arekuna, seus parentes ao norte (Andrello, 1993, p. 43; Santilli, 2001, p. 21). Entre si, contudo, os Taurepáng se autodenominam Pemon, termo que significa “gente, pessoa” e que é compartilhado com os Kamarokoto e Arekuna, grupos aparentados situados a oeste e noroeste do Monte Roraima. Os Taurepáng constituem o subgrupo pemon situado mais ao sul, habitantes de uma região que, no início do século XX, foi atravessada pela fronteira entre o Brasil e a Venezuela (Thomas, 1982).

Ao lado dos Pemon vivem os Kapon, situados sobretudo do lado oriental do Monte Roraima. Trata-se de outro grande grupo étnico transfronteiriço subdividido em Akawaio, Patamona e Ingarikó (Butt Colson, 2009; Amaral, 2019). Enquanto coletivos, Pemon e Kapon conformam os povos indígenas falantes de uma língua da família Karib mais numerosos de toda a região guianense (Riviére, 1984; Gallois, 2005). Seu território tradicional de ocupação corresponde a uma ampla faixa de terras adjacente ao Monte Roraima, área conhecida como *circum*-Roraima, que foi sobreposta pela tríplice fronteira Brasil-Venezuela-Guiana (Butt Colson, 1985).

Na segunda metade do século XIX, a emergência do *Aleluia* inaugurou uma nova fase na vida ritual dos Pemon e Kapon. À medida que a profecia da vida póstuma no paraíso celeste era disseminada, novos xamãs-profetas foram surgindo, especialistas rituais que se destacaram pela habilidade de entrar em transe no intuito de obter cantos e mensagens junto aos espíritos cristãos – o que nem todos conseguiam. Após as suas primeiras manifestações entre os Macuxi e Akawaio, não tardou para as danças e cantos do *Aleluia* incorporarem as danças e cantos do *parishara*, um antigo ritual de caça praticado pelos Pemon e Kapon. Assim, a antiga casa cerimonial de suas aldeias foi rebatizada para *chochi*, adaptação do inglês *church*, e o *Aleluia* passou a ser praticado no lugar do *parishara* (Butt Colson, 2009, p. 254; Lewy, 2012a). Koch-Grünberg, inclusive, chegou a afirmar que em

Kawariana Romono se percebia “com mais clareza” a influência do anglo-cristianismo, pois seus moradores dançavam o *Aleluia* enquanto em aldeias vizinhas, “mais originais” na opinião do autor, os indígenas ainda preferiam o tradicional *parishara* (1982, vol. III, p. 145).

Após a morte de Davis em 1911, a IASD não conseguiu enviar prontamente outro missionário à região do Monte Roraima. Estes só voltariam a atuar na área em 1927, quando Alfred e Betty Cott assumiram essa tarefa. Um ano antes, em 1926, a situação dos “*Davis Indians*” fora verificada de perto por W. Baxter e C. Sutton. Ambos representantes da IASD, ficaram desapontados ao constatar que os “*Davis Indians*” não praticavam mais os cultos ensinados pelo pastor, embora recordassem, em inglês precário, trechos de cantos cristãos (Prestes Filho, 2006, p. 176). Essa constatação revela o apreço dos Taurepáng pelos cantos cristãos – cantos que, no limite, provém da alteridade; no caso, dos brancos –, visto que permaneceram na memória coletiva quase duas décadas após a breve estadia do missionário em Kawariana Romono.

A aparente fragilidade da fé dos “*Davis Indians*” – reportada por W. Baxter e C. Sutton – teria motivado a viagem do casal Cott à região do Monte Roraima, em 1927. Em Akurimã, aldeia taurepáng próxima à fronteira Venezuela-Brasil, os Cott foram bem-recebidos pelo chefe André, que construiu uma igreja na comunidade. Firmada a base para as operações missionárias, durante anos o casal educou grupos taurepáng na língua inglesa, realizou pregações e difundiu os princípios da religião adventista. Nesse processo, combateram com afinco o que chamaram de “hábitos pecaminosos”, como a poligamia<sup>5</sup>, o consumo de tabaco, de bebidas alcoólicas, a prática dos xamãs e do próprio *Aleluia* (Andrello, 1993, p. 120; Prestes Filho, 2006, p. 187).

Em 1931, um destacamento militar venezuelano alegou questões de soberania nacional e expulsou os Cott do país. No ano anterior, contudo, o casal havia pregado em 28 aldeias taurepáng e arekuna, disseminando a mensagem adventista e intensificando proibições religiosas (Andrello, 1993, p. 149; Prestes Filho, 2006, p. 189). A escola adventista de Akurimã chegou a contar com 375 alunos, em uma aldeia que atingiu 900 moradores – número muito superior ao padrão das aldeias guianenses da época, que até meados do século XX raramente ultrapassavam 100 pessoas (Rivière, 1984; Rodríguez, Gómez & Fernández, 2023).

5 Em 1911, anos antes da chegada dos Cott a Akurimã, Koch-Grünberg registrou que a poligamia era amplamente praticada entre os Taurepáng do Roraima, havendo homens que mantinham cinco ou até sete esposas. Eventualmente, conflitos surgiam entre as mulheres, e uma delas, tomada pela irritação, sentava-se em um banco e exclamava à outra: “Cozinhe você para o seu marido!” (1982, vol. III, p. 97).



Com a expulsão dos Cott, a cristianização dos Pemon na Venezuela passou a ser responsabilidade da ordem franciscana. Os padres fundaram missões em locais estratégicos da savana venezuelana, com o objetivo de “desconverter” os indígenas do adventismo para convertê-los à fé católica. Os esforços, porém, encontraram resistência entre os grupos taurepáng que haviam tido contato direto com Alfred e Betty Cott. Diante das incursões dos padres, os moradores de Akurimã se dispersaram, migrando para diferentes sítios ao longo da fronteira Venezuela-Brasil; muitos continuaram a praticar os cultos ensinados por “*father Cott*” (Andrello, 1993, p. 127).

Expulsos da Venezuela, os Cott transferiram-se para o lado guianense da fronteira e fundaram a missão *Paruimã*, em 1932, às margens do mesmo rio onde, anos antes, Davis fora bem-recebido por “uma dúzia de índios nus”. Francisco André, filho do chefe André de Akurimã, tornou-se assistente pessoal de Alfred Cott em *Paruimã* e, posteriormente, fundou a aldeia Maurak, ao sul do antigo sítio de Akurimã, reunindo famílias resistentes ao catolicismo (Rodríguez, Gómez & Fernández, 2023, p. 70). Maurak consolidou-se como novo centro religioso taurepáng pós-Akurimã, e entre seus primeiros moradores estava Bento, que nos anos 1960 fundaria a aldeia Bananal no Brasil (Andrello, 1993, p. 130, 148). Trata-se do filho do xamã Akuli, guia de Koch-Grünberg ao Monte Roraima. Avelino, filho de Bento e pregador de grande prestígio no Bananal, nasceu em Maurak, sendo influenciado desde a infância pelo adventismo praticado por seus familiares mais velhos.

Em Maurak, Francisco André recebia livros e cartilhas religiosas da missão *Paruimã*, material escrito em akawaio – prática semelhante à das missões anglicanas, pois, na Guiana, os Akawaio (Kapon) são maioria em relação aos Pemon. Armazenados no depósito da igreja, lições e hinários adventistas, escritos em uma língua ligeiramente distinta do taurepáng, eram distribuídos e utilizados durante o culto sabatino, ritual semanal realizado na *chochi*. O retorno de missionários adventistas à Venezuela foi permitido no final da década de 1950. A partir de então, houve um aumento da ortodoxia religiosa dos cultos taurepáng; antes disso, sua prática ritual esteve por quase duas décadas sendo realizada de maneira autônoma. Com a volta dos missionários, a IASD construiu um colégio adventista em Maurak, nos anos 1960, que passaria a exercer grande influência na juventude taurepáng, formando novas gerações de pregadores (Andrello, 1993, p. 148, 151; Prestes Filho, 2006, p. 200).

Na mesma época em que Maurak recebia o colégio adventista, Bento, filho de Akuli, migrava para o lado brasileiro da fronteira, para fundar a aldeia Bananal. No sítio que margeia o igarapé Makayapáng – afluente da margem esquerda do rio Surumu –, construiu sua casinha e uma pequena igreja, onde, todos os sábados, sua família se reunia

para o culto, ritual ministrado, na grande maioria das vezes, pelo próprio chefe Bento. Para realizar suas pregações, Bento consultava as páginas de um livrinho produzido na missão *Paruimã*, que trouxera consigo de Maurak.

Conclui-se, a partir dessa longa contextualização, que a missão religiosa conduzida pelo pastor Davis teve pouco tempo para criar raízes. A missão dos Cott, em contrapartida, foi mais duradoura, influenciando comunidades como Akurimã e Maurak, que acabariam por influenciar a própria formação do Bananal. Alguns dos primeiros moradores do Bananal tiveram contato direto com os Cott – como o casal fundador da aldeia, Bento e Rosa. Rosa fora aluna de Betty em Akurimã, e o chefe Bento, quando jovem, fora batizado por Alfred na missão *Paruimã*. Ao longo dos anos, os cultos no Bananal também foram se transformando, fruto da intensificação do contato de seus moradores com instituições adventistas brasileiras.

### Cultos taurepáng

A igreja do Bananal é uma construção de madeira chamada de *chochi*, onde são realizados cinco cultos por semana. Nas noites de domingo ocorre o Culto de Evangelismo, nas noites de quarta-feira o Culto de Oração, nas noites de sexta-feira o Culto do Pôr do Sol, nas manhãs de sábado o Culto de Adoração e nas tardes de sábado o Culto Jovens Adventistas. Os encontros noturnos acontecem das 19h às 20h, o matutino de sábado das 10h às 12h e o vespertino das 17h às 18h.

A pregação de todos os cultos mobiliza pautas centrais da religião adventista, como o “grande conflito” entre Deus e Satanás e o iminente retorno de Jesus Cristo à Terra. Movidos por essa forma de interpretar os acontecimentos de seu cotidiano, bem como as notícias do mundo que chegam pela televisão e internet, os Taurepáng parecem viver em um constante estado de “atenção milenarista” (Robbins, 2004, p. 164). E enquanto Cristo não vem, os conflitos só tendem a se agravar, seja pelo surgimento de doenças e guerras, seja pelo aumento da fome e da violência de maneira geral. Nesse sentido, os eventos recentes na fronteira Brasil-Venezuela, como o acirramento da tensão militar, a grande migração venezuelana para o Brasil, a situação de miséria que assola os parentes em lado venezuelano e a eclosão da pandemia de COVID-19, em 2020, reforçam os prognósticos taurepáng de que o fim do mundo está próximo (Monticelli, 2020, p. 29).

Cada culto, todavia, possui uma temática própria. No Culto de Evangelismo, a pregação tem como propósito sensibilizar os fiéis a levarem a mensagem adventista às pessoas que ainda não a conhecem. No Culto de Oração, a pregação dá ênfase ao “poder da oração” de quem se mantém de acordo com os ensinamentos bíblicos, em especial

a abstenção do consumo de bebidas alcoólicas e tabaco. Os Taurepáng entendem que *pürümantok*, “oração”, é uma forma de “conversar com Deus”, e quanto mais pessoas orarem em prol de um mesmo objetivo, mais chances este tem de se realizar.

O Culto do Pôr do Sol tem como finalidade dar as boas-vindas ao advento do sábado, enfatizando a necessidade de resguardá-lo como um sinal de comprometimento com Deus. Entre os Taurepáng, a figura do Deus cristão é chamada de *Potorüto*, traduzido como “nosso pai, nosso dono”, acepção que se mostra de forma recorrente nas orações. Na imensa maioria das vezes, os Taurepáng começam suas orações dizendo *inna yepotorü kak po tukonwasen*, “nosso pai que vive nas alturas do céu”. Segundo Butt Colson & Armellada (1990, p. 12), *yepotori* significa “aquele que está acima de todos nós”. Esse termo capta a compreensão taurepáng da existência de um “dono maior” que cuida de suas vidas, atributos característicos que remetem às relações de maestria amplamente disseminadas na Amazônia indígena (Fausto, 2008; Fausto & Costa, 2021).

Quanto ao Culto de Adoração, ele é o único a ser precedido pelas atividades da Escola Sabatina. Das 8h30 às 9h10, a *chochi* vai se enchendo com a chegada dos fiéis, que às 9h15 se dividem em Pequenos Grupos. Cada Pequeno Grupo é composto por até dez pessoas e um líder, que recapitula o conteúdo das lições para aquela semana e fomenta a discussão. As lições da Escola Sabatina estão escritas em português, distribuídas periodicamente pela Associação Amazonas-Roraima (AAmaR), braço institucional da Igreja Adventista do Brasil<sup>6</sup>. Apesar de os Taurepáng as estudarem em português, eles as discutem em sua língua nativa, fazendo uma tradução imediata e em tempo real dos textos. Como veremos adiante, o mesmo acontece nas pregações. Ademais, após o encerramento das atividades da Escola Sabatina e a conseguinte coleta do dízimo, o culto de sábado segue a estrutura comum a todos os demais: duas seções de serviço de canto intercaladas pela pregação. Especificamente, sua pregação é voltada para a necessidade de buscar a salvação em Cristo, pois, enquanto a existência nesta Terra é “estragada” por Satanás, no paraíso celeste ela será livre de doenças, de morte e sofrimento; em suma, *kowannötok tericheparak patá*, um “lugar de vida eterna”.

Por fim, o Culto Jovens Adventistas apresenta caráter marcadamente lúdico. Antes da pregação, realizam-se gincanas destinadas a testar o conhecimento religioso das pessoas reunidas na *chochi*. Entre as atividades, destacam-se brincadeiras que consistem em dar continuidade a um louvor subitamente interrompido, avaliar quem memorizou o maior número de versículos ou responder a jogos de pergunta-resposta sobre temas bíblicos. Os vencedores recebem como prêmio bíblias ou obras de Ellen White fornecidas pela AAmaR

---

6 Disponível em: <https://aamar.adventistas.org/>. Acesso em 13/02/25.

– como *O Grande Conflito* e *Caminho a Cristo*. Via de regra, a pregação é conduzida por jovens, cuja fala, por vezes marcada por insegurança, pode ser compreendida como parte de um processo de iniciação que prepara a futura geração de pregadores. Durante essas pregações, os membros mais experientes costumam manifestar aprovação por meio de gestos de concordância, reforçando o caráter formativo do culto.

A dinâmica de cinco cultos temáticos por semana pode ser atribuída à influência da AAmAR, que desde o início dos anos 2000 fornece todo o material religioso utilizado pelos Taurepáng do Bananal em sua prática ritual. Além das apostilas da Escola Sabatina, a instituição disponibiliza o *Sermonário*, livro-guia que define os temas de cada pregação ao longo do semestre, bem como os louvores tocados nos cultos, mídias digitais disponibilizadas pela instituição adventista. Considerando que os cultos seguem o padrão canto/pregação/canto, torna-se necessário examinar o significado do canto para os moradores do Bananal, para, então, analisar um trecho de pregação.

Durante os trabalhos de campo na aldeia, não foram observados cantos em língua indígena, e chama a atenção os Taurepáng traduzirem as pregações, mas não os cantos, entoados integralmente em português. Embora haja diversos professores nativos capazes de realizar essa tradução, tal prática não parece ser considerada necessária. A impressão que se tem é que a pregação, para ser compreendida, exige tradução; o canto, por sua vez, deve ser reproduzido.

Com efeito, a alteridade constitui uma fonte indiscutível de cantos para os Taurepáng. Durante a sessão de cura, o xamã entoa cantos que recebe de seus espíritos auxiliares, os *Mawarí* (Santilli, 1994). No antigo ritual de caça *parishara*, os cantos provinham do contato com os donos espirituais das espécies animais, como antas e queixadas (Lewy, 2012a). No *Aleluia*, Bichiwung recebeu cantos da divindade que fora visitar no céu (Butt, 1960). No movimento profético de San Miguel, na Venezuela, o profeta primevo apreendeu cantos após sua alma viajar pelo céu guiada por dois anjos (Levy, 2003). Entre as décadas 1930-1970, os cultos *Chimiting* e *Chochimuh*, também praticados pelos os Taurepáng na Venezuela, ficaram marcados pela apropriação de cantos cristãos e da liturgia ensinada por missionários protestantes.

Em 1957, quando Butt (1960) visitou aldeias taurepáng na Venezuela, constatou que eles não praticavam mais o *Aleluia*. Em seu lugar, haviam adotado o *Chimiting*, adaptação nativa para “*church meeting*”. Segundo a autora, o *Chimiting* fora aprendido pelos antigos Taurepáng junto a um pastor anglicano chamado Smith, que teria partido do rio Essequibo, na Guiana, em missão evangelizadora pela área do Roraima. O pastor ensinou cantos para serem entoados toda vez que os indígenas quisessem “orar para falar

com Deus”. Porém, Butt descobriu que seus interlocutores não apenas desconheciam o significado dos cantos do *Chimiting* que entoavam, como as letras continham palavras em um inglês precário e parcialmente desconexas, como: “*Oh Mose drinking water*”, “*one, two, three*” e “*where’s my Lor?*” (Butt, 1960, p. 99).

Quanto ao *Chochimuh*, testemunhado por Thomas (1976) nos anos 1970, os cantos misturavam palavras em inglês, espanhol e língua indígena, tais quais *Jishe Krai* (*Jesus Christ*), *amen* (amém), *orekok* (*Holy Ghost*), *Dios* (Deus), *padre* (pai), *maimü* (palavra), *walpibe* (escuro), *nonpona* (na terra), *veyu* (sol ou luz) e *kakpona* (no céu). Possível adaptação nativa para “*church man*”, o *Chochimuh* foi um culto realizado na *chochi* aos domingos ou em festividades tipicamente cristãs, como a Páscoa e o Natal. Para Andreello (1993, p. 141, 147), o *Chimiting* e o *Chochimuh* teriam exercido grande influência no paulatino processo de adesão dos Taurepáng ao adventismo. De fato, no Bananal e nas aldeias visitadas na Venezuela, como Maurak e Kumarakapay, as pessoas ouvem sentadas a mensagem do pregador, que retira dos papéis escritos *Potorüto maimü*, literalmente a “palavra de Deus”. Durante o serviço de canto, por seu turno, a congregação canta com notável vigor, o que não chega a ser uma surpresa. O apreço dos Taurepáng pelos cantos cristãos foi constatado desde seu efêmero contato com o pastor Davis.

Ao se debruçar sobre o significado do canto para os Pemon, Lewy (2012b), entende que se no *parishara* o xamã obtinha cantos mediante o contato com os donos espirituais das espécies animais, a mesma metodologia xamânica fora estendida para o *Aleluia*, *Chimiting*, *Chochimuh* e demais movimentos proféticos *circum-Roraima*. Segundo o autor, o canto ritual, para os Pemon, opera como veículo capaz de conectar seres de diferentes domínios (Lewy, 2012b, p. 20). Nessa chave, o interesse dos antigos Pemon pelo conhecimento dos missionários estaria baseado na premissa de que os indígenas haviam compreendido que os missionários sabiam como fazer as entidades cristãs os ouvirem. Assim, teriam se apropriado dos cantos cristãos – e da palavra escrita, eu acrescento – visando estabelecer contato com os novos espíritos trazidos pelos brancos (Lewy, 2017).

Questionados sobre o motivo de cantarem na igreja, os moradores do Bananal geralmente afirmam que o canto “alegra” a pessoa. Para Clotildo, entretanto, professor de língua taurepáng, cantar “abre o pensamento para receber a mensagem”. Essa ideia pode ser expressa da seguinte maneira: *daukarüto konekatok mawin apitope*, em que *konekatok* significa “fazer, preparar” e *apitope* corresponde a “receber, pegar”. *Daukarüto* é traduzido como “nosso pensamento”, podendo, em determinados contextos, significar “nosso espírito”. Já *mawin* designa “mensagem, ensinamento”. Portanto, considerando que a estrutura dos cultos se organiza em canto/pregação/canto, pode-se interpretar

que os Taurepáng cantam antes da pregação pela alegria de se abrirem para receber a mensagem-ensinamento de Deus transmitida pelo pregador, e cantam após a pregação em celebração por tê-la recebido. O canto, nesse sentido, produz o meio sonoro pelo qual a palavra divina chega aos fiéis. Contudo, como enfatizou Clotildo, *Potorüto mawin wontok echi pemon yewantak innakama tuwap* – “a mensagem de Deus precisa entrar no coração para transformar a pessoa”. Surge, então, a questão: como *mawin*, a mensagem-ensinamento, poderia entrar no corpo de quem participa dos cultos?

Como mencionado, o conteúdo das pregações encontra-se escrito em português, de modo que o pregador traduz a mensagem para seu idioma no momento da transmissão. Alguns realizam essa tradução previamente, enquanto outros a fazem diretamente no púlpito. Não foram observadas pregações conduzidas inteiramente em língua taurepáng; o mais comum é a alternância entre a língua indígena, o português e o espanhol. Pregadores experientes, como Avelino, recorrem pouco ao *Sermonário*, utilizando-o apenas como referência para balizar o tema central de sua fala. Visto que as pregações duram em média entre 35 e 50 minutos, apresenta-se a seguir um pequeno trecho de uma pregação realizada no Culto de Adoração, em abril de 2022. Encerrada a primeira etapa de serviço de canto, Avelino se posicionou no púlpito e começou:

1. *Sörö hora tüse potorütok apürüpütuyase.*

(Nesta hora eu quero agradecer a Deus)

2. *Söröwarö mais uma vez Deus sailö escolhamapönehu söröwarö amaimü kamato pera.*

(Hoje mais uma vez Deus me escolheu para falar sobre tua palavra)

3. *Söröwarö wik yurötokon röda' mörö Potorüto mawin.*

(Hoje vamos prestar atenção na mensagem-ensinamento de Deus)

4. Todos sejam bem-vindos, a igreja hoje está bem lotada.

5. *Söröpenanemarö Potorütöda apürümakonse pürümanpaikon.*

(Hoje vamos orar para que Deus possa nos abençoar)

6. *Semupantokon-pe inna Ppoturüto maimü* mais uma vez pedimos as tuas bênçãos. Pedimos também que o Espírito Santo esteja conosco nessa manhã de sábado.

(Para nós estudarmos a palavra de Deus mais uma vez, pedimos as tuas bênçãos. Pedimos também que o Espírito Santo esteja conosco nessa manhã de sábado)



7. *Inna pürumatō* Senhor.

(Oremos para o senhor)

8. *Amaimūton pök seurumatai yaurō meruntā pürumatopo mörō wik wontope inna dewan yak.*

(Quando eu for falar sobre tuas palavras, que o Espírito Santo as faça entrar em nossos corações)

9. *Söröwarō inna patā anjeri pomarō.*

(Hoje até que o Senhor venha buscar-nos)

10. *Mörō randō inna ichi tūse inna repa mörō inna patasek kome kasau ya nayi mörō dak inna tōpai man konwasena Potorūto man. Amém.*

(Assim queremos ir para o lugar que o Senhor preparou para nós. Amém)

11. *Söröpenanemarō poripe auyesakon yenin* toda família.

(Hoje estamos felizes com a presença de vocês, toda a família)

12. *Söröwarō tema sedō taurepōman* “Noé chamado para salvar sua família”.

(Hoje vamos falar sobre o tema “Noé é chamado para salvar sua família”)

13. Quem é Noé nesta manhã aqui na igreja? *Anorök miamo nam yonpaton* Noé sou eu, Noé é você *amörō paapai amay amok kim* Noé. Você que é chamado para salvar sua família.

(Quem é Noé nessa manhã aqui na igreja? Noé sou eu, Noé é você, você que é papai, você que é mamãe, Noé somos nós. Você que é chamado para salvar sua família)

14. *Söröwarō penanemarō* Deus *amörō apōmasaman*. Deus chama para salvar sua família *otope amörō. Apōmapōman* Gêneses bíblia *yau raukatök* me acompanhe na bíblia Gêneses capítulo 6, versículo 3.

(Hoje Deus chama você. Deus chama para salvar sua família. Me acompanhem ao abrir a bíblia no livro de gênesis capítulo 6, versículo 3)

Muitas considerações podem ser feitas a respeito desse pequeno trecho de pregação. Há, por exemplo, a linha 10, onde manifesta-se o desejo de acesso ao “lugar preparado pelo Senhor”, isto é, o paraíso celestial. Há também o apelo do pregador na linha 14, dizendo que Deus está convocando os fiéis para cuidarem de sua família – tal qual Noé o fez. O termo família, nesse contexto, não se refere à família nuclear, mas à “grande

família” reunida sob o teto da *chochi* (linha 11). Assim, um atributo das pregações parece ser o de “aconselhamento” (Gibram, 2020), no sentido de zelar pelo cuidado e bem-estar comunitário.

Todavia, o ponto a ser ressaltado é a invocação, logo no início da fala de Avelino, do Espírito Santo (linha 6), que na sequência é chamado de *meruntã* (linha 8). Em muitos contextos rituais cristãos, a manifestação do Espírito Santo ocorre por meio da glossolalia, isto é, uma fala inspirada por alteridades linguísticas de valor ininteligível (Bonfim, 2019). Entre os Palikur, por exemplo, povo indígena situado no norte do Amapá, observa-se grande interesse pelo chamado “batismo de fogo”, experiência de êxtase religioso que lhes proporciona contato direto com o mundo sobrenatural, mas que, se não controlado, o transe pode se tornar perigoso (Capiberibe, 2007, 2017). No caso dos Taurepáng, a compreensão do Espírito Santo não se associa ao falar em línguas ou a estados de transe. Ao contrário, assume a forma de uma “força invisível”, cuja presença é fundamental para que a palavra de Deus entre no coração dos fiéis e produza transformação em quem participa do culto.

Não à toa, a expressão *merunte-ta* significa “dar força, fortalecer” (Armellada & Salazar, 1981, p. 125), e outra forma utilizada pelos Taurepáng para se referir ao Espírito Santo é chamá-lo de *Potorüto merunde*, “o poder de Deus”. Para eles, *Potorüto merunde* vem do céu e imprime “força” à fala do pregador. Essa força é considerada necessária, pois entendem que o coração das pessoas é “duro” e resistente à *Poturüto maimü*, a “palavra de Deus”. Pode-se inferir, portanto, que *mawin*, a mensagem-ensinamento transmitida pelo pregador, precisa ser fortalecida por essa agência externa e outra-que-humana. Uma vez “fortalecida”, a “palavra de Deus” seria capaz de “entrar no coração” das pessoas (linhas 8). Inversamente, sem a ação de *meruntã*, a fala do pregador seria “fraca” e o ritual realizado na *chochi* não teria o resultado esperado.

Retomemos a afirmação do professor Clotildo: *Potorüto mawin wontok echi pemon yewantak innakama tuwap*, “a mensagem de Deus precisa entrar no coração para transformar a pessoa”. Como, efetivamente, a pessoa que participa dos cultos poderia ser transformada? É precisamente essa dimensão da ontologia da linguagem taurepáng que será abordada a seguir. A hipótese a ser investigada é que *Poturüto maimü*, a “palavra de Deus”, é portadora de uma qualidade luminosa denominada *auká*, cuja análise permitirá compreender os modos pelos quais a palavra divina atua sobre o corpo e a pessoa taurepáng.

## Glória

O corpo taurepáng é denominado *esak*, invólucro material constituído de carne (*pün*) e sangue (*mün*). Segundo Koch-Grünberg, os Taurepáng acreditam que há algo no interior do corpo que “sobrevive após a morte”, e, se chamado de “alma”, então essa alma seria múltipla: precisamente, seriam cinco. Todas as cinco almas se comportam como “sombras ao fogo”, variando em tonalidades do mais escuro ao mais claro. A quinta alma, a mais clara, é chamada de *yekaton*, a “alma que fala”, o duplo da pessoa que deixa o corpo durante estados de inconsciência (Koch-Grünberg, 1982, vol. III, p. 151).

Décadas mais tarde, Thomas (1982) registrou que os Taurepáng possuem “ao menos” três almas: *enuto*, situada no olho e responsável pela visão; *kamong*, que após a morte instala-se nas serras e converte-se em *Mawarí*, espíritos perigosos para os vivos, mas auxiliares dos xamãs; e *yekaton*, a alma que habita o coração. Quando a *yekaton* é roubada por agentes maléficos, a pessoa adoece e, se não retornar ao corpo, o resultado é a morte (Thomas, 1982, p. 142).

Butt Colson & Armellada (1990) complexificam a discussão, assinalando que a *yekaton* é composta por porções de uma “luz brilhante” denominada *auká*. Proveniente do patamar celeste do cosmos, geralmente associada ao sol ou ao lugar do sol, *auká* permeia o mundo em intensidade variáveis. Regiões escuras, como cavernas e o inframundo, carecem mais de *auká* que o topo das serras e o céu onde voam os pássaros. Quando alojada no corpo (*esak*), os Pemon a denominam *yekaton* e os Kapon, *akwaru*. A “posse” de *auká* está associada a graus de sabedoria e bem-estar: pessoas “iluminadas” vivem bem; aquelas truculentas ou insensatas possuem menor porção de *auká* em seus corpos; elas “não vivem bem” (Butt Colson & Armellada, 1990, p. 15).

Em contraste, *warú* designa a escuridão, lugar das sombras e da noite. Assim, embora *auká* emane do céu, ela entra em contato com a escuridão do mundo e se converte em diferentes tonalidades de sombra. Seres dotados de energia vital consciente (*yekaton*, para os Pemon; *akwaru*, para os Kapon) podem elevar sua potência espiritual, mas estão sempre sujeitos à degradação do corpo físico. Na cosmologia pemon e kapon, a altura ocupa lugar privilegiado: estrelas, lua e seres que voam, como os *indjerí* (“anjos”), possuem maior luminosidade que os seres terrestres. Nessa concepção, o bom e belo está alocado no alto; o mal e feio, abaixo, no inframundo. Segundo Butt Colson & Armellada (1990), os sincretismos religiosos que tomaram forma na região do Monte Roraima, resultante do contato com as diversas denominações cristãs presentes na área, proporcionaram que os polos *auká/warú* se tornassem modulares das figuras de Deus e Satanás. A partir dessa transformação surgiram os profetas, especialistas chamados de sábios, cuja atividade

ritual está voltada para o patamar celeste do cosmos. Em busca da iluminação coletiva, eles visam aumentar a potência espiritual de seus seguidores a partir do contato com a fonte de “luz brilhante” que anima os corpos vivos. Para tal, o contato almejado parece ser estabelecido através de cantos e rezas (Butt Colson & Armellada, 1990, p.17).

Ao analisar a prática do *Aleluia* pelos Akawaio, subgrupo kapon situado na Terra Indígena Raposa-Serra do Sol, Abreu (1995) constatou que seus cantos e rezas são uma forma de “comunicação dos homens com os seres celestes. Estes últimos nada dizem, não perguntam nem respondem. Ao passo que os humanos perguntam, ordenam e declaram” (Abreu, 1995, p. 82). Através de experiências de transe, o líder ritual chamado de *epukena*, “sábio, profeta”, “aprende” as rezas e cantos que entoará no *Aleluia*, repassando em seguida esse conhecimento aos demais participantes do culto (p. 92).

Entre os Taurepáng adventistas, não há experiências de transe em seus cultos, o que sugere que a adesão à religião do Sétimo Dia tenha “estabilizado” suas manifestações proféticas (Andrello, 1993, p. 112). Ainda assim, há similaridades com o *Aleluia* akawaio: o pregador taurepáng é chamado *pukenak*, “sábio”, detentor de um conhecimento profundo de *Potorũto maimũ*, a bíblia, glosada “a palavra de Deus”. É com essa acepção que ele também é chamado de *ekamanin*, “aquele que transmite a mensagem”. No âmbito de sua prática cristã, a mensagem diz respeito à pregação. Os cantos religiosos, por sua vez, permanecem provenientes da alteridade, mas não de seres do patamar celeste do cosmos. Em vez disso, são os brancos distantes representados pela AAmaR. De todo modo, são cantos que provêm da alteridade e enfatizam tanto a degradação deste mundo, quanto sua superação mediante o retorno de Cristo.

O bem-estar da pessoa está diretamente relacionado à composição da *yekaton*, isto é, à retenção de *auká* no corpo (*esak*). Por meio de um exercício de equivocação controlada (Viveiros de Castro, 2004) e de concordância pragmática (Almeida, 2013), pode-se chamar a *yekaton* simplesmente de “alma do coração”. Se iluminada por maior intensidade de *auká* (*akwa* para os Kapon), a pessoa vive bem; se dominada por *warú*, então vive mal. Nesse sentido, o termo *yekaton* equaciona as noções nativas de “alma do coração”, fala, “luz brilhante” e bem-estar. Além disso, trata-se de energia vital, pois corpos desprovidos de *yekaton* – e, portanto, de *auká* – são corpos mortos. Não obstante, a relação direta entre *yekaton* e fala sugere um alinhamento entre linguagem e luminosidade interior. Abreu (1995) reforça essa hipótese ao afirmar: “caso a pessoa comporte-se adequadamente, por meio dos cantos e rezas [do *Aleluia*], *akwa* penetra seu coração, conferindo-lhe felicidade” (Abreu, 1995, p. 112).

Ao questionar Avelino, pregador experiente do Bananal, sobre como ele espera que seja a vida no paraíso celestial, respondeu que quando Jesus voltar, os corpos dos que creem em Cristo serão transformados em “pura glória”, utilizando a palavra *auká* para se referir a essa transformação. Com efeito, os Taurepáng se referem à ideia de um paraíso no céu por duas expressões: *Potorũto patá* e *auká patá*. A primeira significa “lugar de Deus”, a segunda é “lugar de glória”. Ainda segundo o entendimento de Avelino, uma vez que as pessoas ascendam ao paraíso celestial, elas viverão ao lado de Deus e poderão cantar em potência máxima, sem jamais se cansar.

Ora, certa vez Farage (1997, p. 84) escreveu que “toda fala é alma”, sendo o canto a “potência da alma”. Embora a autora tenha se referido aos Wapichana, vizinhos ao sul dos Taurepáng, estes também parecem conceber a fala a partir de uma ontologia específica da linguagem (Hauck & Heurich, 2018). No céu, quando não houver mais distinção entre alma e corpo, pois os corpos serão glorificados, *auká* em “estado puro”, eles cantarão de uma maneira impossível de ser alcançada nesta terra, onde a alma é apenas parcialmente iluminada e o corpo perecível à degradação. Nessa linha, o paraíso celestial é concebido como um lugar permanentemente iluminado, pleno de *auká*, “glória” (Andrello, 1993, p. 156; Monticelli, 2020, p. 40).

Como o pregador é o emissário de *Potorũto maimũ*, a “palavra de Deus” contida nas páginas da bíblia e do livro *Sermonário*, é plausível especular que elas provenham de *Potorũto patá/auká patá*, o “paraíso celestial” e, portanto, sejam portadoras de *auká*. Assim, caberia ao líder ritual a habilidade de apreender tais “palavras luminosas” e transmiti-las às pessoas reunidas na *chochi*, durante o culto. Contudo, nem sempre isso acontece com a eficácia pretendida, pois é preciso a ação de *meruntã*, o “Espírito Santo”. Mediante o “fortalecimento” da fala do pregador, as palavras que transmite teriam a “força” necessária para “entrar” no coração duro das pessoas, justamente o local no corpo onde se situa a *yekaton* – a alma responsável pela fala. Talvez seja sob essa perspectiva que a afirmação de Clotildo revele seu sentido: “é preciso que a mensagem de Deus entre no coração para transformar a pessoa”. A transformação desejada seria na ordem do aumento da sabedoria, um aprimoramento da capacidade comunicativa e que está relacionado à sensação de bem-estar. Esse processo de elevação da potência espiritual só parece ser possível através de uma maior concentração/retenção de *auká* no corpo.

A hipótese da transformação da pessoa nos cultos, por meio da fala ritual, remete, em certa medida, ao Alto Rio Negro, no Noroeste Amazônico. Nessa região, habitada por 22 grupos indígenas de diferentes famílias linguísticas, o uso de fórmulas verbais conhecidas como “benzimentos” é amplamente difundido. Tais enunciados podem ser proferidos para

proteção e cura individual ou coletiva, mas também para causar malefícios (Ramos, 2024; Cayón, 2024).

Os casos taurepáng e rionegrinos se aproximam pela diferença. Os benzimentos constituem um domínio de conhecimento parcialmente secreto, realizados na forma de sopro. As pregações na *chochi*, por sua vez, configuram um domínio público, em que a voz do pregador é inclusive amplificada pelo sistema de som da igreja. Além disso, uma característica essencial da noção de *auká* é sua qualidade imagética, luminosa, concebida como “luz brilhante” que emana do patamar celeste do cosmos. Já os benzimentos visam manipular propriedades cósmicas como um certo fogo-calor interior (Lolli & Andrello, 2024). Em ambos os casos, de todo modo, a palavra falada revela-se um poderoso meio de ação sobre a realidade que circunda o enunciador.

Nesse sentido, os benzimentos rionegrinos estão mais próximos do que os Taurepáng chamam de *tarén*, fórmulas mágicas que visam a proteção, cura ou causar malefícios. Para que o *tarén* seja eficaz, sua execução precisa ser feita em voz baixa, quase como um sussurro, um sibilar de palavras que se proferido na presença de outras pessoas “enfraquece” o efeito pretendido (Thomas, 1982, p. 139; Amaral, 2019, p. 309). Apesar disso, os Taurepáng referem-se ao *tarén* como “reza”. Trata-se, contudo, de uma “reza” bastante distinta da oração praticada em sua experiência cristã, já que todo *tarén* é encerrado com a nomeação dos nomes secretos dos seres ancestrais responsáveis pela transformação desejada (Armellada, 1972; Koch-Grünberg, 1982). Nas orações cristãs, em contraste, indexa-se apenas a ideia geral de um Deus que atua como um pai que cuida de seus filhos, seja nos termos em português, seja em suas variações na língua taurepáng, como *Potorüto* e *yepotorü*, respectivamente, “nosso pai, nosso dono” e “aquele que está acima de todos nós”. Assim, a oração ao Deus cristão, para os Taurepáng, prescinde da necessidade de um nome próprio e secreto.

Para finalizar, é pertinente levantar algumas questões que podem balizar estudos futuros. Haveria relação entre a transmissão de *Potorüto maimü* e a *yekaton* de quem prega? Uma *yekaton* mais “iluminada” poderia ser mais eficaz na transmissão da palavra de Deus? Por outro lado, tudo que afeta negativamente os Taurepáng adventistas é, de forma explícita ou implícita, atribuído à ação de Satanás. Portanto, caso a pessoa cometa um ato considerado pecaminoso – como consumir bebida alcoólica, tabaco, carne de porco ou trabalhar no sábado – sua *yekaton* tornar-se-ia mais “escura”, marcada por maior intensidade de *warú* (“sombra”)? Em termos simples: se a palavra de Deus ilumina a pessoa, o pecado a “escurece”? Pode-se aventar que sim. Talvez por isso os cultos sejam realizados com tanta frequência no Bananal; seus moradores parecem buscar constantemente o



contato com a luminosidade da palavra transformadora de Deus. É a alternativa que vêm elaborando para tentar viver bem em um mundo concebido como “estragado” por Satanás e pelo pecado, cujo fim, todavia, é tido como iminente.

### Considerações finais

A prática adventista taurepáng não se configura como resultado de uma imposição catequética reiterada. Caso fosse, a expulsão de Alfred e Betty Cott da Venezuela, em 1931, poderia ter levado os antigos moradores de Akurimã a abandonar o interesse pelos ensinamentos recebidos. O que se observa, ao contrário, é um protagonismo indígena na apropriação do conhecimento religioso e em sua circulação própria, processo que deu origem, mais tarde, aos cultos *Chimiting* e *Chochimuh*. Tanto no passado, com o *Aleluia*, quanto na prática adventista atual, os cantos provenientes da alteridade e o uso de papéis escritos ocupam lugar de destaque.

A argumentação desenvolvida buscou interpretar esse fenômeno a partir das afirmações dos interlocutores sobre a dinâmica dos cultos – “o canto abre o pensamento para receber a mensagem” e “a mensagem de Deus precisa entrar no coração para transformar a pessoa”. O exame de uma pregação evidencia que não basta apenas “cantar” e “ouvir o sermão”; para que o ritual realizado na *chochi* seja efetivo, é necessária a presença de *meruntã*, o “Espírito Santo” na concepção taurepáng. É sua ação que imprime “força” à fala do pregador, tornando *mawin*, a mensagem-ensinamento, apta a “entrar” no coração dos fiéis e produzir transformação em quem participa do culto.

Para compreender que tipo de transformação seria essa, equacionamos as noções nativas de alma, “luz brilhante” interior e bem-estar. A conclusão alcançada é que, se por um lado a *yekaton* está associada à fala e composta por *auká*, por outro, *auká* emana do patamar celeste do cosmos, entendido como sendo o paraíso (*Potorüto patá*, *auká patá*). Assim, a “palavra de Deus” é concebida como portadora de luminosidade. A ideia cristã de que “a palavra de Deus ilumina” encontra, portanto, sentido patente entre os Taurepáng, o que pode explicar seu interesse em praticar a religião adventista, com destaque para a alternância linguística que ocorre nos cultos.

Em última instância, o estudo da prática adventista taurepáng revela como a apropriação local de elementos cristãos se articula com concepções particulares de corpo e alma. A transmissão e circulação da “palavra de Deus”, fortalecida pelo “Espírito Santo”, é concebida como portadora de luz, capaz de elevar a potência espiritual dos fiéis. Essa dinâmica mostra que, longe de ser mera reprodução de um modelo missionário, os cultos realizados na *chochi* constituem um espaço ativo de criação indígena. Ao entrar no

coração e iluminar a alma, a palavra de Deus projeta os Taurepáng adventistas para além da condição terrena, em direção à glória plena do almejado paraíso celestial.



**Figura 1.** Chochi, a igreja do Bananal.  
Acervo pessoal.

## Referências

Abreu, Stela Azevedo de (1995). *Aleluia: o banco de luz*. Dissertação de Mestrado, IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Allard, Oliver & Walker, Harry (2016). Paper, power, and procedure: reflections on Amazonian appropriations of bureaucracy and documents. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 21 (3), pp. 402-413.

Almeida, Ronaldo (2004). Traduções do fundamentalismo evangélico. In Robin M. Wright (ed.), *Transformando os deuses, vol. II. Igrejas evangélicas, pentecostais e neopentecostais entre os povos indígenas no Brasil* (pp. 33-54). Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

Almeida, Mauro (2013). Caipora e outros conflitos ontológicos. *R@U – Revista de Antropologia da UFSCar*, v.5, n.1, pp. 7-28.

Amaral, Maria Virgínia (2019). *Os Ingarikó e a religião Areruya*. Tese de Doutorado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Andrello, Geraldo (1993). *Os Taurepáng: memórias e profetismo no século XX*. Dissertação de Mestrado, IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Armellada, Cesáreo de (1972). *Pemonton Taremuru. Los Tarén de los Indios Pemon*. Universidad Catolica Andres Bello, Caracas, Venezuela.

Armellada, Cesáreo de & Salazar, Mariano (1981). *Diccionario Pemon*. Caracas: Corpoven/ Instituto Andrés Bello.

Bonfim, Evandro (2019). Glossolalia. *The International Encyclopedia of Anthropology*, pp. 1-5.

Butt, Audrey (1960). The birth of a religion: the origins of a semi-Christian religion among the Akawaio. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 60 (1), pp. 66-106.

Butt Colson, Audrey (1985). Routes of Knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands. *Antropológica*, 63-64, pp. 103-149.

\_\_\_\_ (2009). *Land: its occupation, management, use and conceptualization. The case of the Akawaio and Arekuna of the Upper Mazaruni District, Guyana*. Panborough: Last Refuge.

Butt Colson, Audrey & Armellada, Cesáreo de (1990). El rol económico del chaman y su base conceptual entre los Kapones y Pemones septentrionales de las Guyanas. *Montalban*, n. 22, pp. 7-98.

Capiberibe, Artionka (2007). *Batismo de fogo: os Palikur e o Cristianismo*. São Paulo: Annablume.

\_\_\_\_ (2017). A língua franca do suprassensível: sobre xamanismo, cristianismo e transformação. *Mana* 23(2), pp. 311-340.

Capredon, Élise; Cernadas, César & Opas, Minna (orgs.) (2023). *Indigenous Churches Anthropology of Christianity in Lowland South America*. Palgrave Macmillan, Cham.

Cayón, Luis (2024). As substâncias da vida. In A. Barcelos Neto, L. Gil & D. Ramos (ed.), *Xamanismos ameríndios: expressões sensíveis e ações cosmopolíticas* (pp. 457-476). São Paulo: Editora Hedra.

Delèage, Pierre (2010). Rituels du livre en Amazonie. *Cahiers des Amériques Latines* 63-64(1-2), pp. 229-50.

Farage, Nádia (1991). *As muralhas dos sertões. Os povos indígenas no rio Branco e a colonização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; ANPOCS.

\_\_\_\_ (1997). *As flores da fala: práticas retóricas entre os Wapishana*. Tese de Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Fausto, Carlos (2008). Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana* 14(2), pp. 329-366.

Fausto, Carlos & Costa, Luiz (2021). Afinidades e diferenças: algumas considerações sobre a política da consideração (parte 1). *Mana* 27(3), pp. 1-29.

Gallois, Dominique (org.) (2005). *Redes de relações nas Guianas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/FAPESP.

Gibram, Paola (2020). Falas da diferença: aconselhamentos e modos de ser kanhgág pé. *Campos* 21(1), pp. 43-60.

Hauck, Jan, & Heurich, Guilherme (2018). Language in the Amerindian imagination. An inquiry into linguistic natures. *Language & Communication*, 63, pp. 1-8.

Koch-Grünberg, Theodor (1982). *Del Roraima al Orinoco*, 3 vols. Caracas: Caracas: Ernesto Armitano.

\_\_\_\_ (2006). *Do Roraima ao Orinoco, v. 1: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos 1911 a 1913*. São Paulo: Editora UNESP.

Land, Gary. (2005) *Historical Dictionary of Seventh-day Adventists. Historical dictionaries of religions, philosophies, and movements*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Levy, Gabriela Copello (2003). *Vozes inscritas: o movimento religioso de San Miguel entre os Pemon, Venezuela*. Dissertação de Mestrado, IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Lewy, Matthias (2012a). Different “seeing” – similar “hearing”. Ritual and sound among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela). *Indiana* 29, pp. 53-71.

\_\_\_\_ (2012b). The Rituals of Orekotón and the Aguinaldos Pemón – The system of appropriation in Pemón music (Gran Sabana/Venezuela). *Freie Universität Berlin*, pp. 1-23.

\_\_\_\_ (2017). About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology. *El oído pensante* 5(2), pp. 1-21.

Lolli, Pedro Augusto & Andrello, Geraldo (2024). Farmacologia xamânica do Alto Rio Negro. In A. Barcelos Neto, L. Gil & D. Ramos (ed.), *Xamanismos ameríndios: expressões sensíveis e ações cosmopolíticas* (pp. 457-476). São Paulo: Editora Hedra.

Monticelli, Caio (2020). *Patá matá, o que dizem os Taurepáng sobre o fim do mundo*. Dissertação de Mestrado, PPGAS, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil.

Prestes Filho, Ubirajara de Farias (2006). *O indígena e a mensagem do segundo advento: missionários adventistas e povos indígenas na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Ramos, Danilo Paiva (2024). A escuta dos sopros. In A. Barcelos Neto, L. Gil & D. Ramos (ed.), *Xamanismos ameríndios: expressões sensíveis e ações cosmopolíticas* (pp. 157-188). São Paulo: Editora Hedra.

Rivière, Peter (1984). *Individual and Society in Guiana: a Comparative Study of Amerindian Social Organization*. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_ (1995). *Absent-Minded Imperialism: Britain and the Expansion of Empire in Nineteenth-Century Brazil*. London: Tauris Academic Studies.

Robbins, Joel (2004). *Becoming Sinners: Christianity and Moral Torment in a Papua New Guinea Society*. Berkeley: University of California Press.

Rodríguez, Iokiñe; Gómez, Juvencio & Fernández, Yraida (2023). *La historia de los Pemon de Kumarakapay*. Reino Unido: Escuela de Desarrollo Internacional de la Universidad de East Anglia.

Santilli, Paulo (1994). La tradition orale Karib. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 527. Besançon: Université de Franche, pp. 291-232.

\_\_\_\_ (2001). *Pemongon Patá. Território macuxi, rotas de conflito*. São Paulo: Editora Unesp.

Thomas, David (1976). El movimiento religioso de San Miguel entre los Pemon. *Antropologica*, 43, pp. 3-52.

\_\_\_\_ (1982). *Order Without Government: The society of the Pemon indians of Venezuela*. Chicago: Illinois Studies in Communication.

Vilaça, Aparecida & Wright, Robin (orgs.) (2009). *Native Christians. Modes and Effects of Christianity among indigenous People of the Americas*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Viveiros de Castro, Eduardo (2004). A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10), pp. 247-264.

Wright, Robin (org.) (1999). *Transformando os Deuses. Os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp.

\_\_\_\_ (org.) (2004). *Transformando os Deuses volume II. Igrejas evangélicas, pentecostais e neopentecostais entre os povos indígenas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.



## Palavras luminosas: esboço de uma ontologia da linguagem taurepáng

**Resumo**

Situados próximos à fronteira com a Venezuela, os Taurepáng possuem uma vida ritual bastante intensa. Praticantes há décadas da religião Adventista do Sétimo Dia, o cotidiano da aldeia Bananal é cadenciado pela realização de cinco cultos por semana. Dentro da igreja, o pregador é o responsável por transmitir a palavra de Deus aos membros da congregação. Sua fala, no entanto, precisa ser fortalecida pela ação do Espírito Santo, caso contrário o efeito pretendido não sairia como esperado. A hipótese de pesquisa deste trabalho é que a palavra de Deus transmitida pelo pregador detém uma qualidade luminosa denominada *auká*, caracterizada por ser uma “luz brilhante” que vem do céu. Ao equacionar as noções nativas de alma, *auká* e bem-estar, a presente análise busca contribuir para os contornos gerais de uma “ontologia da linguagem” taurepáng.

**Palavras-chave:** Taurepáng; Cristianismo Indígena; Cosmologia; Ontologia da Linguagem; Noção de Pessoa.

## Luminous Words: Sketch of a Taurepáng Ontology of Language

**Abstract**

Located very close to the Venezuelan border, the Taurepáng lead a highly ritualized life. Practicing the Seventh-day Adventist religion for decades, daily life in the Bananal village is paced by five weekly worship services. Within the church, the preacher is responsible for delivering God’s word to the congregation. His speech, however, must be empowered by the action of the Holy Spirit; otherwise, the intended effect would not be achieved. The research hypothesis of this work is that the word of God delivered by the preacher holds a luminous quality called *auká*, characterized as a “bright light” that comes from the sky. By articulating native notions of soul, *auká*, and well-being, this analysis seeks to contribute to what we might call a Taurepáng “ontology of language.”

**Keywords:** Taurepáng; Indigenous Christianity; Cosmology; Ontology of Language; Notion of Person.



## Retomar a língua, lutar pela terra: uma reflexão a respeito da língua pataxó em processo de retomada

Larissa Moreira Portugal<sup>1</sup>

Doutoranda em Antropologia Social/Universidade Federal de São Carlos

<https://orcid.org/0000-0002-2615-3326>

[larissa.mportugal@gmail.com](mailto:larissa.mportugal@gmail.com)

### Introdução

“Ensinar a língua pataxó é como lutar pela terra” – assim afirma o professor Itajá Braz à pesquisadora indígena Anari Bomfim (2012, p. 103) no contexto de sua dissertação pioneira sobre o processo de “*retomada*”<sup>2</sup> da língua pataxó, denominada “*patxohã*”. Atualmente, o patxohã é ensinado na maioria das escolas indígenas desse povo, por meio da disciplina Língua e Cultura. Contudo, mais que uma simples comparação entre a luta pela terra e o ensino da língua, a afirmação parece apontar para uma conexão entre língua e território que está inscrita na memória e na história indígena. A afirmação nos convida, portanto, a refletir sobre os sentidos atribuídos a esse movimento. Ensinar a língua é como lutar pela terra porque, assim como o território pataxó tem sido retomado após inúmeras experiências de expropriação e esbulho, a língua também tem sido retomada após um longo processo de “*silenciamento*” e “*adormecimento*”, como se verá ao longo da reflexão.

Neste artigo, pretendo elaborar uma análise a respeito do patxohã, língua pataxó em processo de retomada. Parto do pressuposto de que, assim como não se pode compreender o silenciamento da língua deste povo – por muito tempo dada como extinta – sem levar em conta o despojo territorial a eles imposto, também seria um equívoco

---

1 Este artigo é fruto de uma pesquisa de doutorado em andamento, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo 2023/07567-8).

2 Os termos grafados com aspas e itálico correspondem a categorias utilizadas pelos Pataxó, tanto em português quanto na língua patxohã. A partir da sua segunda menção, porém, esses termos passam a ser incorporados ao texto sem o destaque gráfico.

refletir sobre a sua retomada linguística sem articulá-la a uma política indígena mais ampla. Isso porque, assim como se observa entre outros povos indígenas envolvidos em projetos de retomada e revitalização linguística, os Pataxó têm demonstrado que não buscam, necessariamente, o reconhecimento do patxohã segundo os modelos linguísticos convencionais e conservadores (Braz, 2016). A retomada da língua, por eles conduzida de maneira autônoma e coletiva, visa, antes de tudo, fortalecer e impulsionar uma política mais ampla pela “valorização da cultura e da identidade”, conforme argumenta Bomfim (2012), de modo articulado à luta por seus territórios invadidos e expropriados.

O artigo fundamenta-se na literatura dedicada aos estudos da língua e do território entre os Pataxó. Quando pertinente, recorro também à minha própria experiência de pesquisa com esse povo, cujo tema central – seus modos de festejar e cantar – envolve o interesse pelos deslocamentos territoriais e pelas práticas linguísticas. Na primeira parte, contextualizo o território e a territorialidade pataxó, apresentando, sob uma perspectiva histórica, a relação entre o esbulho territorial e o silenciamento da língua. Na segunda seção, com base em um conjunto de pesquisas sobre a retomada linguística (Bomfim, 2012; Santana, 2016; Braz, 2016; Cunha, 2018; Rolim, 2019; Silva, 2022; Gonçalves, 2022), ofereço uma descrição do patxohã, enfatizando os seus efeitos nos contextos ritual, cotidiano e escolar. A partir disso, proponho uma leitura da língua em retomada enquanto um movimento inventivo e “polifônico” (Bakhtin, 1981).

Por fim, tomo como referência tanto as retomadas territoriais no extremo sul da Bahia quanto proposições teóricas sobre a imbricação entre língua e território no âmbito de projetos linguísticos indígenas (Rubim; Bomfim; Meirelles, 2022; Durazzo & Bonfim, 2023). Meu objetivo é demonstrar de que maneira o movimento pataxó de “luta pela terra” (Bomfim, 2012) se articula à sua experiência de retomada linguística, compondo, assim, uma política indígena criativa de reconstituição de um território – tanto geográfico quanto existencial<sup>3</sup> – que tem a história e a memória do(a)s mais velho(a)s como eixo referencial.

### **Do deslocamento territorial ao silenciamento da língua**

As aldeias pataxó distribuem-se pelo extremo sul da Bahia e pelo estado de Minas Gerais, abrangendo cerca de doze Terras Indígenas, todas em diferentes etapas do processo de demarcação. Dentre elas, oito situam-se no extremo sul da Bahia (nos municípios de Prado, Itamaraju, Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália) enquanto quatro localizam-se em

3 A ideia de abordar o território em sua dimensão geográfica e existencial inspira-se na reflexão de Renato Sztutman (2018) sobre as experiências ameríndias de retomada e resistência. O autor desenvolve sua análise a partir do diálogo com a filósofa Isabelle Stengers – mais precisamente com o seu conceito de “reclaim”/“reativar” – que, por sua vez, reverbera em sua obra as teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Minas Gerais (nos municípios de Carmésia, Itapecerica, Araçuaí e Açucena). De modo geral, as aldeias em Minas Gerais são habitadas por famílias pataxó que migraram após o “*massacre*” conhecido como “*Fogo de 51*” (que abordarei a seguir), ocorrido em 1951 na aldeia Barra Velha, situada em Porto Seguro, Bahia. Já uma parte significativa das aldeias no extremo sul da Bahia, conforme levantamento de Parra, Pinheiro e Cardoso (2017), é fruto das retomadas territoriais realizadas pelos Pataxó a partir de meados da década de 1990<sup>4</sup>.

Juntamente com os Xakriabá, Krenak, Maxakali, Pataxó Hahãhã, Tupiniquim e outros povos que habitam o norte de Minas Gerais, sul da Bahia e norte do Espírito Santo (precisamente entre os rios de Contas, Jequitinhonha e Doce), os Pataxó compõem uma área etnográfica denominada, na etnologia, como “Leste Etnográfico” (Melatti, 2016)<sup>5</sup>. Filiados ao tronco Macro-Jê e à família linguística Maxakali, desde que a sua língua ancestral foi “adormecida” na memória do(a)s mais velho(a)s, os Pataxó têm o “português local” (Bomfim, 2017), ou o chamado “português indígena” (conceito que será desdobrado adiante), como principal língua falada em seu cotidiano. Entretanto, desde o início do processo de retomada linguística, moradores de aldeias localizadas tanto na Bahia como em Minas Gerais, estão reaprendendo e reinserindo a língua ancestral em seu vocabulário diário e no ensino escolar<sup>6</sup>.

Falo em termos de “reaprender” e “reinsere” porque, em meados do século passado, a língua pataxó – à semelhança de outras línguas indígenas, especialmente das regiões Leste e Nordeste do Brasil (Durazzo & Bonfim, 2023) – foi considerada “extinta” desde um prognóstico elaborado em 1939 por Čestmir Loukotka, linguista e antropólogo checo especialista em línguas indígenas sul americanas. De acordo com Loukotka (1939), a língua pataxó, sendo uma das menos conhecidas à época, provavelmente se encontrava extinta, e o conjunto de palavras que se tinha à disposição, a partir de três fontes documentais, somava apenas 95. Por outro lado, como tem demonstrado os próprios Pataxó, em “contraposição” (Gonçalves, 2022) ao prognóstico de Loukotka, sua língua jamais esteve extinta; ela estava apenas adormecida na memória do(a)s anciã(o)s devido aos violentos

4 Diversas aldeias pataxó em Minas Gerais também são fruto de retomadas territoriais (Gonçalves, 2022). Destaco apenas as retomadas no extremo sul da Bahia em razão do recorte do texto.

5 O Leste Etnográfico compreende os povos indígenas situados nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo e no sul e extremo sul da Bahia (Melatti, 2016). Como apontado por Carvalho (2024), em dossiê recente sobre a região, essa é uma área marcada por grande diversidade cultural e linguística, com povos majoritariamente filiados ao tronco Macro-Jê, embora também estejam presentes grupos do tronco Tupi, além de falantes de línguas não classificadas, que compartilham vínculos históricos, linguísticos e cosmológicos.

6 Observa-se, contudo, que essa retomada se expressa de formas distintas, resultando em um processo de variação linguística entre as aldeias dos dois estados (Conceição, 2016).



e sistemáticos episódios vivenciados desde o primeiro contato com os “*ĩdxihy*” [brancos], que os fez silenciá-la.

Neste ponto, cabe mencionar, segundo apontam os registros históricos e etnológicos (Wied-Newuied, 1989; Carvalho, 1977; Sampaio, 2000), que o domínio territorial dos Pataxó sempre correspondeu à faixa do atual extremo sul baiano, embora a sua presença tenha sido registrada, desde o século XVI, entre o rio João de Tiba, em Santa Cruz Cabralia, e a margem norte do rio São Mateus (ou Cricaré), no atual estado do Espírito Santo. Isso se deve ao fato de que, assim como outros grupos indígenas que viviam na região – como os Monoxó, Kutatoi, Maxakali, Makoni, Kopoxó e Panhame – e apresentavam intensa mobilidade, os Pataxó habitavam um amplo território que se estendia do litoral baiano até os chamados Sertões do Leste, passando pelos interflúvios e pelas áreas de mata atlântica.

Além disso, indícios arqueológicos e etnológicos sustentam a hipótese de uma “unidade sociológica” entre os Pataxó e esses outros povos, respaldada em fatores como a semelhança organizacional, cultural e linguística. Tais hipóteses também sugerem que esses grupos eram aliados em contexto de guerra contra os Borum [denominados genericamente como Botocudos], que dominavam a bacia do rio Mucuri e o sul do médio Rio Doce (Paraíso, 1994). Sobre as formas pataxó de habitar e se relacionar com outros povos, o professor e pesquisador indígena Uilding Braz descreve:

Antes da chegada dos não indígenas, nosso povo vivia livre pelas grandes matas em busca de caças, coletando frutas, procurando lugares próximos a rios para a captura de peixes. Passavam um bom tempo pelas matas e depois iam descendo para o litoral [...]. Assim, andavam por toda aquela mata delimitando e fiscalizando, de certa forma, o território. Nessas caminhadas se encontravam com outros povos, dentre os quais estão os *ihnúy* (irmãos) Maxakali, com os quais faziam alianças temporárias, e os nossos arquirrivais Botocudos, com os quais guerreavam junto aos Maxakali (Braz, 2016, p. 14).

Entretanto, no final do século XVIII e início do século XIX, a maioria da população indígena desta região já se encontrava “sedentarizada” no entorno das vilas coloniais costeiras (Carvalho; 1977; Grünewald, 1999; Sampaio, 2000), criadas para operar como “mecanismo viabilizador” do “programa civilizacional” (Cancela, 2015), submetendo as populações indígenas por meio da repressão de costumes, do trabalho para os brancos, da conversão ao catolicismo e da imposição da língua portuguesa<sup>7</sup>. Soma-se a isso que, em

7 Todavia, de acordo com o historiador Francisco Cancela (2015), o processo de sedentarização não foi vivenciado de forma passiva pelas populações indígenas. Apesar da repressão contra o uso das línguas nativas e a realização de festas e rituais, os indígenas criaram formas de burlar o esquema de vigilância colonial nesses espaços. Dessa forma, marcaram no processo de ocupação seus próprios códigos e signos por meio de traços da língua, saberes e costumes, além de terem vivenciado trocas culturais



razão das constantes reclamações dos moradores dessas vilas, que atribuíam aos indígenas os constantes ataques às suas casas e plantações, o Presidente da Província da Bahia determinou, em 1861, o aldeamento compulsório de todos os grupos indígenas da região em uma única aldeia localizada entre os rios Caraíva e Corumbau, no atual município de Porto Seguro (Carvalho, 1977). O objetivo era liberar a área para a expansão econômica e civilizar os considerados “índios hostis e selvagens”, que dificultavam o avanço colonial ao continuarem habitando as matas entre os estados de Minas Gerais e Bahia, nas imediações do Monte Pascoal.

Nesse aldeamento, embora tenham sido reunidas frações de diferentes povos – como os Maxakali, Borum, Tupiniquim e Kamakã-meniã, além de indígenas que já habitavam as vilas – o etnônimo pataxó prevaleceu, tanto pelo seu maior contingente populacional quanto pelo fato da área incidir em território tradicionalmente ocupado por este povo (Carvalho, 1977). Denominada, primeiro, aldeia Bom Jardim, mais tarde foi nomeada Barra Velha, sendo atualmente reconhecida pelos Pataxó como sua “aldeia-mãe”, por dela ter se originado a maioria dos seus “troncos velhos” [famílias mais antigas] como grande parte de suas tradições (Sotto-Maior, 2007).

Uma vez aldeados em Barra Velha, os Pataxó permaneceram até o século XX relativamente isolados do contato com os brancos. A exceção eram as relações mantidas com pescadores, agentes religiosos e pequenos comerciantes de vilas circunvizinhas, como Caraíva e Corumbau, com os quais trocavam artefatos, farinha de mandioca, peixe e piaçava da mata, ou quando faziam viagens a esses e outros vilarejos, também próximos, para participarem de missas e festejos católicos (Carvalho, 1977; Grünewald, 1999; Sampaio 2000). Nesse período “viviam sossegados” entre os “taputary” [parentes], praticando suas festas e seus rituais, e realizando atividades cotidianas, como a pesca, a coleta de mariscos, a extração de vegetais e o cultivo de roças (Souza, 2012). Além disso, mantinham relações de troca e comércio com outros grupos indígenas, por eles denominados “tapuya” [índios bravos], possivelmente os Maxakali, que incursionavam no litoral, vindos do interior das matas (Bomfim, 2012).

No entanto, em 1943, foi iniciado um projeto de criação de uma Unidade de Conservação e Preservação Integral (doravante Parque Nacional do Monte Pascoal) no local reputado como o ponto exato do suposto “descobrimento” do Brasil<sup>8</sup>. A proposta, que previa a incorporação da aldeia Barra Velha e a derradeira “civilização” territorial da região,

---

e linguísticas com outros grupos que formavam a população local, incluindo indígenas de diferentes origens e grupos africanos.

8 Embora o projeto de criação date de 1943 (Decreto nº 12.729 de 19 de abril de 1943), sua implantação só ocorreu, de fato, em 1961, com o Decreto nº 242 de 29 de novembro de 1961.

com a consequente retirada dos Pataxó daquela área, resultou, em 1951, no massacre conhecido como Fogo de 51. O episódio, fartamente analisado pela literatura etnológica, e definido por Carvalho (2009) nos termos de um “evento crítico” – ou seja, como “quebra” do cotidiano, no sentido proposto por Veena Das – continua sendo rememorado pelos Pataxó até os dias atuais como um tempo de “guerra” e “sofrimento” (Gonçalves, 2022). Afinal, tratou-se de um evento marcado pela ação violenta da polícia baiana, que atacou Barra Velha, causando mortes, tortura e perseguição contra homens, mulheres e crianças, e culminando em uma profunda desarticulação social com a dispersão e diáspora indígena.

A partir desse episódio, as famílias pataxó seguiram caminhos diversos, vivenciando experiências distintas com a alteridade (Souza, 2012; Cardoso, 2016). Algumas se refugiaram nas matas ou abriram novos lugares no extremo sul da Bahia; outras perambularam por cidades ou buscaram moradia e trabalho em fazendas próximas como estratégia de sobrevivência, o que, em muitos casos, resultou em alianças e casamentos com não-indígenas (Grossi, 2004; Sampaio, 2000)<sup>9</sup>. Já outras alcançaram o Estado de Minas Gerais, onde fundaram novas aldeias, ou se uniram aos Maxakali, com quem possuíam afinidades sociais e linguísticas. Nessa conjuntura, embora parte das famílias Pataxó tenha retornado para Barra Velha nos anos seguintes, permanecendo na região mesmo diante dos conflitos com a gestão do Parque Nacional do Monte Pascoal, que as proibiam de cultivar roças e usufruir do território, é importante fazer algumas observações. Conforme demonstram algumas pesquisas (Carvalho, 1977; Sampaio, 2000; Bomfim, 2012; Cardoso, 2016; Braz, 2016; Rolim, 2019; Gonçalves, 2022), este conjunto de acontecimentos não resultou apenas em um esbulho territorial, mas também em uma forte “supressão” do seu universo simbólico (Rolim, 2019), pois à medida que se deu a expropriação dos seus territórios, também se deu a negação da sua “identidade” e “cultura”.

Como consequência, além de manterem a partir daí um contato permanente com os brancos, sendo obrigados a conviver com as formas não-indígenas de gestão territorial, os Pataxó passaram a “esconder sua identidade étnica, aceitando a denominação genérica de caboclos” (Silva, 2022). Junto a isso, foram silenciando a língua e incorporando o português como estratégia de sobrevivência e resistência em um contexto de sofrimento e perseguição (Bomfim, 2012, p. 33). Ariane Santos (2016), em sua pesquisa sobre a “oralidade pataxó através dos tempos”, demonstra como o silenciamento da língua do seu povo, e a consequente incorporação do português, relaciona-se diretamente com a expropriação territorial:

---

9 Pesquisas indicam que as relações de aliança, troca e casamento entre os Pataxó e populações negras da região se intensificaram a partir da diáspora provocada pelo Fogo de 51 (Carvalho, 1977; Cardoso, 2016; Grossi, 2004).

Os pataxó de Barra Velha foram violentamente massacrados, mortos, dizimados, expropriados de suas terras, foram obrigados a se abrigarem na mata ou mudarem de território [...] Ficamos impedidos de andar livremente por nosso território, não podíamos fazer nossa roça para nossa subsistência [...] Nessa época, meu povo foi forçado e foi obrigado a deixar de falar nosso idioma originário, os não índios diziam que iam cortar as nossas línguas se comunicássemos por ele. Então nós tivemos que aprender a falar o português [...] Portanto, ao longo dos anos, o português passou a ser nossa primeira língua [...] não porque escolhemos, mas porque fomos forçados a falá-lo em nosso cotidiano (Santos, 2016, p. 14).

Não obstante, como argumenta Anari Bomfim (2012), o cenário de violência e dispersão imposto aos Pataxó, longe de aniquilar por completo a sua língua, fazendo-a desaparecer, acabou sendo a causa de sua reconfiguração, pois mesmo diante de um processo de opressão, ela deixou de ser plenamente praticada no cotidiano, mas não desapareceu. Pelo contrário, “sobreviveu adormecida” na memória do(a)s mais velho(a)s, sendo preservada em vocábulos e cantos que se mesclaram a um português “indigenizado”, resultado da “apropriação” e “ressignificação” linguística dos indígenas diante do silenciamento de suas línguas ancestrais (Gorete Neto, 2022)<sup>10</sup>. Tanto que, apesar das sistemáticas violências, a língua outrora silenciada está sendo reativada e fortalecida por meio de um esforço coletivo promovido desde 1998 por um grupo de pesquisadores e professores pataxó. Denominado, mais tarde, Atxohã, o grupo iniciou um projeto de imersão na língua, cultura e história do seu povo a fim de “*inteirar*” – isto é, juntar para fazer crescer – a língua que estava adormecida na memória do(a)s anciã(os) (Bomfim, 2012, p. 22). Esta língua passou, então, a ser denominada Patxohã [língua de guerreiro].

### **Retomar a língua: fortalecer a cultura e a identidade pataxó**

Muito embora seja caracterizada por alguns como uma experiência “pioneira” de retomada linguística (Franchetto, 2020, p. 30) devido às singularidades em sua gênese e em seu desenvolvimento, o caso do patxohã, como se sabe, não consiste no único exemplo de projeto de revitalização e retomada de língua nas terras baixas da América do Sul. Em um artigo recente, Leandro Durazzo e Evandro Bonfim (2023) apontam que projetos linguísticos semelhantes têm sido promovidos por uma quantidade significativa de povos

10 Para a linguista Maria Gorete Neto (2022, p. 218), a “indigenização” da língua portuguesa, observada entre muitos povos indígenas no Brasil, carrega marcas dos saberes coletivos, das línguas ancestrais, das histórias, trajetórias e cosmologias de cada povo, manifestando-se a níveis estruturais, no léxico, na oralidade e também em produções textuais escritas. Nos últimos anos, o tema tem ganhado visibilidade sobretudo pela crescente presença de estudantes indígenas nas universidades (ver, por exemplo, Rodrigues, 2018).

indígenas que, no século passado, quando não tiveram suas línguas consideradas extintas, perceberam que seus idiomas estavam pouco a pouco deixando de ser falados. A maioria desses povos, dentre os quais os Tuxá, Kiriri, Anacé, Tapeba, Pankararu, Tupinambá, Xakriabá e Puri são alguns exemplos, habitam principalmente o Leste e o Nordeste do Brasil, mas também se observam iniciativas como essa em outras partes do país, como é o caso do povo Kokama, no Estado do Amazonas (Rubim, 2016). Além disso, alguns desses coletivos têm afirmado com veemência que os “encantados” – entidades espirituais centrais na cosmologia de diversos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul – são os verdadeiros protagonistas e impulsionadores das experiências de retomada e revitalização linguística, reconhecendo-os como “mestres” ou “donos” das línguas ancestrais. Nesse caso, a atividade de transmissão e tradução das chamadas “línguas encantadas” tem sido desempenhada por sujeitos “especialistas”, como os pajés, ou outras pessoas consideradas experientes na comunicação ritual com esses seres (Durazzo & Bonfim, 2023).

Entre os Pataxó, embora os “*encantados*” também ocupem lugar importante em sua cosmologia, atuando como “auxiliares” em diversos âmbitos da vida, seja no cotidiano ou nas lutas políticas (Grossi, 2008; Cardoso, 2016; Gonçalves, 2022; Portugal, 2022)<sup>11</sup>, não há, ao menos inicialmente, uma associação entre essas entidades e a origem da retomada linguística. Porém, reconhecer que não há uma associação *a priori* não significa afirmar que inexistia uma conexão *a posteriori*. Na verdade, é possível que a partir da retomada, o patxohã tenha multiplicado e intensificado formas de comunicação entre humanos e encantados. Um exemplo expressivo dessa multiplicação é o que se observa no caso do “Awê”, ritual inicialmente associado aos encontros com outros grupos indígenas que incursionavam pelo litoral do território Barra Velha (Bomfim, 2012, p. 35) e, posteriormente, mobilizado como prática de “representação cultural” em contextos interétnicos com não indígenas (Grünewald, 1999). Se, em suas primeiras formas, os cantos do Awê eram prevalentemente entoados no mencionado português indígena, com poucas palavras na língua pataxó, desde o início da retomada linguística a situação tem se transformado. A partir de então, esse ritual – que hoje em dia recebe outras designações, como “*Dawê*”, na aldeia Barra Velha – além de ser realizado cada vez mais em contextos internos às comunidades, passou a incluir um conjunto significativo de cantos em patxohã, presenciando, também, um aumento considerável na manifestação de encantados (Nascimento, 2018)<sup>12</sup>.

11 Na cosmologia pataxó, os encantados podem ser tanto espíritos que tiveram origem em tempos míticos, quanto os espíritos de parentes, homens e mulheres, que na hora da morte se encantaram.

12 Vale destacar que os sonhos e a incorporação (ou “encaboclamento”, como denominam) são as duas principais vias de comunicação entre os Pataxó e os encantados. As incorporações ocorrem, geralmente, em contextos rituais, como no Awê, mas também em ocasiões festivas, como nos “sambas”

Desse modo, ainda que o caso dos Pataxó não seja o único exemplo de retomada linguística entre os povos indígenas, pode-se afirmar, de acordo com Anari Bomfim (2012), que este tem sido um caso reconhecido por pesquisadores indígenas e não indígenas, linguistas e antropólogos, como uma experiência não somente pioneira, mas também inovadora. Isso por dois motivos. Primeiramente, porque, quando iniciaram os estudos para a recuperação da língua, os Pataxó optaram por conduzir o projeto de forma independente, sem o auxílio de linguistas não indígenas. Desde o início, a proposta foi concebida como um compromisso assumido pelo próprio povo, que desejava conduzir a tarefa de maneira coletiva e “autônoma”, em consonância com a realidade e o jeito de ser Pataxó. Por outro lado, a escolha também esteve relacionada ao fato de que, no início, houve certo “descrédito” por parte de linguistas vinculados a abordagens conservadoras, que em parte não “levavam a sério” a possibilidade de uma língua considerada “extinta” ser retomada (Bomfim 2012, p. 73-76)<sup>13</sup>.

Sendo assim, foi com o apoio do Conselho de Caciques<sup>14</sup> e associações indígenas locais, que o grupo Atxohã deu início, em 1998, a um trabalho autônomo e independente de resgate linguístico por meio da criação do projeto intitulado “Projeto de Pesquisa e Documentação da Língua e Cultura Pataxó”. À época, como se discutirá adiante, os Pataxó viviam um período de intensa mobilização pela recuperação dos seus territórios no extremo sul da Bahia, de modo que já se observava uma “preocupação”, por parte das lideranças e do(a)s mais velho(a)s, com a “valorização” da cultura e da identidade indígena, especialmente os rituais, artefatos, pinturas, adornos e a língua<sup>15</sup>, como estratégia de “fortalecimento” da luta territorial (Bomfim, 2017, p. 307).

Quanto ao cenário sociolinguístico que aqui nos interessa, observou-se, naquele momento, o seguinte quadro: a presença de uma geração mais antiga – como o velho Tururim e as velhas Vicentina e Zabelê, considerados os “últimos falantes”<sup>16</sup> – que ainda

---

– festejos realizados em diversas aldeias no extremo sul da Bahia, durante os dias dedicados aos santos católicos dos quais as famílias indígenas se consideram “devotas”. Nessas festas, além de receberem os encantados, os indígenas cantam um gênero musical local de nome homônimo (“samba”), que apresenta semelhanças, mas também diferenças, em relação ao Awê. Com base em minha experiência de pesquisa junto aos Pataxó, percebo que, embora atualmente se registre a presença de diversos cantos na língua patxohã, o português indígena ainda se mantém como principal língua de referência nos sambas.

- 13 As abordagens linguísticas às quais os Pataxó se referem são os modelos estruturalistas que tomam a língua como um objeto de estudo central, mas ignoram as suas relações com a cultura, a identidade e a ideologia (ver Bomfim, 2012; Braz, 2016).
- 14 Organização supra-aldeã formada em 1995 por lideranças Pataxó e Pataxó Hãhãhai, com o objetivo de tratar de temas politicamente relevantes em uma escala mais ampla (ver Cardoso, 2016).
- 15 A respeito do conceito de cultura como uma categoria mobilizada pelos Pataxó em um sentido político, especulativo e reflexivo ver Pedreira (2013) e Cardoso et. al. (2019)
- 16 Tururim Ferreira, Vicentina Ferreira e Zabelê Ferreira são reconhecidos como os últimos falantes da língua ancestral pataxó. Conhecidos como o(a)s “línguas” – termo dado àqueles que atuavam como mediadores linguísticos em contextos de contato, seja com outros indígenas ou não indígenas

conservava fragmentos da língua, e a utilizava esporadicamente por meio de cantos e da verbalização de algumas frases, mesclando o português (marcado por um ritmo “arrastado” e “descansado”, no nível “prosódico”) com elementos da língua indígena (Bomfim, 2012, p. 49). Havia também uma geração intermediária – como Kanatyó, Patxyó, Maria Coruja, Anaíde e Arawê, entre outros – que detinha conhecimento de cantos e frases criados a partir das palavras aprendidas com o(a)s mais velho(a)s. E por fim, a geração do Atxohã, que, movida pelo desejo de “valorizar” e “fortalecer” a cultura pataxó em um contexto de forte mobilização pelo território, se apropriou dessas palavras “soltas”, bem como das frases e dos cantos preservados, com o intuito de “inteirar” a “metade” da língua, ampliando o léxico e “recriando” novos termos a partir dos fonemas *p*, *a*, *xô* recorrentes nas palavras que detinham (Bomfim, 2012, p. 59).

Utilizando gravadores e máquinas fotográficas, o grupo passou, assim, a realizar incursões em diversas aldeias pataxó para escutar atentamente o(a)s anciã(o)s – figuras de suma importância, tanto para que a língua, durante todo esse tempo, não fosse completamente esquecida, quanto para que ela se mantivesse viva na memória coletiva, podendo ser fortalecida, anos mais tarde, a partir do trabalho de retomada promovido pela geração mais jovem. Contudo, vale mencionar que além das visitas às aldeias, o grupo realizou uma imersão significativa em registros históricos, linguísticos e etnológicos sobre a língua pataxó (Bomfim, 2012, p. 75). Dentre esses registros, merece destaque, por exemplo, o “encontro” (Cardoso et. al., 2019) dos Pataxó com a obra *Viagem ao Brasil*, do naturalista alemão Maximiliano de Wied-Neuwied, publicada pela primeira vez em 1820, que consta como um dos documentos etnológicos mais antigos sobre os “costumes” e as “línguas” dos povos indígenas do Leste do Brasil, incluindo os Pataxó.

Juntamente ao glossário de Wied-Neuwied, foram considerados os registros de Curt Nimuendaju, Čestmir Loukotka, Pedro Agostinho, Greg Urban e Aracy Lopes, dentre outros viajantes, linguistas e antropólogos que, somados à memória do(a)s mais velho(a)s, foram de extrema relevância para a pesquisa, pois serviram como materiais “complementares” ao trabalho de campo realizado nas comunidades (Bomfim, 2012, p. 33). Em relação a tais fontes escritas, é interessante observar que, embora nelas tenham sido identificadas palavras associadas tanto ao tronco linguístico Macro-Jê quanto ao Tupi – levando em conta a relação histórica dos Pataxó com povos de origem tupi, sobretudo os Tupiniquim e Tupinambá (Bomfim, 2017) – inicialmente foram coletadas apenas palavras reconhecidas pelo(a)s anciã(o)s, bem como termos identificados como pertencentes à língua pataxó, o que demonstra a primazia conferida à memória do(a)s mais velho(a)s.

---

(Bomfim, 2012) – vivenciaram o episódio do Fogo de 51, e foram importantes lideranças na luta pelo reconhecimento territorial, pela conquista de direitos, e no processo de retomada da língua pataxó.



Entretanto, como no percurso da pesquisa os pesquisadores do Atxohã também realizaram expedições aos Maxakali, que vivem em Minas Gerais, no objetivo de analisar e comparar palavras da língua maxakali, isso resultou na averiguação de que uma quantidade significativa de vocábulos conservados pelo(a)s mais velho(a)s também eram faladas por outros povos, como os Maxakali e Botocudo, com os quais os Pataxó mantiveram um permanente intercâmbio social e linguístico, por meio das relações de aliança e guerra (Sotto-Maior, 2007). Por essa razão, conforme argumentam pesquisadores que analisam o processo de retomada do patxohã (Bomfim, 2012; Silva, 2022; Gonçalves, 2022), não é possível determinar com precisão se as palavras preservadas pelo(a)s anciã(o)s são empréstimos linguísticos provenientes desses povos, ou se foram os Pataxó que as transmitiram a eles. Segundo Bomfim (2012):

A língua pataxó conhecida pelos mais velhos também foi resultado do processo de relações de contato interétnico [...] desde antigamente, já que identificamos vocábulos também encontrados nas línguas desses povos com que os pataxós mantinham contato, os quais passaram a ser parte do vocabulário pataxó, constituindo também como elemento linguístico identitário, como percebemos na fala dos mais velhos e do próprio povo hoje [...] Como, por exemplo, a palavra *miãga*, *jokana*, *jõpek*, *kuparaka*, que também são faladas pelo povo Pataxó (Bomfim 2012, p. 50-76).

Aliás, como aponta a literatura etnológica (Carvalho, 1977; Sampaio, 2000; Grünewald, 1999), desde a sua criação, em 1861, a aldeia Barra Velha foi ela mesma um ponto de encontro entre diferentes povos, pois além de reunir frações de diferentes grupos indígenas, tornou-se local de passagem para outros tantos, indígenas e não indígenas, que habitavam as matas do Leste e transitavam pela região litorânea. Portanto, ainda que parte das palavras faladas pelos Pataxó tenha sido empréstimos linguísticos de outros povos, o que se destaca é o fato de que tais vocábulos se mantiveram vivos e conservados na memória do(a)s mais velho(a)s, mesmo com uso esporádico, e agora estão compondo o léxico do patxohã. O vocabulário, que inicialmente contava com apenas 200 palavras, foi ampliado no processo de inteiramento e hoje reúne cerca de 2.500 termos, além de frases registradas em cartilhas e outros materiais didáticos, que foram incorporados às escolas indígenas e passaram a circular no cotidiano das comunidades. Apesar da proximidade lexical com a língua maxakali, essas frases seguem majoritariamente a estrutura sintática da língua portuguesa, devido à proximidade que já tinham os Pataxó, adultos e jovens, com a estrutura gramatical desta língua (Bomfim, 2012, p. 76-78).

Outro aspecto relevante é que, embora as gerações mais velhas tenham sido fundamentais para o início da retomada linguística, ao longo do tempo jovens e crianças passaram a desempenhar um papel igualmente decisivo na socialização e na difusão do patxohã. Nesse contexto, as escolas da comunidade, concebidas como espaços de produção de conhecimento articulados ao “resgate” e ao “fortalecimento” da cultura, tornaram-se importantes aliadas no ensino da língua, hoje integrada ao currículo escolar por meio da disciplina Língua e Cultura (Bomfim, 2012, p. 83)<sup>17</sup>. Ministrada, de forma indispensável, por professores pataxó – muitos deles formados em magistérios e licenciaturas interculturais de diversas universidades do país – a disciplina utiliza materiais produzidos pelo grupo Atxohã, organizando-se em torno de tópicos complementares, como história da língua, gramática, leitura, escrita e oralidade (Braz, 2016; Cunha, 2018). Para além do conteúdo propriamente linguístico, o componente consolidou-se como um lócus de vivência e transmissão dos conhecimentos tradicionais em sentido mais amplo, abrangendo rituais, grafismos, pinturas, adereços corporais, práticas de caça e pesca e, ainda, a produção e o aprendizado de cantos – muitos dos quais são entoados no já mencionado ritual Awê, tanto em contextos internos às comunidades quanto em ocasiões de “representação” da cultura para o exterior (Santana, 2016).

Nesse sentido, como argumenta a linguista América Lúcia Silva César (2011), a presença do patxohã nas escolas também evidencia o seu potencial para o movimento de “retomada” da escola indígena e para a construção de uma educação escolar específica e diferenciada, articulada com práticas próprias da educação indígena. Um exemplo expressivo desse movimento é o que Gomes de Souza (2001, p. 51) observou a partir dos anos 2000, quando o(a)s anciã(o)s passaram a ocupar lugar de destaque nas escolas pataxó, tendo suas histórias reconhecidas como um “poderoso instrumento” para o ensino e fortalecimento da “cultura” e da “identidade” indígena. A autora destaca, ainda, que ao mobilizarem as narrativas sobre as práticas, os saberes e os modos de viver dos “antigos”, é comum o(a)s mais velho(a)s evocarem, também, os episódios de violência que marcaram a diáspora e o silenciamento da língua indígena. Assim, o ato de relembrar o passado – especialmente os “tempos de sofrimento” – foram adquirindo um caráter político-educativo no espaço escolar, com potencial formativo para as gerações mais novas, e contribuindo com o processo de retomada linguística.

Dessa forma, mais do que um sistema acabado e fechado em si, a língua patxohã parece configurar-se como um movimento inventivo por meio do qual diferentes gerações estão se mobilizando e vivenciando novos discursos, experiências e relações. Pode-se

---

17 No cotidiano nas aldeias, a disciplina também é chamada simplesmente de “Patxohã”, de modo que os professores que a ministram são referidos como “professores de Patxohã”.

dizer, também, que se trata de uma verdadeira “engenharia sociolinguística” (Franchetto, 2020), que tem a “autoria” (César, 2011) e a “autonomia” (Gorete Neto, 2022) como características fundantes, mas sem perder de vista a “polifonia” – em suas dimensões relacional, heterogênea, dialógica e contínua, nos termos propostos por Bakhtin (1981). Até porque não se pode desconsiderar a variedade de registros etnológicos e historiográficos nos quais o grupo se debruçou, tampouco as interações linguísticas que os Pataxó estabeleceram historicamente com outros povos. Todos esses elementos conferem ao patxohã o caráter polifônico aqui referido ou, nas palavras de Silva (2022, p. 20), o atributo de uma “maquinaria híbrida”, visto que a sua existência e “inteiramento” só têm sido possíveis a partir dos intercâmbios e “fluxos linguísticos” intrínsecos à sua história.

Isso implica afirmar que a retomada da língua estabelece uma ponte entre o passado e o presente indígena, sem, contudo, ignorar as rupturas e mudanças históricas (Gow, 1991). Ao se desvincularem da concepção de língua como um sistema acabado e em estado de pureza, os Pataxó abriram a possibilidade para reconstruí-la a partir dos seus próprios modos de saber e fazer: incorporando a história e a memória do(a)s mais velho(a)s, bem como as transformações produzidas pelos fluxos territoriais e linguísticos. Ademais, seguindo o que sugere Eduardo Rolim (2019), o patxohã pode ser compreendido como um “processo de apropriação coletiva sobre conhecimentos linguísticos de matrizes diferentes”, os quais foram “deglutidos e atrelados a uma sistematização de elaboração e ressignificação, reprodução e reconstrução” (Rolim, 2019, p. 199). Daí resulta uma língua que, embora silenciada e adormecida, pôde ser reativada e colocada em constante processo de criação, reconstrução e revisão, com novas palavras sendo criadas e incorporadas à vida ritual, cotidiana e escolar das comunidades a partir de diferentes matrizes, fontes e registros.

Mas há mais, porque, como demonstram os Pataxó, o movimento de retomada linguística deve ser compreendido no contexto de uma política indígena mais ampla, à medida que também emerge como um movimento de resistência aos modelos colonizadores, responsáveis pelo esbulho tanto das línguas indígenas quanto de seus territórios e territorialidades. E é justamente por estar vinculada a uma política mais ampla que a dimensão territorial, e sua reconstituição, não pode ser dissociada desta reflexão (Bomfim, 2017).

### **Lutar pela terra: reabitar os lugares dos antigos**

Segundo apontam as linguistas indígenas Altaci Kokama, Anari Bomfim e Sâmella Meirelles (2022, p. 156-157), principais articuladoras do Grupo de Trabalho Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas<sup>18</sup>, apesar da expressiva diversidade de línguas faladas pelos povos indígenas no Brasil, nunca houve, por parte do Estado brasileiro, um esforço voltado à construção de políticas linguísticas para o seu fortalecimento e valorização. O que se observa, ao contrário, é uma trajetória historicamente marcada pelo apagamento, pela “homogeneização” e “valorização” da língua portuguesa, tida como hegemônica, em “detrimento” das demais práticas linguísticas. Tal trajetória, conduzida por uma ideologia “monolíngue”, consolidou uma sistemática desvalorização da pluralidade linguística existente no país, resultando na invisibilização das línguas indígenas e em um cenário sociolinguístico consequentemente “assimétrico” e “desigual”.

Entretanto, se por um lado o quadro desigual, amplamente debatido no contexto contemporâneo das políticas linguísticas, é resultado direto da violenta experiência colonial, que “usurpou os espaços” de uso e transmissão das línguas ancestrais, por outro, é fundamental reconhecer os diversos “caminhos de volta” realizados pelos coletivos indígenas. Apesar dos prognósticos de extinção, esses grupos têm protagonizado, nas últimas décadas, importantes iniciativas políticas para “ressignificar” e “reinscrever” as línguas indígenas no cenário sociolinguístico (Rubim, Bomfim & Meirelles, p. 158-159). Mas, ao percorrermos tais caminhos, torna-se evidente que as línguas ancestrais, mais do que sistemas abstratos e regidos por regras invisíveis, na verdade integram ontologias próprias, fundamentadas na ancestralidade, na vida comunitária e, sobretudo, no território – junto às múltiplas formas de vida que nele coexistem.

Poressarazão, conforme propõem Durazzo e Bomfim (2023, p. 134-136), os territórios indígenas devem ser compreendidos como verdadeiros “documentos linguísticos”, por constituírem o “centro da experiência indígena de aprendizado linguístico”, e expressarem um “profundo emaranhado” entre língua, cosmologia, memória, temporalidades e formas de habitar a terra. Pode-se dizer, ainda, que, ao destacar a conexão entre língua e território, as ontologias ameríndias revelam o quão fundamental é a proteção efetiva dos territórios. Pois sem que os seus lugares sejam devidamente reconhecidos e demarcados, não é possível avançar de maneira consistente em projetos de revitalização e retomada linguística, como também destacam Rubim, Bomfim e Meirelles (2022):

18 De modo geral, a Década Internacional das Línguas Indígenas foi instituída, em 2019, pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, como desdobramento de um conjunto de ações para a promoção dos direitos linguísticos indígenas. Seu objetivo central é a formulação e implementação de políticas públicas visando a salvaguarda da diversidade linguística dos povos indígenas (Rubim, Bomfim & Meirelles, 2022).

[...] A relação entre língua e território deve ser considerada em qualquer construção e implementação de políticas linguísticas. Essas relações vêm ao encontro da importante compreensão de que sem a garantia da demarcação dos territórios e dos modos de vida próprios dos povos indígenas, constantemente ameaçados pelo Estado brasileiro, não podemos avançar muito nos projetos de revitalização e retomada de línguas indígenas (Rubim, Bomfim & Meirelles, 2022 p. 16)

Diante disso, as propostas para a valorização e preservação das línguas indígenas têm sido formuladas no sentido de “levar a sério” as formas ameríndias de elaborar outros sentidos sobre língua e linguagem. De acordo com as autoras, o “conceito de língua(gem), nesse contexto, difere da própria noção de língua como mera “ferramenta de comunicação” ou instrumento de representação do real, expressando-se, em vez disso, como uma “política de vida”, que escapa às ideologias hierarquizantes e homogeneizadoras, historicamente marcadas pela supressão da diversidade linguística e territorial dos povos indígenas. Com base nessa concepção – distinta dos pressupostos fundados na “disciplinarização” e no “pensamento cartesiano” (Rubim, Bomfim & Meirelles, 2022, p. 169-170) – a interdependência entre língua e território reflete uma ontologia relacional em que esses domínios se implicam mutuamente, porque fazem parte de uma mesma matriz de existência.

Não por acaso, desde o início da retomada linguística promovida pelo Atxohã, a língua patxohã tem sido mobilizada como uma ferramenta política fundamental para a afirmação e o fortalecimento da cultura e identidade pataxó. Além disso, é recorrente no discurso indígena a ideia de que não se pode falar de língua sem falar de território, ou mesmo desconectar a retomada da língua da luta pela terra (Bomfim, 2017). Afinal, sendo a mobilização em torno do território a principal expressão da política pataxó (Parra, Pinheiro & Cardoso, 2017; Kurowicka, 2024), pode-se dizer que o “valor simbólico, ideológico e político” (Bomfim 2012, p. 103) atribuído ao patxohã, associa-se a uma “forma metonímica” de expressar a luta pela vida que, no limite, é imanente à luta pela terra (Rolim, 2019, p. 99).

Especialmente ilustrativo dessa conexão é o fato de que a própria criação do grupo de pesquisadores e professores pataxó se deu no contexto de um conjunto de retomadas territoriais ocorridas no extremo sul da Bahia (Bomfim, 2012, p. 68). Iniciadas na metade da década de 1990, elas atingiram seu ápice em agosto de 1999, tomando, a partir daí, “proporções significativas para o futuro do território pataxó” (Parra, Pinheiro & Cardoso, 2017, p. 13). Vale pontuar que essas ações foram, ao mesmo tempo, “fruto” e “síntese” de um longo histórico de mobilizações políticas (Pedreira, 2013), pois há anos os indígenas

vinham se organizando coletivamente, por meio de viagens, encontros de lideranças e da construção de alianças com outros grupos indígenas e organizações não indígenas, tanto em escala regional quanto nacional. Nesse contexto, foi no âmbito de uma assembleia do Conselho de Caciques, realizada na véspera da dita “comemoração” dos 500 anos de “descobrimento” do Brasil, em Porto Seguro, que, em meio às discussões a respeito da luta pelo direito à demarcação das Terras Indígenas, os Pataxó deram início a um intenso movimento de reivindicação para reaver suas terras expropriadas (Cancela, 2020, p. 20).

Tais reivindicações, sistematizadas e transcritas em uma Carta Aberta às Autoridades Brasileiras, além de influenciarem e serem influenciadas por diversas ações de retomadas indígenas em outras partes do Sul da Bahia, como nos territórios tupinambá e pataxó hãhãhã, culminaram também em um processo de retomada na área considerada o “coração” do território tradicionalmente ocupado pelos Pataxó (Sampaio, 2000) – ou seja, as matas do Parque Nacional do Monte Pascoal. Na referida carta, e de modo bastante sugestivo, os indígenas afirmam que, baseados na história dos anciãos e protegidos pela memória viva dos seus antepassados, deliberavam, naquele momento, pela retomada imediata do seu território:

Depois de muita conversa bonita, cansados de esperar por nossos governantes, e conscientes que o suposto Parque Nacional está dentro dos limites da nossa terra, conforme a história dos nossos anciãos, decidimos imediatamente retomar o nosso território, neste dia 19 de agosto de 1999, quinta-feira, protegidos pela memória dos antepassados, protegidos pelo direito Constitucional e forçados a dar respostas aos atos falhos do Estado brasileiro e os seus governantes que nunca olharam nem se preocupam com a nossa situação (Carta do povo pataxó, 1999, grifo meu)<sup>19</sup>.

Como descreve Cardoso (2016), o movimento de retomada teve início com a ocupação da sede do Parque Nacional do Monte Pascoal, e em seguida diversas famílias se espalharam por áreas do território então degradadas por pastagens e monoculturas de cacau, café e eucalipto – cultivos centrais da economia regional. Além disso, embora as retomadas deste período não tenham sido eventos extraordinários ou inéditos na história pataxó – já que, desde os anos posteriores ao Fogo de 51, muitas famílias insistiram em reabitar a aldeia Barra Velha – é indiscutível que elas desencadearam o que Sampaio (2000) definiu como uma “marcha das retomadas”, pois ao reocuparem antigas aldeias e fundarem novas comunidades na região, várias famílias indígenas acabaram por “reconfigurar” completamente o espaço (Assis, 2004).

19 A versão original e completa desta carta pode ser acessada em: <https://cartasindigenasaobrasil.com.br/cartas/do-povo-pataxo-para-as-autoridades-19-08-1999/>.



Esses lugares, “cuidadosamente escolhidos” para serem retomados, localizam-se em diferentes municípios do extremo sul da Bahia, como Prado, Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália, e atualmente encontram-se em distintas etapas do processo demarcatório (Parra, Pinheiro & Cardoso, 2017)<sup>20</sup>. Nomeados, pelos Pataxó, como “*lugares dos antigos*”, eles abrangem não apenas áreas oficialmente reconhecidas pelo Estado, mas também locais “vividos e perdidos no passado” (Cardoso, 2016, p. 355), que expressam as territorialidades indígenas, cuja presença no extremo sul da Bahia, como mencionado no início, consta nos registros desde o século XVI. Mas, devido a um conjunto de ações violentas promovidas pelos brancos, se viram forçados a não somente deixar suas terras, refugiando-se em cidades e nas matas, mas também a silenciar sua língua ancestral e adotar o português como estratégia de sobrevivência e resistência em um contexto de guerra, sofrimento e perseguição. Contudo, e a despeito das violências que buscaram suprimir tanto a territorialidade quanto a língua pataxó, os lugares dos antigos permaneceram preservados na história e na memória coletiva enquanto locais de habitação dos parentes. Tanto que, ao descrever esses lugares – marcados por vestígios arqueológicos de habitações, artefatos, roças e quintais – as pessoas sempre evocam o seu nome e a idade vinculando-os às pessoas que os abriram (Sotto-Maior, 2007).

Nesse sentido, podemos afirmar que em sentido análogo à retomada linguística, as retomadas territoriais vão além da recuperação da terra como mero substrato material, buscando restituir modos de existência vinculados à memória e à história de um povo (Cardoso, 2016; Gonçalves, 2022). Seguindo a descrição de Daniela Alarcon (2014, 226) para o caso dos Tupinambá da Serra do Padeiro, tratam-se de ações voltadas não somente à reconquista de áreas tradicionais em posse de não indígenas ou à pressão do Estado pela demarcação das Terras Indígenas. Mas também à construção de “projetos de vida autônoma” – o que, nesse caso, envolve o retorno a práticas cotidianas, rituais e, não menos importante, ao uso de línguas antes silenciadas. Assim, as retomadas de terra contribuem para restaurar vínculos de pertencimento e ancestralidade que, por estarem inscritas na história e na memória coletiva, são fundamentais para o fortalecimento da cultura e da identidade indígena.

20 A Terra Indígena Barra Velha do Monte Pascoal, onde se localiza a aldeia-mãe Barra Velha, foi reconhecida em 2008 com uma extensão de 52.748 hectares, abarcando também o Parque Nacional do Monte Pascoal. O reconhecimento resultou do reestudo da revisão de limites iniciado após as primeiras ações de retomada. Contudo, o processo segue inconcluso, aguardando a emissão da Portaria Declaratória. Diante desse quadro, os Pataxó continuaram realizando retomadas territoriais nos anos de 2008, 2014 e 2022 (as quais continuam em curso) como estratégia de pressão política sobre o Estado para o avanço da demarcação desta e de outras Terras Indígenas localizadas no extremo sul da Bahia (ver Cardoso, 2016; Kurowicka, 2024).

É precisamente porque essas ações não se limitam à recuperação do território em sua materialidade, mas se orientam para o fortalecimento do coletivo em sua dimensão existencial, que o movimento de retomada da língua pataxó deve ser situada no contexto de uma política indígena mais ampla. Política esta que tem a dimensão territorial no centro, e demonstra, de maneira contundente, que nem a retomada territorial nem a retomada linguística seriam possíveis sem a poderosa ferramenta que consiste a história e a memória do(a)s anciã(o)s. Tudo se passa como se, da mesma forma que o território, ainda que espoliado e expropriado, tenha permanecido latente e pôde ser reivindicado e retomado tendo a história e a memória dos antigos como principais fundamentos (Sotto-Maior, 2007), a língua, embora silenciada, também tenha se mantido viva em virtude do(a)s mais velho(a)s.

Em outras palavras, se os Pataxó falam de um território que, apesar de invadido e expropriado, permaneceu coletivamente vinculado àqueles que o trilharam, abriram e habitaram – e não apenas pode como deve ser retomado – também falam de uma língua que, embora silenciada e adormecida, vem sendo reconstruída por meio de metodologias inventivas e inovadoras. Mas isso, sem ignorar as dinâmicas da história de um povo que nos ensina que retomar a língua também consiste em um movimento pela reconstituição da vida. Com efeito, pode-se afirmar que a retomada linguística, assim como a luta pela terra, constitui um movimento entrelaçado, inserido em um continuum de estratégias de resistência que os Pataxó vêm desenvolvendo para reativar, assegurar e valorizar os seus modos de existência (Braz, 2016).

Essa resistência, ressalte-se, pode ser compreendida enquanto uma forma de “fazer o caminho de volta” para criar novos possíveis (Rubim, Bomfim & Meirelles, 2022). Não como um “gesto nostálgico de repetição do passado”, como adverte Renato Sztutman (2018 p. 341), mas uma iniciativa norteadada pelo pragmatismo. Trata-se, assim, de uma aposta na “política do possível contra a política do provável” (Sztutman, 2018, p. 348), buscando reconstituir, reaver e recobrar aquilo que primeiro foi “negado” e depois julgado “perdido” (Bomfim, 2017). E sendo ambos movimentos de recriação que se articulam para afirmar e valorizar a luta pela vida, daí a proposta, que neste artigo busquei elaborar, de que a língua pataxó em processo de retomada, constitui, à medida que se articula com a sua luta pela terra, uma política indígena criativa de reconstituição de um território tanto geográfico quanto existencial. Afinal, como já afirmara o professor Itajá Braz à Anari Bomfim: ensinar a língua pataxó é como lutar pela terra.

## Considerações finais

Como busquei demonstrar nesse artigo, assim como ocorre entre outros povos indígenas, há uma íntima conexão entre língua e terra que está inscrita na memória e na história dos Pataxó. Por isso, da mesma forma que não é possível compreender o silenciamento e o adormecimento da sua língua sem considerar o despojo territorial – caracterizado por invasão, aldeamento forçado, massacre e sobreposição – a eles imposto, seria também um equívoco refletir sobre a retomada linguística sem situá-la em um conjunto de estratégias voltadas à reativação dos modos indígenas de existência e à valorização de uma identidade historicamente negada. Se a luta territorial consiste na principal expressão da política pataxó, o patxohã revela-se como um movimento correlato em termos simbólico, ideológico e político. Língua, retomada, terra e luta, aqui, não são categorias isoladas, mas componentes indissociáveis de um mesmo campo semântico, que refletem uma agência política e histórica marcada pela criatividade coletiva dos povos indígenas.

## Referências

- Alarcon, Daniela. F. (2014). A luta está no sangue e, além disso, os caboclos empurram: participação de seres não humanos nas retomadas de terras da aldeia Tupinambá de Serra do Padeiro, Bahia. *Pós - Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, 13 (1), pp. 212-246.
- Assis, Luís. G. (2004). *A produção de instrumentos de mediação de conflitos socioambientais: o caso da sobreposição entre o território tradicionalmente ocupado pelos Pataxós do Monte Pascoal e o Parque Nacional do Monte Pascoal*. Monografia de Graduação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bomfim, Anari. B. (2012). *Patxohã, “língua de guerreiro”: um estudo sobre o processo de retomada da língua pataxó*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.
- \_\_\_\_ (2017). Patxohã: a retomada da língua do povo Pataxó. *Revista Linguística / Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, 13 (1), pp. 303-327.

Braz, Uilding. C. (2016). *Iõ êtxawê ũpú Atxôhã Patxôhã uĩ Kijêtxawê Txihihãĩ Pataxó Arahuna'á Makiãmi: Hãtõ uhãdxê ũpú nioniêmã fap'bwá uĩ atxôhã Patxôhã – O ensino de Língua Patxôhã na Escola Indígena Pataxó Barra Velha: Uma proposta de material didático específico*. Monografia de Conclusão de Curso. FIEI/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Carvalho, Maria. R. G. (1977). *Os Pataxó de Barra Velha: seu subsistema econômico*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

\_\_\_\_ (2009). O Monte Pascoal, os índios pataxó e a luta pelo reconhecimento étnico. *Cadernos CRH*, 22 (57), pp. 507-521.

\_\_\_\_ (2024). Apresentação do dossiê Matas e Matos, Bichos e Encantos: estudos sobre relações entre seres humanos e outros-que-humanos entre os povos indígenas no Leste do Brasil. *Argumentos - Revista Do Departamento De Ciências Sociais Da Unimontes*, 21 (1), pp. 5-33.

Cardoso, Thiago. M. (2016). *Paisagens em Transe: uma etnografia sobre a poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal*. Tese de Doutorado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.

Cardoso, Thiago M.; Pataxó, Kaiones S.; Pataxó, Raoni B.; Pataxó, Maria das Neves. (2019). Os Pataxó frente ao naturalista Maximilian zu Wied-Neuwied: subversão do tempo, retomada da “cultura” e os museus etnográficos. *Cadernos de Campo*, 28 (1), pp. 155-183.

Cancela, Francisco. E. T. (2020). História dos Pataxó no Extremo Sul da Bahia: Temporalidades, Territorializações e Resistências. *Abatirá - Revista De Ciências Humanas E Linguagens*, 1 (2), pp. 18-49.

\_\_\_\_ (2015). Bebedeiras, batuques e supertições: práticas espirituais e intercâmbios culturais nas vilas de índios de Porto Seguro. *Revista Brasileira de História das Religiões*, 21, pp. 97-113.

César, América. L. S. (2011). *Lições de Abril: a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha*. Salvador: EDUFBA.

Conceição, Natália. B. D. (2016). *Uma reflexão sobre a variação linguística na língua Patxohã do povo pataxó*. Monografia de Conclusão de Curso, FIEI/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Cunha, Jonatan. B. (2018). *Iẽ atxôhã patxôhã: upãp hãwmãytây itsã ãpiäkkxex - A língua Patxôhã: das palavras aos números*. Monografia de Conclusão de Curso, FIEI/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Durazzo, Leandro; Bonfim, Evandro (2023). A área etnolinguística das línguas encantadas. In C. Severo & M. Buzato (orgs.), *Cosmopolítica e linguagem* (pp. 129-141). Araraquara: Letraria.

Franchetto, Bruna (2020). Língua(s): Cosmopolíticas, micropolíticas, macropolíticas. *Campos - Revista de Antropologia*, 21 (1), pp. 21-36.

Gonçalves, Antônio. A. O. (2022). *Trioká Xohã – Caminhar guerreiro: a retomada pataxó de Geru Tucunã*. Tese de doutorado, PPGAS/Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil,

Gorete Neto, Maria. 2022. Reflexões Sobre o Português Falado por Povos Indígenas: resistência e ressignificação. *Revista da FAEEBA - Educação e Contemporaneidade*, 31 (67), pp. 214-231.

GOW, Peter (1991). *Of mixed blood: kinship, and history in Peruvian Amazonia*. Oxford: Clarendon.

Grossi, Gabriele. (2004). *Aqui Somos Todos Parentes: os Pataxó de Barra Velha, Bahia*. Tese de doutorado, École des Hautes études en Sciences Sociales, Paris, França

\_\_\_\_ (2008). Entre santos, espíritos e encantados: os Pataxó de Barra Velha, Bahia. In P. M. Agostinho da Silva et alli. (orgs.), *Tradições étnicas entre os Pataxó no Monte Pascoal: subsídios para uma educação diferenciada e práticas sustentáveis* (pp. 279-301). Vitória da Conquista: Núcleo de Estudos em Comunicação, Culturas e Sociedades.

Grünewald, Rodrigo (1999). *Os Índios do Descobrimento: Tradição e Turismo*. Tese de doutorado, PPGAS/MN, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Kurowicka, Anna (2024). Etnografia dos processos de territorialização dos Pataxó de Barra Velha do Monte Pascoal. In *34ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Belo Horizonte. Loukotka, Čestmír (1939). A língua dos Patachos. *Revista do Arquivo Municipal*, 55, pp. 5-15.

Melatti, Julio. C. (2016). Capítulo B2 – Leste. In J. C. Melatti (org.), *Áreas Etnográficas da América Indígena Leste*. Brasília: UnB.

Paraíso, Maria. H. B. (1994). Amixokori, Pataxó, Monoxó, Kumanoxó, Kutaxó, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni: povos indígenas diferenciados ou subgrupos de uma mesma nação? Uma proposta de reflexão. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, USP, 4, pp. 173-187.

Parra, Lilian. B; Pinheiro, Maíra. B; Cardoso, Thiago. M. (2017). Retomadas em movimento: notas sobre a territorialização Pataxó. In *VIII Simpósio Internacional de Geografia Agrária e IX Simpósio Nacional de Geografia Agrária*, Curitiba.

Pedreira, Hugo P. S. (2013). *"Saber andar": refazendo o território pataxó em Aldeia Velha*. Monografia de Graduação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

Portugal, Larissa. M. (2022). *"Abaixo de Deus eu tenho fé nesses matos": uma etnografia do regime de cuidado cotidiano entre os Pataxó da aldeia Boca da Mata*. Dissertação de mestrado, PPGAS/Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil.

Rodrigues, Eunice. M. D. R. (2018). Português Tapuia: um signo de resistência indígena. *Revista Porto das Letras*, 4 (1), pp. 133-154.

Rolim, Eduardo. B. M. (2019). *Retomada Cultural Pataxó: do aldeamento cultural à indianidade antropológica*. Tese de doutorado, Universidade de Coimbra, Coimbra, PT.

Rubim, Altaci. C.; Bomfim, Anari. B.; Meirelles, Sâmela. R. D. S. (2022). Década internacional das línguas indígenas no Brasil: o levante e o protagonismo indígena na construção de políticas linguísticas. *Work. Pap. Linguíst*, 23 (2), pp. 154-177.

Rubim, Altaci. C. (2016). O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru. Tese de doutorado, Universidade Federal de Brasília, Brasília, DF, Brasil.

Sampaio, José. A. L. (2000). Breve história da presença indígena no extremo sul baiano e a questão do território Pataxó do Monte Pascoal. *Cadernos de História*, (5) 6, pp. 31-46.

Santos, Ariane. J. D. (2016). *A contação de histórias tradicionais do povo pataxó na reserva da Jaqueira: a oralidade através dos tempos*. Monografia de Conclusão de Curso, FIEI/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Santana, Cleidiane. P. (2016). *Cantos Tradicionais Pataxó na Língua Patxôhã*. Monografia de Conclusão de Curso, FIEI/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Souza, Arissana. B. B. (2012). *Arte e Identidade: adornos corporais pataxó*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

Souza, Ana Cláudia. G. D. (2001). *Escola e Reafirmação Étnica: O Caso dos Pataxó de Barra Velha*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

Sotto-Maior, Leila. B. (2007). *Relatório circunstanciado de revisão de limites: Terra Indígena Barra Velha Monte Pascoal*. Brasília: Funai.

Silva, Paulo de Tássio. B. (2022). "Inteirando" a Língua: O Patxohã e suas paisagens híbridas no Território Kaí-Pequi (Comexatiba). *ODEERE*, 7 (3), pp. 7-24.



Sztutman, Renato (2018). Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistências – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69, pp. 338-360.

Wied-neuwied, Maximilian (1989). *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: EDUSP, Belo Horizonte: Itatiaia.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Retomar a língua, lutar pela terra: uma reflexão a respeito da língua pataxó em processo de retomada

### Resumo

Esse artigo propõe uma reflexão sobre o Patxohã – língua dos Pataxó em processo de retomada. Filiados ao tronco Macro-Jê, família linguística Maxakali, o povo Pataxó vivencia um processo de retomada linguística, desde que um grupo de pesquisadores indígenas iniciou o trabalho de imersão na língua, cultura e história do seu povo. Argumento que, da mesma forma que o silenciamento e adormecimento da língua estão diretamente conectados ao esbulho e a expropriação dos seus territórios, localizados no extremo sul da Bahia, a língua em retomada está articulada a uma política indígena mais ampla que tem a dimensão territorial no centro. Nesse sentido, buscarei demonstrar de que maneira o movimento de luta pela terra se articula com a experiência de retomada linguística, compondo, assim, uma política indígena criativa de reconstituição de um território – tanto geográfico quanto existencial – que tem a história e a memória do(a)s mais velho(a)s como eixo referencial.

**Palavras-chave:** Língua; Território; Retomada; Memória; Política.

## Reclaim the language, fight for the land: a reflection of the Pataxó language in the process of being reclaimed

### Abstract

This article proposes a reflection about Patxohã, the language of the Pataxó people in the process of being reclaimed. Affiliated to the Macro-Jê branch, the Maxakali linguistic family, the Pataxó began a process of linguistic reclaiming, when a group of indigenous researchers began immersing themselves in the language, culture and history of this people. I argue that, in the same way that the silencing and numbing of the Pataxó language is directly connected to the dispossession and expropriation of their territories, located in the extreme south of Bahia, the language being reclaimed is linked to a broader indigenous policy that has the territorial dimension at its center. In this sense, I will try to demonstrate how the movement to fight for land is linked to the experience of linguistic reclaiming, thus composing a creative indigenous policy of reconstituting a territory – both geographic and existential – which has the history and memory of the ancients as its referential nexus

**Keywords:** Language; Land; Reclaim; Memory; Policy.

## Línguas encantadas, memórias vivas: o povo Kiriri do Acré e a retomada da língua Pankawá<sup>1</sup>

Maria Carolina Arruda Branco<sup>2</sup>

Doutoranda em Antropologia Social/Universidade Federal de São Carlos

<https://orcid.org/0000-0001-8858-153X>

[mariacarolinaarrudabranco@gmail.com](mailto:mariacarolinaarrudabranco@gmail.com)

### Introdução

O século XXI tem sido marcado por um crescente movimento global de valorização e revitalização de línguas ameaçadas, impulsionado por iniciativas internacionais, como a Década Internacional das Línguas Indígenas (DILI) proclamada pela Organização das Nações Unidas no ano de 2019, estabelecendo o período de 2022 a 2032 como de atenção global para a situação de ameaça em que muitas línguas indígenas se encontram, e mobilizar agentes ao redor do mundo para a sua preservação, revitalização e promoção. No Brasil, este marco tem se organizado através da Década das Línguas Indígenas no Brasil, constituída pelos “GT Nacional das Décadas das línguas indígenas”, “GT Nacional das Línguas de Sinais Indígenas” e “GT Nacional do Português indígena”, que buscam contribuir para o “aperfeiçoamento de políticas de línguas no âmbito linguístico, cultural, educacional e social visando a garantia do direito dos Povos indígenas no Brasil no uso de suas línguas”<sup>3</sup>. Este movimento busca, entre outras coisas, o fortalecimento e revitalização das línguas

- 1 Este artigo foi elaborado primeiro para a disciplina ANT 029 - Teorias de Sociedades, ministrada pelo Prof. Dr. Felipe Ferreira Vander Velden, a quem agradeço pela primeira leitura, sempre atento e generoso e pelas sugestões de avanço no diálogo proposto. Também agradeço aos pareceristas pelas valiosas contribuições e alertas. Assumo total responsabilidade pelo conteúdo deste trabalho.
- 2 Doutoranda em Antropologia Social pela UFSCar, Mestre em Antropologia pela UFGD. Bolsista FAPESP. Pesquisadora vinculada ao Humanimalia/UFSCar e ao ELO/UFSCar. Realiza pesquisa junto ao povo Kiriri do Acré no Sul de Minas Gerais
- 3 Como consta no documento “Propostas do GT Nacional da Década das Línguas Indígenas para subsidiar o Departamento de Línguas e Memória Indígena” que pode ser acessado junto dos outros documentos que compõem este movimento no site: [www.decadalinguasindigenasbr.com](http://www.decadalinguasindigenasbr.com).

indígenas, evidenciando o protagonismo indígena no processo de fortalecimento das suas línguas. No Nordeste e Leste Indígena, este movimento ganha contornos particulares, diferente dos contextos de outras regiões do Brasil, sobretudo pelo que diz respeito à vitalidade das línguas nesta região, que em sua maioria, são consideradas “extintas” por grande parte dos linguistas.

O povo Kiriri do Acré, no município de Caldas, sul de Minas Gerais, protagoniza um singular processo de retomada linguística conectado às dimensões espirituais e cosmopolíticas da sua existência. A retomada da *língua*<sup>4</sup> *Pankawá*, que é empreendida pelo povo Kiriri do Acré, e conduzida em diálogo com os *Encantados na Ciência*, é possibilitada sobretudo através do relacionamento de cuidado com o território que habitam. O povo Kiriri possui aulas de Língua Materna na grade curricular da Escola Estadual Ibiramã Kiriri do Acré, e semanalmente os estudantes aprendem a *língua Pankawá* em aulas ministradas pela professora Roseni Pankaru (Henrique & Ramos, 2021; Branco, 2023). Na aldeia as pessoas Kiriri possuem um esforço de aprender a *língua Pankawá*, e neste processo as crianças são agentes potentes, pois através das aulas na Escola elas se tornaram as primeiras a conseguir falar frases inteiras na *língua* além de que como me contou Roseni, os *Encantados* em diversos momentos devolvem as palavras na *língua Pankawá* através das crianças.

Este artigo busca discutir os processos de retomada linguística dos Kiriri do Acré, em busca da compreensão de como a *língua Pankawá* se manifesta enquanto uma “língua encantada”, viva nas interações entre os humanos e os seres outros-que-humanos. Este artigo é construído a partir de minhas notas de campo no mestrado durante um período em março e abril de 2023 e um campo já no doutorado em abril de 2024 e janeiro e abril de 2025. A análise parte de um diálogo com estudos linguísticos e antropológicos, bem como com as narrativas dos próprios Kiriri do Acré, enfatizando a centralidade da Escola, dos rituais e da relação com a terra na retomada da *língua*. Para tanto, o artigo está organizado da seguinte maneira: uma apresentação à pessoa leitora de quem são os Kiriri do Acré; a contextualização de alguns processo de revitalização linguística de povos indígenas no Brasil; a apresentação do modo como a *língua Pankawá* se insere neste contexto mais amplo de revitalização linguística; a investigação de como o ritual se apresenta como momento privilegiado e potencial para a retomada da *língua Pankawá*; e, por fim, uma breve consideração final, buscando organizar e amarrar as ideias refletidas ao longo do texto.

---

4 Ao longo deste trabalho, o recurso ao itálico será utilizado para evidenciar as falas dos Kiriri, para indicar palavras estrangeiras e títulos de livros; as aspas serão utilizadas para evidenciar conceituações antropológicas.

### Situando o povo Kiriri do Acré

O povo Kiriri do Acré ou Kiriri do Rio Verde, ambos etnônimos que este povo reconhece, vivem na zona rural do município de Caldas, sul do Estado de Minas Gerais. Seu território, denominado *Ibiramã Kiriri do Acré*, é uma área que abriga atualmente por volta de 80 pessoas. A disposição do território conta com as casas das famílias, a Escola, que carrega o mesmo nome do território – “Escola Estadual Ibiramã Kiriri do Acré” –, a Casa da Medicina tradicional inaugurada em abril de 2025, para celebrar e valorizar a medicina do povo Kiriri, mas também local em que trabalha a técnica de enfermagem e onde a equipe da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI) atende, há também na aldeia a Casa da Farinha, a Biblioteca e o *poró*, nome dado à *Casa da Ciência*, lugar por excelência do relacionamento com os *Encantados*, sujeitos outros-que-humanos<sup>5</sup> que compõem a cosmologia do povo Kiriri do Acré, e que fica localizada em uma área preservada de Mata Atlântica dentro da comunidade; o Rio Verde banha o território.

Abaixo insiro a imagem de uma maquete da comunidade produzida pelos estudantes da Escola em 2023. Nela é possível observar que a disposição das casas na aldeia circunda o espaço de maior circulação, em que estão a Escola, a Biblioteca e a antiga base de saúde que foi substituída pela Casa da Medicina Tradicional, que não está na maquete, pois é uma inauguração mais recente, que foi alocada em local mais periférico, mas ainda neste espaço de maior circulação. No canto inferior esquerdo da imagem, afastado do centro da aldeia, na mata, indicada por algumas árvores ao redor, está o *poró*.

5 Falo em termos de “outros-que-humanos” considerando a crítica de Marisol De la Cadena ([2015] 2024) a Bruno Latour, sobre a terminologia “não-humanos”. Como sugere a autora, falar em “não-humano” seria uma forma de antropocentrismo, uma vez que o outro seria definido por negação ao humano. Contexto que Vander Velden e Silveira (2021) tensionam com a provocação de que “As formas como chamamos esses outros, sejam elas quais forem, não estão destituídas de uma visada antropocêntrica ou de um lugar arbitrário humano, na medida que sempre é o humano que significa o outro, lhe atribui alteridade e estipula graus, níveis ou seja lá o que for de humanidade, ou nem isso, neste jogo relacional conflitivo.” (2021, p. 6). Ainda considerando essa crítica, opto por falar em “outros-que-humanos” por compreender que, no contexto etnográfico em que atuo, esta formulação parece contemplar mais adequadamente o contexto encantado do que “não-humanos” ou ainda, “mais-que-humanos”.





**Figura 1.** Maquete da Aldeia Ibiramã Kiriri do Acré

Acervo pessoal, foto da autora, 22/04/2023.

Os Kiriri do Acré chegaram ao Estado de Minas Gerais em 13 de março de 2017, com cerca de 16 famílias que saíram do município de Muquém do São Francisco, no oeste do Estado da Bahia, em busca da *terra verde* (Henrique, 2019; Branco, 2023). Os Kiriri enfatizam que o processo de busca pela *terra* se deu pela perspectiva de melhorar as condições de vida e com a direção dos *Mestres Encantados*. Segundo Carliusa, vice-cacica da aldeia, em fala no evento em celebração ao dia dos povos indígenas, em abril de 2024, os *Mestres Encantados* já haviam dado a *visão* aos Kiriri, eles já tinham ido ao território mesmo antes de pisar os pés nele. Os *Encantados daqui*, referindo-se ao território em Caldas, é que lhes apresentaram e lhes conferiram a missão de *cuidar* do território, uma vez que *outros que passaram por aqui, não souberam cuidar dessa terra* – atestação feita pelos *Encantados* aos Kiriri no contexto ritual da *Ciência*<sup>6</sup> no *poró*.

6 De forma resumida, a *Ciência* junto com o *Toré* realizado pelo povo Kiriri do Acré são momentos rituais distintos, mas profundamente relacionados dos quais os Kiriri participam, sendo o primeiro caracterizado por sua dimensão do *segredo* e o segundo pela dimensão da *brincadeira*. Para este contexto, cf. Branco (2023, 2024).



Importante sinalizar que o povo Kiriri que hoje habita um território no sul de Minas Gerais é parente dos Kiriri da Bahia, especialmente daqueles em Muquém do São Francisco, local de onde migraram, e também mantém vínculos com os Kiriri de Mirandela, aldeamento conhecido desde o período colonial, chamado Saco dos Morcegos. Na segunda metade do século XVII, teve início entre os Kiriri a ação catequética da Igreja Católica, que, segundo Maria de Lourdes Bandeira (1972), foi inicialmente conduzida por missionários franceses, posteriormente substituídos por italianos e, por fim, pelos jesuítas portugueses. Saco dos Morcegos, atual Mirandela, localizada em Banzaê, na Bahia, foi fundada no século XVII pelo jesuíta português João de Barros com o intuito de reunir os “Kipeá-Kiriri” (Brasileiro, 1996, p. 48). Trata-se de um aldeamento que perdura até os dias atuais e ainda se constitui como o principal território Kiriri, referenciado em diversos contextos, por meus interlocutores, como *Território Mãe*. A migração de parte do grupo de Mirandela para Muquém do São Francisco ocorreu dentro de um contexto de trocas e deslocamentos entre povos indígenas no Nordeste, circuito no qual os Kiriri estão inseridos há muito tempo. A terra em Muquém do São Francisco foi cedida aos Kiriri por um grupo Xukuru-Kariri, que migrou desse território para Glória, na Bahia, e posteriormente para Caldas/MG (Bort Jr., 2024; 2021; Bort Jr. & Henrique, 2020).

### **Os povos indígenas e os processos de revitalização linguística**

Os estudos antropológicos acerca da e em colaboração com as populações indígenas no Nordeste brasileiro reúnem contribuições muito relevantes sobre um contexto particular e distinto da maioria das outras regiões do Brasil. O que aqui chamo de Nordeste, caminha junto à bibliografia antropológica que compreende o Nordeste Indígena e o Leste. Para essa delimitação somam-se os Estados de Minas Gerais e Espírito Santo, e se exclui o Maranhão (Carvalho & Reesink, 2018). Os Estados que compõem o que se compreende aqui como Nordeste Indígena estão justapostos pelas semelhanças históricas, sobretudo no tocante às trajetórias de contato e colonização. Essas relações são reconhecidas inclusive pelos povos indígenas nesta região que se organizam politicamente através da Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME).

Ao falar dos povos indígenas no Nordeste, é essencial reconhecer que o ritual do Toré, amplamente praticado por diversas etnias da região, vai muito além de um simples “sinal diacrítico” ou de uma performance para “branco ver”. Esse ritual desempenhou e continua desempenhando um papel fundamental no processo de retomada territorial e na afirmação da identidade étnica desses povos. Esse caminho de resistência e reafirmação

identitária só se torna possível graças à presença e atuação dos *Encantados*, seres outros-que-humanos que habitam e compartilham o universo cosmológico de muitos desses povos. O Toré pode ser compreendido:

Entre a alegoria do “índio autêntico” e o “ritual sociocosmológico totalizador”, o toré parece ser a cultura diacrítica compartilhada no Nordeste, invariante em sua denominação, porém variante em sua expressão sociocultural cognofetiva: o toré tem sido como que um fluxo transcultural em toda a região, que se atualiza em uma variante local com tendência forte a se transformar em variante etnocultural específica sem perder seu caráter reconhecidamente transcultural (Carvalho & Reesink, 2018, p. 95).

O Toré foi amplamente utilizado pelo Estado brasileiro como instrumento para atestar uma certa “autenticidade” da indianidade dos povos indígenas no Nordeste, o que, ao que parece, conduziu à interpretação do ritual como mero marcador identitário indígena desses coletivos. Este movimento do Estado totalizador, em achatar contextos forçando populações inteiras à uniformização, é bem antigo (Oliveira, 2016; Clastres, 2014).

Embora o Estado brasileiro reconheça como línguas oficiais apenas o Português e a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), sabe-se que no Brasil há uma ampla diversidade linguística. Esse contexto de soberania dos Estados Nacionais ameaça a existência de línguas minoritárias não-oficiais, cenário global que também se apresenta no Brasil (Franchetto, 2014). Desde o Censo de 2010, contabiliza-se que haja cerca de 274 línguas faladas por diferentes povos indígenas em todo o território nacional brasileiro, mas com os números recém publicados do Censo de 2022, os dados indicam que haja 295 línguas indígenas faladas no Brasil, 21 novas línguas contabilizadas desde o último Censo. Além destas, há línguas faladas por comunidades quilombolas, ciganas, imigrantes, entre outras. O Brasil se apresenta, assim, como um Estado multilíngue. Nota-se ainda, no cenário brasileiro, o movimento de revitalização linguística, protagonizado sobretudo por povos indígenas que, por diferentes motivos, tiveram suas línguas reduzidas muitas vezes a listas de palavras, mas que ativamente se movimentam para a retomada e revitalização de suas línguas.

Os povos indígenas no Nordeste brasileiro são, não de forma exclusiva, protagonistas neste campo da retomada linguística, como evidenciarei através da experiência do povo Kiriri do Acré. Luiz Amaral (2020), discute o uso de diferentes termos como revitalização, manutenção, retomada e até sustentação linguística para descrever práticas voltadas ao apoio a línguas ameaçadas, especialmente as línguas indígenas no Brasil. Ele observa

que o emprego destes termos carrega significados variados. A definição de revitalização linguística como o restabelecimento de uma língua que deixou de ser usada é limitada, pois não contempla a diversidade dos contextos vivenciados pelas comunidades. Isso exposto, ele evidencia que alguns autores preferem utilizar manutenção linguística quando a língua ainda é falada e transmitida, e retomada linguística quando ela deixou de ser usada. No entanto, para facilitar o diálogo entre diferentes experiências e contextos, Luiz Amaral adota o termo revitalização linguística em um sentido mais amplo, de um campo de estudo dedicado a manter, apoiar, retomar ou revitalizar línguas ameaçadas, adormecidas e/ou minorizadas<sup>7</sup>.

Bruna Franchetto (2014), refletindo sobre a revitalização linguística, destaca que o trabalho de manutenção e propagação de línguas ameaçadas envolve parcerias entre linguistas e comunidades falantes de línguas minoritárias, ameaçadas ou mesmo extintas. Cada contexto exige pesquisa e metodologias específicas, baseadas nas características sociolinguísticas da população e nos objetivos definidos pela própria comunidade.

O caso da língua Patxohã, talvez seja o mais fascinante. Segundo Anari Bomfim (2017), a retomada linguística, na experiência dos Pataxó, é um processo coletivo de reapropriação da língua ancestral, inspirado e articulado sobretudo com as experiências de retomada territorial deste povo. Na lógica de que assim como terras são retomadas pela resistência, a língua ancestral que em algum momento, por diversos motivos, deixou de ser falada no cotidiano também pode ser retomada, reconstruída e vivida pelas novas gerações. Esse processo teve início com ações educativas de ensino da língua nas escolas e a transmissão intergeracional que ganha força com a mobilização de jovens, professores e pesquisadores indígenas. No caso dos Pataxó, isso culminou na criação do Projeto de Pesquisa e Documentação da Cultura e Língua Pataxó, resultando no processo de retomada da língua batizada de Patxohã ou língua do guerreiro. Este processo de retomada do povo Pataxó trouxe luz a uma reflexão potente de que a retomada não é uma simples retomada do passado, mas uma reconstrução viva, que integra retomada territorial, pesquisa, engajamento da comunidade, mobilização política, produção de conhecimento, relacionamento com encantados, fortalecimento cultural e certamente outras coisas. É um ato de afirmação e de continuidade, em diálogo com as dinâmicas do presente.

Os Xukuru-Kariri em Caldas, como observado por Bort Jr. (2021), apresentam um repertório linguístico diverso, dentro de um contexto histórico-sociolinguístico de intensas trocas e conflitos, o complexo linguístico da comunidade é composto por elementos do português, do Yaathe e, possivelmente, de línguas da família Kariri, mas se transforma

---

7 A compreensão dos usos dos termos neste texto segue este direcionamento.

com a introdução do ruãynyn'rêuê. Que é a língua falada pelo povo Xukuru-Kariri, esta língua, que por sua vez, se conecta a um saber ancestral, reconhecido como "uaihionê" - a linguagem original, que, segundo os próprios Xucuru-Kariri, é reencontrada na mata ou nos livros, jamais inventada. Bort Jr (2021) destaca a presença do ruãynyn'rêuê, no cotidiano escolar e político-ritual da comunidade, o fenômeno do reencontro com a língua desafia visões contemporâneas sobre autenticidade linguística e revela que a adoção ou recriação de línguas não descaracteriza a identidade indígena, mas a reafirma em novas formas.

No caso dos Kiriri em Mirandela, Moraes (2021), propõe que os termos "mortas" ou "extintas", não se aplicam às línguas indígenas no Nordeste, pois elas encontram-se em processo de retomada linguística e em diálogo constante e íntimo com sua espiritualidade, e com os seres que compõem o cosmos junto com eles, afirmam ainda que possuem suas línguas "maternas"/"tradicionais"/"ancestrais", e que elas nunca foram "extintas"/"mortas". E isso justamente porque seres outros-que-humanos as têm guardado e sistematicamente as devolvem aos indígenas, isto é, não se trata de línguas extintas ou mortas, porque sobreviveram ao longo dos séculos em posse dos encantados. A autora evidencia que os Kiriri naquela região foram historicamente expostos a um processo de glotocídio que resultou na redução da variedade linguística na região. No entanto, destaca o processo de fortalecimento linguístico<sup>8</sup> que eles têm empreendido com o suporte dos encantados que, através do ritual do Toré, falam palavras e frases na "língua dos antigos", construindo uma articulação em que os conhecimentos da língua vão sendo incorporados pelas pessoas.

Há outros casos como o dos Balotiponé, no Estado de Mato Grosso, no processo de revitalizar a língua Umutina que foi "extinta" em decorrência do contexto histórico marcado por conflitos territoriais e epidemias apresentado por Franchetto (2014, p. 11). A autora enfatiza que a memória da língua está viva na comunidade e existem esforços conscientes dos professores em se capacitar para a revitalização da língua, de modo que possam compreender e se comunicar em seu idioma. Neste processo, a Escola Indígena Julia Pará é central no processo de revitalização linguística para este povo.

Ou ainda o caso do povo Tuxá de Rodelas, no Estado da Bahia, estudado por Durazzo (2019). O Povo Tuxá, através do processo de autodemarcação do território Dzorobabé, iniciado em 2017, iniciou também o processo de revitalização da língua Dzubukuá, processo que os fortalece ao passo que fortalece os encantados que ali habitam. O povo

8 A autora enfatiza que se refere ao processo de "revitalização linguística" dos Kiriri em Mirandela como "fortalecimento linguístico", pois propõe que esse processo seja referenciado a partir das concepções dos falantes, neste caso, de seus interlocutores (Moraes, 2021, p. 505).

Tuxá vem empreendendo estudos nos materiais de registro da língua Dzubukuá, mas é amparado na ciência que este processo ganha força, pois a ciência, é o local privilegiado de relacionamento dos indígenas com os encantados e momento em que os encantados devolvem as palavras na língua. O autor apresenta ainda, como o relacionamento de longa data dos povos Tuxá, Truká e Tumbalalá os posicionam também no contexto de revitalização linguística, no qual identificam na língua Dzubukuá um potencial de articulação política e epistemológica, apresentado como língua homônima na região em que residem, situada entre os estados de Pernambuco e Bahia.

O caso do Povo Kiriri do Acre analisado por Henrique e Ramos (2021), mostra que a permanência na *terra verde*, o relacionamento com os *Encantados* e o lugar da Escola são fundamentais para que a retomada da *língua* seja possível. As autoras afirmam que, apesar de Roseni Ramos Pankaru ser a professora responsável pelo resgate linguístico, é no relacionamento com a terra e com os Encantados que este empreendimento se consolida e então a *língua Pankawá* passa a ser devolvida pelos *Encantados*, como aprofundaremos no próximo tópico.

Diante de tantos caminhos trilhados pelos povos indígenas para revitalização linguística, torna-se evidente que este processo não se resume a um retorno ao passado, mas em muitos casos, à criação de um presente em colaboração. As experiências demonstram que a língua não habita apenas os dicionários, mas os corpos, os rituais, os cantos, os sonhos e os encontros com seres outros-que-humanos. O território, longe de ser mero solo geográfico, é uma malha de relações. Assim, pensar língua e território entre os povos indígenas é reconhecer que cada palavra retomada carrega uma potência de reexistência, e que cada retomada linguística é, também, uma retomada do mundo.

### **A língua Pankawá**

A discussão linguística no contexto indígena brasileiro se organiza na classificação das línguas em dois grandes troncos linguísticos, o Macro-Tupi e o Macro-Jê, além de um conjunto de outras famílias e de línguas consideradas isoladas como Aikaná, Arúak, Karib, Mura, Pano, Tukano, Yanomami, entre outras<sup>9</sup>. O Kariri, segundo o linguista Aryon D. Rodrigues (2014), é uma pequena família linguística sul-americana “cuja língua não são mais faladas”, havendo nesta família duas línguas amplamente documentadas em publicações do final do século XVII, o Kipeá e o Dzubukuá. O autor classifica ainda

9 Para visualização dos troncos e famílias linguísticas com maior detalhe consultar o site do Instituto Socioambiental: <https://pib.socioambiental.org/pt/Línguas#:~:text=Em%20meio%20a%20essa%20diversidade,Sateré%20Mawé%2C%20Taurepang%2C%20Terena%2C>. Acesso em 07 de junho de 2025.

as línguas da família Kariri no tronco linguístico Macro-Jê, no entanto há controvérsias quanto à classificação do Kariri como língua pertencente a este tronco, sobretudo no trabalho recente empreendido pelo linguista Andrey Nikulin (2020), que apresenta em sua tese de doutorado posição contrária ao alargamento do tronco Macro-Jê.

O autor analisa o Kipeá a partir dos trabalhos de Mamiani (1942, 1877) e o Dzubukuá a partir do trabalho de Nantes (1896). Nikulin disponibiliza o “Quadro 2.9. Semelhanças técnicas entre as línguas Karirí, Proto-Macro-Jê, Proto-Chiquitano e Proto-Tupí”, em que compara as palavras nas línguas Kipeá e Dzubukuá com as palavras reconstituídas do Proto-Macro-Jê, Proto-Chiquitano e Proto-Tupí. As semelhanças técnicas encontradas pelo autor para as línguas Karirí são de: “5–6 para o Proto-Macro-Jê, 2–3 para o Chiquitano, 3–5 para o Proto-Tupí” (Nikulin, 2020, p. 77), números que, segundo afirma, “são compatíveis com a hipótese de que a família Karirí poderia formar parte de uma mesma macrofamília que os troncos Macro-Jê e Tupí, sendo equidistante desses dois troncos” (Ibid., p. 77). O autor ainda levanta uma hipótese de que, a partir das semelhanças encontradas no vocabulário básico, as famílias Karirí, Caribe e Boróro, poderiam formar um tronco linguístico à parte, que “poderia estar remotamente relacionado à suposta macrofamília Macro-Jê-Tupí” (Ibid., p.77).

Em outro trabalho (Branco, 2023), afirmei que as línguas Kipeá e Dzubukuá estavam classificadas no tronco linguístico Tupi; no entanto, claramente houve um equívoco de minha parte em fazer tal afirmação. Contextualizada melhor sobre as disputas em torno da classificação de ambas as línguas em determinados troncos linguísticos, sinalizo sua existência e suas controvérsias, a fim de evidenciar que se trata de um campo em disputas, no qual afirmações sobre as classificações das línguas são nebulosas. A fim de não reincidir no equívoco, evidencio o cenário para que possamos ir adiante.

Os Kiriri do Acre coabitam o território junto de outras etnias, dentre elas é importante enfatizar os Pankaru ou Pankararú<sup>10</sup>. Relacionamento de longa data, estes dois povos compartilham o mesmo território desde a Bahia e se constituem enquanto família. Roseni é uma mulher Pankaru, como afirma, já sua irmã Carliusa se afirma uma mulher Kiriri, pois se criou junto dos Kiriri com quem divide residência desde os dez anos de idade (Branco, 2023). Atualmente em Caldas todos na aldeia se reconhecem enquanto povo Kiriri do Acre.

10 De modo geral, utilizarei a primeira grafia pois é a forma como os Kiriri habitualmente se referem. Conforme me alertou Roseni em comunicação pessoal (abril, 2025), Pankaru e Pankararu, neste caso, são o mesmo povo, sendo ela pertencente a este.



Roseni, é a principal estudiosa da *língua*, dedicada ao estudo a muitos anos é a responsável pelo compartilhamento dos conhecimentos e do ensino da *língua* na Escola. Tive o privilégio de assistir a uma aula de *língua* materna ministrada por ela, na Escola Estadual Indígena Ibiramã Kiriri do Acre durante meu campo no mestrado. Na aula que pude assistir, bem como no *Livro dos Saberes Tradicionais do Povo Kiriri do Acre* (Ramos; Pankaru; Wunder, 2021, p. 94) escrito pela comunidade, o Kipeá é evidenciado como a língua falada pelos Kiriri, enquanto que o *Zebupúa*<sup>11</sup> é falado pelo povo Pankararú.

O processo de retomada da *língua* empreendido pelos Kiriri se apoia em *pesquisas* e *estudos* na tradição da *Ciência*, e neste cenário é importante enfatizar também a atuação de outros indígenas parceiros neste processo, como Luã Apyka, professor de língua guarani da aldeia Tabaçu rekoypy, Piaçaguera, localizada em Peruíbe, litoral do estado de São Paulo, e coordenador do GT Sudeste da Década das Línguas Indígenas no Brasil. Luã realiza diversos cursos de língua guarani em módulos básicos, intermediários e avançados, além de produzir materiais de circulação interna na aldeia Piaçaguera sobre o ensino da língua. A relação dos Kiriri com o estudo da língua guarani ensinada por Luã, é parte de um esforço consciente dos Kiriri em se aproximar “das línguas indígenas” como evidenciam (Ramos, Pankaru & Wunder, 2021, p. 94), mas também de um movimento de busca por conhecimentos e domínio de metodologias para aplicar no ensino da *língua Pankawá* na aldeia Ibiramã Kiriri do Acre, nome este que já faz parte da língua em retomada sendo colocada em prática pelos Kiriri: *Ibiramã* significa “terra da fartura” e *Acre* pode ser traduzido por “Rio Verde” (Henrique & Ramos, 2021).

Colocando em curso o processo de retomada linguística, os Kiriri têm se apoiado nos estudos de materiais registrados das línguas Kipeá e Dzubukuá durante o período colonial, e vão compondo uma biblioteca de materiais deste período; bem como de artigos e trabalhos acadêmicos disponibilizados pelos pesquisadores que figuram como parceiros constituídos no estado de Minas Gerais. Outra maneira em que a trama da retomada da *língua* é tecida se dá através dos sonhos, nos quais palavras, nomes e orientações são dadas aos Kiriri pelos *Mestres Encantados*<sup>12</sup>. E ainda, talvez a forma mais relevante de retomada da *língua*, ocorre através da *Ciência*, que é onde os *Mestres Encantados*:

11 Esclareço que a grafia “Dzubukuá” é amplamente difundida e utilizada em registros da língua, enquanto que a grafia “Zebupúa” é utilizada pelo povo Kiriri do Acre, referindo-se a mesma língua, como me revelou Roseni em comunicação pessoal (fevereiro, 2025). Sendo assim, utilizo as duas grafias. Sempre que me referir a algo que está na literatura, utilizarei “Dzubukuá”, seguindo a grafia dos demais autores; e sempre que me referir aos Kiriri do Acre, utilizarei a forma *Zebupúa*, porque é como grafam.

12 Rodrigues (2021), trabalhando com os Kiriri em Mirandela, possui um trabalho interessante neste sentido.

Chegam até nós nos ensinando toantes e frases na língua. *Nossos Mestres Encantados na Casa da Ciência nos ensinam e nos ajudam a revitalizar a língua.* Hoje sabemos falar algumas palavras graças a eles, e essas palavras são muito valiosas para nós. *Na Casa da Ciência, ou Poró, os Mestres Encantados chegam, cantam ou dizem algo na língua, e em seguida traduzem para que possamos aprender.* São os Mestres também que sugerem o nome indígena para as crianças, podendo os pais aceitarem a sugestão ou buscar em outras fontes, o nome indígena para o recém-nascido. Também são os Mestres Encantados que dão o nome indígena aos recém-casados durante o casamento indígena. Por isso, *quando pesquisamos em livros, vamos às fontes mais antigas, uma vez que atualmente temos nossos Mestres para nos ensinar e tirar nossas dúvidas.* (Ramos, Pankaru & Wunder, 2021, p. 94, grifos meus.)

De modo semelhante, Henrique e Ramos (2021) relatam que, durante a *Ciência*, ao passo que os *Encantados* ensinam e devolvem as palavras aos Kiriri, eles orientam que eles levem cadernos para que possam anotar as palavras e aprenderem, havendo ainda a gravação dos cantos ensinados durante os rituais, para que depois os Kiriri possam ouvi-los e praticá-los em outros momentos. Assim como nos contextos apresentados no tópico anterior, sobre outros povos e seus processos de revitalização, faz-se necessário observar como, no caso do povo Kiriri do Acré, os *Encantados* e a *Ciência* são também muito importantes. Como dito pelos Kiriri, “*quando pesquisamos em livros, vamos às fontes mais antigas, uma vez que atualmente temos nossos Mestres para nos ensinar e tirar nossas dúvidas*”. Se as fontes mais antigas estão disponíveis para *ensinar e tirar dúvidas* é por que os Kiriri estão profundamente imbricados em um relacionamento de respeito, afeto e cuidado com o território, com a *Ciência* e com os *Mestres Encantados*.

Neste ponto, abro um (longo) parêntese, pois pode ser importante explicar algumas nuances e particularidades do contexto etnográfico da *língua Pankawá*. Acima, sinalizei o contexto linguístico das línguas Kipeá e Dzubukuá, pois a forma como os Kiriri do Acré se apropriam dos materiais dessas línguas pode causar estranhamentos. Primeiro, a grafia de Dzubukuá como *Zebupuá*: não sei ao certo o porquê dessa forma de escrever, uma vez que Roseni me afirmou tratar-se da mesma língua. Tendo a pensar que essa grafia *Zebupuá* se aproxime mais da maneira como a palavra é pronunciada, mas isso é apenas uma especulação. Adiante, na foto do quadro da aula de Roseni, é possível ver, na lateral esquerda, a grafia da palavra como *Zebupuá*, assim como aparece no *Livro dos Saberes* (2021, p. 94).

O relacionamento dos Kiriri com os Guarani e a afirmação de que “temos estudado nos últimos tempos especialmente a língua guarani, do tronco Tupi-Guarani, para nos aproximarmos das línguas indígenas” (Ibid., p. 94) pode parecer confuso, mas essa é as

afirmações dos próprios Kiriri no rumo à retomada de sua *língua*. Talvez por isso cantem: *Tupi, Tupi, Tupi-Guarani. Tupi, Tupi, Tupi-Guarani. É o linguajar da Tribo Kiriri. É o linguajar da Tribo Kiriri*. E talvez, neste ponto, meu equívoco esteja justificado. Apesar de indicarem essa direção da possibilidade de revitalização, ou retomada, por meio dos livros, os Kiriri são enfáticos ao apontar o lugar privilegiado que a *Ciência* ocupa nessa equação. É, sem sombra de dúvidas, o espaço de relacionamento por excelência com os *Encantados* e, portanto, o momento em que se devem gravar as toantes e registrar as palavras que lhes vão sendo devolvidas pelos *Encantados*.

Falo em retomada linguística em diálogo com os estudos sobre revitalização linguística, mas, como me disse Roseni em aula, a *língua Pankawá* é uma junção do Kipeá e do *Zebupué*, fruto do relacionamento de longa data entre os povos Kiriri e Pankaru. Certamente, o guarani aprendido com Luã, também fruto de um relacionamento cultivado, compõe essa língua, assim como o “português índio”<sup>13</sup>, idioma no qual os Kiriri do Acré foram inseridos, mas que utilizam de forma singular, um português kiriri ou ainda a kirirização do português.

Por fim, e talvez mais importante, a *língua Pankawá* é devolvida pelos *Mestres Encantados*. É o relacionamento com eles que permite o reencontro com essa *língua*, com a possibilidade de uma retomada que é, sobretudo, uma reconstrução viva e potente da *língua Pankawá*. Digo isso certa de que, assim como Bort Jr. (2021) evidenciou no caso do povo Xukuru-Kariri, esse fenômeno protagonizado pelos Kiriri desafia visões contemporâneas sobre autenticidade linguística e revela que a adoção, recriação, resgate, retomada ou reencontro de línguas não descaracteriza a identidade indígena de um povo, mas a reafirma em novas formas. Fecho este (longo) parêntese.

### O ritual que guarda e potencializa a *língua* materna

De início, acho importante trazer a discussão que Leandro Durazzo (2022) levanta acerca da hipótese da existência da categoria “línguas encantadas” no contexto dos povos indígenas no Nordeste, refletindo sobre o caso do povo Tuxá, categoria que volta a trabalhar em outro texto em colaboração com Bonfim (Bonfim & Durazzo, 2023). As classificações linguísticas consideram a maioria das línguas dos povos indígenas no Nordeste como “extintas”; no entanto, “tais línguas permanecem em uso corrente no que

13 Como nos lembra Maher (1996), falar em “Português Índio” é uma simplificação, pois cada povo indígena tem sua própria forma de usar a língua portuguesa, como o Português Apurinã, Português Kaxinawá, entre outros. No entanto, a autora utiliza a categoria geral “Português Índio” para destacar que os indígenas também afirmam sua identidade por meio da língua dominante. Além disso, os professores indígenas usam o português não só para expressar suas identidades étnicas, mas também seu pertencimento a um projeto político comum entre diferentes povos.

diz respeito às relações entre humanos e os seres encantados” (Ibid., p. 5). Os autores sugerem pensar a região do Nordeste Indígena como área etnolinguística das línguas encantadas, evidenciando os processos de revitalização linguística em que os Encantados são agentes fundamentais, através do “complexo ritual da ciência”, complexo composto por “distintas práticas sócio-rituais” nas quais a comunicação entre indígenas e seres outros-que-humanos se fundamentam na ciência, na qual “entidades de distintos estatutos ontológicos se põem em contato e interlocução” (Ibid., p. 5). Desta forma, as línguas, na compreensão dos autores, fazendo eco junto aos povos indígenas naquela região, não foram extintas, mas diante dos contextos aos quais os povos indígenas no Nordeste foram submetidos, elas se encantaram, e estão, portanto, junto dos Encantados, que se expressam a partir dessas línguas e vão transmitindo-as aos especialistas rituais para que a comunidade possa ter acesso a este conhecimento.

A ciência atua, portanto, “como principal instituição de regulação da língua” (Ibid., p. 7), em que *Encantados* e o Território são protagonistas junto aos povos indígenas. Isso, uma vez que “é pela habitação do espaço, pela coabitação com seres mais-que-humanos, que o estatuto encantado das línguas indígenas vem colaborar para a definição de uma área etnolinguística” (Ibid., 2023). Afirmação que faz sentido quando trazida ao contexto do povo Kiriri do Acré.

A literatura nos auxilia nas reflexões sobre as relações entre o ritual e a língua, Marco Tromboni (2013), fundamentando sua tese acerca da teoria unificada do ritual e da linguagem, e buscando responder à questão do que há de humano no homem, é enfático em apostar na linguagem e no ritual como um só e mesmo fenômeno, que se presentifica nas “falas rituais”, sugerindo que a fala, tendo como meio a ação, permite preservar a forma. Há de se concordar com o autor que a língua está contida nos rituais, sobretudo na conexão proposta entre linguagem e sagrado<sup>14</sup>. Durazzo (2019, p. 337), por sua vez afirma que o conhecimento do Dzubukúá constituído pelo “estudo”, entre os Tuxá, faz parte de um projeto de “revitalização linguística que se ampara na ciência, como modo ideal de legitimação do próprio estudo, mas atualizado por meio de documentos e métodos científicos alguns conhecimentos alcançados, em outros contextos, apenas pelas práticas rituais”. Franchetto (2014, p. 8), analisando o contexto da língua Yawanawa, da família Pano, afirma que a música “é certamente o domínio mais amplo de uso da língua”, pois mesmo os jovens não falantes de Yawanawa sabem cantar as canções tradicionais e aprendem as novas músicas que vão surgindo ano após ano.

14 O autor, ao longo da tese fala em termos de “ritual religioso”, e vale a pena conferir o desenvolvimento de suas propostas. No entanto, para fins deste trabalho, concordarei parcialmente com o autor e sublinho que não falo em termos religiosos, pois meus interlocutores Kiriri falam sobretudo em termos de sagrado.

Os Kiriri do Acré, semelhante ao que se observa no texto de Durazzo, revelam que “[p]or meio de *pesquisas e estudos* na nossa tradição da *Ciência*, *estamos resgatando nossa língua*” (Ramos, Pankaru & Wunder, 2021, p. 94, grifos meus). Os Kiriri afirmam que algumas palavras de sua *língua* materna estão guardadas nas toantes rituais, que são as canções cantadas em contextos ritualísticos, as quais os Kiriri possuem inclusive um álbum gravado<sup>15</sup>. Podemos observar a presença de várias dessas palavras que as toantes rituais guardaram, se não em todos, em boa parte, das canções, como: “reiná”, “arrei”, “reia”, “arrô”, “ro”, “eitcha”, “landjoa” e “ôlei”.

Se a *Ciência*, os *Mestres Encantados* e o território são fundamentais neste processo de retomada linguística, é porque sem o relacionamento dos Kiriri do Acré com eles, a dimensão do todo da vida não se sustentaria. Os Kiriri dizem saber da *perda* da *língua*, esta que não é encarada de modo fatalista por eles, pois como já observamos, a *língua* vem sendo devolvida pelos *Encantados*. Os Kiriri dizem não haver hoje quem *corta a língua*, isto é, quem conheça o sistema linguístico de modo integral e consiga se comunicar exclusivamente através da *língua*, mas o processo de retomada que protagonizam, os coloca a possibilidade de resgatar inclusive posições como esta de quem *corta a língua*.

A retomada da *língua Pankawá* acontece através do envolvimento ativo da comunidade. Através dos esforços e envolvimento dos professores, estudantes, lideranças e *Encantados*. O *Pankawá* é retomado como potencialidade do relacionamento duradouro entre os povos Pankaru e Kiriri que hoje se constituem no sul mineiro na comunidade Ibiramã Kiriri do Acré, e sobretudo através das relações destes sujeitos comprometidos com a retomada de sua *língua* materna. Roseni, em comunicação pessoal (abril, 2025), em resposta à minha pergunta: “o que significa a palavra Pankawá?”, me respondeu de forma certa que “*Pankawá é nossa língua, nome dado pelos Encantados*”. Com minha pergunta buscava um significado para a palavra em si, e como resposta tive a compreensão de que Pankawá não diz respeito a uma palavra em específico, mas ao todo, a todas as relações que lhe cabem, *Pankawá é nossa língua*. Os Kiriri hoje ocupam um território identificado e a Escola<sup>16</sup> é o espaço em que os conhecimentos da *língua* vão sendo passados de forma sistematizada às crianças, jovens, adultos e velhos, nas aulas de Língua Materna. Roseni é a grande responsável por este conhecimento, e hoje, na aldeia, todas as crianças e boa parte dos adultos consegue fazer a oração do Pai-nosso na *língua Pankawá*, o que é motivo de celebração entre os Kiriri.

15 Álbum este disponível no *Spotify*, onde pode-se encontrar muitas das toantes cantadas em momentos rituais e que fortalecem os Kiriri e os *Mestres Encantados*. Cf.: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4LioV6D4T8LHqKgINToKUR?si=ma8ZeKJQSWiHIFTE-l08mg>

16 Outros contextos em que a escola é fundamental neste processo de revitalização e/ou de fortalecimento podem ser encontrados em Silva (2014), Monserrat (2014) e Pereira da Silva (2014).



A preparação de materiais didáticos, para o fortalecimento de sua *língua* e de sua comunidade, está materializada no *Livro dos Saberes Tradicionais do Povo Kiriri do Acré* (2021) e no livro *Cantos e encantos de curas e de conhecimentos Kiriri do Acré* (no prelo<sup>17</sup>), que foram construídos pelos Kiriri em colaboração com pesquisadores para servir de documentação e material didático à Escola e à formação dos Kiriri do Acré. Se por um lado, “quando as crianças param de aprender [o] idioma ou aprendem pouco, a língua começa a entrar em um estágio de vulnerabilidade, fazendo com que a língua entre na classificação de uma língua em perigo” (Moraes, 2021), quando as “línguas encantadas” passam a ser devolvidas aos indígenas pelos *Encantados*, como em diversos lugares, incluindo o contexto sul mineiro dos Kiriri do Acré, a *língua* passa a ser ensinada, compartilhada, estudada e aprendida por todas as gerações. A *língua Pankawá* vem sendo retomada através da cooperação dos Kiriri junto aos seres outros-que-humanos com quem coabitam o cosmos.

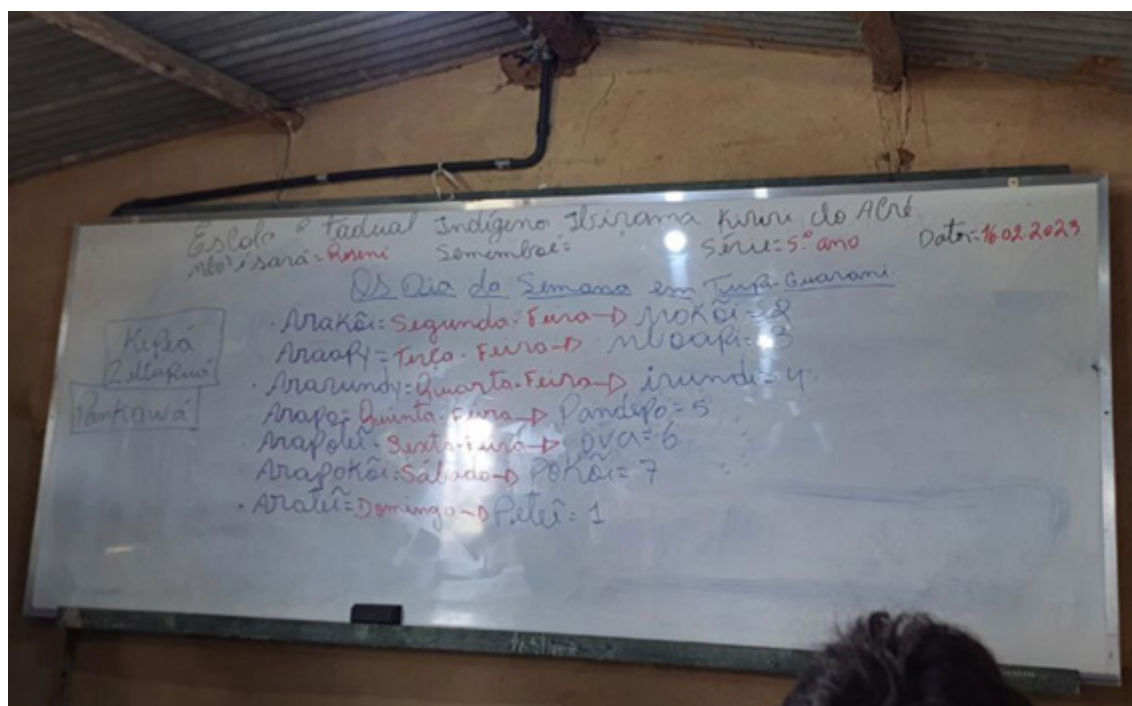


**Figura 2.** Aula de Língua Materna Ministrada por Roseni Pankaru.

Acervo pessoal, foto da autora, 16/03/2023.

17 O livro ainda não foi publicado, mas Nascimento (2024), pesquisador que está construindo o material junto dos Kiriri, possui um artigo falando um pouco sobre o projeto.



## Considerações Finais

A retomada da *língua Pankawá* pelo povo Kiriri do Acre revela-se um processo que vai além da mera recuperação lexical e gramatical. Trata-se de uma reconstrução viva, de memórias vivas de uma língua que se encantou e que está intimamente conectada ao território, à Ciência, aos Encantados, às relações entre povos, aos sonhos e às práticas cotidianas da comunidade, e que envolve também a Escola Estadual Ibiramã Kiriri do Acre neste diálogo e fortalecimento.

A conexão entre *língua* e território, no caso dos Kiriri do Acre, não pode ser pensada em termos fixos de origem ou enraizamento geográfico, trago este ponto para refletir o contexto de migração em que este povo está inserido. A migração que leva parte dos Kiriri de Mirandela (BA) a Muquém do São Francisco (BA) e de Muquém para o sul de Minas Gerais, onde fundam o território Ibiramã Kiriri do Acre, não rompe com as cosmologias, memórias e práticas que sustentam a continuidade de seu povo. Pelo contrário, é neste deslocamento que se revela a potência móvel da territorialidade e vínculos ancestrais, que os Kiriri reivindicam. A terra em Caldas Ihes foi apresentada pelos *Encantados* e nela só foi possível de fato fazer morada com a *autorização do Tapuia Kaniquim, verdadeiro dono da terra* (Henrique, 2019; Maciel & Henrique, 2022; Branco, 2023). Vejamos, o *dono da terra* é o povo Tapuia, com os quais, através de *Kaniquim*, os Kiriri realizam um pacto de cuidado e fortalecimento com estes que são seus parentes.

Nos termos de uma antropologia que leva a sério seus interlocutores e que portanto, escuta os *Encantados*, o território não é apenas uma delimitação geográfica, mas uma trama viva de relações com os seres humanos e outros-que-humanos, com os parentes próximos e os distantes, com os sonhos, as águas, as plantas, os bichos e as palavras. Nesse sentido, o território em Caldas é novo apenas na posição geográfica, pois na cosmopolítica Kiriri, ele é tecido por linhas de continuidade com os *Encantados* e com os parentes que outrora residiam ali. A retomada da *língua Pankawá*, não se desconecta da luta linguística dos Kiriri em Mirandela. Ela apenas se enraíza de forma particular, pois ela não é apenas um idioma em recuperação lexical, mas uma memória viva, moldada pela experiência de retomada, pelo acesso a documentos coloniais, mas também, e sobretudo, pelos relacionamentos e instruções dos *Mestres Encantados na Ciência*.

Logo, a língua que se fortalece na Bahia certamente não é a mesma que se retoma em Caldas, pois a “língua encantada”, em seu curso de devolução, não se constitui em um bloco fixo e imóvel; se parece mais com uma continuidade viva entre práticas relacionais de povos, seres outros-que-humanos e línguas. As línguas retomadas são variações de um mesmo tronco, o Kariri, mas do ponto de vista ontológico Kiriri do Acre, o que importa

é que *Pankawá* se trata de uma *língua* de força, de *Ciência* e de encantamento. É uma *língua* de reexistência. Teorizar a relação entre língua e território, nesse caso, exige abandonar a lógica da fixidez. A *língua* acompanha os corpos, os cantos, as cerâmicas, as folhas medicinais, os nomes de batismo, os desenhos das crianças e os rituais na mata. Ela se territorializa onde a vida Kiriri pulsa, em Caldas. O chão se torna território quando responde ao chamado dos *Encantados* e quando acolhe o povo e a *língua* em movimento.

Dessa forma, a experiência do Povo Kiriri do Acre soma-se a outras experiências no Nordeste Indígena, que desafiavam as concepções de língua “viva” e de língua “morta”/“extinta”. Para eles, a *língua* nunca foi “morta”/“extinta”, mas se encantou, permanecendo acessível através dos vínculos com os *Mestres Encantados*. Assim, se faz cada vez mais necessário levar a sério os modos como os povos indígenas vêm compreendendo a vitalidade de suas línguas. O contexto de retomada da *língua Pankawá* reforça a importância da condução do povo Kiriri do Acre neste processo, pois mobiliza concepções identitárias de pertencimento, concepções de relacionamento com diferentes povos e com seres outros-que-humanos, concepções de memória, de vitalidade da língua e de resistência. Sendo o *Pankawá* expressão latente de que o encontro com a *língua* materna/original/ancestral pode ocorrer, mesmo ali onde boa parte da linguística vê apenas o domínio inexorável de uma língua nacional, majoritária e de origem colonial.

## Referências

Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN) (2020). Línguas indígenas: Revitalização e Retomada. (1h51min30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SKZ-auc7noQ&t=96s> Acesso em 13 de março de 2024.

Amaral, Luiz (2020). Strategies for endangered language revitalization and the Brazilian reality. *Cadernos de Linguística*, 1(3), 01–44. <https://doi.org/10.25189/2675-4916.2020.v1.n3.id251>

Bandeira, Maria de Lourdes (1972). *Os Kariris de Mirandela: Um grupo indígena integrado*. Salvador: EDUFBA.

Branco, Maria Carolina Arruda (2023). *Mediação e negociação entre mundos: uma etnografia do prestígio e da liderança de uma mulher Kiriri em Caldas/MG*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Grande Dourados.

\_\_\_\_ (2024). Notas sobre o ritual da Jurema: pessoas-relação e encantados entre o povo Ibiramã Kiriri do Acre. *Cadernos de Campo*, 24(esp. 1), e024009. <https://doi.org/10.47284/cdc.v24iesp.1.18331>

Brasileiro, Sheila (1996). *A organização política e o processo faccional no povo indígena Kiriri*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Bahia.

Bonfim, Evandro de Sousa & Durazzo, Leandro (2023). Retomadas linguísticas indígenas no Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo: um mapeamento. *SciELO Preprints*.

Bort Júnior, João Roberto & Henrique, Fernanda Borges (2020). “Cada um no seu lugar”: domínios territoriais Xukuru-Kariri e Kiriri. *Revista de Antropologia (São Paulo, Online)*, 63(3), e178845.

Bort Júnior, João Roberto (2024). *No ninho dos guerreiros fortes: sociopolítica e territorialidade Xukuru-Kariri no Alto Rio Pardo (Caldas/MG)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas.

\_\_\_\_ (2021). Transformações Xucuru-Kariri: o Ruãynyn'rêuê e outras formas gráfico-verbais no Alto Rio Pardo (Minas Gerais, Brasil). *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 545-604

Carvalho, Maria Rosário de & Reesink, Edwin Boudewijn. (2018). Uma etnologia no Nordeste brasileiro: balanço parcial sobre territorialidades e identificações. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, (87), 71–104.

Clastres, Pierre (2014). *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. Tradução: Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify.

De La Cadena, Marisol ([2015] 2024). *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos*. Tradução de Caroline Nogueira, Fernando Silva e Silva. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Durazzo, Leandro (2019). *Cosmopolíticas Tuxá: conhecimento, ritual e educação a partir da autodemarcação de Dzorobabé*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

\_\_\_\_ (2022). O estatuto encantado das línguas indígenas: comunicação mais-que-humana e revitalização linguística. In C. G. Severo (Org.), *Políticas e direitos linguísticos: revisões teóricas, temas atuais e propostas didáticas* (pp. 149–168). São Paulo: Pontes Editores.

Franchetto, Bruna (2014). Línguas indígenas ameaçadas: pesquisa e teorias linguísticas para a revitalização. *Museu Nacional*. Disponível em: <https://nupeli-gela.weebly.com/revitalizaccedilatildeo.html>

Henrique, Fernanda Borges (2019). *Por um lugar de vida: os Kiriri do Rio Verde, Caldas-MG*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas.

Henrique, Fernanda Borges & Ramos, Roseni (2021). Os Kiriri do Acré e o resgate da língua indígena. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, 6(2), 514–544.

Maciel, Lucas da Costa & Henrique, Fernanda Borges (2022). Terras que renascem: histórias esperanças apesar do Antropoceno. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, 14(2), jul./dez.

Maia, Marcus (2006). A revitalização de línguas indígenas e seu desafio para a educação intercultural bilíngue. *Tellus*, 6(11), 61–76.

Mamiani, Luis Vicencio. (1942 [1698]). *Catecismo da doutrina christã na lingua brasilica da nação Kiriri*. Lisboa. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: [https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amamiani-1698-catecismo/mamiani\\_1698\\_catecismo\\_brown.pdf](https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amamiani-1698-catecismo/mamiani_1698_catecismo_brown.pdf) Acesso em 27 de fevereiro de 2025.

\_\_\_\_ (1877 [1699]). *Arte de grammatica da lingua brasilica da nação Kiriri*. 2ª edição (com notas introdutórias de Batista Caetano de Almeida Nogueira). Rio de Janeiro: Bibliotheca Nacional. Disponível em: [https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amamiani-1877-arte/mamiani\\_1877\\_arte\\_google.pdf](https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amamiani-1877-arte/mamiani_1877_arte_google.pdf) Acesso em 27 de fevereiro de 2025.

Martins, Edilson (2014). Situação das línguas indígenas brasileiras. In A. B. Bonfim & F. V. F. Costa (Orgs.), *Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva*. Salvador: EGBA.

Monserrat, Ruth Maria Fonini (2014). Elaboração de material didático-pedagógico para as escolas indígenas. In A. B. Bonfim & F. V. F. Costa (Orgs.), *Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva*. Salvador: EGBA.

Moraes, Vanessa. (2021). Refletindo sobre as concepções de revitalização linguística e língua morta a partir do contexto kiriri. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, 6(2), 485–513.

Nantes, Bernardo de. (1896 [1709]). *Catecismo da língua Kariris*. Leipzig: B. G. Teubner. Disponível em: [https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Anantes-1896-catecismo/nantes\\_1896\\_catecismo\\_google.pdf](https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Anantes-1896-catecismo/nantes_1896_catecismo_google.pdf) Acesso em 27 de fevereiro de 2025.

Nascimento, Marco Tromboni de Souza (2013). *As ramas e o vinho da Jurema: metáforas rituais entre os índios do sertão nordestino ou uma teoria unificada do ritual e da linguagem*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal da Bahia.

Nascimento, Rafael Caetano do. (2024). “Cantar, contar, imagear: sopros para uma educação intercultural indígena com Aldeia Ibiramã Kiriri do Acre”. *Revista ClimaCom, Território e povos originários* | pesquisa – artigos | ano 11, no. 26.

Nikulin, Andrey (2020). *Proto-Macro-Jê: um estudo reconstutivo*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília.

Oliveira, João Pacheco de (2016). *O nascimento do Brasil e outros ensaios: identidades, fronteiras e a experiência indígena no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Oliveira, Maria das Dores de (2014). Revitalização da língua Ofayé; desafios e perspectivas. In A. B. Bonfim & F. V. F. Costa (Orgs.), *Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva*. Salvador: EGBA.

Pereira da Silva, Fábria (2014). Ensino da língua Yaathe nas escolas da comunidade Fulni-ô. In A. B. Bonfim & F. V. F. Costa (Orgs.), *Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva*. Salvador: EGBA.

Ramos, Carliusa Francisca; Pankaru, Roseni Ramos; Wunder, Alik (orgs.) (2021). *Escola Indígena Ibiramã Kiriri do Acre: livro dos saberes tradicionais do povo Kiriri do Acre*. Volume 1. Caldas: UK'A.

Rodrigues, Aryon D. (2014). *Classificação nominal em Karirí*. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 6(1).

Rodrigues, Jardel Jesus Santos (2021). É possível uma antropologia dos sonhos no Nordeste indígena? *Maloca – Revista de Estudos Indígenas*, 4, 01–25.

Silva, Cláudia Cunha Torres da (2014). Educação especial e educação escolar indígena: aproximações e distanciamentos legais. In A. B. Bonfim & F. V. F. Costa (Orgs.), *Revitalização de língua indígena e educação escolar indígena inclusiva*. Salvador: EGBA.

Vander Velden, Felipe Ferreira & Silveira, Flávio Leonel Abreu da (2021). Humanos e outros que humanos em paisagens multiespecíficas. *Revista Ñanduty*, 9(13), 1–18. <https://doi.org/10.30612/nty.v9i13.15540>

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Línguas encantadas, memórias vivas: o povo Kiriri do Acre e a retomada da língua Pankawá

### Resumo

O presente artigo aborda o processo de retomada linguística do povo Kiriri do Acre, destacando as particularidades da *língua Pankawá* em diálogo com outros contextos linguísticos. A partir de uma abordagem etnográfica, busca-se descrever como os Kiriri articulam saberes ancestrais, materiais escritos e relações com os *Encantados* para retomar uma língua viva e situada. A *língua Pankawá* não é apresentada como uma retomada puramente linguística, mas como expressão de um percurso histórico de alianças, deslocamentos e experiências compartilhadas com outros povos indígenas. Os Kiriri do Acre elaboram uma forma própria de fala, entre registros, rituais e encontros interétnicos, afirmando que a *língua*, assim como os territórios, também se constrói no movimento e na relação.

**Palavras-chave:** *Pankawá*; Kiriri do Acre; Retomada da Língua; *Encantados*; *Ciência*.

## Enchanted languages, living memories: the Kiriri do Acre People and the revival of the Pankawá language

### Abstract

This article discusses the process of linguistic revival of the Kiriri do Acre, highlighting the particularities of the *Pankawá* language in dialog with other linguistic contexts. Using an ethnographic approach, the aim is to describe how the Kiriri articulate ancestral knowledge, written materials and relations with the *Encantados* to reconstruct a living and situated language. The *Pankawá* language is not presented as a purely linguistic revival, but as an expression of a historical journey of alliances, displacements and shared experiences with other indigenous peoples. The Kiriri do Acre elaborate their own form of speech, between records, rituals and inter-ethnic encounters, affirming that language, like territories, is also constructed in movement and relationship.

**Keywords:** *Pankawá*; Kiriri do Acre; Language Recovery; *Encantados*; *Ciência*.



## A Antropologia e a Década Internacional das Línguas Indígenas: questões de ontologia e linguagem

Danilo Paiva Ramos<sup>1</sup>

Professor Efetivo em Antropologia Social/Universidade Federal de São Carlos

<https://orcid.org/0000-0002-3169-504X>

[danilo.ramos@ufscar.br](mailto:danilo.ramos@ufscar.br)

### Introdução

A Década Internacional das Línguas Indígenas (DILI), instituída pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 2019, tem como objetivo promover ações contínuas e efetivas para o reconhecimento, valorização e manutenção das línguas indígenas no mundo. No Brasil, o grupo de trabalho nacional da DILI vem realizando um levantamento das ações de fortalecimento, revitalização e retomadas linguísticas no país, podendo essas ações ser vistas como estando em continuidade com o Inventário Nacional da Diversidade Linguística que, desde 2010, está a cargo do IPHAN e busca coletar informações abrangentes sobre todas as línguas do Brasil para identificar a situação atual de cada uma delas e subsidiar políticas públicas favoráveis ao patrimônio linguístico.

“Nada para nós sem nós” é o lema da DILI, afirmado desde a Declaração de Los Pinos – Chapoltepek, que estabeleceu a participação efetiva dos povos indígenas na tomada de decisão, consulta, planejamento e implementação como princípios norteadores. Assim, as ações do GT da DILI vêm sendo marcadas pelo protagonismo de linguistas indígenas e de lideranças de diferentes povos para a elaboração de políticas linguísticas locais, regionais e nacionais, além da afirmação da necessidade de valorização das concepções sobre língua e comunicação de cada povo, e do importante foco na documentação das Línguas de Sinais Indígenas e do Português dos Povos Indígenas. Desta forma, não é possível mais somente a imposição de conceitos e entendimentos sobre língua e linguagem de áreas acadêmicas como a Linguística e a Antropologia.

---

1 Coordenador do Grupo de Pesquisas em Etnografia, Linguagem e Ontologia (ELO).

Os processos atuais e participativos de registro, fortalecimento, retomada/revitalização linguística e de artes verbais vêm impondo a necessidade de recolocar a questão sobre “o que é uma língua” e sobre “quais as naturezas da linguagem”. Se para a Linguística o conceito de língua envolve as formas de comunicação entre pessoas humanas, vivas e pertencentes a comunidades de fala, para a maior parte dos povos indígenas as teorias da linguagem envolvem pensar também a comunicação com espíritos, encantados, antepassados, plantas e animais. A convergência dessas perspectivas diversas sobre a linguagem gera impasses e sérias questões para valorização da diversidade linguística.

Tomando como ponto de partida a proposta do GT nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas, o presente trabalho busca sinalizar possibilidades de diálogo da Antropologia com a DILI através das perspectivas da etnografia da fala/comunicação e da abordagem ontológica nos estudos sobre linguagem para um entendimento do multinaturalismo e das dimensões cosmopolíticas envolvidas em processos de registro, retomada/revitalização linguísticas e documentação/fortalecimento de artes verbais indígenas.

Em um primeiro momento, serão analisados-comparados os conceitos de língua e linguagem que constam nos documentos de base para a instituição do Inventário Nacional da Diversidade Linguística – IPHAN (2016), e da Década Internacional das Línguas Indígenas. Em seguida, será apontado o modo como as abordagens da *etnografia da fala* e dos estudos de *Ontologia e Linguagem*, ao contraporem-se criticamente à naturalização e objetificação da linguagem, consolidam perspectivas que abrem possibilidades de diálogo com os objetivos da DILI.

### **O inventário Nacional da Diversidade Linguística – INDL e a Década Internacional das Línguas Indígenas**

A comparação entre as propostas do Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL, 2016) e da Década Internacional das Línguas Indígenas no Brasil (DILI) aponta para uma mudança relevante no entendimento dos modos de construção de ações políticas voltadas ao registro e salvaguarda da diversidade linguística.

Com uma década de diferença da DILI, o Decreto N. 7.387 de 09/12/2010, que institui o Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL), os *Guias de Pesquisa e Documentação: Patrimônio e diversidade linguística* (2016) e demais documentos base para a política de registro, valorização e salvaguarda da diversidade linguística, adotam a perspectiva da patrimonialização de línguas, sendo as línguas indígenas vistas como um conjunto específico que compõe com outros a diversidade linguística nacional (variantes do português, línguas crioulas, línguas de imigração, línguas de sinas etc.).

Interessam aqui as concepções de língua e a abordagem metodológica que delineiam os contornos da perspectiva do INDL de entendimento das línguas indígenas e a forma de registrá-las e valorizá-las. As línguas indígenas surgem como uma categoria de línguas, definidas como autóctones e originárias do continente sul-americano e faladas por populações indígenas (2016, p. 13). As línguas indígenas são percebidas também a partir do risco, já que metade delas possui menos de cem falantes, e a ameaça de extinção de línguas indígenas gera consequências irreparáveis para os falantes e para a humanidade, impactando diretamente sobre a diversidade cultural, gerando a perda de meios específicos e historicamente constituídos de conceber, conhecer e agir sobre o mundo (p. 23). Segundo a concepção do INDL:

A diversidade linguística encontra-se sob ameaça. Das cerca de 6.700 línguas faladas no mundo, 90% são faladas por apenas 4% da população mundial e 50% das línguas estão ameaçadas de desaparecerem até o final deste século (UNESCO, 2006). No Brasil, o declínio dessa diversidade é notório se considerarmos a perspectiva histórica. Segundo Rodrigues (1993, p. 90-93), pelo menos 1.078 línguas indígenas eram faladas em território brasileiro no tempo da chegada dos colonizadores portugueses, das quais hoje sobrevivem menos de 30% (INDL, 2016, p.22).

As línguas indígenas são concebidas a partir dos riscos de desaparecimento e de um gradiente de vitalidade. São línguas de minoria em oposição às línguas nacionais, hegemônicas, e de imposição do monolinguismo. Esta adjetivação negativa conduz à percepção de falta de potência-força de línguas que, apesar disso, são responsáveis pela diversidade linguística do Brasil e do mundo.

O conceito de língua é definido como sendo uma entidade abstrata, heterogênea e dinâmica que tem nas variantes suas manifestações concretas. Adota-se a definição de Coseriu (2016, p. 35 apud Coseriu, 1982) de que *língua* é um conceito baseado em uma abstração em dois níveis, um sistêmico (sistema baseado em um conjunto de normas, signos, e convenções sociais) e outro simbólico-político (referente a valores socioculturais, políticos e ideológicos constituídos historicamente e na relação com outras línguas) (p. 26-35). Tendo como referência autores de antropologia linguística (Gumperz, 2009; Duranti, 2009), adota-se também o conceito de *comunidade linguística*: população que fala a língua de referência e/ou identifica-se com ela por pertencimento étnico ou filiação a falantes desta língua (p. 36), e o conceito de *comunidade de referência*: grupo social específico de uma comunidade linguística com o qual os inventários são desenvolvidos (idem).

No que diz respeito à metodologia, coloca-se a importância da delimitação territorial e demográfica da pesquisa, tendo sempre a participação e protagonismo comunitários

como princípio para a realização do inventário. As equipes devem ser constituídas por especialistas (linguistas e cientistas sociais) e membros da comunidade de falantes. O inventário divide-se em três etapas (inicial, desenvolvimento e conclusão), sendo previsto o planejamento, capacitação, anuência, mobilização e levantamento inicial (etapa 1); a pesquisa de campo com a aplicação de instrumentos de pesquisa (entrevistas, reuniões, questionários, documentação audiovisual) (etapa 2); e sistematização de informações, anuência, reuniões devolutivas à comunidade, promoção e divulgação dos resultados, inclusão da língua no INDL (etapa 3).

A produção de conhecimento e a documentação linguística estabelecem-se a partir de bases linguísticas e antropológicas, o que se relaciona com o fato de pesquisadores (as) de ambas as áreas assumirem protagonismo nos GTs e comissões de formulação e implementação da política. Para a submissão de uma proposta, o coletivo indígena precisa, necessariamente, de um técnico-linguista responsável pela orientação e validação do processo a partir dos critérios do IPHAN e do campo acadêmico.

Fortemente concebida a partir da perspectiva sociolinguística, a abordagem metodológica visa a: estabelecer o grau de risco e vitalidade da língua; a língua e suas variantes; a relação entre a língua e o contexto escolar; caracterizar a comunidade linguística; o grau de transmissão intergeracional; qual a língua mais utilizada pelo indivíduo e/ou pela comunidade plurilíngue; dinâmicas de uso da língua de referência; atitudes linguísticas da comunidade e língua(s) de maior importância.

A abordagem teórico-metodológica da etnografia é reduzida a uma técnica de observação que pode ou não ser utilizada para melhor entendimento das dimensões objetivas, interpretativas e deliberativas. Desse modo, o INDL adota a estratégia da pesquisa participante e do respeito à ética em pesquisa para constituir um panorama sociolinguístico da diversidade das línguas indígenas, orientado por conceitos próprios à Linguística (descritiva, sociolinguística e etnolinguística), mantendo-se pouco aberto às ideologias e às teorias da linguagem dos (as) interlocutores (as) de pesquisa, postura essa que difere radicalmente das propostas do GT nacional da DILI.

Na Carta de Belém das Línguas dos povos indígenas do Brasil (Seminário Viva Língua Viva) de 22/11/2022, a adesão e engajamento de povos indígenas, lideranças, governantes e ONGs à convocação da UNESCO para Década Internacional das Línguas Indígenas (2022-2032) em ações de manutenção, fortalecimento, vitalização, revitalização/retomada das línguas indígenas são afirmadas uma “alternativa para frear o desequilíbrio global que impacta diretamente a vida dos seres vivos do planeta” (2022, p. 01). A extinção, adoecimento, e desaparecimento de línguas relacionam-se à crise climática, desmatamento,

poluição, sendo as línguas indígenas entendidas como fazendo parte da espiritualidade e vida da Mãe Terra, constituindo, língua e Mãe Terra, um mesmo corpo. As ameaças à natureza (clima, rios, terras, florestas) são também ameaças às culturas e línguas. A luta em defesa das línguas indígenas deve ser integrada à luta em defesa e demarcação dos territórios indígenas, já que as línguas se integram aos territórios, à espiritualidade, e ao bem estar dos falantes. As línguas são a memória e permitem que ancestrais guiem as gerações atuais, expressando conhecimentos milenares, resistência, história e culturas (p. 01). Ao final do documento, uma lista de povos representados soma-se a uma lista assinada por representantes indígenas, pesquisadores e professores (as) indígenas e não indígenas, gerando o sentido de um entendimento coletivo comum e interétnico sobre a concepção de língua e de política linguística.

No documento do GT da DILI: “Diretrizes para a criação de políticas linguísticas para o fortalecimento das línguas indígenas no Brasil” de 2023, são os espíritos dos ancestrais que convocam povos indígenas, lideranças, governantes e ONGs para agirem em prol do fortalecimento das línguas indígenas do planeta. No tempo atual, os espíritos das línguas e os ancestrais “usam os sons dos maracás, dos cantos dos rituais, dos ventos, das aves, dos animais, de todos os instrumentos xamânicos” para frear ações que causam a morte do planeta – queimadas, poluições, contaminações, ameaças à biodiversidade planetária (2023, p. 01), “os espíritos ancestrais dos nossos antigos, que são a vida do planeta, despertam e falam por meio das línguas” (idem).

Afirma-se uma nova realidade epistêmica através desse despertar pleno de saberes, vida e concepções de mundo, independentes do sujeito que observa, colocando um desafio à ciência e aos conhecimentos ocidentais. Rituais, cantos, animais, rios, aves, cosmovisão, saberes tradicionais, curas, ensinamentos manifestam a presença dos espíritos das línguas (não visíveis). As concepções de “espírito dos povos originários” e língua-espírito expressam sentidos ontológicos partilhados e traduzíveis em diferentes línguas indígenas como: língua de vida, língua-território, palavras de vida, palavra do coração. Constitui-se uma proposta de concepção geral de língua-espírito (Sujeito do fazer), distinta das concepções ocidentais de língua, relacionada à ancestralidade (línguas ancestrais) e que representa mundos e a diversidade das ontologias dos povos originários (p. 02).

Ao analisarem o processo de construção de políticas linguísticas da DILI, Rubim, Bomfim e Meirelles (2022) destacam a importância do protagonismo indígena e da nova epistemologia que parte da concepção de línguas-espírito (ancestrais) para salientar a centralidade das concepções e teorias sobre a linguagem dos diferentes povos indígenas. Tal protagonismo e autonomia indígenas revelam-se pela criação da Rede de Pesquisadores

(as) Indígenas de Línguas Ancestrais (níveis local, regional e nacional), pela reflexão crítica que aponta para a descolonização de saberes sobre as línguas indígenas, pela integração da luta pelos direitos linguísticos às lutas por território, saúde, educação diferenciada e defesa da vida e do planeta.

De modo autônomo e em parceria com pesquisadores (as) não indígenas; pesquisadores (as), lideranças e professores (as) indígenas vêm concebendo novas formas de ação, pesquisa, registro e apoio a processos de revitalização/retomada que, de acordo com as propostas do GT da DILI de 2023 envolvem: o combate ao preconceito e silenciamento linguísticos (reflorestar as mentes); a promoção das línguas indígenas de sinais; a produção de materiais escritos nas línguas indígenas; a criação de programas de transmissão intergeracional de línguas indígenas; priorização de política para o multilinguismo e plurilinguismo; o apoio a movimentos e organizações indígenas em ações visando os direitos linguísticos; a política afirmativa e de respeito ao português indígena; as políticas de reparação e de compensação por danos causados pelo extermínio e repressão das línguas dos povos originários; a consulta livre prévia e informada para a implementação de políticas linguísticas; o apoio à criação de centros de documentação linguística; o apoio à formação de tradutores e intérpretes indígenas; a promoção e valorização dos mestres e mestras tradicionais no ensino de língua e cultura (2023).

De um lado, a pauta de reivindicações da DILI estabelece parâmetros abertos e abrangentes para estratégias e distintas abordagens metodológicas que embasem ações de registro, fortalecimento, retomada/revitalização das línguas indígenas. Línguas-espírito e falantes indígenas (atuais e ancestrais) protagonizam não um inventário, mas uma luta pela vida, pelo território, pela defesa do planeta. Isso se dá de modo distinto dos documentos do INDL que, partindo de uma abordagem disciplinar, pré-define conceitos, metodologias e técnicas de pesquisa a serem adotadas *a priori*, o que garante, ao final, a integração da língua ao INDL e, a partir da validação técnico científica, a implementação governamental de ações para o fortalecimento linguístico, visando a vitalidade da língua separada das demais lutas e reivindicações das comunidades indígenas. Enquanto para a DILI visa-se a conjunção de protagonistas indígenas (ancestrais e viventes) com as línguas-espírito, que são também a vida/terra/ancestrais; para o INDL busca-se a conjunção das línguas específicas com o multilinguismo salvaguardado por meio da promoção da equidade em meio a uma política multicultural protagonizada por pesquisadores especialistas (Sujeitos do fazer) que têm como valor a catalogação e classificação de línguas-objetos.



### Ontologia, linguagem, etnografia e a DILI

Em uma entrevista, ao comentar sobre a importância dos diálogos interdisciplinares entre a Linguística e a Antropologia no Brasil, a profa. Yonne Leite (2009) destacou o papel fundamental que Mattoso Câmara Jr. e Aryon Rodrigues tiveram na consolidação do campo de estudos das línguas indígenas, iniciando programas de pós graduação na UnB e Museu Nacional, e atuando pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA) em prol do fomento à documentação de línguas indígenas no país. Entretanto, para ambos os linguistas, dado o risco de perda e extinção destas línguas havia urgência na implementação de ações de documentação linguística, o que fez com que em 1958, como mostra Seki (1999), fosse celebrado o acordo de cooperação entre o Museu Nacional e o *Summer Institute of Linguistics* (SIL). O acordo, mediado pelo antropólogo Darcy Ribeiro, possibilitou a atuação missionária e proselitismo religioso junto a diversos povos indígenas, gerou uma documentação fragmentária e imprecisa das línguas indígenas (Rodrigues, 2009), em uma ação que, em nome de salvar/salvaguardar as línguas indígenas, buscava impor mudanças culturais, a partir de uma estratégia de violência colonial, epistêmica e religiosa.

Deste modo, uma operação epistemológica importante realizada pela DILI coloca-se na interrupção do procedimento acadêmico (Linguística e Antropologia) de autonomização/separação da esfera linguística dos demais âmbitos da existência e vida dos povos indígenas. Assim, a concepção de Língua-espírito que, de modo amplo, garante a abertura aos diversos conceitos e teorias da linguagem dos povos indígenas, e não separa a língua da luta pela vida, território, preservação ambiental, educação, contrapõe-se à própria história de políticas e ações linguístico-antropológicas do país voltadas a documentar/salvar/salvaguardar as línguas indígenas em detrimento de seus modos de vida, culturas, cosmovisões, protagonismos e luta por direitos.

Tal posicionamento epistemológico faz com que qualquer atuação que parta dos campos acadêmicos da Linguística e da Antropologia tenha que criticar e rever seus pressupostos conceituais e, principalmente, o modo como definem os conceitos e abordagens teórico-metodológicas voltadas à documentação e análise de fenômenos linguísticos. Partindo do posicionamento da DILI, passo agora a descrever criticamente as perspectivas da *etnografia da fala*, do *multinaturalismo linguístico* e da *cosmopolítica linguística* que, a meu ver, constituem possibilidades teórico-epistemológicas relevantes para um diálogo e atuação conjunta nas ações de fortalecimento, documentação e retomada linguísticas a serem implementadas pela DILI.

A Antropologia Linguística, subcampo da Antropologia, volta-se ao estudo da inter-relação entre Linguagem e Cultura, realizando o estudo da fala e da linguagem no contexto

da Antropologia (Dell Hymes, 1967). Adotando uma perspectiva relacional sem isolar os fenômenos linguísticos dos demais fenômenos culturais, busca-se entender a linguagem como instrumento social e a fala como prática cultural, sendo a linguagem vista como modo de pensamento, prática cultural e modo de ação (Duranti, 1999).

A *etnografia fala* parte da abordagem teórico-metodológica da etnografia para enfocar fenômenos linguísticos verbais e escritos. O discurso é entendido como nexos entre Língua e Cultura, sendo enfatizado o modo como o discurso incorpora a arte verbal, a transformação e a ação performativa. Segundo Sherzer (1987) “É no discurso verbal, lúdico e artístico, que encontramos a linguagem ativada em seu pleno potencial e poder, possibilidades inerentes à gramática são tornadas salientes, e seus potenciais são atualizados” (1987, p. 297). O discurso incorpora a linguagem, e é discursivamente que a cultura é transmitida através de gêneros, estilos, performances que criam e recriam a gramática, entendida como um conjunto de potenciais (1987, p. 306).

Para essa perspectiva, é importante notar que boa parte da produção antropológica se baseia em dados de linguagem: relatos de campo, descrições, narrativas, crônicas de situações. A observação participante das interações sociais e comunicativas é o que permite não adotar apenas entrevistas, questionários e instrumentos de pergunta e resposta para o desenvolvimento da pesquisa sobre gêneros verbais, práticas de escrita e letramento, performances orais. Para Dell Hymes (1964) a linguagem e o discurso têm um padrão que se estabelece por si mesmo, e que é distinto da gramática da língua. A partir da etnografia da fala a atenção do pesquisador volta-se aos eventos de fala tomados através da interrelação entre : contexto (tempo e local do evento); participantes (possíveis ou atuais remetente, destinatário e audiência), propósito (função e objetivos do evento); variedades linguísticas e estilos; organização verbal constitutiva do ato de fala, normas de interação, modos de performance; e gêneros verbais.

A etnografia da fala constitui-se assim como uma abordagem teórico-metodológica importante para a Antropologia Linguística, permitindo descrever o uso que os falantes fazem da linguagem de modo atento às dimensões multimodais, interações, gestos e contextos. Por meio da etnografia da fala, os pesquisadores buscam entender as conceitualizações locais das práticas comunicativas; a distribuição espacial dos usos da linguagem; e as diferenças de entendimento entre linguagem ritual e linguagem cotidiana. Procura-se avaliar até que ponto as descrições gramaticais refletem os usos da linguagem real, ou se apenas refletem os usos especiais como aqueles orientados à alfabetização. O interesse das pesquisas volta-se também à descrição da organização básica da relação entre sons e sentido, tal como aparece no uso da linguagem real nas diversas atividades sociais (Duranti, 2000).

Situando-se no âmbito da Antropologia Linguística e em diálogo constante com a Linguística descritiva, a *etnografia da fala* adota uma série de convenções para o registro, transcrição, tradução e análise de dados. O aprendizado da língua ou variante dos (as) interlocutores (as) é fundamental para o entendimento aprofundado das práticas discursivas, bem como para o aprimoramento da *escuta* atenta e ativa. As técnicas de pesquisa envolvem o uso de gravadores e câmeras de vídeo para o registro de situações comunicativas de modo não invasivo e atento às dimensões multimodais das interações.

Nesta abordagem próxima à visão do INDL, a língua continua sendo o atributo de diferenciação entre humanos e animais (não humanos) e de diferenciação de um coletivo de outro (comunidade de fala, diversidade linguística) (indexicalização). Ao analisar a “crença” de interlocutores (as) sobre a linguagem e fenômenos linguísticos, projeta-se o sentido de não real e/ou falso sobre os saberes do outro, assumindo o lugar (a) do analista como tendo status de verdade e realidade privilegiados. A equivalência entre as línguas, sendo estas um fenômeno cultural constituído sobre um fundo de natureza (sons, ruídos, barulhos) também se coloca como uma base deste campo que pressupõe a equivalência ontológica entre as línguas e a oposição entre Culturas/Línguas (plural) X Natureza (singular) para a definição conceitual. Língua é definida como capacidade de representação simbólica, base da singularidade humana e da capacidade de pensamento reflexivo.

Um dos temas importantes de estudo através da etnografia da fala vem a ser o das ideologias linguísticas, entendidas como sistemas de crenças sobre a linguagem articulada de falantes, formas de racionalização ou de justificação sobre as estruturas e formas de uso percebidas (Silverstein, 1996). A pesquisa abre-se às conceitualizações sobre a linguagem de comunidades sobre suas práticas sociais e linguísticas, à relação com a identidade coletiva e à mediação na relação com outras comunidades. São enfocadas as descrições analíticas de formas linguísticas particulares: gêneros discursivos, arte verbal, linguagem ritual, multimodalidade, comunicação humano-não humano. Busca-se refletir sobre o que é uma língua em um dado contexto, para pessoas e comunidades específicas, suas crenças manifestas sobre o que a língua e os fenômenos linguísticos são. Adota-se uma visão da linguagem como um conjunto de estratégias simbólicas que fazem parte do tecido social e da representação individual de mundos possíveis e/ou reais (Duranti, 1997, p. 22).

A ênfase dos estudos de Antropologia Linguística na ideologia linguística acentuou as dimensões políticas e de contribuição para a definição da identidade étnica dos diferentes grupos. Essa ênfase fez com que os estudos tenham deixado de lado os vários modos de conceitualizar linguagem e interação relacionados às práticas e conhecimentos

xamânicos, à vida ritual e à comunicação transespecífica. Como afirma Hauck (2023), ao mobilizar o conceito de linguagem, antropólogos, linguistas e interlocutores muitas vezes não estão falando sobre a mesma coisa (Hauck, 2023, p. 49).

Como venho tentando mostrar, professores, xamãs, parteiras, caçadores, intelectuais indígenas constituem *proposições ontológicas sobre a linguagem*, complexas elaborações metalinguísticas e meta discursivas a partir de suas interações comunicativas, artes verbais, gêneros de discurso ritual, pragmáticas e interagências cosmopolíticas (Ramos, 2023). Como delineei em outro trabalho,

O registro ontológico da linguagem parece ganhar relevo quando o empreendimento reflexivo entende não apenas a relação entre proposições ontológicas e a singularidade da cultura e crenças nativas, mas também uma reflexividade que contrapõe as elaborações teóricas vividas de diferentes coletivos e aquelas que guiam o próprio pesquisador no contínuo entre o sensível e o inteligível (Ramos, 2023, p. 185).

Se para a Linguística e a Antropologia Linguística o conceito de língua envolve as formas de comunicação entre pessoas humanas, vivas e pertencentes a comunidades de fala, para a maior parte dos povos indígenas as teorias da linguagem envolvem pensar também a comunicação com espíritos, encantados, antepassados, plantas e animais, tal como deixa evidente a proposta da DILI. É nesse sentido que as propostas da DILI, ancoradas no conceito de Língua-Espírito, parecem estar colocando no centro de reflexão a importância de se pensar não só sobre a multiculturalidade linguística (como para o INDL), mas também sobre a multinaturalidade linguística, partindo de uma perspectiva ontológica e seguindo para além das oposições entre Natureza e Cultura; Vida e Morte; Real e Imaginário (representado) (Hauck & Heurich, 2018). Segundo Hauck (2023), o objetivo da abordagem do multinaturalismo linguístico estaria em reconhecer que existem distinções ontológicas de linguagem tanto internas nas regiões etnográficas, entre regiões etnográficas e dentro dos coletivos de comunidades. Seria possível assim a abertura ontológica a múltiplas naturezas linguísticas, situando entendimentos sobre a linguagem em relação a ideias de *Ser e Existência*.

Tal proposta alinha-se à perspectiva de análise denominada “virada ontológica em antropologia”, que consolida uma abordagem voltada à reorientação metodológica para transformar o campo analítico e perceptivo antropológico, de modo a colocar em suspensão modelos teóricos e pressupostos, redimensionando a hierarquia entre material etnográfico e conceitos. Parte-se de uma crítica aos grandes divisores que geralmente orientam o fazer etnográfico através das oposições entre natureza e cultura; indivíduo e sociedade; matéria e símbolo; método (dado) e teoria. A experimentação empírica,

teórica e metodológica é vista como chave para reconfigurar a atividade antropológica. Para tanto, essa experimentação exige intensificar os modos de pensamento do campo baseados na reflexividade, conceitualização e na experimentação analíticos (Holbraad & Pedersen, 2017).

Buscando articular a proposta da “virada ontológica” aos estudos de antropologia linguística e semiótica, Hauck e Heurich (2018) delineiam uma perspectiva voltada à reflexão sobre as “múltiplas naturezas da linguagem”. A perspectiva do multinaturalismo linguístico, no âmbito dos estudos de ontologia e linguagem, interroga então sobre quais as naturezas da linguagem, entendendo que a comunicação e a linguagem não são exclusivas dos humanos para muitas teorias da linguagem não ocidentais, sendo fundamental a comunicação transespecífica e a metarreflexão constante sobre os falares de espíritos, plantas, animais, dentre outros.

A partir deste ponto de vista, propõe-se que a língua varia não só através das culturas, mas também através das naturezas. Esta abordagem permite estar atento às complexas relações comunicativas entre e com seres não humanos utilizando formas linguísticas especiais e variadas. Busca-se tomar o que interlocutores (as) dizem como sendo real, sem vincular suas falas e reflexões a conceitos como crença e representação (idem). Deste modo, abre-se a possibilidade de questionar o *status* ontológico de conceitos como forma, signo e relação. Segundo Hauck:

Assim, uma multiplicidade linguístico-natural está intrinsecamente conectada a outras diferenças ontológicas, tanto no sentido de diferentes regimes ontológicos, como no sentido dos diferentes mundos assim revelados (Hauck, 2023, p. 62).

Não abordar a Língua como um fenômeno natural e unificado faz com que seja possível pensar reflexivamente sobre fenômenos expressos discursivamente como encantamentos, sonhos, canções, narrativas (gêneros discursivos), situações comunicativas e ideologias linguísticas. Torna-se especialmente relevante a comparação entre a atenção metalinguística e metarreflexiva de interlocutores sobre o fenômeno linguístico, geralmente em contextos de mudança linguística e dos gêneros verbais. Como aponta Hauck (2023), as formas rituais de comunicação realçam a materialidade da linguagem e minimizam sua referencialidade, permitindo a comunicação estendida com não humanos (animais e espíritos), e permitindo que o praticante se posicione simultaneamente a partir de diferentes perspectivas, fluindo entre diferentes domínios cosmológicos.

Num sentido próximo, Durazzo e Bonfim (2023) propõe o entendimento da área etnolinguística do Nordeste brasileiro como a área das Línguas Encantadas. Distanciam-

se assim de caracterizações das línguas indígenas da região como “mortas”, busca-se escutar atentamente, assessorar e descrever etnograficamente processos de retomada de línguas como os dos povos Tuxá e Anacé, que envolvem uma compreensão abrangente da vitalidade linguística, a partir da qual as concepções de interlocutores indígenas sobre língua, transmissão, e falantes apontam para a comunicação com metres encantados e uma multiplicidades de seres.

Em diferentes trabalhos (Durazzo & Bonfim, 2023; Bonfim, 2017; Durazzo, 2019, 2022), os autores enfatizam a importância da atenção à relação entre línguas, cosmologias e socialidades entre humanos e não humanos. Reforçam que a vitalidade e continuidade das línguas indígenas no Nordeste não se dar apenas por seu uso ocorrer em contextos rituais, mas pelas dimensões ontológicas evidenciadas em meio a processos de luta pela terra, pela vida e por direitos, o que os faz propor que tais línguas e a metarreflexividades sobre elas deve ser abordada como cosmopolítica linguística (Durazzo, 2019) ou como gramáticas cosmopolíticas (Bonfim, 2017). Em sintonia com as propostas da DILI, Durazzo e Meirelles (2025) abordam as dimensões interculturais e cosmopolíticas evidenciadas pelos saberes indígenas sobre línguas-espírito em meio ao engajamento em processos de revitalização e retomada linguísticas.

Por um lado, distante do uso pelo INDL da observação etnográfica como uma técnica que complementa, se necessário, o uso de entrevistas, questionários e documentação audiovisual, enquanto metodologias de coleta de dados, a *etnografia da fala* alinha-se à perspectiva da DILI de escuta atenta de interlocutores (as) através do convívio e da observação participante em situações comunicativas, com foco em discursos e artes verbais (narrativas, relatos, piadas, cantos, conversas, falas políticas). Já as propostas do multinaturalismo linguístico e da cosmopolítica linguística parecem ajudar no sentido da crítica e não imposição de conceitos científicos *a priori* sobre língua e linguagem, gerando atenção para os equívocos e diferenças conceituais e teóricas que dão base a teorias indígenas sobre a linguagem, sem a imposição de juízos sobre os *status* de veracidade (como crenças, imaginação), de epistemologias coloniais e/ou proselitismos religiosos.

Entretanto, um maior alinhamento às propostas da DILI dependerá da busca não apenas por desestabilizar conceitos ocidentais e antropológico-linguísticos (multinaturalismo linguístico), descrevendo analiticamente práticas comunicativas, gêneros e discursos (etnografia da fala), mas também de conceber tais esforços no âmbito da luta integrada por fortalecimento das Línguas-espírito, pelo território, contra a destruição ambiental e pela escuta atenta das vozes ancestrais, dimensões ressaltadas pelos documentos da DILI analisados.



## Considerações finais

Tal como estabelecem as propostas da DILI, os processos de retomada linguística e de fortalecimento linguístico postos em prática por diferentes povos indígenas no Brasil vêm impondo a necessidade de recolocar a questão sobre “o que é uma língua” e sobre “outras naturezas da linguagem”. Franchetto (2020) mostra que diversos processos de retomada linguística por povos indígenas estão ocorrendo no Brasil e que se dão geralmente em meio a processos de retomada territorial. São mencionados por Franchetto (2020) os processos de retomada dos Pataxó, Guató, Kaingang, Kiriri na Bahia, do Dzubukwá pelos Kariri-Xocó de Alagoas, e do Tupi nos Potiguara, Tabajara e Tremembé (p. 30).

O protagonismo de linguistas indígenas e lideranças de diferentes povos no GT da DILI vem sendo fundamental para esta virada radical no modo como são pensados e postos em prática os processos de fortalecimento, registro e retomada não de línguas indígenas, mas de Línguas-Espírito por meio das quais os ancestrais conclamam e ensinam caminhos para a luta pela vida, língua, saúde, florestas, territórios.

Face às propostas do GT da DILI, Antropologia e Linguística são desafiadas a interromper a projeção e imposição de conceitos disciplinares que fragmentam fenômenos linguísticos e culturais e atribuem juízos de veracidade a saberes e práticas que dão base a teorias linguísticas ontologicamente distintas das científicas-ocidentalizantes. É possível ver como a proposta de documentação e registro para a patrimonialização do INDL leva a um *silenciamento*, uma operação epistemológica, intencional e sistemática de apagamento e fechamento às concepções e teorias indígenas sobre a linguagem para produzir a objetificação de línguas (língua-como-objeto), constituídas como domínios autônomos a serem salvaguardadas em um livro de registros, acervo catalográfico onde as línguas-objeto são depositadas para, a depender do grau de risco estabelecido pelo (a) especialista e do interesse da gestão governamental, serem beneficiadas com recursos para ações de fortalecimento, independente da situação do território e da luta pela vida e resistência. As propostas de etnografia da linguagem e de multinaturalismo linguístico baseiam-se em um princípio de triagem que, ao afirmar determinados programas de pesquisa e cânones, atenuam a relevância da mistura, da contextualização sócio-histórica, dos diálogos e trocas com os (as) interlocutores (as) nas comunidades em luta por direitos e pela autodeterminação epistemológica.

No caso das perspectivas da etnografia da fala e do multinaturalismo linguístico, é fundamental que tais ações não sejam entendidas apenas como projetos acadêmicos baseados no encontro etnográfico de um (a) especialista com interlocutores não especialistas. Para escutar as Línguas-espírito, o processo coletivo de mobilização

para o fortalecimento das línguas não pode ter apenas como valor a crítica a conceitos euroamericanos para reestabelecer o projeto Antropológico ou Linguístico de saber enquanto campos disciplinares, como parece ser o escopo da proposta do multinaturalismo linguístico filiado à Virada ontológica.

A própria dicotomia especialista/não especialista deve ser rompida já que a própria Língua-espírito e os ancestrais são sujeitos do fazer a conchamar os viventes, indígenas e não indígenas para, através de suas vozes e estudos/aprendizados, contraporem-se à violência ambiental e à expropriação da terra indígena que é a expropriação do próprio corpo e vida indígena/humana/mais que humana do planeta. Aliar-se às Línguas-Espírito e não apenas a projetos acadêmico-governamentais faz-se fundamental para o engajamento conjunto no levante, humano e mais que humano, de fortalecimento de línguas, vozes, sopros e gritos necessários à contraposição à destruição das línguas, vidas, memórias, animais, plantas e paisagens.

## Referências

Rubim, Altaci; Bonfim, Anari; Meirelles, Sâmela (2022). Década internacional das línguas indígenas no Brasil: o levante e o protagonismo indígena na construção de políticas linguísticas. *Work. Pap. Linguist.* 23(2), pp.154-177.

Bonfim, Evandro (2017). Kurâ Itanro: Cosmopolítica e Língua entre os Bakairi. *Revista Ñanduty*, 5(6), pp.30-36.

Coseriu, Eugenio (2016). *La semántica en la lingüística del siglo XX: tendencias y escuelas*. Madrid: Arco/Libros.

Década Internacional das Línguas Indígenas (2022). Na Carta de Belém das Línguas dos povos indígenas do Brasil. In. *Seminário Viva Língua Viva* de 22/11/2022, Belém. Disponível em: <https://www.decadalinguasindigenasbr.com>; Acesso em: 10 de março de 2025.

Década Internacional das Línguas Indígenas (2023a). *Diretrizes para a criação de políticas linguísticas para o fortalecimento das línguas indígenas no Brasil*. Manaus. Disponível em: <https://www.decadalinguasindigenasbr.com>; Acesso em: 10 de março de 2025

Década Internacional das Línguas Indígenas (2023b). *Propostas do GT Nacional da Década das Línguas Indígenas para subsidiar o Departamento de Línguas e Memória Indígena*. Disponível em: <https://www.decadalinguasindigenasbr.com>; Acesso em: 10 de março de 2025.

Duranti, Alessandro (2009). Linguistic Anthropology: History, Ideas and Issues. In A. Duranti (ed.), *Linguistic Anthropology: a reader*. (pp.01-38). Oxford: Blackwell.

- Duranti, Alessandro (2000). *Antropología lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.
- Duranti, Alessandro (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durazzo, Leandro. (2019). *Cosmopolíticas Tuxá: conhecimentos, ritual e educação a partir da autodemarcação de Dzorobabé*. Tese de doutorado. PPGAS/ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil.
- Durazzo, Leandro. (2022). O estatuto encantado das línguas indígenas: comunicação mais-que-humana e revitalização linguística. In: C. G. Severo (ed.). *Políticas e direitos linguísticos: revisões teóricas, tema atuais e propostas didáticas* (pp. 149-168). SP: Pontes Editores.
- Durazzo, Leandro & Bonfim, Evandro. (2023). A área etnolinguística das línguas encantadas. In C. Severo & M. Buzato (ed.), *Cosmopolítica e linguagem* (pp.129-141). Araraquara: Letraria.
- Franchetto, Bruna (2020). Língua(s): Cosmopolíticas, micropolíticas, macropolíticas. *Campos*, 21(1), pp. 21-36.
- Gumperz, John J. (1968). The speech community. In: A. Duranti (ed.), *Linguistic Anthropology: a reader*. Oxford: Blackwell.
- Hauck, Jan & Heurich, Guilherme (2018). Language in the Amerindian imagination: An inquiry into linguistic natures. *Language & Communication*, 63, pp. 01- 08.
- Hauck, Jan David (2023). A linguagem de outro jeito: as naturezas linguísticas e o desafio ontológico. In: C. Severo & M. Buzato (ed.), *Cosmopolítica e linguagem* (pp. 41-75). Araraquara: Letraria.
- Hymes, Dell (1964). La Sociolingüística y la etnografía del habla. In E. Ardener (ed.), *Antropología social y lenguaje* (pp.115-152). Cambridge: Cambridge University Press.
- Holbraad, Martin & Pedersen, Morten Axel (2017). *The ontological turn: An anthropological exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2016). *Guia de pesquisa e documentação para o INDL: patrimônio cultural e diversidade linguística / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília-DF.
- Meirelles, Sâmela & Durazzo, Leandro. (2025). Spirit languages, sacred sciences. In V. Tavares (ed.), *Researching Interculturality in Post-Colonial Contexts* (pp.130-144). New York: Routledge.

- Ramos, Danilo Paiva. (2023). A escuta dos sopros: xamanismo e proposições ontológicas sobre a linguagem no Alto Rio Negro. In A. Barcelos Neto; L. Pérez-Gil & D. P. Ramos (ed.), *Xamanismos ameríndios: expressões sensíveis e ações cosmopolíticas* (pp.157-188). São Paulo: Hedra.
- Rodrigues, Aryon D. (1993). Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas. *D.E.L.T.A.*, 9(1), pp. 83-103.
- Rumsey, Alan (1990). Wording, meaning and linguistic ideology. *American anthropologist*, 92, pp. 346-361.
- Seki, Lucy (1999). A linguística indígena do Brasil. *D.E.L.T.A.*, 15, pp. 257-290.
- Sherzer, Joel. (1987). A Discourse-Centered Approach to Language and Culture. *American Anthropologist*, 89, pp. 295 - 309.
- Silverstein, Michael (1996). Monoglot “standard” in America. In D. Brenneis & R. Macaulay (ed), *The Matrix of language* (pp.288-306). Oxford: Westview Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2004). Perspectivist Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipití*, 2(1), pp. 03-20.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2025). Who is afraid of the ontological wolf. *The Cambridge Journal of Anthropology*, 33(1), pp. 01-17.
- Unesco (2006). Endangered Languages. *The Intangible Heritage Messenger*. Paris: Unesco.
- Woolard, Kathryn (1991). Language ideology: issues and approaches. *Pragmatics*. 2(3), pp. 235-249.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## A Antropologia e a Década Internacional das Línguas Indígenas: questões de ontologia e linguagem

### Resumo

Diante da situação crítica de eminente perda de extenso patrimônio linguístico e cultural da humanidade, foi instituída pela Assembleia Geral das Nações Unidas a Década Internacional das Línguas Indígenas (DILI) para o decênio 2022-2032. A DILI tem como o lema “Nada para nós sem nós”, afirmado na “Declaração de Los Pinos – Chapoltepek”, que estabelece a participação efetiva dos povos indígenas nos processos de tomada de decisão, consulta, planejamento e implementação como princípios norteadores da iniciativa. Nesse contexto, foi elaborado o Plano Nacional da Década das Línguas Indígenas que explica os objetivos, metas, ações e organização no Brasil, com a criação do GT Nacional das Línguas Indígenas e mais dois outros grupos de trabalho que chamam atenção para formas pouco documentadas da diversidade linguística ameríndia no país: o Português dos Povos Indígenas e das Línguas de Sinais Indígenas. Tomando como ponto de partida a proposta do GT nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas, o presente trabalho busca sinalizar possibilidades de diálogo da Antropologia com a DILI através das perspectivas da etnografia da fala/comunicação e da abordagem ontológica nos estudos sobre linguagem para um entendimento do multinaturalismo e das dimensões cosmopolíticas envolvidas em processos de registro, retomada/revitalização linguísticas e documentação/fortalecimento de artes verbais indígenas.

**Palavras-chave:** Línguas Indígenas; Ontologia e Linguagem; Etnografia da Fala; Década Internacional das Línguas Indígenas.

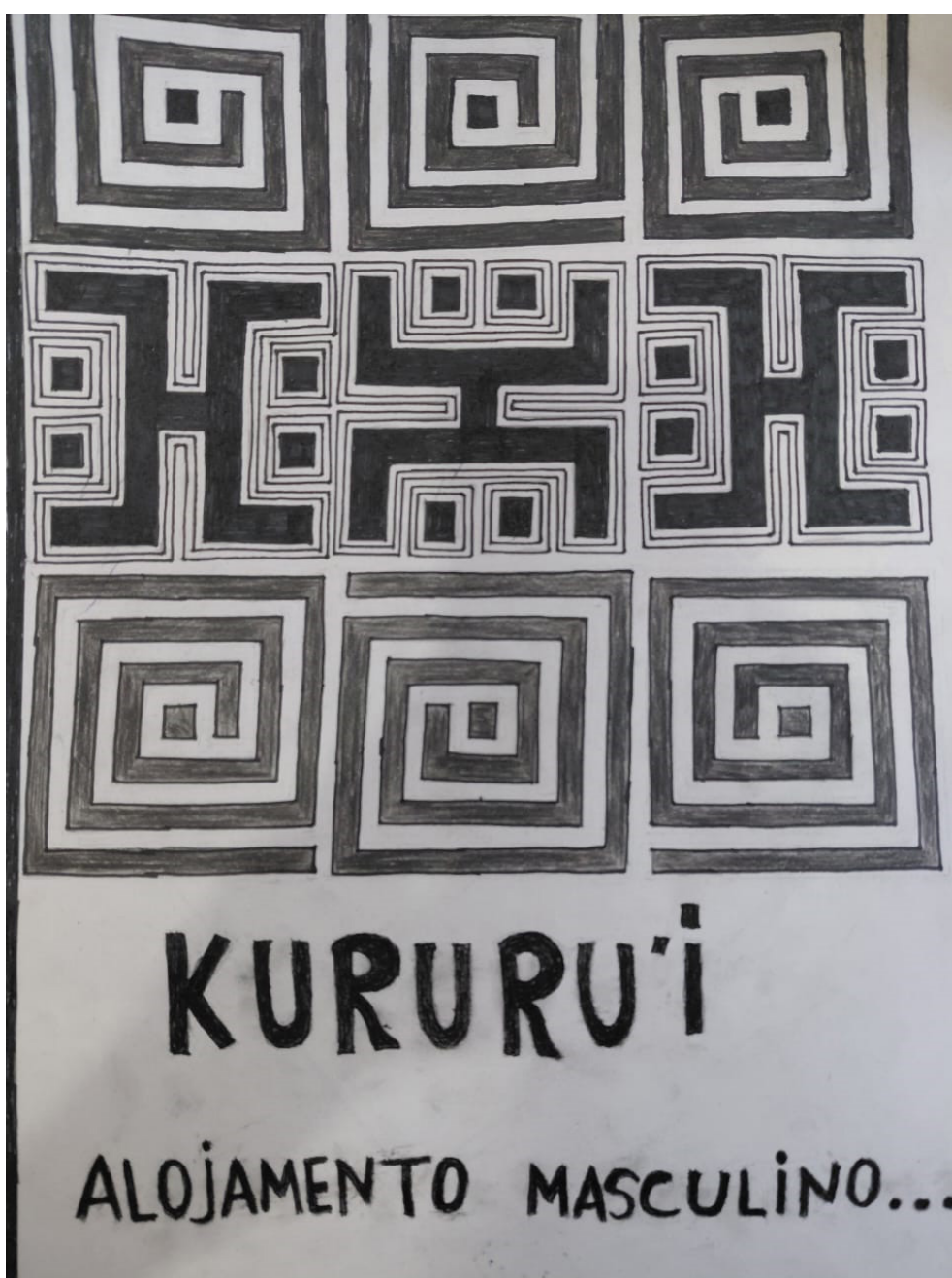
## Anthropology and the International Decade of Indigenous Languages: questions of ontology and language

### Abstract

Faced with the critical situation of imminent loss of humanity's extensive linguistic and cultural heritage, the United Nations General Assembly established the International Decade of Indigenous Languages (IDIL) for the decade 2022-2032. IDIL's motto is "Nothing for us without us," stated in the "Los Pinos-Chapoltepek Declaration," which establishes the effective participation of indigenous peoples in decision-making, consultation, planning, and implementation processes as guiding principles of the initiative. In this context, the National Plan for the Decade of Indigenous Languages was drawn up, explaining the objectives, goals, actions and organization in Brazil, with the creation of the National Working Group on Indigenous Languages and two other working groups that draw attention to poorly documented forms of Amerindian linguistic diversity in the country: Indigenous Peoples' Portuguese and Indigenous Sign Languages. Taking as a starting point, the proposal of the IDIL national WG, this work seeks to signal possibilities for dialogue between Anthropology and IDIL through the perspectives of the ethnography of speech/communication and the ontological approach in language studies for an understanding of multinaturalism and the cosmopolitical dimensions involved in processes of registration, linguistic recovery/revitalization and documentation/strengthening of indigenous verbal arts.

**Keywords:** Indigenous Languages; Ontology and Language; Ethnography of Speaking; International Decade of Indigenous Languages.





## Nas águas de Òṣun e Yemoja: Traduções “ficcionalis” do Xangô do Recife

Tom Jones da Silva Carneiro<sup>1</sup>

Doutorando em Letras/Universidade Federal do Paraná

<https://orcid.org/0009-0008-0341-7721>

[tom.carneiro@prof.ce.gov.br](mailto:tom.carneiro@prof.ce.gov.br)

### 1. Introdução

O presente artigo se propõe a analisar as cantigas ou toadas transcritas, traduzidas e publicadas por José Jorge de Carvalho, em *Cantos Sagrados do Xangô do Recife* (1993), limitando-se às que, além de uma tradução no sentido mais literal<sup>2</sup>, apresentam também uma “tradução ficcional” que é entendida como uma recriação ou proposta de interpretação baseada em diversos elementos sejam linguísticos, míticos, rituais, intuitivos e/ou afetivos.

Atentando-me às especificidades e limites do gênero acadêmico, escolhi apresentar análises desenvolvidas em relação às duas *òrìṣà* das águas mais populares nos cultos afrobrasileiros, Òṣun e Yemoja.

Para cada uma farei uma breve apresentação de atributos, conforme estudos de Verger (2001). Em seguida, apresentarei as cantigas, conforme Carvalho (1993), acrescentando-lhes apenas os subtítulos “Transcrição da Cantiga”, “Tradução Literal” e “Tradução Ficcional”, de modo a facilitar a identificação de cada categoria. Faço, em seguida, uma breve análise da cantiga, considerando o texto poético em si mesmo ou em relação a estudos de Verger (2001) e Vallado (2002). Por fim, procedo à análise das traduções “ficcionalis”. Nos casos em que Carvalho apresenta uma discussão sobre a tradução, utilizo suas categorias e acrescento elementos de minha própria análise. Nos casos em que ele

---

1 Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com dissertação intitulada *Traduções “ficcionalis”: Poéticas da oralidade do culto Xangô do Recife*.

2 Carvalho (1993) utiliza o termo tradução literal que se refere ao que Haroldo de Campos (1962) chama de informação documental.

não faz comentários iniciais à tradução “ficcional”, proponho minhas próprias categorias de análise baseadas no ritual e na *performance*<sup>3</sup>, além de comparar a cantiga e sua tradução “ficcional” com mitos dos *òrìṣà*, conforme recolhidos por Prandi (2001).

Para esse feito, considero mito como algo vivido, uma realidade viva. Não são meramente textos narrados sem um contexto de fé pois

(...) o mito preenche uma função indispensável: expressa, valoriza e codifica a crença; salvaguarda e reforça a moralidade; garante a eficiência do ritual e contém regras práticas para guiar o homem. Assim, o mito é um ingrediente vital da civilização humana; não é um conto desprezível, mas uma força ativa muito elaborada; não é uma explicação intelectual ou uma fantasia artística, mas um esquema pragmático da sabedoria moral e da fé primitivas (Malinowski, 1986, p. 160).

O esforço aqui empreendido tem como finalidade compreender como essa relação entre cantiga e mito fortalece, no culto, a materialização de uma porção de realidade antiga que influencia o mundo e os destinos humanos, considerando que, no Candomblé, o mito é responsável por toda a organização material e ritual da comunidade.

## 2. Òṣun

Òṣun pode, em muitos de seus aspectos, representar a busca por direitos iguais para mulheres em relação aos homens. De acordo com Verger (2002), Òṣun é capaz de usar seus atributos femininos para conseguir o que deseja. Ela é a divindade cultuada no rio de mesmo nome que corre em *Ijexá* e *Ijebu*<sup>4</sup>. É Òṣun que controla a fecundidade, é a ela que as mulheres dirigem preces quando querem engravidar.

Uma narrativa conta que sem Òṣun e seu poder sobre a fecundidade, fundamental à manutenção da vida no mundo, os mundos físico e espiritual sofreriam grandiosos danos e poderiam perecer. A ela é conferido o título de *Ìyálódé*, a dona da coroa, a Senhora da sociedade, epíteto concedido à mulher que possui maior importância na cidade. É Òṣun a dona de todos os rios e águas doces, sendo ela também responsável pela manutenção da vida. Suas águas propiciam a vida dos vegetais e animais. Atualmente, o festival mais importante dedicado a essa divindade ocorre na cidade de *Oṣogbo*, onde anualmente devotos de todo o mundo se reúnem para rememorar o pacto que o fundador da cidade fez com a mãe de todos os rios<sup>5</sup>.

3 Performance é aqui compreendida, tão somente, como a enunciação de um texto oral com todos os elementos envolvidos nessa prática.

4 Regiões de domínio da divindade na Nigéria.

5 Sobre esse pacto apresentarei o mito que o descreve mais adiante.

Embora o Festival de *Oṣogbo* seja o mais conhecido centro de devoção a *Ọṣun*, existem festivais a *Ọṣun* muito significativos em outras cidades da Nigéria e em outras partes do mundo. Alguns centros de devoção a *Ọṣun* são cidades iorubanas antigas que recebem nomes de qualidades ou aspectos da divindade conforme as estrofes de *Eṣẹ̀rindínlógún* e *Ifà: Ipòndà, Ewuji, Ijumu e Oro*<sup>6</sup> (Murphy & Sanford, 2001, p. 04).

*Ọṣun* é divindade largamente conhecida em terras iorubás e na diáspora, dada sua importância dentro do culto a *òrìṣà*. *Ọṣun* é cultuada sob seu nome mais comum ou sob um dos nomes utilizados como epítetos descritos nos versos da tradição oral de *Eṣẹ̀rindínlógún*<sup>7</sup> e *Ifà*<sup>8</sup>.

## 2.1 - Traduções ficcionais de toadas a *Ọṣun*

Embora as traduções apresentadas por Carvalho sejam frutíferas em muitos aspectos, especialmente na possibilidade de oferecer uma compreensão dos versos das toadas aos *òrìṣà*, elas apresentam fragilidades como qualquer tradução. Vejamos o caso da tradução da cantiga abaixo:

### Cantiga 01 – Transcrição da Cantiga:<sup>9</sup>

Ìyá omi nlọ mọmọ

Aládé o olú omi o

Ọṣun ọ̀sọ̀rọ̀ k'á má mà sẹ̀ o

Èwùjì f'ìbà ogún y'aba omi

Eyin ọ̀gbẹ̀rì e dọ̀rì kodò

### Tradução Literal:

Ìyá omi nlọ – A mãe da água foi embora

Aládé o olú omi o – Aládé, a deusa da água

Aládé – Epíteto, a dona da coroa

Ọṣun ọ̀sọ̀rọ̀ – O leve fluir de Ọṣun

6 Tradução minha.

7 Termo iorubá que significa dezesseis. Nome dado à prática divinatória que usa 16 búzios, largamente utilizada nos Candomblés.

8 Nome genérico dado ao culto a *Ọ̀rúnmlà*, bem como ao sistema divinatório do povo iorubá. Aqui refere-se ao complexo mitopoético recitado durante a prática divinatória, mas que também encerra a base da filosofia yorubá. Os conselhos do oráculo são baseados nos versos desses poemas míticos.

9 As cantigas estão citadas conforme aparecem na publicação de Carvalho (1993), logo os termos em Yorubá não estão em itálico, como aparece em todo o restante do texto. Além disso, para a citação, optei por numerar as cantigas, além de incluir as categorias: Transcrição da cantiga, Tradução literal e Tradução Ficcional.

k'á má mà sè o – Não a ofendamos

Èwùjì – outro epíteto

f'ìbà ogún y'aba omi – Inclinem-se vinte vezes para a mãe da água

Eyin ògbèrì e dòri kodò – Vocês, ignorantes (infiéis) escondam suas faces.

#### Tradução Ficcional:

Recolhi uma tradução ficcional das duas últimas linhas do texto (f'ìbà ogún y'aba omi eyin ògbèrì e dòri kodò): “Todo mundo precisa de Ògún para cortar; então, Òṣun também precisa dele”. Essa tradução mítica talvez haja sido inspirada no som das palavras ogún (que aqui significa vinte) e ògbèrì, que foram ouvidas como as palavras ògún (o òrìṣà) e oḃe (faca). A partir dessas duas palavras foi possível criar a tradução.

Conheço ainda uma outra tradução ficcional desse texto que afirma o oposto:

“A frase Eyin ògbèrì e dòri kodò menciona oḃe (faca). Ela (Òṣun) tem seu próprio oḃe, não precisa de ninguém. Se ninguém quiser matar, ela mesma o fará. Quer dizer que Òṣun tem o oḃe, tem a faca dentro dela, ela não precisa de Ògún para matar” (Carvalho, 1993, pp. 91-92).

Alguns termos e expressões apresentados na tradução de Carvalho aparecem de forma obscura na publicação. É o caso dos epítetos *Aládé* e *Èwùjì*, o primeiro, traduzido como “a dona da coroa” e o segundo sem tradução, apenas informando ser um epíteto. Tal informação se apresenta de forma insuficiente para compreender as características da divindade. Entretanto, traduzir *oriki* não é tarefa simples. Transcrições de *Oriki Òṣun* contidos nos versos de *Ifá* apresentam também o mesmo termo *Aládé* como sendo um dos nomes da divindade. Em Murphy e Sanford (2001) o termo aparece descrito como um dos caminhos e aspectos da divindade das águas, mas não apresenta maiores informações. Entretanto, na tradução de um *oriki* presente em Assaan-Anu (2010), o termo aparece na frase *Alode k'aju ewuji o san rere*<sup>10</sup>, traduzida como *We are entitled to wear the crown that awakens all pleasure* que, em português, seria *temos o direito de usar a coroa que desperta todo o prazer*. Dessa comparação pode-se depreender que o significado do termo seja *ter direito à coroa*. Esse sentido pode facilmente ser atribuído a Òṣun como a senhora que tem todo o direito de usar a coroa. Além disso, *Èwùjì* refere-se à capacidade de Òṣun de despertar alegria, contentamento, prazer.

Como descrito pelo próprio Carvalho, as traduções “fissionais” dessa cantiga foram provavelmente motivadas pela identificação de dois termos distintos, entretanto, identificados dessa forma pelo fato de não ter se mantido em Recife a diferença tonal

10 Na publicação original as palavras do verso não apresentam marcas de acentuação.

própria da língua yorubá, desse modo, *ogún* (vinde) foi entendido como *ògún* (o *òrìṣà*) e *ògbèrì* (infiel) como *òbẹ* (faca). Mesmo confundindo-se a fonética das palavras e seu sentido, nota-se compreensão de termos iorubá que aponta para um conhecimento, ainda que limitado, da língua de partida.

A construção da tradução “ficcional<sup>11</sup>” dessa cantiga para *Ọṣun* retoma a importância ritual da faca, instrumento de metal atribuído ao *òrìṣà Ọgún*. Nesse sentido, reforça-se que todas as divindades necessitam do dono do ferro para realizar o sacrifício, logo, apesar de autossuficiente, *Ọṣun* também precisa dele.

Uma outra tradução totalmente oposta é possível, pelas mesmas motivações, diz que *Ọṣun* não precisa de ninguém para realizar o sacrifício pois ela tem sua própria faca. Essa interpretação justifica uma possibilidade ritual em que se sacrifica para *Ọṣun* entoando-se essa cantiga, ao invés da tradicional toada em que se evoca a qualidade de dono da faca, atribuída a *Ọgún*.

*Ọgún* ṣoṣo – *Ọgún* cortante

Éjẹ̀ balẹ̀ k'ára rọ̀ – o sangue é derramado. Que tenhamos corpos sadios (Carvalho, 1993, p. 154).

Provavelmente a interpretação de que *Ọṣun* pode matar sem *Ọgún* justifica-se pela natureza malemolente e, às vezes, dissimulada de quem sabe exatamente o que fazer para conseguir seus objetivos. Num exemplo dessa característica, *Ọṣun* castiga os *òrìṣà* masculinos por não poder participar das reuniões promovidas por eles. Outra narrativa conta como *Ọṣun* enganou *Ọgún* fazendo-o retornar a forja para a cidade que antes ele havia abandonado, utilizando, para isso, sua beleza, seu perfume e sedução. Desse modo, *Ọṣun* também prova domínio sobre o ferreiro divino. Teria ela também domínio sobre o ferro? Provavelmente essa ideia tenha motivado a construção mítica de que *Ọṣun* não precise de *Ọgún* para matar. Com base nessa narrativa, questiono-me se *Ọgún* teria independência diante dos dotes sedutores de *Ọṣun*. Ela realmente consegue realizar suas vontades, ou seja, nela há tudo que necessita para conseguir de homens e *òrìṣà* seus desejos. Ela realmente não precisa de ninguém. Essa compreensão sobre a natureza de *Ọṣun* parece óbvia entre os adeptos do Xangô do Recife tanto que para conseguir seus favores, eles se utilizam de muitos mimos para presentear à deusa.

A estratégia mais clara sobre a motivação dessa tradução “ficcional”, como já mencionei, reside na identificação de termos em yorubá. Esses termos foram utilizados

11 A tradução “ficcional” em que a identificação de um termo ou outro motivar a criação de uma história pode ser chamada *pidgin translation*.



como ‘chave de orquestração do texto e vetor do trabalho dos tradutores’<sup>12</sup> “ficcional”. O trabalho de tradução “ficcional” parece se aproximar, nesse caso, do conceito de tradução icônica e de prática experimental de transcrição intersemiótica. Ou seja, a imagem que os adeptos têm das palavras *ogún* e *ọbẹ* motivam uma narrativa inteiramente nova.

Outras palavras contidas na cantiga são conhecidas dos adeptos do culto, tais como *ìyá* (mãe), *omi* (água) e *Aláde* (epíteto que se refere à realeza da divindade). Entretanto em nenhum momento a identificação dessas palavras foi utilizada para compor a interpretação e posterior tradução “ficcional” da toada. Parece-me que nesse caso havia uma necessidade de justificar a autossuficiência da deusa e sua independência dentro do culto. Vemos, portanto uma ressignificação da cantiga e a criação de um mito que amplia o espectro de domínios de Ọṣun. Essas duas estratégias utilizadas pelos tradutores “fissionais” me remetem ao que Jirí Levý (2011) fala sobre o processo de tradução criativa. Para o estudioso, “tradutores criativos são capazes de imaginar as realidades que estão expressando, alcançando para além do texto (...)”<sup>13</sup>. Para Levý, “a reconstrução da realidade demanda imaginação e uma interpretação considerável do texto” (Levý, 2011, p. 34). Obviamente, Levý não tinha em mente o fenômeno da tradução “ficcional”, entretanto, utilizo os atributos do tradutor descritos pelo estudioso para me referir aos tradutores “fissionais”. São criativos, imaginativos e, só assim, conseguem enxergar para além dos textos e alcançar outras realidades.

#### **Cantiga 02 – Transcrição da Toada:**

Ò ẹ ‘ni ẹinginẹingin

Ọṣun ma re o af’ide

#### **Tradução Literal:**

ẹinginẹingin– Epíteto: Honorável Ọṣun, linda, decorada de contas

Ọṣun ma re o af’ide – Eis Ọṣun, a dona do bronze.

#### **Tradução Ficcional:**

Sara Rodrigues, uma filha de santo de Ọṣun, invocou um fragmento de um mito de sua deusa protetora para explicar o significado dessa toada:

“Iyansan, com raiva de Ọ̀rìṣànlá, jogou uma jarra dele dentro do mar e Ọṣun foi tirar; ela foi tirar o sal da vasilha de Ọ̀rìṣànlá ”.

S. Adeyemo alerta para o fato de que *ide*, além de significar literalmente bronze, possui também um significado metafórico, indicando o grande poder de Ọṣun (Carvalho, 1993, p. 94).

12 Palavras de Haroldo de Campos (1984, In. Tápia & Nóbrega, 2015, p. 41).

13 Tradução minha.

A cantiga acima novamente apresenta a beleza estonteante de *Ọ̀ṣun* revelada em seu gosto por enfeites de contas e bronze. Contudo, a tradução “ficcional” não revela conhecimento de nenhum dos termos da toada, desse modo não apresenta seus gostos pelo metal mencionado, nem pelas contas utilizadas em seus adornos. Logicamente, essa constatação também não revela desconhecimento dessas características da divindade, apenas negligencia a menção desse fato sobre ela.

Não há clara relação entre a toada original e sua tradução “ficcional”, mas sua motivação certamente está relacionada a um mito específico em que *Ọ̀ṣun* socorre *Òrìṣànlá* de *Ọ̀ya*. Segundo esse mito, *Ọ̀ya* apenas por ser má com o Grande *òrìṣà*, um dia jogou seu cajado no mar e foi embora. O velho não poderia fazer nada pois tem uma terrível proibição de fazer contato com o sal. *Ọ̀ṣun*, ao contrário de *Ọ̀ya*, é muito amorosa com *Òrìṣànlá*, entra no mar, pega seu cajado, lava-o nas águas do rio e o devolve ao senhor da brancura. É evidente que a tradução se utiliza do conhecimento da relação entre *Òrìṣànlá* e *Ọ̀ṣun* para mencionar tal mito. Por outro lado, o fato de o termo *idẹ* remontar ao grande poder de *Ọ̀ṣun* pode ter motivado, em parte, a construção dessa tradução “ficcional”.

Na continuação, Sara Rodrigues acrescenta mais detalhes sobre o mito acima descrito:

**Cantiga 03 – Transcrição da Toada:**

Ìyá mi tó l'adé  
Mi tó l'adé imọ̀lẹ̀  
Ìyá mi tó l'adé  
Ìyá Alágàn Obìnrin  
Ìyá mi tó l'adé

**Tradução Literal:**

Ìyá mi tó l'adé imọ̀lẹ̀ – Minha mãe, a dona da coroa dos espíritos  
Ìyá Alágàn Obìnrin – Epíteto: A mãe das mulheres estéreis

**Tradução Ficcional:**

Sara Rodrigues assim prossegue: “Ìyá mi tó l'adé – ela (Iyansan) jogou a jarra assim (faz com as mãos o gesto de jogar); e depois gritaram: “ora yeye o”! E aí ela (*Ọ̀ṣun*) apanhou-a” (Carvalho, 1993, p. 95).

Em sua narrativa mítica, a tradutora acrescenta gestos performáticos, acessórios que fazem menção à forma como *Iyansan* jogou o objeto que pertencia ao velho *òrìṣà*. Ela constrói um bloco contínuo de narrativas que justificam essa relação negativa entre as

divindades do ar (*Òrìṣànlá*) e da tempestade (*Iyansan*). É uma imagem interessante se pensarmos nessas divindades como manifestação da própria natureza. *Òrìṣànlá* é o ar, essencial para a continuidade e manutenção da vida, e *Iyansan* é o vento, a tempestade. É, ao mesmo tempo, uma relação de completude e de oposição. Como se o vento tempestuoso fosse a ira desse ar leve e delicado. Seria essa uma descrição da relação entre essas duas divindades?

Depois de *Oya* ter jogado o objeto de *Òrìṣànlá*, os devotos gritam, a saudação a *Òṣun*: “*Ore Yèyé o*”! que, segundo Verger (2002) significa “Chamemos a benevolência da Mãe”! (p. 176). Esse elemento acessório à narrativa dessa tradução “ficcional” coincide com a narrativa de um mito recolhido por Prandi (2001), em que ao devolver o cajado do grande *òrìṣà*, *Òṣun* ensina-lhe uma cantiga que o mesmo deveria cantar sempre que necessitasse de sua ajuda. Acredito que “*Ore Yèyé o*” funcione, portanto, para Sara Rodrigues, como a manifestação dessa canção invocatória, não somente para *Òrìṣànlá*, mas para todos os que confiam em *Òṣun*.

Os adeptos do Xangô tem predileção por *Òṣun* e, segundo Carvalho (1993), ela é a divindade favorita dos xangozeiros<sup>14</sup>. *Òrìṣànlá* adora *Òṣun* porque ‘ela é bondosa com ele’ (Prandi, 2002, p. 333). Essas constatações coincidem com o que se ouve nos candomblés em geral, que *Òṣun* é a filha predileta de *Òrìṣànlá*. Isso talvez se dê também pelo fato de ela sempre fazer as vontades dele.

As propostas tradutórias, tanto dessas duas últimas toadas, quanto da primeira, revelam o quanto o texto original, conforme proporia Campos (1984), é “rasurado” no novo texto que o usurpa e que assim, por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a. O *make it new* de Iser, conforme apresenta Campos (1984) é levado a seu extremo. O texto não é somente transcrito, mas recriado.

#### Cantiga 04 – Transcrição da Toada:

Ìyá o ‘le mí  
 Òṣun Èwújì ìyá o ‘le mí  
 Bi ìyá ti kọ ‘yọ t’alabo adìẹ  
 Ọlẹẹ ọlẹẹ ọlẹẹ ọyẹ  
 Ìyá o ‘le mí sinsin  
 Òṣun Ipòndá ìyá o ‘le mí  
 Bi ìyá ti kọ ‘yọ t’alabo adìẹ

14 Termo genérico e popular utilizado no Recife para referir-se aos praticantes do Candomblé.

**Tradução Literal:**

Minha mãe, Òṣun Èwújì; minha mãe, Òṣun Ipònda

**Tradução Ficcional:**

Recebi a seguinte tradução ficcional desse texto:

“A toada conta que o ladrão veio um dia e roubou a galinha de Òṣun. Roubou a adìe, que é de Òṣun. Aí ela está confirmando que foi: Ọlẹḡ ọlẹḡ ọlẹḡ ọyẹ. E quando diz: o ‘le mí, quer dizer que ele roubou o que é dela.”

Tipicamente, a tradução foi criada a partir da identificação de duas palavras do texto: abo adìe e olè (ladrão) (Carvalho, 1993, p. 95).

A tradução da cantiga acima remonta novamente à natureza maternal da divindade. Em suma, cantar essa cantiga seria dizer que Òṣun é mãe. Provavelmente aqui aparece um caso de tradução interpretativa<sup>15</sup>. De fato, essa é a única possibilidade de tradução apresentada por Carvalho, embora no texto haja outras frases e expressões não traduzidas como *Bi iyá ti ko ‘yo t’alabo adìe*. Pela identificação da maioria das palavras dessa frase<sup>16</sup> e sua relação com a tradução apresentada por Carvalho, me arrisco a propor a seguinte tradução: *Òṣun é minha mãe que, como a galinha, cobre seus filhos e os protege*. Percebe-se, desse modo, a relação de intimidade estabelecida entre o adepto e a divindade, nesse caso ao percebê-la e declará-la como mãe protetora.

A tradução “ficcional”, entretanto, foi motivada por outros elementos. Nesse caso, a identificação de palavras do texto em yorubá. A primeira, *adìe* que significa galinha e a outra, *olè* que significa ladrão. No caso da primeira palavra, vemos o aparecimento de um animal importante no culto, presente em toda complexidade de rituais e de mitos. O outro termo resulta de uma audição equivocada pois percebida a partir de *ọlẹḡ* que provavelmente remete a sons musicais, simplesmente. Percebo também a identificação de outro termo iorubá *mi* (meu) que motivou a frase interpretativa atribuída a Òṣun: *O ladrão roubou o que é meu*. Por outro lado, acredito que a interpretação foi possível pois diz-se no Xangô do Recife como as divindades são apegadas a seus pertences. Desse modo, Òṣun, provavelmente chorosa, confirmaria que o ladrão roubou sua galinha, deixando-a entristecida. Atrevo-me a dizer que se a oferenda preparada para uma divindade não for respeitada, provavelmente ela não atrairá seus auspícios aos devotos. Esse mesmo efeito negativo pode ser atraído caso se roube o que estava destinado à divindade antes mesmo de ser depositado em seu *igbá*<sup>17</sup>.

15 Nos casos em que os tradutores apenas conseguiram compreender a ideia geral da cantiga.

16 *Bi* (como), *iyá* (mãe), *t’alabo* (cobrir com o ala), *adìe* (galinha).

17 Termo iorubá que significa cabaça, mas genericamente usado para se referir aos assentamentos sagrados dos *òrìṣà*.

A tradução “ficcional” parece funcionar como uma advertência à comunidade dos adeptos do culto a que não atraíam para si a fúria de Ọṣun. Conforme Prandi (2001) e Verger (2011), Ọṣun, não satisfeita com uma oferenda, não sossega enquanto não tiver aquilo que lhe foi prometido, do modo como foi prometido. Veja-se o mito em que o rei promete muitas oferendas, *nkan rẹrẹ*, a Ọṣun, a fim de que ele e seu séquito pudessem atravessar o rio. Ọṣun, contudo, compreendeu que o rei falava de sua filha *Nkan*. O rei, como prometera, lançou muitos presentes e comidas, que eram os prediletos de Ọṣun, no rio, mas ela não aceitou pois não havia sido isso que havia sido acordado (ou, pelo menos, compreendido por ela). No retorno do rei e dos seus, o rio estava novamente turbulento, impedindo quaisquer empreendimentos para os quais se fizesse necessário o uso do rio. As águas somente se acalmaram quando o rei lançou sua própria filha, grávida, ao rio como oferenda. A criança nasceu nas águas, mas foi devolvida pois era apenas a mulher que havia sido oferecida como barganha.

Esse mito mostra o quanto as divindades são persistentes em seus desejos e me faz lembrar o que meu antigo pai de santo sempre dizia em relação a uma promessa aos *òrìṣà*: nunca prometa em voz alta, caso não seja de fato intenção cumprir ou entregar, ou mesmo não ser possível fazê-lo tão prontamente. Ele, ainda, aconselhava que soubéssemos fazer a promessa pois a divindade vai esperar a partir daquele momento a entrega do presente como foi prometido e o mais rápido possível.

#### **Cantiga 05 – Transcrição da Toada:**

Ó mi ró ọ̀ràn ọ̀ràn ọ̀ràn  
Àyèyè ibà rẹ Ọṣun Ipònda Ọṣun Aboto.

#### **Tradução Literal:**

Ó mi ró – Tilinta, ressoa  
ọ̀ràn – Advérbio: como retine  
Àyèyè ibà rẹ – Mãe, o seu culto  
Ipònda, Aboto – Nomes de Ọṣun<sup>18</sup>

#### **Tradução Ficcional:**

Um filho de santo explicou-me que esse tilintar se deve aos grossos braceletes e colares de ouro que Ọṣun usa: quando ela dança, com seus meneios suaves, eles produzem esse som “ọ̀ràn ọ̀ràn ọ̀ràn”.

18 Novamente aparecem termos não traduzidos, apresentados apenas como nomes da divindade, invocados como seus aspectos. *Ipònda* é tida como um aspecto guerreiro da divindade e, provavelmente, por sua aproximação com o caçador *Odé*, seu marido, é muito astuta e desconfiada. *Aboto* é tida como uma Ọṣun jovem e vaidosa.

Outro filho de santo me revelou um significado algo parecido: “Essa toada fala do ouro dela; ela tem um bocado de ouro” (Carvalho, 1993; 98).

Esta última toada para *Ọṣun* apresenta praticamente uma materialização onomatopaica, provavelmente, referente aos sons que os braceletes de *Ọṣun* fazem enquanto ela dança. *Ọṣun* é amante do cobre, metal muito importante na terra yorubá à época do contrabando de pessoas como escravas. Essa tradução coincide com a explicação oferecida por um filho de *Ọṣun* ao afirmar que os sons representados pela repetição da palavra *òràn*, referem-se exatamente ao tilintar de seus braceletes, os *idẹ* (que, ao mesmo tempo, significa bracelete ou cobre). Outro fato que certamente motivou facilmente essa interpretação, é o modo como *Ọṣun* dança balançando seus braceletes, movimento que é intensificado ao entoar-se essa toada.

No Brasil, diferentemente de sua terra originária, *Ọṣun* é conhecida por ser dona do ouro, sendo aqui esse metal seu favorito. Essa adaptação ritual no Novo Mundo contribuiu para que um filho de *Ọṣun* aproximasse a audição das palavras *òràn* e “ouro”, acrescentando que a toada fala do ouro da divindade e reforça que ela tem muito ouro. Nesse caso, há, ao mesmo tempo, uma tradução, pois a proposta tradutória coincide consideravelmente com o sentido literal, e uma adaptação, devido ao acréscimo de informação acessória.

Segundo algumas narrativas apresentadas por Prandi (2001, p. 327) *Ọṣun* ia muitas vezes ao rio se banhar e lavar jóias, ferramentas e armas. Nas águas, ela polia seus braceletes e sua adaga. Caminhando às margens da lagoa, ela alisava seus pés nas pedras brutas, tornando-os sempre macios e formosos. Tanto *Ọṣun* foi à lagoa que as pedras se gastaram com seu caminhar e viraram seixos (*òkúta*<sup>19</sup>), modelados e alisados sob os pés da deusa. Esse mito ao mesmo tempo explora a natureza vaidosa e coquete da divindade, mas sobretudo reforça a importância que ela dá a seus braceletes.

Abaixo, na tabela, apresento um resumo das cantigas ao *òrìṣà Ọṣun*. Sua leitura permite fazer as generalizações necessárias sobre a natureza e as características da divindade presentes nas toadas analisadas:

---

19 Os seixos rolados ou pedras de rio são utilizados nos assentamentos sagrados de muitos *òrìṣà*.



| Nº | Início                        | Trad. Lit.                                    | Trad. Fic.                                                                               | Tradutor. Fic.  | Motivação                                                                                                                                                                          | Estratégia                                                                | Relação Original                       | Mito (Prandi, 2001)                                                                                                    |
|----|-------------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | <i>Ìyá omi nlo momo</i>       | A mãe da água foi embora                      | 1 - Todo mundo precisa de Ọgún para cortar;<br>2 - Ọṣun tem sua própria faca.            | ...             | Identificação dos termos <i>ogún</i> (vinete) confundido com <i>ogún</i> (o ọrìṣà) e <i>ogbèrì</i> (infel) confundido com <i>obe</i> (faca).                                       | Recriação mítica e Ressignificação                                        | Não há.                                | Ọṣun dança para Ọgún na floresta e o traz de volta à forja.                                                            |
| 2  | <i>Ò ẹ̀ ńí sìnṣin gín</i>     | Honorável Ọṣun, linda, decorada de contas     | <i>Iyansan</i> , com raiva de Ọrìṣànlá, jogou uma jarra dele dentro do mar               | Sara Rodrigues  | Livre.                                                                                                                                                                             | Recriação mítica e ressignificação.                                       | Não há.                                | Ọṣun recupera o báculo de Ọrìṣànlá que <i>Iyansan</i> joga no mar.                                                     |
| 3  | <i>Ìyá mi tó l'adé</i>        | Minha mãe, a dona da coroa dos espíritos      | <i>Iyansan</i> jogou a jarra assim...                                                    | Sara Rodrigues  | Livre (Sequência em relação à toada anterior)                                                                                                                                      | Recriação mítica e ressignificação.                                       | Não há.                                | Ọṣun recupera o báculo de Ọrìṣànlá que <i>Iyansan</i> joga no mar.                                                     |
| 4  | <i>Ìyá o 7e mí</i>            | Minha mãe, Ọṣun Èwújì; minha mãe, Ọṣun Ipòndá | o ladrão veio um dia e roubou a galinha de Ọṣun.                                         | ...             | Identificação de <i>adiẹ</i> e <i>olẹ</i> .                                                                                                                                        | Recriação mítica e Ressignificação.                                       | Não há.                                | 1 - Ọṣun recupera o báculo de Ọrìṣànlá que <i>Iyansan</i> joga no mar;<br>2 - Ọṣun exige a filha do rei em sacrifício. |
| 5  | <i>Ó mi ró ọràn ọràn ọràn</i> | Tilinta, ressoa                               | 1 - Os braceletes de Ọṣun tilintam quando ela dança;<br>2 - Essa toada fala do ouro dela | Filho de santo. | 1 - Compreensão do original ou relação com a performance da divindade em transe;<br>2 - Relação com os braceletes e o metal da divindade.<br>3 - Audição de <i>òràn</i> como ouro. | 1 - Paralelismo (relação com o original);<br>2 - Paralelismo e Adaptação. | 1 - Direta em relação ao som do metal; | 1 - Ọṣun se banha e lava suas jóias no rio.                                                                            |

Tabela 1. resumo das análises das traduções ficcionais das toadas de Ọṣun.

Fonte: Carneiro (2019).

Uma análise desta tabela nos permite confirmar a natureza coquete de Ọṣun, além de seu domínio natural, a água, essencial à manutenção da vida. É possível construir um desenho claro sobre essa divindade tanto em seus aspectos e atributos físicos quanto comportamentais. Vemos como ela dança, o que ela gosta de usar como adorno e também o que ela gosta de comer. Conhecemos, ainda, sua relação com outras divindades. Essa compreensão se alarga ainda mais se levarmos em consideração tanto traduções semânticas quanto traduções “ficcionais.”

As traduções “ficcionais”, no caso de Ọṣun, foram, em sua maioria, motivadas pela audição de termos em iorubá e pela relação de significado desses termos ao ritual e à ação performática. Outras interpretações parecem ter uma motivação livre do texto original. O fato é que todas as motivações permitiram aos adeptos, consultados por José Jorge de Carvalho, elaborar narrativas poéticas, ora paralelas, quando apresentam sentido complementar ao do sentido original, ora ressignificações que favorecem a construção de novos mitos acerca da divindade.

As principais estratégias tradutórias utilizadas na criação dessas traduções “ficcionalis” foram: a recriação mítica, quando a tradução funciona como uma forma de criar novos mitos em relação à divindade; a ressignificação, quando a tradução funciona como uma forma de reforçar informações míticas preexistentes, ignorando as palavras presentes no texto. Essas estratégias estão presentes em 4 das 5 toadas analisadas.

Percebe-se que há no Xangô do Recife um conhecimento vasto do complexo mítico envolvendo ‘*Oṣun*. Algo que justifica o olhar que se tem sobre ela e seu culto específico e como a pessoa se dirige a ela como mãe protetora e modelo de amor.

### 3. *Yemoja*

Reconhecida como a *Grande Mãe Africana do Brasil*<sup>20</sup> (Vallado, 2002), essa divindade goza de um lugar especial entre os adeptos e simpatizantes das religiões afro-brasileiras, sendo cultuada de diversas formas em diversas regiões do Brasil e em diversas datas do ano. O nome *Yemoja* deriva de *yèyè ọmọ ejá*, (“mãe cujos filhos são peixes”). Ela é o *òrìṣà* dos *Ègbá*<sup>21</sup>, “uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre *Ifé* e *Ibadan*, onde ainda existe o rio *Yemoja*” (Verger, 2002, p. 190). As guerras recorrentes entre as diversas nações yorubá fizeram com que os *Ègbá* migrassem para outro lugar e levassem consigo sua divindade principal que teve seu culto continuado no rio *Ògùn*. Atualmente, essa divindade, tem seu principal templo situado em *Abeokutá*.

*Yemoja* é filha de *Olóòkun*, divindade do mar. No Brasil, *Yemoja* recebe o domínio das águas do mar, cultuada como protetora dos navegantes e vista como a divindade mãe de todos os *òrìṣà* e da humanidade, não sendo reconhecida como divindade de um rio, como em sua terra de origem. No Brasil, mesmo quem não é adepto de uma religião afro-brasileira, conhece ou já ouviu falar de *Yemoja* e muitos a veem como a mãe que cuida de seus filhos. Essa percepção de *Yemoja* provavelmente justifica o fato de muitas pessoas oferecerem flores e lhe fazerem pedidos no início de um novo ano. Como mãe cuidadosa e protetora, ela certamente concederá os pedidos de seus filhos.

#### 3.1 - Traduções ficcionais de toadas a *Yemoja*

O conjunto das traduções “ficcionalis” das cantigas a *Yemoja* parece apresentar um convite ao culto à divindade. Vejamos:

20 Título de livro resultante da dissertação de mestrado de Armando Vallado, publicado em 2002 pela editora Pallas.

21 *Ègbá* é a região de onde vieram os africanos que deram origem ao culto Xangô do Recife, em Pernambuco. Segundo Vallado (2002, p. 17), *Yemoja* é cultuada no Brasil nos “candomblés de “nação” queto ou nagô, o Xangô Pernambucano de “nação” ebá (*Ègbá*, grupo iorubá que deu início ao culto a Iemanjá).”

**Cantiga 01 – Transcrição da Toada:**

Ọmọ omi èyin dà

Ọmọ omi àwa rè

**Tradução Literal:**

Ọmọ omi èyin dà – Filhos da água onde estão vocês?

Ọmọ omi àwa rè – Filhos da água, aqui estamos nós.

**Tradução Ficcional:**

Mensagem da toada, segundo uma filha de santo chamada Maria de Yemoja: “Ela vem trazendo um remorso no coração da gente. Como que a gente se lembra que Nossa Senhora andou atrás de Jesus – a mãe atrás do filho que vem... que às vezes a gente compara alguma coisa dentro do santo também. Ele vai atrás procurando uma coisa”.

É notável o fato de que essa filha de santo, mesmo desconhecendo inteiramente o idioma iorubá, procede à sua tradução, a meu ver intuitiva, fazendo-a coincidir plenamente com o sentido literal do texto, cujo sujeito pode perfeitamente ser a própria divindade que busca seus filhos (Carvalho, 1993, pp. 103-104).

Aparentemente há um paralelismo entre a tradução “literal” dessa toada e a tradução do próprio nome da divindade. No nome da deusa, a vemos como mãe dos filhos peixes e na toada vemos uma indagação de onde estão os filhos da água, sendo a água a própria divindade. Reforça-se a natureza maternal atribuída a *Yemoja* e, daí em diante, a visão atribuída a ela mais fortemente no Brasil:

Ao lado de Oxalá, Iemanjá é tida como responsável pela criação dos homens, donde recebe a devoção de mãe-criadora. Nessa concepção, Iemanjá é a maternidade por excelência. Uma mãe que protege com sua força e acaricia com sua ternura. Essa concepção de divina maternidade não se dá entre os católicos, para quem Nossa Senhora já cumpre esse papel. Mas para os adeptos do candomblé é ela, Iemanjá, a nossa grande mãe (Vallado, 2002, pp. 201-202).

Provavelmente essa visão da maternidade de *Yemoja* e a identificação do termo *ọmọ* (filho) motivaram Maria de *Yemoja* a construir essa tradução “ficcional” que explora a emoção de se ter uma mãe tão cuidadosa e amorosa. A tradutora atribui à divindade das águas características próprias de Nossa Senhora em relação a Jesus Cristo. A santa católica sempre esteve atenta aos passos do filho, seguindo-o para onde quer que ele fosse. Creio que o sincretismo favorece uma forma de compreensão das divindades africanas no Brasil, uma compreensão ora complementar, ora divergente da original, o que provavelmente contribui para ressignificar o culto.

Carvalho acredita que há uma coincidência intuitiva na tradução proposta por Maria de *Yemoja* ao entender que o *òrìṣà* busca algo, podendo, nesse caso, ser os próprios filhos. A cantiga mostra a deusa buscando seus filhos: “*Ọmọ omi èyin dà – Filhos da água onde estão vocês?*” ao que os próprios filhos respondem “*Ọmọ omi àwa rè – Filhos da água, aqui estamos nós.*” Outro elemento que pode ter favorecido essa tradução é a performance que acompanha o transe. Não é incomum ver os filhos e filhas de *Yemoja* chorando e, ao descrever seu transe, comentam que se sentem angustiados, emocionados e choram. *Yemoja* chora por seus filhos.

Risério (1996, p. 86) afirma que “traduzir é engenhar” e engenhosidade é o que não falta nas propostas de tradução “ficcional”. Se observarmos bem, a proposta acima estabelece uma relação muito grande de *Yemoja* com água, lágrimas, choro, tristeza, remorso, um misto de identificação de termos iorubá e de sensações pessoais em relação à divindade. Uma tradução “ficcional” pode ter motivações de diversas ordens.

Alguns mitos de *Yemoja* narram acontecimentos relativos à sua maternidade em relação aos homens e aos *òrìṣà*. Uma dessas narrativas conta como ela, depois de ser violada sexualmente, foi perseguida por seu filho *Orungã* e deu origem à terra e, de seu ventre descomunal, nasceram as outras divindades. Outra narrativa invoca como *Yemoja* deu à luz as estrelas, as nuvens e os próprios *òrìṣà*, pois sentia-se muito sozinha e precisava ter com quem comer, conversar, brincar, viver (Prandi, 2001).

A cantiga seguinte remonta à característica de *Yemoja*, semelhantemente a *Ọṣun*, como a mãe que vem ao encontro de seus filhos para defendê-los.

#### **Cantiga 02 – Transcrição da Toada:**

Yemoja dóde àwòyó

#### **Tradução Literal:**

Yemoja dóde – Yemoja veio

Àwòyó – Outro nome para Yemoja; usado também como sons musicais.

#### **Tradução Ficcional:**

Maria de *Yemoja* explica de novo: “*Yemoja* já viu e está vendo. Parece que diz: já olhou”. Maria associa aqui a palavra iorubá *àwòyó* com o português coloquial já oiô (Carvalho, 1993, p. 104).

Maria de *Yemoja* constrói, intuitivamente, uma tradução “ficcional”, afirmando que a divindade vem olhar seus filhos. Olhar em português coloquial, significa, muitas vezes, cuidar, proteger. Desse modo, pode-se facilmente interpretar que a mãe *Yemoja* vem para cuidar, olhar por seus filhos, protegê-los. Mais uma vez, a religiosa constrói uma proposta

interpretativa de forma intuitiva, motivada nesse caso, pela audição de termos iorubá como português. Essa estratégia de compreensão é muito comum entre os adeptos do Xangô.

Outra possibilidade de motivação relaciona-se à narrativa que descreve como a grande mãe se vinga da primeira humanidade em defesa de seu filho caluniado. Por inveja, homens e divindades levantaram muitas calúnias ao filho primogênito e predileto da deusa e, desse modo, conseguiram provocar a desconfiança do pai do rapaz, o rei. Acusavam-no de planejar a morte do próprio pai. Tendo sido colocada em risco a vida de seu filho, *Yemoja* explodiu em fúria e decidiu se vingar, pois nada fazia com que os homens mudassem de ideia. Ela decidiu que os homens só habitariam a terra enquanto ela permitisse. Assim, ela retirou deles todas as águas doces, extinguindo a primeira humanidade (Prandi, 2001, p. 386). Vê-se claramente, a partir da relação entre toada e mito, que *Yemoja* toma as dores de seus filhos, sendo a única a poder castigá-los. Obviamente não posso dizer que as traduções foram todas motivadas por mitos dentre os recolhidos por Prandi (2001), mas essa relação revela uma certa sincronia entre as cantigas, os mitos e aquilo que se diz da divindade em seus locais de culto e por seus devotos.

O sentido literal da próxima cantiga remonta à leveza de *Yemoja*, que não aceita nada à base da força:

**Cantiga 03 – Transcrição da Toada:**

Ìyá k'ò gba kóle onísòwò Yemoja

**Tradução Literal:**

A mãe nada aceita na base da força

**Tradução Ficcional:**

De novo, Maria de Yemoja: “Ela vai cuidar de seus filhos. Minha mãe, vem cá, vem me ajudar, me socorrer” (Carvalho, 1993, p. 104).

Aqui, Maria de *Yemoja* continua a referir-se à característica de mãe cuidadora, *Ìyá kékeré*, atribuída à divindade. Percebe-se uma sequência de sentidos nas traduções propostas pela devota. Na primeira toada, *Yemoja* busca por seus filhos, na segunda toada, a mãe olha por seus filhos, na terceira, seus filhos invocam sua proteção: “*Minha mãe, vem cá, vem me ajudar, me socorrer*”. Fica claro, a partir das traduções “fissionais” propostas por Maria, que a *Yemoja* são atribuídas muitas características maternais.

O que me parece importar a quem produz traduções “fissionais” é encontrar ou justificar atributos à sua divindade, semelhantemente à construção poética de *oriki*, conforme lembra Risério:

O que importa é isso: montagem de atributos, colagem de predicados, justaposições de particularidades e emblemas. Mas esses atributos, considerados essenciais para o desenho ou a configuração do objeto, nem sempre serão vistos como coisas louváveis. Além disso, e com licença da rima, o louvável é historicamente variável (Risério, 1996, p. 93).

Não me parece comum que no Brasil, os membros das comunidades de terreiro construam nas suas leituras e interpretações de suas divindades atribuições não vistas como louváveis. Provavelmente isso ocorra devido ao sincretismo que relega às divindades afro-brasileiras, características de santos. Por essa razão, aparecerão nas traduções muitas características atribuídas às divindades, como nos *oriki*, mas nenhuma dessas características, aparentemente, de caráter duvidoso, como seria ver *Yemoja* como essa mulher voluptuosa que seduz o próprio filho, por exemplo. Mas muitos atributos genericamente “positivos” e “delicados” aparecerão nas traduções conforme temos visto até então.

#### **Cantiga 04 – Transcrição da Toada:**

Ìyá b'ò lèjò b'ó lèjò

Ìyá ẹ kìye Yemoja

Ìyá kere olódò Àwòyó

Ajó foríso pòró ògèdè

Ìyá kó mó m'órí dún ní ojàre

#### **Tradução Literal:**

Ìyá b'ò lèjò b'ó lèjò – Mãe, possa a senhora dançar ou não

Ìyá ẹ kìye Yemoja – Mãe, mãe Yemoja

Ìye – Expressão idiomática para “mãe” usada na região de Ekiti. A expressão completa é apenas a repetição de “mãe”, já que Yemoja é a forma abreviada de ìye ọmọ ẹjá: a mãe dos peixes filhos.

Ìyá kere olódò Àwòyó – Àwòyó, a mãe, a dona do rio

Ajó foríso pòró ògèdè – Dançamos até batermos nossas cabeças no tronco da bananeira.

Ìyá kó mó m'órí dún ní – Mãe, isso de modo algum faz doer nossas cabeças.

Ojàre – Por favor (saudando Yemoja)

A expressão inteira poderia ser também um provérbio. A idéia é de que eles se absorveram inteiramente no culto e na dança e nada de mau aconteceu porque Yemoja, sua mãe, os protegeu.



**Tradução Ficcional:**

José Francisco da Silva ofereceu a seguinte tradução ficcional: “Isso aí é Yemoja e Ọṣànlá falando. É Yemoja que diz: iá, olejô, olejô. Ele chegou em casa e não encontrou nada e aí falou para ela: iá é qui é Iemanjá – E é você que é Iemanjá? Iá querê olodô a odjô – ele queria o mar, olodô. Iemanjá forissó coró guegué iá comanchô oridun Iemanjá – Aí disse que era quifun bobó, que era a santa que tomava conta das cabeças (oridun). Aí queria saber: Iemanjá, oridun ori lè Aoiô – Aí todos perceberam que tinham que render homenagem a ela, que ela tomava conta da cabeça”.

Segundo Maria das Dores da Silva, “essa toada é ele (Ọṣànlá) namorando com ela (Yemoja)” (Carvalho, 1993, p. 105).

Essa toada, em seu sentido literal, mostra o quanto os filhos da divindade ficam imbuídos no culto e, devido a essa atenção à vontade da deusa, respeitam o que ela deseja. Ela poderá dançar ou não, ela poderá fazer o que quer. Eles dançam em sua homenagem até se cansarem, até baterem suas cabeças, mas eles confiam tanto na divindade que ela os protege e nada de mal lhes acontece. Novamente é explorada a imagem de *Yemoja* como mãe protetora de seus filhos.

*Yemoja* é conhecida no Brasil como a esposa de Ọṣànlá, um dos fatos que certamente motivou uma parte da tradução “ficcional” proposta por José Francisco da Silva. Essa tradução propõe a narrativa de uma conversa entre os dois ọṣà na qual Ọṣànlá pergunta se ela é *Yemoja*, pois ele queria o mar que é ela. Ọṣànlá tem um grande tabu em relação ao sal, mas seu grande amor é o mar, ele pode amá-la. Maria das Dores da Silva concorda ao dizer que essa toada é uma descrição do namoro entre os dois, explicado em um diálogo que se utiliza de sons do iorubá como em português “Iá é qui é Iemanjá - é você que é Iemanjá?” Além disso, o diálogo proposto revela que os tradutores reconheciam palavras como *ódò*, rio, aqui traduzido como mar, logo *ódò* é reconhecido como água e domínio da divindade.

A segunda parte da tradução “ficcional” construída por Francisco retoma um dos principais atributos míticos e rituais de *Yemoja* dentro do Candomblé. Ela é a dona e protetora das cabeças. É a *Yemoja* que se pede o equilíbrio do *Orí*, a cabeça, a consciência das pessoas, que tem função essencial na manutenção do destino individual. Certamente tal proposta interpretativa foi motivada pela identificação do termo yorubá em *m’órí dún*, no último verso da transcrição da toada.

Um mito de *Yemoja* narra como a grande mãe recebeu de *Olódùmarè*<sup>22</sup> a atribuição de cuidar das cabeças. Conta-se que um dia a divindade suprema convidou a todos os *òrìṣà* para uma reunião no *orún*<sup>23</sup>. *Yemoja* estava em casa matando um carneiro. Apressada e por não ter nada para levar como presente ao Grande Deus, levou a cabeça do animal como oferenda. Entretanto, somente ela levou-lhe algum presente, por isso *Olódùmarè* declarou: “*Awoyó orí dorí re*”. “Cabeça trazes, cabeças serás”. Desde então, Iemanjá é a senhora de todas as cabeças.” (Prandi, 2001, p. 388).

Por outro lado, outra possibilidade está no mito em que *Yemoja*, irritada por ter ficado responsável por cuidar de *Òrìṣànlá*, reclama tanto que o enlouquece. Com pena da condição em que deixou o grande *Òrìṣà*, ela o cura com água fresca, *obi*, pombos e frutas, elementos presentes no ritual de *bori*<sup>24</sup>, restabelecendo a saúde mental de seu esposo e recebendo o poder de cuidar de todas as cabeças. (Prandi, 2001, pp. 397-399).

#### **Cantiga 05 – Transcrição da Toada:**

O ká re 'lé la bòmì la ṣiré

O kà re 'lé la bómi la ṣiré ná

Íyá omi rè wá ìyá rẹ le

O ká re 'lé la bómi la ṣiré

#### **Tradução Literal:**

O ká re 'lé – Siga-me à casa

la bòmì la ṣiré – Para brincar na água

ná – expressão de ênfase

Íyá omi rè wá – Temos apreço pela mãe da água

ìyá rẹ le – Mãe, iremos para casa (e brincaremos na água)

#### **Tradução Ficcional:**

Jaci Felipe da Costa sugeriu o seguinte significado para esse texto: “É como se nós estivéssemos com o pensamento em *Yemoja* vindo, saindo mesmo do mar; chamando-a para receber aquela dádiva (Jaci se refere à festa de ofertar um presente à divindade) junto com *Ògún*, que é o dono dos ferros. Uma balsa linda, toda de ferro, ladeada por ele, trazendo-a para receber o presente. E ele precisa das águas dela para poder navegar, porque os navios (são de ferro)”.

22 Deus, o criador de tudo. É superior a todas as divindades. Governa o universo.

23 Mundo espiritual. Traduzido comumente como céu.

24 Ritual de alimentar a cabeça.

Maria das Dores da Silva acrescenta a seguinte informação: “Tudo que quiser oferecer a Yemoja pode dar nessa toada que ela aceita – qualquer obrigação” (Carvalho, 1993, p. 107).

Nessa toada temos novamente a possibilidade de fala tanto de *Yemoja* quanto dos seus filhos. A mãe convida seus filhos a brincarem na água e esses, em resposta, reforçam o apreço por ela ao irem à sua casa.

Provavelmente com a festa de *Yemoja* em mente, Jaci Felipe da Costa propõe uma tradução em que novamente a divindade é vista vindo do mar em direção a seus filhos. Aqui são os filhos que a chamam para receber seu presente. Jaci refere-se à festa conhecida como A panela de *Yemoja*<sup>25</sup> em que há a entrega de um *presente* com os alimentos favoritos da mãe. Maria das Dores da Silva acrescenta ainda mais sentido a essa proposta de tradução ao dizer que a divindade aceita todos os presentes ao som dessa toada. Provavelmente a devota considera o momento de depositar o presente nas águas do mar. Como o presente é levado pela própria divindade manifestada em algum filho de santo, Maria das Dores pode ter construído tal proposta ao notar a alegria manifesta no médium naquele ritual. Se levarmos em consideração a informação documental do texto, não há nada em seu conteúdo original que comprove a constatação de que essa toada é a mais apropriada para que *Yemoja* aceite qualquer oferenda. A interpretação aqui foi motivada pela performance ritual. Se considerarmos a performance como fundamental para a existência da poética oral conforme propõe Finnegan (1982), a interpretação de Maria das Dores pode claramente compor uma das camadas de compreensão dessa cantiga. A performance compreende uma realização em que o texto verbal é apenas um dos elementos. O que numa literatura pode estar implícito ou explícito no texto, aparece de forma diferente numa tradição oral: os gestos, as mímicas, a expressão. “Nesse caso, o conteúdo verbal representa apenas um elemento do todo de uma obra performática que combina palavras, música e dança”<sup>26</sup> (Finnegan, 1982, p. 07). A ênfase é dada principalmente aos elementos corporais da performance: a dança, o movimento. Às palavras é relegado outro valor que está para além do sentido documental. As palavras cantadas estão relacionadas ao ato performático. A oferenda é a ação mais importante e é esse ato que desvela as camadas de sentido do ato performático.

Para Jaci, essa toada também explora a relação de *Yemoja* com *Ògún*. Não está clara no texto nenhuma palavra que tenha motivado essa tradução, mas provavelmente o tradutor vê *Yemoja* em relação à sua qualidade *Ogunṭe* que para alguns, mantém relação estreita com *Ògún*. Esta é a qualidade da divindade que dá o nome do Sítio de Pai Adão e

25 Essa festa também é conhecida como o Presente de *Yemoja*.

26 Tradução minha.

da Casa de Vó.<sup>27</sup> Percebo aqui a estratégia de encontrar uma cantiga que, de certa forma justifique essa relação, principalmente por ser essa a qualidade de *Yemoja* mais cultuada nas principais casas de culto do Xangô.

Alguns mitos mostram *Ògún* como esposo de *Yemoja* que a maltratava levando-a a traí-lo por insatisfação. Outro mito, ainda, mostra como *Yemoja* enganou seu marido violento para fugir com seu amante, fingindo-se de morta.

Ainda descrevendo seu amor pelo dono da forja, Prandi (2001) apresenta um mito em que *Yemoja* resolve fazer uma oferenda a *Ọṣun* a fim de atrair a atenção de *Ògún*. *Ọṣun* trouxe *Ògún* para a cama de *Yemoja*, mas não o fez firmar compromisso, pois a oferenda não foi o que *Ọṣun* recomendou. Outros mitos já apresentados nessa análise apontam *Yemoja* como mãe de *Ògún*. Essa relação filial entre os dois parece ser a mais comum entre os adeptos do Xangô do Recife e dos candomblés em geral. Segundo Jaci, a balsa e o navio que são de ferro, domínio de *Ògún*, precisam da água para funcionar, para navegar. A balsa e o navio são criações tecnológicas que precisam do mar para funcionar. É *Ògún* que precisa de *Yemoja*. Por outro lado, é a balsa que leva o presente de *Yemoja* para as águas. O devoto percebe uma interdependência entre os domínios das divindades. Mas o que mais chama a atenção aqui é que os elementos motivadores da tradução “ficcional” são os mais inusitados, entretanto não inessenciais para a realização da performance. As performances do Xangô do Recife envolvem mais do que apenas o ato performático em si, envolvem toda a preparação, a compra dos animais para o sacrifício, a limpeza do terreiro, a vinda das pessoas para participar até a entrega do presente no lugar devido. A balsa, aqui, não tem papel secundário. Ela faz parte da performance, sem ela, o presente não seria entregue de forma adequada.

---

27 Ilê Obá Ogunté e Ilê Yemojá Ogunté, respectivamente.

| Nº | Início                                 | Trad. Lit.                          | Trad. Fic.                                                                                                                                                                 | Trad. Fic.                                                   | Motivação                                                                                                                                                                   | Estratégia                                                            | Relação Original                                                                | Mito (Prandi, 2001)                                                                                                                           |
|----|----------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | <i>Ọmọ omi ẹyin dà</i>                 | Filhos da água onde estão vocês?    | Ela vem trazendo um remorso no coração da gente.                                                                                                                           | Maria de Yemoja                                              | 1 - Intuitiva;<br>2 - Maternidade de Yemoja;<br>3 - Identificação do termo <i>Omo</i>                                                                                       | 1 - Ressignificação;<br>2 - Recriação em Comparação com o sincretismo | Direta em relação à maternidade da divindade.                                   | 1 - Yemoja é violentada pelo filho e dá à luz aos ọriṣà;<br>2 - Yemoja dá à luz as estrelas, as nuvens e os ọriṣà;                            |
| 2  | <i>Yemoja dóde àwòyó</i>               | Yemoja a veio                       | Yemoja já viu e está vendo                                                                                                                                                 | Maria de Yemoja                                              | Associação fonética do termo <i>àwòyó</i> com o português coloquial <i>já oiô</i> .                                                                                         | Paralelismo e resignificação                                          | Direta em relação à vinda de Yemoja.                                            | Yemoja vinga seu filho e destrói a primeira humanidade.                                                                                       |
| 3  | <i>Ọyá k'ò gbà kóle onísòwò Yemoja</i> | A mãe nada aceita na base da força  | Ela vai cuidar de seus filhos                                                                                                                                              | Maria de Yemoja                                              | 1 - Maternidade de Yemoja;<br>2 - Sequência de sentido tradutório.                                                                                                          | Ressignificação                                                       | Não há.                                                                         | ...                                                                                                                                           |
| 4  | <i>Ọyá b'ò lẹjọ b'ò lẹjọ</i>           | Mãe, possa a senhora dançar ou não  | 1 - Isso aí é Yemoja e Ọriṣànlá falando; a santa que tomava conta das cabeças ( <i>oridun</i> )<br>2 - esposa toada é ele (Ọriṣànlá) namorando com ela (Yemoja).           | 1 - José Francisco da Silva;<br>2 - Maria das Dores da Silva | 1 - Identificação do termo <i>orí</i> ;<br>2 - Audição do verso <i>Ọyá e Ọyẹ Yemoja</i> como uma pergunta: Você é que é Iemanjá?<br>3 - Relação marital entre os dois ọriṣà | 1 - Paralelismo e Resignificação;<br>2 - Recriação.                   | 1 - Direta relativa ao domínio espiritual da divindade;<br>2 - Não há.          | 1 - Yemoja é nomeada protetora das cabeças.<br>2 - Yemoja enlouquece Ọriṣànlá e depois cura sua cabeça.                                       |
| 5  | <i>O ká re Ọlé la bômi la siré</i>     | Siga-me à casa para brincar na água | 1 - É como se nós estivéssemos com o pensamento em Yemoja vindo; Relação de Yemoja com Ọgún;<br>2 - Tudo que quiser oferecer a Yemoja pode dar nessa toada que ela aceita. | 1 - Jaci Felipe da Costa;<br>2 - Maria das Dores da Silva.   | 1 - Invocar Yemoja para receber seu presente;<br>2 - Relação entre a balsa (de ferro, de Ọgún) e o mar (domínio de Yemoja)                                                  | 1 - Ressignificação intuitiva;                                        | 1 - Direta relativa ao chamado;<br>2 - Não há ligação ao envolvimento com Ọgún. | 1 - Yemoja trai seu marido Ọgún com Ayè;<br>2 - Yemoja finge-se de morta para enganar Ọgún;<br>3 - Yemoja oferece o sacrifício errado a Ọṣun. |

**Tabela 2.** Resumo das análises das traduções ficcionais das toadas de Yemoja.

Fonte: Carneiro (2019).

Na tabela, resumem-se os sentidos das cantigas à *Yemoja* relacionados. Notam-se, mais claramente, significados atribuídos em relação às características a elas atribuídas, sendo as principais as relacionadas a seu domínio sobre as águas e sua maternidade dos homens e deuses. As cinco toadas presentes na tabela exploram a grandeza e, ao mesmo tempo, a delicadeza da divindade. Essas características são extrapoladas nas propostas de traduções “ficcional” que lançam um olhar poético, delicado e suave sobre a *Yemoja*, relacionando as cantigas principalmente ao ritual do Presente de *Yemoja*. Nota-se a identificação de termos em iorubá utilizados na construção dessas propostas de tradução “ficcional”. São termos relativos à natureza da divindade e a seus domínios: *iyá* (mãe), *oba* (rainha), *omi* (água), *ódò* (rio), *okún* (mar), *órí* (cabeça) e *omọ* (filho). Outra motivação foi a associação fonética de sons do iorubá com o português coloquial.

As principais estratégias utilizadas na construção dessas propostas tradutórias foram o paralelismo de sentido, quando a proposta de tradução “ficcional” não é totalmente diferente do sentido “literal”, mas, de certa forma o complementa; a ressignificação, quando o tradutor “ficcional” acrescenta um novo sentido ao próprio texto com base em termos iorubá; e a recriação, quando é proposta a construção de uma nova narrativa mitopoética para a divindade.

#### 4. Considerações Finais

Jacques Derrida (2000) defende que a unidade de medida de uma tradução seja a palavra:

A unidade de medida é a unidade da palavra. A filosofia da tradução, a ética da tradução - se é que tradução tem essas coisas - hoje aspira a ser uma filosofia da palavra, uma linguística ou ética da palavra. O princípio da tradução é a palavra. Nada é menos inocente, pleonástico e natural, nada é mais histórico que essa proposição, mesmo que pareça tão óbvia (p. 20)

As ideias de Derrida parecem óbvias se pensarmos a tradução como atividade estrita da linguagem escrita. Interessa-me a tradução num outro sentido, mais amplo, em que o texto encontra outro sentido, mais performático – se pudermos formar tal proposição –, a tradução “ficcional”, como venho descrevendo.

Enquanto, conforme Derrida, a unidade de medida da tradução seria a palavra, me convenço que a unidade de medida da tradução “ficcional” seja o gesto, a performance – ou pelo menos a força que a engendra. É a performance que suscita os sentidos mais profundos do texto ritual, pelo menos é por meio da performance que mais claramente os devotos dos *òrìṣà* manifestam e justificam a compreensão de sua divindade.



Nota-se no corpo das dez cantigas aqui analisadas que a performance é o vetor que desencadeia a produção de sentidos. É na materialidade do culto e na relação entre adeptos e suas divindades que os sentidos são produzidos e fortalecidos.

Nos casos em questão, observa-se que essa relação de afeto engendra sentidos intuitivos que produzem interpretações paralelas, ressignificações e mesmo recriações de novos conceitos e inauguração de novos mitos.

## Referências

- Assaan-anu, Hru Yuya T. (2010). *Grasping the Root of Divine Power*. Anu Nation.
- Campos, Haroldo de (2015). "Da Tradução Como Criação e Como Crítica". In. T. M. Nóbrega & M. Tápia (Org.). Haroldo de Campos – *Transcriação*. (pp. 01-18). São Paulo: Perspectiva.
- Carneiro, Tom Jones da S. (2019). *Traduções "ficcionalis": Poéticas da oralidade do culto Xangô do Recife*. Dissertação de Mestrado. PPGPOET, Universidade Federal do Ceará.
- Carvalho, José Jorge de (1993). *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- Derrida, Jacques (1998). O que é uma tradução relevante? Tradução de Olivia Niemeyer Santos. Alfa, v. 44, n. especial, p. 13-44, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277/3866>. Acesso em: 16 janeiro 2025.
- Finnegan, Ruth (2012). *Oral Literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Levý, Jirí (2011). *The Art of Translation*. Tradução de Patrick Corness. Amsterdam: Benjamins Translation Library.
- Malinowski, Bronislaw (1986). *Antropologia*. Tradução de Elizabeth Dória Bilac. São Paulo: Ática.
- Murphy, Joseph; Sanford, Mei-Mei. (Ed.) (2001). *Ọṣun across the waters, a Yoruba goddess in Africa and the Americas*. Indiana: Indiana University Press.
- Prandi, Reginaldo (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Risério, Antônio (1996). *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Vallado, Armando (2002). *Iemanjá, a grande mãe Africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Verger, Pierre Fatumbi (2002). *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Nas águas de Òṣun e Yemoja: Traduções “ficcionalis” do Xangô do Recife

**Resumo**

Este artigo parte do meu trabalho no mestrado em Estudos da Tradução em que procurei fortalecer o conceito de traduções “ficcionalis” de Carvalho (1993), identificando as estratégias utilizadas para traduzir as cantigas do Xangô do Recife. Considerei o conceito de mito em Malinowski (1986) para estabelecer diálogos entre tradução e antropologia a fim de investigar o papel da tradução na manutenção de tradições culturais de base oral. Comparei as traduções “ficcionalis” que reinterpretem o conteúdo semântico de cantigas *Òṣun* e *Yemoja* em seu ambiente de *performance*, a fim de identificar o quanto sua significação mudou ou foi recriada. Por fim, o estudo indica que os sentidos produzidos no Xangô do Recife estão intimamente ligados à intuição, ao reconhecimento de termos linguísticos do yorubá, à performance, ao afeto e à resignificação. Assim, estudos como este apontam pistas para a compreensão do modo como o Candomblé vê e interpreta o mundo.

**Palavras-chave:** Traduções “Ficcionalis”; Mito; Poética Oral; *Òṣun*; *Yemoja*.

In the waters of Òṣun and Yemoja: “fictional” translations of Xangô do Recife

**Abstract**

This article is based on the work for my Master’s in Translation Studies in which I sought to strengthen Carvalho’s (1993) concept of “fictional” translations by identifying the strategies used to translate the songs of Xangô do Recife. I considered Malinowski’s (1986) concept of myth to establish dialogues between translations and anthropology to investigate the role of translation in maintaining oral-based cultural traditions. I compared “fictional” translations that reinterpret the semantic content of *Òṣun* and *Yemoja* songs in their performance settings, in order to identify how their meaning has changed or has been recreated. Finally, the study indicates that the meanings produced in Xangô do Recife are closely linked to intuition, the recognition of Yoruba linguistic terms, performance, affect, and resignification. Thus, studies like this provide clues for understanding how Candomblé sees and interprets the world.

**Keywords:** “Fictional” Translations; Myth; Oral Poetry; *Òṣun*; *Yemoja*.

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

Osiris Veríssimo

Mestrando em Estudos Literários/Universidade Federal do Paraná

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

[osirisvr@gmail.com](mailto:osirisvr@gmail.com)

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

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

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

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

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

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

### **Começou a Festa do Rato**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Navajo e Kĩsêdjê

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

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

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

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

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

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

*dzqqdi silá shi dzqqdi silá shi dzqqdi silá shi*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O que acontece tanto nos cantos kĩsêdjê quanto nas *horse songs* navajo é que se está lidando com uma poesia oral – para voz e ouvido – onde a música se sobrepõe ao texto de tal forma que é capaz de desarticular a linguagem, “mascarando” a significação das palavras.<sup>8</sup> Alguns dos cantos, segundo os próprios Kĩsêdjê, desafiavam qualquer interpretação, sobretudo aqueles bem antigos (Seeger, 2015, p. 104). Como o próprio Seeger chegou a notar, “os cantos comportam uma rica complexidade de alterações linguísticas, visto que as frases musicais têm precedência sobre a letra” (Seeger, 2015, p. 104). Para compreender o que está sendo cantado, então, é preciso ouvir com cuidado e atenção à significação das palavras, como Seeger faz ao elaborar uma transcrição da letra do canto de Kágrere, acompanhada de uma tradução interlinear<sup>9</sup> (Seeger, 2015, p. 27):

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

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

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

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

Ao ouvir a gravação do canto<sup>10</sup>, porém, é possível notar, mesmo sem falar kīsêdjê, uma série de divergências interessantes entre a transcrição e o que é cantado, assim como no caso de Frank Mitchell. Tendo sido recém-composto, esse não era um daqueles cantos antigos cujas distorções desafiavam a interpretação dos próprios Kīsêdjê, mas, como antecipara Rothenberg, elas *estavam* lá. Contudo, diferente das *horse songs* navajo, cujas distorções criavam uma textura sonora complexa com efeito potencialmente encantatório, aqui o objetivo parece ser o de encaixar o verso em um padrão rítmico regular e absoluto (cf. Seeger, 2015, p. 104). No primeiro verso, por exemplo, o vocativo *amtô tyktxi*, com quatro sílabas em ritmo iâmbico, será cantado na gravação como *am(ã)to tyk(y)txi*, com seis sílabas em ritmo ternário (anfíbraco), cuja tônica recai justamente sobre as sílabas embutidas (u – u). Além de inserir novas sílabas, a performance de Kágrere também desmembra a palavra *wajkrāndywy*, deixando bem marcada a divisão em pés ternários (*wajkrāndy-* / *wy swâra*) e resultando, afinal, num estilo de canto bastante cadenciado. Diante disso, uma possível transcrição do primeiro verso, com todas as inserções e desmembramentos, seria mais ou menos assim:

*a-m(ã)-to      ty-k(y)-txi      waj-krān-dy-      wy swâ-râ      ja-rĩ (ne)*

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

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

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



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

|                   |                    |                     |                  |                   |             |
|-------------------|--------------------|---------------------|------------------|-------------------|-------------|
| <i>a-m(ã)-to</i>  | <i>ty-k(y)-txi</i> | <i>waj-krãn-dy-</i> | <i>wy swâ-râ</i> | <i>ja-rĩ (ne)</i> | (cinco pés) |
| <i>a-mã to</i>    | <i>ja-rĩ ne</i>    |                     |                  |                   | (dois pés)  |
| <i>wajkrãndy-</i> | <i>wy swâ-râ</i>   | <i>ja-rĩ ne</i>     |                  |                   | (três pés)  |

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

### O chocalho como guia

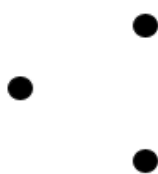
Ao contrário dos cantos da estação chuvosa (como aquele cantado pelos Kĩsêdjê ao retornarem da expedição de caça), cantados em conjunto num uníssono em registro grave, os cantos-chamado como o de Kágrere tinham uma performance individual – e quando cantados coletivamente formavam, em vez de um uníssono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

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

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

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

**Pé esquerdo   Pé direito**



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

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

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

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

para o pé direito (*-m(ã)-*), ao retornar ao pé esquerdo (*-to*) e então passar novamente ao direito, chegaríamos à quarta (*ty-*) e não à quinta sílaba (*-k(y)-*), onde deveria estar para se conjugar com a próxima tônica dos pés anfíbracos. O que acontece, porém, é que essa dança de passos alternados se dinamiza dentro daquela estrutura triangular por meio de passadas lentas e cadenciadas, onde cada passo, ao invés de coincidir com uma única sílaba, se prolonga por mais de uma sílaba do verso, descrevendo um padrão de movimento como o seguinte<sup>14</sup>:

**Pé esquerdo    Pé direito**

2, 3

1, 4

2, 3

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

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

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

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

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

### **Pé esquerdo   Pé direito**

2, 3

3', 1

2, 3

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

O problema é que, como vimos, a gravação não se encerrava aí. Havia ainda uma estrofe inteira omitida pela transcrição semântica, composta por palavras não lexicais (*tetête*). Mas havia também mais dois versos além dos que foram apresentados. Ou melhor, o último verso da transcrição era repetido mais duas vezes.<sup>15</sup> No entanto, se do ponto de vista semântico essa reiteração não acrescentava nenhuma novidade, do ponto de vista da performance ela acrescentava uma variação a cada nova repetição<sup>16</sup>, realizada por meio da manipulação desse alongamento especial na terminação do verso (*jarĩ ne*), numa

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

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

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

### Tradução total

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

*a-m(ã)-to ty-(ky)-txi waj-krãn-dy- wy swâ-râ ja-rĩ... ne.*

*a-mã to ja-rĩ... ne.*

*waj-krãn-dy- wy swâ-râ ja-rĩ ne*

*waj-krãn-dy- wy swâ-râ ja-rĩ... ne.*

*waj-krãn-dy- wy swâ-râ ja-rĩ... ã... ne.*

*te-te-te te-te-te te-te... te.*

*te-te-te te-te... te.*

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

(coda)

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

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

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

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



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

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

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

Pular pro xará, sim.

Assim vou cantar, meu xará, pois

assim vou cantar, meu xará, sim.

Assim vou cantar, meu xará, assim.

*Te-tê-te te-tê-te te-tê tê*

*Te-tê-te te-tê tê.*

*Te-tê-te te-tê ê-tê.*

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

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

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

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

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

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

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

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

*‘Esdza shiye’ ehye-la, ‘esdza shiye’ ehye-la naṇa yeye ‘e*

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

*The Woman, my son, ‘ehye-la,*  
*The Woman, my son, ‘ehye-la, naṇa yeye, ‘e*

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

*Go to her my son<sup>17</sup> & one & go to her my son & one & one & none & gone*

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

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

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

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

## Referências

Dias, Jamille P. (2021). Limites e possibilidades da tradução total em Jerome Rothenberg. *Alea*, 23(2), pp. 217-230.

Frisbie, Charlotte (1980). Vocables in Navajo ceremonial music. *Ethnomusicology*, 24(3), pp. 347-392.

Furr, Derek (2024). Total translation: Navajo song and the story of US modernism. *Jacket2*. Recuperado em fevereiro de 2025, de: <https://jacket2.org/article/total-translation>

Mcallester, David (1983). The tenth horse song of Frank Mitchell. In Jerome Rothenberg & Diane Rothenberg (ed.), *Symposium of the whole* (pp. 393-398). Los Angeles: University of California Press.

Mcallester, David (2014). Enemy Slayer's horse song. In Brian Swann (ed.), *Sky Loom: Native American myth, story, and song* (pp. 246-256). Lincoln: University of Nebraska Press.

Mitchell, Frank (1978). *Navajo Blessingway singer: the autobiography of Frank Mitchell, 1881-1967*. Tucson: University of Arizona Press.

Rothenberg, Diane (1992). The economic memories of Harry Watt. In: Rothenberg, Diane. *The mothers of the nation & other essays*. Encinitas: Ta'wil Press.

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

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

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

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

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

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

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

Seeger, Anthony & Comunidade Suyá (1982). *Música indígena: a arte vocal dos Suyá*. São João del Rei: Tacape (2007). LP de doze polegadas. Disponível em: [www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/musica-indigena---a-arte-vocal-dos-suya](http://www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/musica-indigena---a-arte-vocal-dos-suya)

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

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

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

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

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

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

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

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

**Resumo**

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

**Palavras-chave:** Tradução Total; Etnopoética; Kĩsêdjê.

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

**Abstract**

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

**Keywords:** Total Translation; Ethnopoetics; Kĩsêdjê.



## Poética da densidade para segurar o céu: tradução, estratégias xamânicas e abertura ontológica

Janaína Tatim

Pós-doutora em Estudos de Literatura/Universidade Federal Fluminense/Faperj

<https://orcid.org/0000-0001-7782-9878>

[tatimjanaina@gmail.com](mailto:tatimjanaina@gmail.com)

Se o xamanismo é essencialmente uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos, então o discurso de Kopenawa não é apenas uma narrativa sobre certos *conteúdos* xamânicos [...], mas] uma *forma* xamânica em si mesma, um exemplo de xamanismo em ação

Eduardo Viveiros de Castro, *A floresta de cristal*, 2006.

### **Intradução**

No livro *A queda do céu*, a tradução é constitutiva da fabricação de um artefato escrito que dá corpo ao intento expresso no pacto de colaboração entre seus coautores: fazer com que as palavras do xamã Davi Kopenawa Yanomami sejam ouvidas pelos não indígenas, a quem ele chama *napë*. Assim, a tradução é empenhada na tarefa de dar passagem às palavras do outro na língua de sua alteridade, isto é, fazer (as) palavras (de um) Yanomami<sup>1</sup> ressoarem nas línguas dos brancos. Neste artigo, vou focar um aspecto dessa

---

1 As comunidades identificadas sob o etnônimo Yanomami (cerca de 30 mil pessoas entre Brasil e Venezuela, sendo 27.144 no Brasil, de acordo com os dados mais recentes do IBGE cf. <https://www.ibge.gov.br/novo-portal-destaques/36595-com-a-coleta-concluida-em-tis-yanomamis-censo-ja-registra-1-652-876-pessoas-indigenas-em-todo-o-pais.html>) falam ao menos quatro línguas distintas e vários dialetos pertencentes a uma família linguística isolada. Atualmente, propõe-se que haja seis línguas na família Yanomami (Ferreira, Senra & Machado, 2019). Davi Kopenawa tem por língua materna o Yanomam (Yanomami oriental), designada localmente “como *yanomae thë ã*, ‘a fala yanomae’, e seus falantes chamam a si mesmos *yanomae thë pë* (‘os seres humanos’)” (Kopenawa & Albert, 2015, p. 533). Quando remeto à “língua yanomami”, estou simplificando a referência a essa realidade linguística mais complexa.

passagem que parece ter a ver com o que certa teoria da tradução nomeou como o modo de visar de cada língua, talvez possível de parafrasear como a *intentio* do idioma xamânico yanomami. Isso se relaciona com a sugestão de Eduardo Viveiros de Castro (em epígrafe) de que o discurso de Kopenawa<sup>2</sup> seja uma *forma xamânica*; estendendo tal sugestão ao livro, como compreender que a voz narrativa escrita de *A queda do céu* seja uma *forma de ação xamânica*? Se, como afirmei na primeira frase, a tradução é constitutiva desse artefato escrito, então ela também está comprometida com a tarefa de uma ação xamânica cosmopolítica – e, argumentarei, é sua pedra angular. Então como inscrever as formas do xamanismo yanomami nas línguas dos *napẽ*, e, mais especificamente, em seus regimes da escrita? Para responder essa questão, proponho uma leitura cruzada entre “A imagem e a pele”, sétimo capítulo de *A queda do céu*, e seu posfácio, “*Postscriptum: Quando eu é um outro (e vice-versa)*”, no qual Bruce Albert comenta as estratégias de produção do livro. Dentre elas, destacarei a técnica da “tradução densa” para cruzá-la com a auto-objetivação etnográfica realizada por Davi Kopenawa como uma “descrição densa”, a qual se destaca claramente no referido capítulo, dedicado ao ofício do xamã de curar os humanos.

### Pensamento antropológico e tradução

Considerando sua gênese no contexto do choque colonial entre as ciências ocidentais e a vida de povos originários além do Ocidente, a disciplina da Antropologia é devedora da prática da tradução. Mais recentemente, o estudo do xamanismo amazônico pela Antropologia tem sido fonte para a expansão do sentido da tradução como *tradução entre mundos*. Assim, a reflexão feita a esse respeito no bojo da disciplina, e impactada pela “autodeterminação ontológica dos povos estudados”, para usar os termos como Viveiros de Castro (re)definiu a missão com a qual a Antropologia deveria estar comprometida, amplia a reflexão sobre a prática tradutória.

No ensaio que já quase completa 30 anos, “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha diz que nele queria colocar “em evidência a questão da *intentio* e [...] o] que se pode entender por tradução nas sociedades indígenas amazônicas” (2009[1997], p. 101), reunindo para tal indícios de práticas xamânicas de povos diversos. A partir disso, ela faz asserções sintéticas e potentes a respeito das funções dos xamãs, incluindo aquela que talvez seja a mais ecoada:

2 No artigo “A floresta de cristal”, de 2006, Viveiros de Castro não se baseia no livro *A queda do céu*, que, embora já estivesse sendo redigido, só seria publicado na França em 2010. Quando ele propõe o discurso de Kopenawa como uma “forma xamânica em si”, tem por referência uma série de colaborações prévias entre Davi e Bruce, que já apresentava o propósito de fazer as palavras do xamã chegarem aos brancos (ou seja, já não se tratava meramente de interlocução etnográfica, mas de discursos com propósitos cosmopolíticos).

a de que o xamã é um tradutor. A outra linha do argumento é articulada por um conceito que advém da teoria da linguagem do filósofo alemão Walter Benjamin, especificamente, de sua reflexão sobre a prática tradutória. Carneiro da Cunha o parafraseou da seguinte maneira: “Pão e *brot* significam ambos o mesmo objeto, mas diferem em seus modos de significação (*intentio*). A boa tradução é, então, aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a *intentio* em uma língua reverbere em outra” (2009, p. 108).

A referência é o clássico ensaio “A tarefa do tradutor” (“*Die Aufgabe des Übersetzers*”, de 1923), no qual o conceito de *intentio* aparece entrelaçado à filosofia da linguagem de Benjamin, de cunho místico/sagrado, sendo difícil isolá-lo dela e ao mesmo tempo impossível de abordá-la a contento aqui<sup>3</sup>. Para os propósitos deste artigo, cabe destacar que Benjamin usou essa palavra estrangeira, *intentio*, quase transparente e opaca ao mesmo tempo, de modo contíguo às ideias de “intenção”, “modos de intenção”, “modo de visar”, “maneira de significar” [*Art des Meinens*], referindo um princípio de cada língua em particular, que, na complementariedade de todas elas, faria emergir a pura língua (ver nota 3). Usando as ferramentas conceituais de sua filosofia da linguagem, Benjamin assevera que o tradutor deveria se desprender do objetivo de atingir as mesmas coisas visadas (uma crítica à ideia da tradução como mero transporte/convergência do sentido de uma língua à outra) para evocar a maneira de significar [*Art des Meinens*] da outra, permitindo que seu próprio modo de *intentio* ressoe como harmonia, como complemento da língua para a

3 Para um vislumbre de como Benjamin entrelaça sua concepção de tradução a uma filosofia da linguagem, por assim dizer, mística/messiânica, reproduzo o trecho ampliado no qual se embasou Manuela Carneiro da Cunha em sua paráfrase – e agradeço a Adalberto Müller pela versão, traduzida a pedido: “toda a afinidade supra-histórica das línguas baseia-se no fato de que, em cada uma delas como um todo, uma coisa é visada, e de fato a mesma coisa, que, no entanto, não pode ser alcançada por nenhuma delas individualmente, mas apenas pela totalidade de suas intenções complementares: a pura língua. Embora todos os elementos individuais, palavras, frases e contextos de idiomas estrangeiros excluam uns aos outros, esses idiomas se complementam em suas intenções. Para entender essa lei, uma das fundamentais na filosofia da linguagem, é necessário diferenciar a intenção do visado com a do modo de visar. Em ‘Brot’ e ‘pain’, o visado é o mesmo, mas o modo de visar não. Pois é no modo de visar que as duas palavras significam algo diferente para o alemão e para o francês, que elas não são intercambiáveis para ambos, de fato, que elas acabam se esforçando para excluir uma à outra; mas na coisa visada que, considerada absolutamente, elas significam a mesma coisa e idêntica. Embora, dessa forma, o modo de visar dessas duas palavras se contradiga, ele se complementa nos dois idiomas dos quais elas se originam. Neles, o modo de visar complementa o que é visado. No caso dos idiomas individuais e não complementados, o que é visado nunca é encontrado em relativa independência, como acontece com as palavras ou sentenças individuais, mas está em constante estado de mudança até que possa emergir da harmonia de todos esses modos de visar como linguagem pura. Por tanto tempo, ele permanece encoberto nas línguas. Mas se elas crescem dessa maneira até o fim messiânico de sua história, então cabe à tradução, que é inflamada pela eterna sobrevivência das obras e pelo infinito renascimento das línguas, testar sempre de novo o crescimento sagrado das línguas: quão longe seu encobrimento está da revelação, quão presente ela pode se tornar no conhecimento dessa distância”.

qual se traduz<sup>4</sup>. A tradução aí pensada como forma (e não um modo de representação do original), revela, em vez de escamotear, a diferença desdobrada da maneira de significar de cada língua, e em sua complementariedade<sup>5</sup>.

No uso de Carneiro da Cunha do conceito de *intentio*, este nomeia algo que o exercício da tradução, seja entre línguas, seja entre mundos, pode revelar; ainda, seguindo Benjamin, ela o compreende como o “modo de significação” de cada língua, passível de ser reverberado, por meio de uma boa tradução, em outra língua. O xamã amazônico, como tradutor, é aquele que procura ressonâncias entre sistemas e códigos diversos, totalizando pontos de vista parciais.

O conceito de *intentio* também reaparece, anos depois, no ensaio “A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada”, de Eduardo Viveiros de Castro (2018[2004]), que pretendia aí “reconstituir o *intentio* da antropologia ameríndia na língua de nossa própria [antropologia]” (2018, p. 251). Nesse ensaio, estamos no escopo das “linguagens conceituais” e a noção de *intentio* reaparece quando o antropólogo assevera:

uma boa tradução – e aqui estou parafraseando Walter Benjamin (ou melhor, Rudolf Pannwitz via Benjamin) – é uma que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova (Viveiros de Castro, 2018, p. 250).

Mais distante da teoria da linguagem de Benjamin (e mais próximo da compreensão de Carneiro da Cunha), Viveiros de Castro mantém o conceito de *intentio* como pressuposto do gesto tradutório. A tradução dá um nexos conceitual para explicar o que faz o xamã e o que deveria fazer o antropólogo: restituir, expressar, reverberar a *intentio*. Trata-se de conceber a tradução como um gesto entre duas línguas conceituais, no qual o tradutor se empenha em marcar sua língua pela outra, fazendo-a expressar a *intentio* daquela. Tanto Carneiro da Cunha quanto Viveiros de Castro assumem a ideia de *intentio* como um pressuposto do gesto tradutório, ou melhor, da *boa tradução*, mas no caso deste último, será a equivocação o verdadeiro pivô da teoria da tradução projetada pelo perspectivismo ameríndio, “[uma teoria] da alteridade referencial entre *conceitos homonímicos*” (2018, p. 251, *itálico meu*).

4 Ainda, reproduzo outro trecho de “A tarefa do tradutor”, por Adalberto Müller: “a língua da tradução pode, e de fato deve, deixar-se levar em relação ao significado, não para reproduzir sua *intentio*, mas para permitir que seu próprio modo de *intentio* ressoe como harmonia, como complemento da língua em que se comunica”. Segundo Müller (em comunicação pessoal), W. Benjamin está associando *Meinen e Art des Meinens* com esse termo antigo – *intentio* – da “semiologia” de Duns Scotus, o que lhe parece uma relação pouco ou mesmo não tratada pela fortuna crítica benjaminiana.

5 Para esta discussão, ver Seligmann-Silva (1999).

No perspectivismo ameríndio – ele mesmo tradução antropológica de, por assim dizer, uma linguagem amazônica –, os equívocos não estão relacionados “a modos imaginários de ‘ver o mundo’ mas aos mundos distintos que são vistos” (2018, p. 255). Viveiros de Castro chamou de multinaturalismo perspectivista esse fenômeno dos “distintos mundos que são vistos” a depender da perspectiva, isto é, a ideia de que se pressupõe no encontro de duas perspectivas diferentes um equívoco por trás de conceitos homônimos. Ou, de outro modo: o pressuposto da situação tradutória nos mundos amazônicos, sobretudo no xamanismo, é um saber sobre a heterogeneidade referencial entre perspectivas ontologicamente heterogêneas. Enquanto entre os ocidentais haveria a concepção de um mesmo referente no mundo natural para uma multiplicidade de visões sobre ele (resultando na relatividade cultural das compreensões sobre o mundo como pressuposto do multiculturalismo), entre povos indígenas amazônicos, o inverso (um multinaturalismo) estaria em jogo, pois entende-se que cada perspectiva vê um mundo diferente (e não uma cultura diferente). O equívoco reside na aparente homonímia conceitual: o que a onça vê e chama de caxiri, os humanos veem e chamam de sangue – no exemplo, a cultura (ou o conceito de “bebida apropriada para pessoas”) é o dado universal, isto é, dado para qualquer perspectiva que diz eu. Numa situação em que sangue e caxiri podem coincidir, o objetivo da tradução é não perder de vista a diferença escondida em homônimos conceituais. A comunicação equívoca entre posições perspectivistas diferentes que acontece nos mundos amazônicos ensina à antropologia, diz Viveiros de Castro, que a equivocação é tanto a condição de possibilidade quanto o limite da empreitada antropológica como uma empreitada de tradução intercultural. Sua lição sobre a tradução é presumir que uma equivocação já existe.

De acordo com Viveiros de Castro, ao passo que o modelo ocidental de “relacionamento social” tende a “assimilar, unificar, e identificar” diferentes culturas, dado o pressuposto de uma univocalidade – pressuposto também da tradução que visa equivaler línguas, assimilar original e texto de chegada –, as “ontologias amazônicas postulam a diferença em vez da identidade como o princípio da relacionalidade” (2018, p. 261) – e assim um paradigma de tradução que prima por fazer aparecer a diferença. Para “nós”, ocidentais, relacionar seria eliminar diferenças para estabelecer semelhanças. Para o pensamento indígena, relacionar seria diferenciar, estabelecer uma diferença onde antes não existia nada (quer dizer, onde antes não se estava em relação). Pensar a tradução com o pensamento indígena seria instigá-la a se tornar “uma operação de diferenciação – uma produção de diferença” (2018, p. 262) –, pois para além da homonímia entre os termos/conceitos comparados, ela deve reverberar a diferença existente entre estes, abrindo e alargando “o espaço imaginado como não existente entre as línguas conceituais em

contato” (2018, p. 254-255). Em outras palavras, o perspectivismo ameríndio é também uma tradução (e uma teoria da tradução) “deformada” e “subvertida” pelo pensamento indígena ou que visa restituir sua *intentio*, sua maneira de significar.

A tarefa da antropologia de produzir conceitos está “relacionada ao estabelecimento de conexões parciais entre distintos regimes de conhecimento”, no dizer de Pedro de Niemeyer Cesarino, outro antropólogo brasileiro também dedicado ao xamanismo amazônico, para quem essa produção de conceitos “está necessariamente atrelada ao problema da tradução” (2018, p. 268). Cesarino, sem deixar a bagagem adquirida pela reflexão sobre a tradução entre mundos, retorna ao problema da tradução entre línguas, ou melhor, ao problema que se instala entre as línguas e os mundos que elas comportam justamente porque muitas vezes a equivocidade é obliterada pela “projeção das propriedades ontológicas provenientes de nossos critérios linguísticos sobre os de outrem” (2018, p. 276). Cesarino, em seu trabalho etnográfico, vai tensionar os avanços do referido perspectivismo ameríndio como teoria da tradução com a tarefa concreta de traduzir, de língua a língua, as artes verbais pelas quais se faz o xamanismo marubo.

Os cantos nesse xamanismo, de modo geral, são práticas tradutórias (ou “recriações tradutivas”), mas como variação da palavra do outro, algo distante do paradigma da cultura letrada da tradução como uma representação de um original: “não existe [na prática tradutória implicada nos cantos marubo] uma tradução objetiva, pois tradução não é cópia ou reprodução de um original, mas necessariamente uma ‘transposição criativa’, quando se trata da linguagem em sua expressão extracotidiana” (2011, p. 129). Ao lidar com outras formas de tradução, a estratégia tradutória de Cesarino de “recriação poética acompanhada de investigação etnográfica” (2011, p. 27), como observou Álvaro Faleiros, nem permanece “discurso etnográfico tradicional”, nem “pura transposição criativa”, resultando em “*outra forma de reescrita*” (Faleiros, 2019, p. 142). Essa *outra forma de reescrita* replica a própria forma da arte verbal xamânica estudada, composta de outras falas advindas da polifonia de um “cosmos babélico”, “multi-humano”, “de tempos sobrepostos no fluxo do surgimento e das transformações”. Embora com finalidades distintas, tanto a tradução em *A queda do céu* quanto a tradução no trabalho etnográfico de Cesarino lidam com a produção de *outra forma de escrita*, com “recriações tradutivas” e “transposições criativas”, afetadas pela própria *intentio* xamânica, num fazer-se tradução implicada com a tarefa de inscrever poéticas do xamanismo amazônico nas línguas dos *napë*, e, especificamente, em seus regimes da escrita.

Tais considerações trazidas pelo pensamento antropológico brasileiro contemporâneo vão me ajudar a refletir sobre a tradução das palavras de um pensador ameríndio que também vem a ser um xamã, a considerar uma ação xamânica sustentada



pela tradução – e que vem a ser um livro escrito – e a encarar uma “aventura intelectual” atravessada pela tradução em todos os seus níveis, sem ser, no entanto, a tradução de um original, senão a fabricação singular de uma narrativa. Apesar de, em última instância, se estar tratando de um livro, as implicações da conjuntura histórica do “contato interétnico” e da catástrofe ambiental decorrente do neoextrativismo são o horizonte determinante levado em conta na fabricação de um discurso que pode ser, então, tomado como uma forma xamânica em ação.

### Tradução e ontologia

O título que Bruce Albert escolheu para o sétimo capítulo de *A queda do céu* traduz, em termos comuns – a imagem e a pele –, dois pressupostos ontológicos da prática dos xamãs yanomami, respectivamente, *utupě* e *siki*. Para o escopo deste artigo, entende-se, conforme Mauro Almeida, que “ontologias são repertórios de entes (designados por nomes), de propriedades de tais entes (atributos ou predicados) e de relações entre entes” (2021, p. 139), e que “os pressupostos ontológicos” são aquilo que se presume que existe em uma ontologia em questão, a exemplo de *utupě* e *siki* no xamanismo yanomami, cujo cosmos é traduzido pela experiência de homens que viram espírito. Ainda conforme Almeida, “pressupostos ontológicos dão sentido a encontros pragmáticos, ou permitem interpretá-los, mesmo que vão além de qualquer encontro particular” (2021, p. 138-139). Nesse sentido, imagem (*utupě*) e pele (*siki*) tornam-se mediações conceituais imprescindíveis para que se compreenda como os xamãs yanomami são capazes de curar os seus, porquanto sua atuação as *pressupõe* para além da experiência particular de um xamã.

*Utupě* e *siki* são pressupostos de significado denso em sua ontologia de origem e incomensuráveis com o que existe em nossa “ontologia de destino”, para a qual são traduzidos parcialmente. São “densos” não só porque incomensuráveis com nossos conceitos de imagem e pele, que excedem, mas também porque articulam a diferença entre perspectivas. Para a gente comum (gente yanomami não xamã, e também os brancos), a cura aparenta se dar apenas no âmbito do corpo, isto é, da visível *siki*; porém, uma vez que a *utupě* das pessoas é visível quando os xamãs se tornam espírito, eles *veem* que a cura é operada no campo espiritual, sendo aí onde as causas verdadeiras do adoecimento e mesmo da morte podem ser conhecidas. Para a “medicina yanomami”, o que o corpo manifesta (febre, dor, prostração, paralisias etc.) são “sintomas” dos tipos de ataques espirituais à imagem (*utupě*) da pessoa. Kopenawa explica que a possibilidade e o processo da cura envolvem a restituição/salvamento/resgate da imagem (*utupě*) da vítima de um ataque no âmbito espiritual. A ação dos xamãs, dos espíritos auxiliares ou dos seres maléficos no plano das imagens tem efeitos pragmáticos sobre o plano do corpo.

Estamos diante da lógica da tradução entre mundos/perspectivas, que, no caso do xamanismo yanomami, se dá entre o plano dos viventes visíveis em sua *siki* (ou a perspectiva que designa o olhar da gente comum) e o plano de ser-imagem invisível das gentes incomuns (ou a perspectiva do olhar dos espíritos, do olhar dos xamãs morto pela *yãkoana*, que vem a ser como os espíritos veem). A ação xamânica da cura cruza limiares ontológicos internos à própria “cultura” yanomami, pois os pressupostos ontológicos dos xamãs não são plenamente dados (acessíveis) para a gente comum. Contudo, essa diferença ontológica não deixa de ter efeitos pragmáticos, para seguir emprestando os termos de Mauro Almeida, compartilhados “entre mundos/perspectivas”, pois a ação xamânica no “plano das imagens” é compatível com os efeitos de cura no “plano das peles”. Isso que aqui fica parecendo dualmente cindido em mundos paralelos de imagens e peles (ou espíritos e corpos), não é concebido como disjunção no xamanismo yanomami, mas como uma sorte de realidade enlaçada de dupla face, como um transitar pelo dentro-fora de uma banda de Moebius – que, aliás, também serviu de referência à antropóloga Hanna Limulja (2022) em sua compreensão da natureza dos sonhos yanomami, feitos da mesma “matéria”, ou da mesma imaterialidade, a *utupë*, pela qual transcorre a ação xamânica<sup>6</sup>. É nesse sentido que a ação xamânica yanomami se dá entre mundos, que podem ser mais ou menos incomensuráveis entre si; sua eficácia, porém, se mostra nas “compatibilidades pragmáticas”, pois a vingança dos espíritos na face da “realidade” das imagens é compatível com a cura na “realidade” do corpo-pele.

Se o título do capítulo 7 destaca pressupostos ontológicos da ação xamânica, seu tema está posto logo nas primeiras linhas e é resumido na resposta à recorrente pergunta que brancos fazem a Kopenawa: Por que decidiu ser xamã? “Respondo que me tornei xamã como eles [os mais velhos] para ser capaz de curar os meus” (2015, p. 175). Mas não se trata da revelação de uma escolha individual, pois a explicação que a suplementa é fundamentada na tradição e na cosmologia yanomami. Curar os seus é fazer como seus ancestrais e pela mesma razão que eles, a qual, por sua vez, foi recebida de “outra dimensão”, de modo que esse fazer é uma replicação e uma continuidade de um fazer passado de geração em geração, e de um mundo a outro, de *Omama* a seu filho, o primeiro xamã, até aos humanos atuais. O “ofício da cura” entre os Yanomami não apenas

6 Limulja argumenta que a fita de Moebius: “ajuda a compreender que tudo que ocorre de um lado passa pelo outro. Assim, é como se um lado da fita correspondesse às experiências diurnas, do corpo, da matéria; e, o outro, às experiências oníricas, da imagem, do imaterial. Aquilo que acontece de um lado passa para o outro, revelando-se um único lado, no sentido de que ambas as experiências afetam a pessoa, cada uma a seu modo. Entretanto, tais experiências se desenrolam como se corpo e imagem estivessem um de costas para o outro; para que os eventos de um lado aconteçam, é preciso que o outro esteja ‘adormecido’. À noite o corpo repousa; de dia a imagem dentro do corpo permanece em estado latente” (2022, p. 174).

é praticado contemporaneamente, como também atualiza e dá continuidade à razão “espiritual” que advém do primeiro tempo como sabedoria. A razão e o fundamento do xamanismo são instruções de *Omama*, como *palavras dadas* na forma de conselho aos ancestrais: “Se vocês beberem *yãkoana*, poderão trazer de volta a imagem de seus filhos capturados por seres maléficos. Se não forem capazes de chamar os *xapiri* para protegê-los, darão pena diante do sofrimento deles e chorarão sua morte em vão!” (2015, p. 175). O fundamento espiritual da decisão de se tornar xamã é, portanto, também mediado pelo verbal no sentido de ser (também transmissão da) palavra. Quando ouvimos Kopenawa, sempre se pode estar ouvindo outros: nas palavras de Albert sobre a multiplicidade do eu que narra *A queda do céu*: “o ‘eu’ narrador é indissociável de um ‘nós’ da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz. Portanto, o que ouvimos é um ‘eu’ coletivo tornado autoetnógrafo” (2015, p. 539).

Na sequência do capítulo, Kopenawa passa a explicar com qual finalidade e de que modo atuam os xamãs yanomami – explicações ordenadas por Albert num fluxo narrativo coeso. Trata-se de um capítulo densamente descritivo e detalhado, como muitos de *A queda do céu*, no qual a descrição é parte integrante da narrativa, de modo que as descrições vêm desempenhar uma função na tradução e na ação xamânica de Kopenawa direcionada aos brancos. Em um primeiro plano, elas fazem ver o invisível, que não é visto e nem – e por isso – conhecido por aqueles a quem ele se dirige. A descrição abundante e coerentemente organizada num fio narrativo permite a inscrição dos *xapiri* num mundo (o mundo dos brancos e suas peles de papel cobertas por desenho de escrita) até então completamente alheio a eles.

Kopenawa aposta que, por meio dessa tradução do invisível em desenhos de escrita, haverá chance de afetar a compreensão dos brancos acerca das razões de os Yanomami desejarem preservar a floresta e seu modo ancestral de ser e viver com ela – uma visão prático-profilática que quer incutir nos brancos, por meio das imagens de suas palavras, noções sobre o que desconhecem, como anticorpos contra seu pensamento cheio de esquecimento, pois, segundo ele, achamos que a floresta, os Yanomami, e tudo que há nela e entre eles é “à toa”. Davi Kopenawa reitera inúmeras vezes que o xamanismo yanomami expande o pensamento, o alarga, o torna forte e proteiforme, capaz de abranger grandes distâncias e de conhecer coisas desconhecidas. Suas palavras tornadas desenhos de escrita que ressoam no pensamento dos brancos são o meio pragmático antevisto por ele para a ação xamânica de seu discurso. Trata-se de uma concepção pragmático-xamânica do pensamento que se irmana a uma imagem da tradução, reparada por Álvaro Faleiros (2019) na etnografia de Cesarino, acerca do xamanismo e das artes verbais marubo, em que *chinã ātinānāi* remete ao trabalho dos pajés de “trocar pensamento”, “ligar pensamento,

[para] estabelecer uma comunidade de reflexão entre pessoas”. Há nessas poéticas dos xamanismos amazônicos uma concordância em que as palavras-pensamento sofrem uma ação estética que fundamenta sua própria eficácia. No caso yanomami, tal como pensado por Kopenawa, o devir espírito, que também passa por entoar o canto dos *xapiri* de modo apropriado, torna o pensamento e as palavras dos humanos mais *fortes e belas*, mais *largas e verdadeiras*, mais ricas em caminhos e conexões para o outro, e é pela palavra como ligação e expansão de pensamento que Kopenawa visa nos atingir.

A inscrição dos *xapiri* como agentes cósmicos da cura dos humanos não implica apenas a figuração de entes incomuns pela escrita, um mero efeito literário-fabulatório. Explicitarei a seguir como a descrição densa do gesto autoetnográfico de Kopenawa também funciona como estratégia tradutória da gramática da cosmo-ontologia xamânica yanomami. Essa inesperada aposta do xamã no “esclarecimento” dos *napë*, também compreensível como estratégia da dádiva – na oferta das palavras, suas *palavras dadas* – é, contrariamente à razão iluminista ocidental, a revelação de uma razão e de um fundamento espiritual<sup>7</sup>, ou “metafísico”, de pressupostos e práticas. Lidar com tantas compreensões que nos são alheias passa pelo reconhecimento de outra ontologia, com seus pressupostos radicalmente diversos e até incompatíveis com aqueles da “nossa ontologia” – ou o pensamento moderno ocidental.

O xamanismo yanomami é vivido tanto como prática (ação) quanto como forma verbo-discursiva. Kopenawa utiliza a paráfrase das palavras de *Omama* por meio do discurso direto para nos fazer conhecê-las, *conhecer sua maneira de significar*, assim como o faz com as palavras dos *xapiri* nas mais diversas formas e ocasiões, e até mesmo com as palavras dos brancos. A título de delicioso exemplo, ainda no capítulo 7, vamos conhecer o diálogo que os *xapiri* travam para convencer os mortos a parem de desejar se reencontrar com os vivos, e, com isso, os levem à morte:

Os *xapiri* lhes dizem: “*Ma!* Parem de descer! Fiquem longe de nós! Deixem-nos viver por um tempo aqui nesta floresta! Mais tarde vamos nos juntar a vocês! Não tenham tanta pressa em nos chamar para perto!”. Ao que os fantasmas retrucam: “*Ma!* Vocês deveriam é ter pressa de voltar a nós!”. E novamente os *xapiri*: “*Ma!* Não estamos sofrendo! Voltaremos a vocês, é claro! Mas sem pressa! Retornem para o lugar de onde vieram!” (2015, p. 191).

Kopenawa é um exímio parafraseador da palavra do outro, o que menos do que um talento pessoal, talvez resulte da própria prática da imitação no escopo do xamanismo

7 Estou testando o uso de “espiritual” em vez de “mítica” para referir o que Kopenawa nos traduz como advindo do primeiro tempo.

yanomami, como já pontuei com mais detalhes em outro lugar (Tatim, 2024, p. 164). Se Kopenawa está exercitando a paráfrase-imitação das palavras de outros como uma forma de tradução – e em *A queda do céu* particularmente usando o discurso como a forma da sua ação xamânica –, podemos especular sobre como aí residiria um modo de fazer a *intentio* aparecer. O ressoar da *intentio* eivado de equivocação se evidencia quando Kopenawa traduz/parafraseia as palavras dos brancos:

[os filhos dos brancos,] quando crescerem, vão acabar perguntando para seus pais: “*Hou!* Esses objetos [indígenas] são muito bonitos, mas por que vocês destruíram seus donos?”. Então, eles só poderão responder: “*Ma!* Se essa gente ainda estivesse viva, estaríamos pobres! Estavam atrapalhando! Se não tivéssemos tomado sua floresta, não teríamos ouro!” (2015, p. 428-9).

A tradução de Kopenawa – sua variação da palavra do outro – não deforma e subverte a língua do branco, fazendo ressoar a *intentio* através da equivocação? Jamais diria que os brancos se expressariam como a tradução de Kopenawa de sua língua-pensamento lhes expressa – jamais os brancos expressariam tamanha clareza sobre sua ação como destruição, esbulho e acumulação primitiva. O “aparecimento” da *intentio* não é o desvelamento de uma “essência” do discurso, mas um gesto pleno de equívoco controlado. A *intentio* ressoa da língua da tradução. A tradução que Kopenawa faz de nós para nós trai a linguagem conceitual de chegada, pela subversão promovida por sua perspectiva de xamã yanomami.

Mas voltando ao tema do capítulo em análise, nele vamos entender em detalhes como a cura pelo xamanismo yanomami só é possível através de uma relação cosmopolítica entre xamãs humanos e seres outros-que-humanos, os *xapiri*. Isso porque os xamãs precisam saber convocá-los em seu auxílio, pois são eles quem arrancam o mal do fundo da pessoa e restituem sua imagem. Aqui, a cura não pressupõe uma “técnica” terapêutica ou uma intervenção individual de um especialista, mas, primeiramente, depende de um saber relacional, no sentido de que devém de uma relação cosmopolítica estabelecida com uma alteridade ontológica, um saber que se aprende nessa relação. O xamã yanomami é um mediador especializado em se aliar ao outro. Essa aliança, que implica um saber relacional específico, é feita de algumas ações fundamentais: *alimentar* os espíritos (por meio da inalação da *yãkoana*), *escutá-los* (dispor-se a ouvir) e *imitá-los* – o que Kopenawa chama de imitação inclui *adornar-se*, *cantar* e *dançar* como eles (para o que o xamã precisa, ainda, aprender a língua dos espíritos). Só depois de escutados, alimentados e imitados, o que é entendido pelos espíritos como a forma de serem correspondidos, os *xapiri* se dispõem a curar: “cada um deles primeiro *oferece suas palavras*, para então perguntar por que o seu

pai os chamou e o que deve fazer” (2015, p. 177, *italico meu*). Oferecer as palavras, antes de tudo – gesto próprio dessa prática relacional que pode passar despercebido, aponta que o xamã também é um especialista da comunicação: tarefa fundamental é *receber as palavras* dos *xapiri*, que são dadas através do canto em suas línguas. *Dar as palavras* é um modo de os *xapiri* educarem os xamãs na reciprocidade<sup>8</sup>.

O conteúdo semântico das palavras dadas pelos *xapiri* seriam uma espécie de relato cantado:

Ao chegarem, [os *xapiri*] nomeiam em seus cantos as terras distantes de onde vêm e as que percorreram. Evocam os locais onde beberam a água de um rio doce, as florestas sem doenças onde comeram alimentos desconhecidos, os confins do céu onde não há noite e ninguém jamais dorme (2015, p. 177).

Não há, em *A queda do céu*, uma tradução desses cantos dos *xapiri* enquanto tais, mas há seu relato reportado em prosa<sup>9</sup>. Contudo, está em evidência no discurso de Kopenawa que esses cantos exercem uma função na relação entre xamãs e seus espíritos auxiliares. Talvez muitos sejam ouvidos, entendidos e imitados pelos xamãs na língua dos *xapiri*, não sendo plenamente compreensíveis à gente comum que por ventura os ouve durante as sessões de xamanismo. Talvez os xamãs também os traduzam quando “trazem mesmo as palavras das terras distantes de onde baixam seus espíritos! É verdade!” (2015, p. 500). Talvez, ainda, os cantos dos *xapiri* sejam um tipo de jogo discursivo, formulaico e codificado – como certos diálogos cerimoniais<sup>10</sup> praticados pelos Yanomami em suas festas *reahu*. Os cantos dos *xapiri* são uma forma discursiva própria não apenas para se apresentar (performance) e relatar, mas, sobretudo, para estabelecer uma relação de aliança cosmopolítica com os humanos. Sabemos pouco sobre esses cantos como arte verbal (refiro-me às suas características formais e linguísticas), porém Kopenawa nos ensina sobre eles como uma *pragmática verbal cosmopolítica*.

É nesse último sentido que Kopenawa não faz mais para com os brancos do que o que os *xapiri* lhe ensinam fazendo com ele. Quando parafraseia os cantos em forma de

8 Em minha tese (Tatim, 2024, p. 134-141), fiz uma análise mais minuciosa da reciprocidade fundamental na recepção do estrangeiro no escopo do xamanismo yanomami, a qual passa também fundamentalmente pelo verbal e pela língua do outro, seja cantando, seja dialogando.

9 Algumas legendas feitas por Joseca Yanomami para seus desenhos que tematizam os *xapiri* (cf. Pedrosa & Ribeiro, 2022) também relatam esse *topos* do discurso dos espíritos (falar da terra distante de onde provêm), um deles inclusive transcreve um canto. Comentei as contribuições de Joseca à compreensão do xamanismo yanomami em minha tese, no capítulo mencionado na nota anterior.

10 Conforme nota explicativa de Albert (2015, p. 665): “dois tipos de diálogo [*wayamuu* e *yāimuu*] caracterizam-se pelo emprego de longas perífrases cujas complexas figuras de retórica e prosódia ainda não foram estudadas em profundidade por linguistas e musicólogos”.



relato em prosa, trazendo “mesmo as palavras das terras distantes de onde baixam seus espíritos” e da gente das terras distantes onde ele mesmo habita, podemos compreender tanto as descrições minuciosas das ações dos *xapiri* quanto a totalidade das *palavras dadas* por esse homem-espírito como uma outra proporção do discurso xamânico formulado para estabelecer uma relação cosmopolítica com seus outros – aqui, os brancos. O discurso de Kopenawa seria uma forma xamânica em ação até mais semelhante às formas discursivas xamânicas propriamente ditas do que supúnhamos.

Contudo, em que termos devemos considerar o impacto dessa ação xamânica no mundo dos *napë* distantes? Quanto dela passa pela eficácia da tradução em escrita? Embora muitos pressupostos, como *utupë* e *siki*, não façam parte de nossa ontologia e não sejam equivalentes ou comensuráveis com as noções de imagem e pele, não deixam de ser traduzidos, ainda que parcialmente. Quais seriam os potenciais efeitos pragmáticos dessa forma de ação xamânica feita tradução escrita? Pretendo apontar para a abertura ontológica como um efeito da ação xamânica do discurso de Kopenawa sobre seus leitores *napë* através de *A queda do céu*.

A expressão “abertura ontológica” segue o raciocínio de Marisol de la Cadena, segundo o qual o principal interesse na imaginação de uma *abertura ontológica* é a tensão política que se mantém. Não se trata de uma simples “virada” no sentido de “turn”, que assinala uma mudança de paradigma nos debates acadêmicos, ou de uma “virada” no sentido de passar de uma ontologia à outra, como se uma operação de substituição fosse possível, como uma troca de sinais que exprime uma lógica unívoca de fundo – uma tradução sem equivocação. Para Cadena, uma abertura ontológica significa sustentar a dinâmica do equívoco implicada na tradução entre mundos. A tensão política em uma “abertura” diz respeito à

disposição para considerar que o que é hegemônico [para uma ontologia] – por exemplo, a natureza [...] – também pode ser diferente da natureza [em outra ontologia], mesmo que ocupe o mesmo espaço: não apenas um rio, também uma pessoa; não apenas água universal, também água local; não apenas montanhas, também seres da terra; não só terra, também *Ixofijmogen*<sup>11</sup> (Cadena, 2018, p. 112).

A tensão política, portanto, diz respeito a sustentar o reconhecimento da coexistência do que é incomum (por exemplo, entes de uma outra ontologia, como *xapiri* ou pressupostos e relações como *Ixofijmogen*) sem que isso implique a disjunção com o comum (a terra, a floresta, a saúde), não apenas no campo conceitual, mas sobretudo no

11 Conceito Mapuche que remete a “todas as vidas” em relação, que juntas formam a noção de um só ente vivo, um composto de muitas vidas. Para uma discussão e tradução desse conceito, ver Maciel (2021).

campo político (cf. Blaser & Cadena, 2021). Cadena sempre remete à Isabelle Stengers a “fórmula” da aliança entre mundos heterogêneos demandada numa cosmopolítica, isto é, a aliança intercultural elaborada como “interesses em comum que não são o mesmo interesse”, uma tradução política da equivocação. Em se tratando de uma tradução cosmopolítica, precisamos não perder de vista a implicação (e muitas vezes o incômodo) que uma *abertura* ontológica gera, especialmente quando “nossa ontologia” se sustenta no expurgo ou na subalternização de tudo aquilo que não pode ser provado nos termos dos nossos parâmetros epistemológicos (científicos, materialistas, positivistas) – abertura ontológica produz a expansão para mais e outros parâmetros de fazer e sustentar mundos.

### Densidade I – descrição densa para além da etnografia

Uma tradução, mesmo quando concebida estritamente no trânsito entre línguas, se produz conforme às convicções (refletidas ou não) da tradutora quanto à tarefa que enxerga pela frente ao traduzir. Conforme as reflexões de Álvaro Faleiros (2019, p. 12), há estilos de tradução pelos quais ela “se define por uma relação de identidade com o texto de partida”, e há modos de compreender a tradução que colocam “em relação os universos simbólicos e os modos de construção de sentido do que difere” (2019, p. 66). Vale a pena percorrer os propósitos envolvidos na fabricação da voz narrativa de *A queda do céu* bem como o trabalho tradutório estrito senso, no qual haveremos de ver melhor sustentada a hipótese da abertura ontológica como efeito da ação xamânica do discurso de Kopenawa sobre seus leitores *napë* e também como efeito da tarefa de tradução de Bruce Albert, de como ele realiza um estilo de tradução que multiplica diferenças e explicita relações, permitindo que a tradução sustente uma abertura ontológica.

Todo o referido capítulo sete é um exercício de auto-objetivação etnográfica (“um ‘eu’ coletivo tornado autoetnógrafo”), com descrições detalhadas do que envolve o “ofício” de curar entre os Yanomami. Embora *A queda do céu* extrapole a etnografia como gênero e forma de conhecimento, o “exercício de auto-objetivação” é talvez o vínculo mais forte entre a forma como Kopenawa elabora seu discurso e a tradição da disciplina antropológica.

A ideia da objetivação liga-se à compreensão da etnografia como método científico e como forma de reflexão e escrita sobre a cultura. O conceito de “objetivação” caminha no fio da navalha da epistemologia da ciência de base iluminista, que supõe a objetivação como ação (boa e necessária) de depurar o objeto conhecido do sujeito cognoscente. A forma de conhecimento da etnografia, no entanto, vem a desdizer a possibilidade de tal ação – e é nesse sentido que seria possível não escorregar nessa navalha, se pensarmos a objetivação pela forma de conhecer a que a etnografia pode dar lastro. O etnólogo é

aquele que se coloca na posição de observar a cultura (do Outro) por meio de objetivações, tornando aquilo que observa (que é escutado, visto, dito) em objeto de reflexão, “formas pesquisáveis”. A objetivação como prática epistêmica da etnografia se complexifica a partir da ideia de observação participante, que “repõe” a dimensão subjetiva dentro do exercício da objetivação. A posição do etnógrafo como “participante” complexifica o esquema simplório da possibilidade de se produzir a separação entre sujeito (que observa e participa) e cultura como objeto dado e fenômeno objetivado pela observação, pois o sujeito tanto constrói uma versão do suposto objeto observado (a cultura do Outro) quanto é inexoravelmente constituído por sua própria cultura, e assim a cultura do Outro é sempre em alguma medida uma construção daquele que a observa, sendo nesse sentido que Clifford Geertz (1989) fala da etnografia como uma ficção, uma modelagem, uma construção e uma fabricação.

A observação participante remete à situação colonial, terreno histórico de onde advém a etnografia. Não à toa, a auto-objetivação, no âmbito antropológico, seria um fenômeno mais recente<sup>12</sup>, mas ainda devedor da relação intercultural entre o Ocidente e seus Outros, em que o próprio “nativo” se engaja com a observação e objetivação de sua cultura. Bruce Albert utiliza o termo “auto-objetivação” em dois momentos para se referir à atitude etnográfica de Kopenawa, mas sobretudo associa a impressionante capacidade de auto-objetivação de seu interlocutor com a eficácia política que o gesto poderia fundamentar na luta por “reconhecimento e cidadania no mundo opaco e virulento que se esforça por sujeitá-los” (2015, p. 522). Ou seja, a auto-objetivação instigada por relações interculturais – particularmente aquelas mediadas pela etnografia – caracteriza-se por uma tomada da “técnica” etnográfica por parte daqueles que ficavam na posição de informantes, e que passam a empregá-la em prol de causas próprias. Essa auto-objetivação do “nativo” não é feita com os mesmos meios (sobretudo conceituais) e nem com os mesmos fins da objetivação do etnógrafo, ela vem a ser uma terceira via de conhecimento fundada nesse contato intercultural, que não corresponde nem às “formas nativas” de objetivação nem às formas disciplinares acadêmicas, justamente o caso do discurso narrativo fabricado em *A queda do céu*, que, mais do que uma obra sobre o “contato interétnico” ou fruto dele, se constitui como uma obra de política interétnica.

12 Na Introdução de *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*, Bruce Albert informa que o fenômeno também é chamado na literatura antropológica de “reinvenção cultural”, “autoconsciência cultural”, “culturalismo político” (cf. Albert & Ramos, 2002). Esse livro aborda como diversos grupos indígenas amazônicos interpretam o contato com os brancos, gerando, muitas vezes, tanto um extrato de auto-objetivação cultural quanto uma contraetnografia dos brancos.

A matéria do capítulo sete, que estou tratando como auto-objetivação etnográfica de um eu coletivo, são descrições densas dos conhecimentos de Kopenawa e dos seus a respeito do trabalho dos xamãs para tratar os males que acometem tradicionalmente os Yanomami, tanto baseada no relato do que ele mesmo observou com olhos mortos pela *yãkoana* quanto no que xamãs mais velhos lhe narraram. A referência à noção de “descrição densa” de Clifford Geertz (1989 [1973]) é assinalada por Albert em relação à sua técnica da “tradução densa”, mas não deixa de remeter também ao exercício autoetnográfico de Kopenawa. Contudo, não se trata de enquadrar Kopenawa como um inesperado hermenêuta da cultura, no sentido da compreensão de Geertz sobre a etnografia. A “descrição densa” de Kopenawa é matéria a serviço de sua tradução entre mundos; ela compõe sua estratégia de tradução e auto-objetivação, para os brancos, das práticas xamânicas de cura – e para expor o porquê de os brancos e suas epidemias *xawaras* lhes serem tão letais.

Esse capítulo mostra com nitidez o trabalho cruzado entre a estratégia de tradução entre mundos de Kopenawa e a redação de Albert como minuciosa ordenação e adensamento do discurso de seu interlocutor. *A queda do céu* é uma viagem guiada por uma galáxia discursiva, cujo caminho se faz entre a percepção de Albert de constituir uma coerência narrativa mais adequada ao regime da palavra escrita e o julgamento de Kopenawa sobre o que “objetivar” aos brancos a respeito de sua “cultura” e por quê. Albert e Kopenawa escolhem nos dar acesso a um conhecimento sistematizado a respeito das formas e motivos do adoecimento dos humanos na floresta antes do contato frequente dos brancos. A totalidade do capítulo sete reúne e esclarece essas formas e contrasta com os capítulos que relatam as terríveis *xawara* (doenças trazidas pelos brancos) e como são difíceis de serem combatidas pelo xamanismo por serem alheias a esse repertório tradicional. Em outras palavras, o capítulo é também uma sistematização do conhecimento dos antigos, anterior ao contato com os brancos, suas doenças e suas lógicas.

Os males ou as causas de morte conhecidas e combatidas pelos xamãs yanomami são ordenados na seguinte sequência do capítulo: (1) predação da imagem da pessoa por seres maléficos da floresta, (2) ataque ao duplo animal da pessoa por caçadores distantes (cabendo aos *xapiri* encontrar e socorrer o duplo animal, não bastando tratar o corpo da pessoa a que ele se liga), (3) uso de coisas de feitiçaria por desafetos ou pessoas que guardam raiva de seus anfitriões e que desejam vê-los sofrer ou perecer, (4) ataque de feiticeiros inimigos também com coisas de feitiçaria, (5) ataque de *xapiri* agressivos (*ně wãri*) que vagam pela floresta em busca de presas por conta própria ou por conta de *xapiri* agressivos de (6) grandes xamãs que julgam erroneamente terem os seus sido atacados, caso em que se vingam por meio de seus *xapiri*. Kopenawa conclui comentando a (7) perigosa saudade que os mortos sentem dos vivos, situação na qual também os *xapiri* são

quem pode lhes valer, por meio de um diálogo de convencimento para com os fantasmas (citado anteriormente neste artigo). Tais circunstâncias e agentes aqui concisamente elencados são detalhados ao longo de quase vinte páginas.

Se por um lado a ação dos *ně wāri* é diversificada e inclui várias técnicas de incutir o mal na imagem dos humanos ou de sequestrá-la com o fim de predação, cada *xapiri*, por seu turno, também apresenta especialidade de ação e de uso de instrumentos de combate específicos, sabendo procurar, arrancar e destruir os objetos dos seres maléficos por meios particulares a cada caso, bem como vingar seus ataques e sequestros, conforme a necessidade. Alguns *xapiri* também desempenham especialidades auxiliares na recuperação do corpo<sup>13</sup> e na própria ação de ataque/vingança coordenada – por exemplo, se a trilha de *Omoari*, o ser maléfico do tempo seco, “queima como uma senda de brasas”, os espíritos dos sapos *yoyo*, *hwathupa* e *prooma koko* têm a função de jogar nela panelas de água, para que não queimem os pés dos *xapiri* batedores que fazem a perseguição dos capangas de *Omoari*, a fim de encontrar a imagem da vítima (2015, p. 179).

## 7. A imagem e a pele



**Figura 1.** Página capitular de *A queda do céu*  
Fonte: Kopenawa e Albert (2015, p. 174)

13 A descrição da especialidade dessas ações vale ser citada: “Os espíritos das mulheres das águas dançam enquanto embalam as crianças com febre e as banham com suas mãos delicadas, antes de os espíritos da noite as colocarem ao abrigo, na escuridão. As mulheres espíritos das miçangas *waikayoma* lavam as queimaduras das plantas de feitiçaria e os ferimentos de flecha. As mulheres espíritos arco-íris *hokotoyoma* refrescam o corpo dos doentes com água e os espíritos anta lambem suas feridas. Os espíritos da árvore *masihanari koki* lhes dão novas forças” (2015, p. 177)

O ataque dos seres maléficos da floresta é explicado por Albert, em nota, como o “grau zero” de um “sistema de atribuição de doenças e mortes”. A despeito do vocabulário da interpretação antropológica das notas, a tradução de Albert para as palavras de Kopenawa mantém cuidadosamente *os modos de significar* que seu interlocutor mobiliza para objetivar suas observações. Kopenawa explica que os seres maléficos consideram os humanos suas *presas*, o que, menos que uma metáfora para tornar seu modo de significar acessível aos brancos, revela sobretudo um modo de dizer com outro sistema conceitual embutido nele. Aos olhos dos *aõpatari*, ancestrais vorazes habitantes do submundo, as coisas de feitiçaria arrancadas pelos *xapiri* e lançadas à terra são vistas como *caça*, o que replica a lógica da predação perspectivista dentro da lógica da cura.

Esse modo de dizer é adensado também num sentido especulativo: Kopenawa explica que os *ně wãri* nomeiam os Yanomami como *caça* e os *xapiri* como *inimigos ferozes* (2015, p. 177-8). A capacidade de nomear implica a perspectiva agentiva do outro, que, por sua vez, ou, por sua perspectiva, também determina (ou luta para determinar) as posições em uma relação. O olhar do xamã é aquele que consegue ver – e traduzir – diversas perspectivas como agentes em relação. Em comentário baseado nesse perspectivismo expresso no xamanismo yanomami, Viveiros de Castro (2006, p. 329-30) destaca sua especificidade “escópica”, seu forte “viés visual”. Porém, como procurei destacar em diversos momentos deste artigo, o perspectivismo é traduzido por Kopenawa também pelo uso da linguagem, especificamente no exemplo acima, pela *nomeação*. Na narrativa de Kopenawa e na de outros xamãs<sup>14</sup>, nomear aparece como ato de poder, saber e criação, assim como saber o nome entre os Yanomami, atualmente como no primeiro tempo, é como deter uma parte da pessoa – o nome é um dos componentes da pessoa yanomami (cf. Limulja, 2022) – e potencialmente um poder sobre outrem. Isso, e o uso da palavra pelos *xapiri* e por *Omama*, por exemplo, indica que a palavra/linguagem, em diversas dimensões, é uma experiência significativa para o xamanismo yanomami tanto quanto a experiência visual. Estaria aqui um outro estatuto ou pressuposto ontológico para a linguagem?

Esses outros modos de significar, enraizados na experiência yanomami da caça, da guerra, do xamanismo, e do próprio modo de conceber a linguagem, dão a densidade ontológica do adoecimento e da cura dos humanos, para além da figuração dos espíritos e dos seres maléficos, ainda que ela seja componente importante da tradução em desenhos de escrita. O adoecimento e a morte dos humanos estão enlaçados a existências outras-que-humanas, e são objetivados por uma gramática relacional de predação perspectivista, por um vocabulário bélico (ataque agressivo e vingança, em que os *xapiri* são “espíritos

14 Ver, por exemplo, as narrativas de xamãs yanomami reunidas na coleção Mundo Indígena da editora Hedra (Soares, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d).



guerreiros”) e por um vocabulário linguístico-poético (remissão ao nome e à nomeação). A forma da descrição densa de Kopenawa não se constitui meramente de um encontro, para nós seus leitores, com figurações detalhadas de um mundo desconhecido e seus entes fabulosos, mas inclui outras gramáticas para significar a cura, as quais não se equivalem às nossas, embora dialoguem equivocadamente com elas por meio da tradução. A densidade também é especulativa, de outras formas de significar e relacionar, próxima das compreensões de Manuela Carneiro da Cunha acerca do xamã como um tradutor: “O trabalho do xamã, sua esfera de competência, é essa tentativa de reconstrução do sentido, de estabelecer relações, de encontrar íntimas ligações” (2009, p. 109). No ensaio de Walter Benjamin, o conceito de modo de significar [*Art des Meinens*] foi exposto priorizando um exemplo minimalista em que a diferença aparece entre palavras (pão, *Brot*, *pain*). O que estou argumentando aqui é que a diferença no modo de significar, no caso da tradução/refabricação das palavras de Kopenawa em *A queda do céu*, se expressa maximamente por outros sistemas conceituais embutidos nelas. Por isso, o caso da tradução, nesse livro, é tão delicadamente relacionado à autodeterminação ontológica e seu reconhecimento pelos leitores/as.

Albert organiza o discurso de Kopenawa de modo que, uma a uma, aquelas causas de morte sejam perpassadas, formando um conjunto narrativo coerente e robusto que gira em torno de como se dá a atuação dos *xapiri* em cada caso. Como apontarei a seguir, essa “robustez” está associada à técnica da tradução densa e ela gera, na escrita, um efeito de acúmulo de significantes, um “poder” da prosa que ressoa (sem equivaler) a intensidade e multiplicidade da imagem xamânica. Outro efeito dessa robustez é gerar uma massa significante tão densa que não deixa encarar a ontologia yanomami como uma mera crença em seres fabulosos, numa atitude de relativismo cultural. A densidade narrativa é dada pela pragmática de outras relações e pela ontologia que outros modos de significar produzem. Penso que, com isso, o que Davi Kopenawa quer de seus leitores – e que Bruce Albert se empenhou em sustentar por meio de um texto escrito – é o reconhecimento do direito *a* outras existências e o direito *de* outras existências.

A incomensurabilidade da ontologia trazida por *A queda do céu* não impede uma tradução, que, distante da intenção de equivaler a medicina ocidental à “medicina” yanomami ou de apagar as diferenças entre elas, quer antes fazer a prática e o saber do xamanismo serem reconhecidos, pois o reconhecimento pelo outro *napë* é o primeiro e intransponível degrau para o direito à existência diante da realidade do “contato”. Como diria Mauro Almeida: “[a] luta pelo reconhecimento de entes em perigo é a luta ontológica pelo direito de ser reconhecido como ente existente e, no limite, pelo direito de existir” (Almeida, 2021, p. 14-15). Por isso também, seguindo o raciocínio de Almeida, a “questão

ontológica” não é uma questão de representação. Se a tradução apaga a ontologia do outro, ou se a reduz à conceitualidade de outra ontologia, o que temos é a eliminação de entes, uma espécie de *soft power* em “[g]uerras ontológicas[, que] são a destruição pela violência de estéticas e de filosofias encarnadas em modos de vida” (ibid.).

## Densidade II – tradução sem original

Bruce Albert deu *A queda do céu* um epíteto de “estranho experimento intelectual entre nossos mundos” (2015, p. 533). O sentido amplo da *tradução entre mundos* é um *topos* da antropologia contemporânea e amplia o sentido da tradução tal como tradicionalmente entendida no campo das Letras. Esse sentido ampliado não deveria nos dissuadir de dar atenção ao papel da tradução “estrito senso” em *A queda do céu* – as aspas aqui são para assinalar o estreitamento do foco dos mundos para o domínio linguístico, e mesmo para remeter ao senso comum da tradução como o trabalho de verter um *original escrito* em uma língua para um *texto de chegada também escrito* em outra língua, como se pensa tradicionalmente em literatura. No primoroso “*Postscriptum: Quando eu é um outro (e vice-versa)*”, Bruce Albert comenta o papel da tradução “estrito senso” para que chegássemos a conhecer as palavras de Davi Kopenawa. Se podemos assumir que elas são uma forma xamânica, vale prestar atenção ao modo como essa forma foi fabricada; nesse caso, a tradução “estrito senso” tem um papel seminal, reiterando, num outro sentido, a relação entre tradução e xamanismo.

O discurso oral que vem a ser a “matéria prima” de *A queda do céu* (dezenas de horas de conversas em yanomami), conta Albert, em uma primeira etapa da fabricação do livro, foi transcrito por ele para o computador, depois relido, indexado em sessões temáticas e “desbastado” – momento em que o coautor eliminou suas próprias intervenções, perguntas e digressões, além de “excessos da oralidade”. Albert comenta que a rara aptidão de Kopenawa para a autoetnografia o fazia espontaneamente desenvolver suas falas, porém muitas vezes o antropólogo o instigou a detalhar, desenvolver e mesmo retomar o foco das conversas, chegando ambos a regravar e rediscutir trechos já estruturados em capítulos para o livro. O resultado disso é que grande parte da matéria-prima de *A queda do céu* são *variações narrativas* de um tema, formuladas por trabalho suplementar e minuciosa dedicação de ambos, verdadeiramente colaboradores na empreitada.

A transcrição dessa matéria-prima oral, aqui tomada como texto fonte, nunca passou por uma etapa de tradução justalinear na ordem das gravações e em sua integralidade. Em vez disso, Albert procedeu à estratégia da indexação (no caso, agrupar por critério temático), para traduzir as transcrições à medida de sua pertinência para a redação da

narrativa. A tradução, em sentido estrito, em *A queda do céu*, não cumpre a função que tipicamente desempenha na etnografia de reproduzir, na língua de chegada, o conteúdo semântico do texto-fonte oral (material coletado em campo, como entrevistas com interlocutores, coisas que se ouviram dizer, cantos, narrativas etc.), tampouco apresenta o caráter instrumental de subsidiar o texto “principal”, da interpretação etnográfica. No “estranho experimento intelectual entre mundos” de Albert e Kopenawa, a tradução vem a ser a redação criativa do manuscrito do livro, em que o ato de traduzir ia fornecendo variações a serem fundidas, “de modo a tornar o texto ao mesmo tempo mais denso e mais conciso”. A essa estratégia, Albert chamou justamente de “tradução densa” (2015, p. 543), inspirado pela “descrição densa” de Clifford Geertz (1989), aplicada à interpretação tanto etnográfica quanto hermenêutica da atribuição de significados à ação social e às estruturas significantes.

Apesar da referência a Geertz, Albert prefere exemplificar esse processo de “tradução densa” pela metáfora da pintura de um afresco, em que camadas sucessivas de pinceladas são acrescentadas para “dar textura”, “vivacidade às cores”, “densidade aos motivos”. As camadas sucessivas de tradução e fusão de variações em torno de um tema tiveram a função de conferir “profundidade” e “densidade” à narrativa e a composição das variações, “uma imagem mais rica do saber narrativo do interlocutor”. *A queda do céu*, assim, é um inédito caso de tradução sem um original propriamente dito – para haver uma versão do livro na língua do texto-fonte, seria preciso traduzi-lo para o yanomami, visto que acessar meramente as transcrições dos diálogos, em yanomami, mesmo que indexadas em temas, não corresponderia à narrativa fabricada para o livro. *A queda do céu* é uma tradução a serviço de sua própria fabricação. Dado seu empenho com essa tarefa de fabricar uma voz narrativa escrita para Kopenawa, a tradução precisa ir além do caráter de fonte de revelação de conteúdo xamânico. Ao dar forma à *intentio* xamânica, ela devém forma de ação xamânica.

Outro comentário de Albert acerca da tradução, particularmente em nível frasal, respeita à estratégia de se manter o mais “fiel” e aproximado possível à fala e ao estilo de Kopenawa, mas sem recorrer a uma tradução literal e justalinear, do tipo “palavra por palavra”, dada a distância estrutural das línguas da família yanomami para as línguas indo-europeias (desde sintaxe e tempo e aspectos verbais até as metáforas embutidas na língua). Nesse sentido, Albert fala de uma “tradução a meio caminho” (2015, p. 545), nem literal nem demasiado “literária”, a fim de conservar a lógica das “formulações” em yanomami, e nelas, a expressividade de Kopenawa (seu tom e emoções), mas sem incorrer na “folclorização”. Albert não dá exemplos de quais sejam essas formulações, mas imagino expressões peculiares de *A queda do céu*, tais como “dar dó de ver”, “morrer os olhos”,

“estar cheio de esquecimento/raiva”, “fazer sofrer”, “pele de papel” dentre uma miríade, para restituir formulações próprias da língua yanomami dentro de um parâmetro de legibilidade, em vez de buscar por equivalentes na língua de destino, alheios à riqueza conceitual e estética de Kopenawa e seu idioma. Tais formulações fazem sentido, mas causam certo estranhamento em nosso repertório idiomático, marcando uma diferença no modo de significar – *intentio* – que inflete um jeito de pensar (propriamente uma cosmovisão) e não uma caricatura do outro.

Finalmente, Albert assinala o desafio de encontrar para a voz de Kopenawa um registro sociolinguístico adequado à narrativa escrita. Kopenawa, em sua sociedade, “é xamã, um intelectual yanomami” (2015, p. 546) – destaco a caracterização que o antropólogo lhe dá –, mas como evitar que sua voz narrativa soe como a de um especialista pomposo, “que simulasse nosso discurso acadêmico”? Mais uma vez, não se trata de traduzir por equivalência, mas de fazer da própria tradução um meio de fabricação. Certamente escolhas que responderam a esse desafio serão superadas por outras saídas tradutórias, sobretudo por futuros tradutores yanomami, mas penso que parte do risco foi mitigado pelo que permitiu ao livro escapar da etnografia como uma sucessão de comentários especializados, mesmo que feitos por um “nativo”, já que sua narrativa também excede a própria “descrição densa”. Se muito de *A queda do céu* é devedor do gesto da autoetnografia, sua abrangência atinge outros registros de conhecimento, como o conhecimento coletivo tradicional yanomami, provindo de um paradigma oral que codifica outras formas de falar e pensar (como os discursos cerimoniais).

Explicar aos brancos o que é “ser capaz de curar” é um exercício de auto-objetivação, e, ao mesmo tempo, uma forma de tradução que Kopenawa encontrou para os fundamentos espirituais do propósito de se tornar xamã. Esse gesto tradutório se dirige aos brancos, fator constitutivo do sentido de “para quem” de sua tradução, em que a complexa prática do xamanismo é traduzida equivocadamente como “curar” – um conceito homonímico que sustém uma profunda heterogeneidade ontológica entre mundos. Não à toa diversas vezes tanto a prática do xamã quanto dos *xapiri* são comparadas ao ofício dos médicos entre os brancos. Curar não é um equivalente, mas um homônimo equívoco entre mundos, a partir do qual a diferença pode ser multiplicada e adensada – e não eliminada.

### Poética cosmopolítica da tradução

Meu propósito em falar sobre tradução em *A queda do céu* foi o de estabelecer um arcabouço para que nós, seus leitores *napë* distantes, possamos alcançar o exercício cosmopolítico realizado por Davi Kopenawa por meio desse livro. Compreender o caráter

cosmopolítico mostrou-se indissociável do estudo do caráter poético, pois a poética da tradução em *A queda do céu* é feita para sustentar o cosmopolítico. Por isso, busquei não perder de vista que essa peculiar ação de um xamã amazônico também é uma “narrativa do contato”, se podemos eufemizar por “contato” o choque coetâneo da “civilização” do neoextrativismo contra os povos originários da Floresta Amazônica. Nesse sentido, também está por trás deste artigo a pergunta de James Clifford – “Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado?” (1988, p. 344 *apud* Viveiros de Castro, 2002, p. 196). Na leitura cruzada proposta, explicitarei a troca (*dar as palavras*) para multiplicar relações<sup>15</sup>, como um dos valores fundamentais afirmado pelo discurso de Kopenawa, e que fundamenta o próprio pacto de leitura de *A queda do céu*. Esse regime conceitual outro constitui o projeto e sentido da narrativa, sua forma de ação xamânica, portanto. Nesse sentido interroguei sobre quais poderiam ser os efeitos pragmáticos dessa ação xamânica, que também coloca seu caráter de troca (*dar as palavras*) para multiplicar relações. Essa outra lógica ou valor é sustentado por um esforço tradutório e poético de modo que uma abertura ontológica seja possível pela escrita.

O comprometimento político está intrinsecamente relacionado a uma forma de tradução que sustenta o reconhecimento do direito à existência dos Yanomami e da floresta em sua integralidade, com toda a ontologia que haja nela. Curar e traduzir é ainda outra coisa para o xamã yanomami, que nem por isso deixa de curar e traduzir. Foi nesse sentido que busquei destacar tanto a função do gesto autoetnográfico das objetivações e da descrição densa do discurso de Kopenawa quanto a função das escolhas e estratégias tradutórias de Albert. Ambos trabalham para que a tradução seja uma poética que estabeleça relações sem subsumir a diferença, para que a tradução se faça uma poética de potencialização da diferença. Como há anos se discute na literatura antropológica ameríndia, a ação dos xamãs envolvidos em relações interétnicas de luta frente aos Estados e às pressões neoextrativistas que os rodeiam se mostra cosmopolítica. Então como considerar seu efeito pragmático sobre os mundos outros em que atuam – no caso, o nosso mundo? A primeira mediação é a tradução, sua feitura vem a ser a pedra angular que abre o pensamento dos *napë* à cosmopolítica; e pelo menos até aqui, avancei no sentido de evidenciar a abertura ontológica como um dos “efeitos pragmáticos” dessa tradução sobre seus leitores.

15 Em minha tese de doutorado (Tatim, 2024), a partir da análise das práticas e do saber xamânico referidos por Kopenawa, desenvolvo o argumento sobre como a relação de leitura posta por *A queda do céu* faz-se meio de fazer relação com o outro (a alteridade *napë*).

A forma de traduzir para fabricar as palavras de Davi Kopenawa faz a escrita adentrar a cosmopolítica, no sentido de que o incomum em seu discurso não é subsumido em uma tradução que acomoda o xamanismo yanomami à linguagem conceitual euro-americana. As palavras yanomami resistem com sua expressividade e lógica. Por um lado, temos o esforço de revelação de uma prática de cura e de um cosmos que nos é alheio – e mesmo inapreensível pela via da escrita –, mas ao qual, por outro lado, a escrita, com seu universo e suas línguas de chegada, passa também a dar uma forma, a portar de alguma forma, ainda que em um regime de visibilidade e nomeação distinto daquele do xamanismo.

Para arrematar essas reflexões, cabe destacar como as operações de inscrição e descrição<sup>16</sup> se complementam no sentido da abertura ontológica. A inscrição dos *xapiri*, num sentido derridiano de arque-escrita, extrapola a noção de inscrição como escrita gráfica, alfabética, logocêntrica etc., para referir uma função mais ampla da escritura, por meio da qual os seres deixam traços de si no mundo, remetendo às condições de possibilidade de qualquer linguagem<sup>17</sup>. A descrição e a tradução densas podem ser ainda pensadas como uma estratégia em prol dessa inscrição. Os efeitos pragmáticos desse estranho experimento intelectual – que é também uma forma inédita de ação xamânica – são dados ao leitor/a como palavras para uma aliança política, para “fazer amizade”, nos termos de Kopenawa, uma oferta de relação, de multiplicação da diferença e do relacionar tão próprias do xamanismo.

## Referências

Albert, Bruce & Ramos, Alcida Rita (orgs.) (2002). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora Unesp.

Almeida, Mauro William Barbosa de (2021). *Caipora e outros conflitos ontológicos*. São Paulo: Ubu.

Benjamin, Walter (1972). Die Aufgabe des Übersetzerse. In *Gesammelte Schriften* (pp. 9-21). Frankfurt am Main: Suhrkamp, v. 4, n. 1.

Blaser, Mario & Cadena, Marisol de la (2021). Os incomuns. *PISEAGRAMA*, 15, pp. 74-83.

Cadena, Marisol de la (2018). Natureza incomum: histórias do antrope-cego. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69, pp. 95-117.

16 Cf. Müller (2023) a respeito dos processos de inscrição das línguas e das culturas ameríndias – da família Tupi-Guarani – na literatura brasileira e a ideia de “escrever sua descrição”, isto é, desenvolver ferramentas para ler essa tradição com lentes do pensamento ameríndio.

17 Acompanho aqui o argumento de Patrícia Vieira (2015) a respeito de escritas vegetais (zoofitografia), apoiado na noção de arque-escritura de Jacques Derrida.



Cesarino, Pedro de Niemeyer (2011). *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP.

\_\_\_\_ (2018). Virtualidade e equivocidade do ser nos xamanismos ameríndios. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 69, pp. 267-288.

Cunha, Manuela Carneiro da (2009). Xamanismo e tradução: pontos de vista sobre a Floresta Amazônica (pp. 101-113). In *Cultura com aspás: e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify.

Geertz, Clifford (1989). Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In *A interpretação das culturas* (pp. 3-24). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.

Faleiros, Álvaro (2019). *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

Ferreira, H. P.; Senra, E. B. & Machado, A. M. A. (orgs.) (2019). *As línguas Yanomami no Brasil: diversidade e vitalidade*. São Paulo; Boa Vista: Instituto Socioambiental; Hutukara Associação Yanomami.

Kopenawa, Davi & Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

Limulja, Hanna (2022). *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu.

Maciel, Lucas da Costa (2021). Ensaio Sobre a zarza: Monocultura e colonialidade vistas do wajmapu (território mapuche). *Revista Ñanduty*, 9(13), pp. 45-63.

Müller, Adalberto (2023). *A inscrição Tupi-Guarani na literatura brasileira*. Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq para Bolsa de Produtividade em Pesquisa (2024-2026). CNPq/Brasil.

Pedrosa, Adriano & Ribeiro, David (curad.) (2022). *Joseca Yanomami: nossa terra-floresta*. São Paulo: MASP.

Seligmann-Silva, Márcio (1992). Double bind: Walter Benjamin, a Tradução como Modelo de Criação absoluta e como Crítica. In Marcio Seligmann-Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin* (pp. 15-46). São Paulo: Annablume/FAPESP.

Stengers, Isabelle (2018). A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 69, pp. 442-464.

Soares, Anne Ballester (org.) (2017a). *A árvore dos cantos: ou o livro das transformações contadas pelos yanomami do grupo Parahiteri*. Tradução e organização de Anne Ballester Soares. São Paulo: Hedra.

\_\_\_\_ (2017b). *Os comedores de terra: ou o livro das transformações contadas pelos yanomami do grupo Parahiteri*. Tradução e organização de Anne Ballester Soares. São Paulo: Hedra.

\_\_\_\_ (2017c). *O surgimento da noite: ou o livro das transformações contadas pelos yanomami do grupo Parahiteri*. Tradução e organização de Anne Ballester Soares. São Paulo: Hedra.

\_\_\_\_ (2017d). *O surgimento dos pássaros: ou o livro das transformações contadas pelos yanomami do grupo Parahiteri*. Tradução e organização de Anne Ballester Soares. São Paulo: Hedra.

Tatim, Janaína (2024). *Alteridade em A queda do céu e a tarefa de escutar as palavras de um xamã yanomami em desenhos de escrita*. Tese de Doutorado, PPGTHL/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Vieira, Patrícia (2015). Phytographia: Literature as Plant Writing. *Environmental Philosophy*, (12)2, pp. 205-220.

Viveiros de Castro, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_ (2006). A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, 14/15, pp. 319-338.

\_\_\_\_ (2018). A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5(10), pp. 247-264.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Poética da densidade para segurar o céu: tradução, estratégias xamânicas e abertura ontológica

### Resumo

Embasada no cruzamento entre o sétimo capítulo de *A queda do céu* e seu posfácio, no qual Bruce Albert comenta as estratégias de fabricação desse livro, discuto a constituição mútua de sua técnica de “tradução densa” com a “descrição densa” da auto-objetivação etnográfica de Davi Kopenawa, que se destaca no referido capítulo, dedicado ao ofício do xamã como prática de cura dos humanos. Sendo duas faces da mesma empreitada de fabricação de uma voz narrativa escrita para Kopenawa, assentada em uma tradução sem original e no propósito de *dar suas palavras* aos brancos, discutirei em que medida esse discurso pode ser entendido como uma ação xamânica e o apontamento de que seu efeito para leitores *napẽ* seja uma abertura ontológica.

**Palavras-chave:** Xamanismo Yanomami; Tradução; Ontologia; Etnografia; Narrativa.

Poetics of density to hold the sky: translation, shamanic strategies, and ontological opening

### Abstract

Based on the intersection between the *The Falling Sky*'s seventh chapter and its afterword, in which Bruce Albert comments on the strategies for producing the book, I discuss the mutual constitution of his technique of “thick translation” with the “thick description” of Davi Kopenawa's ethnographic self-objectification, which stands out in that chapter, dedicated to the shaman's task of healing humans. As two sides of the same endeavor of producing a narrative written voice for Kopenawa, laid in a translation without an original and in the purpose of giving his words to white people, I will discuss to what extent this discourse can be understood as a shamanic action and the observation that the effect on *napẽ* readers is an ontological opening.

**Keywords:** Yanomami Shamanism; Translation; Ontology; Ethnography; Narrative.

## Pierre Clastres e os Guarani Mbyá: políticas da tradução<sup>1</sup>

Adalberto Müller<sup>2</sup>

Professor Titular/Universidade Federal Fluminense

<https://orcid.org/0000-0002-9067-9891>

[adalbertomuller@id.uff.br](mailto:adalbertomuller@id.uff.br)

### O antropólogo e os “profetas da selva”

Já que se tratará aqui de falar sobre Pierre Clastres e os Guarani, ou de fazê-los falar ao mesmo tempo, ou em continuidade, comecemos com uma sequência de ideias que podem ser usadas para resumir o discurso ou o pensamento do antropólogo francês sobre o significado das “Belles Paroles” [Belas Palavras] que ele coletou e traduziu dos povos guarani no Paraguai em meados dos anos 1960, e publicou em 1974 com o título *Le grand parler: mythes et chants sacrés des indiens guarani* (Clastres, 1974b)<sup>3</sup>:

A substância da sociedade guarani é seu mundo religioso. Se o seu ancoradouro nesse mundo se perder, então a sociedade se desmoronará [...] E é porque, obrigados a pactuar com o mundo branco em um trabalho episódico com vistas a arrumar um dinheiro às vezes necessário, continuam intransigentes diante de tudo o que possa ameaçar o espaço de sua fé, espaço em que se encontra integralmente restrito todo o *ethos* da tribo [...] De tribos em tribos, de aldeias em aldeias, erravam homens denominados *karai* pelos índios, que não cessavam de proclamar a

---

1 Este ensaio foi apresentado como conferência na École Normale Supérieure de Paris em maio de 2023, no âmbito do Colóquio “Transferts culturels et pratiques translangues”. Como foi redigido originalmente em francês e não publicado, ao traduzi-lo agora, mantive as referências originais, e as traduzi, a não ser em alguns casos, em que a referência às edições brasileiras são importantes para o desenvolvimento conceitual deste trabalho.

2 Pesquisador CNE FAPERJ e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2.

3 Também citarei aqui a tradução brasileira de Nícia Adan Bonati (Clastres, 1990). Em função das especificidades deste artigo, algumas vezes traduzirei diretamente do original (Clastres, 1974b). Tradutora profissional de francês com formação em Letras, Bonatti traduziu, além de Clastres, obras de Derrida, Le Goff, Genette e Todorov, entre outros.

necessidade de abandonar esse mundo que reputavam mau, a fim de ganhar a pátria das coisas não mortais, terra dos deuses, Terra sem Mal (Clastres, 1991, p. 10-11).

[...] por não poder doravante realizar o sonho de atingir *ywy mara eỹ* [*yvy marãe'ỹ*], a Terra Sem Mal, através da migração religiosa, os índios atuais esperam que os deuses lhes falem, que os deuses lhes anunciem a vinda dos tempos das coisas não-mortais, da completeza acabada, desse estado de perfeição no e através do qual os homens transcendem sua condição. Se eles não se colocam mais em marcha, permanecem à escuta dos deuses e sem repouso fazem ouvir as Belas Palavras que interrogam os divinos. [...] A chegada dos europeus na América, a brutalidade da Conquista, o esmagamento das rebeliões indígenas, toda essa violência conjugada abreviou o livre desenvolvimento da transformação social consecutiva ao movimento profético. A migração religiosa maciça, como efeito concreto do discurso dos *karai*, tornou-se impossível. Fechado, consequentemente, do lado da práxis, o desejo de eternidade dos Guaraní procurou seu encaminhamento no aprofundamento da Palavra e extravasou-se do lado do *logos* (idem, 1991, p. 12).

[...] O desejo guarani de transcender a condição humana ultrapassou por sua vez a história e, conservando intacta sua força através do tempo, investiu totalmente no esforço do pensamento e de sua expressão falada. Linguagem de um desejo de supra-humanidade, desejo de uma linguagem próxima da dos deuses: os sábios guarani souberam inventar o esplendor solar das palavras dignas de serem dirigidas somente aos divinos. E que ninguém se engane: o lirismo das Belas Palavras designa ao mesmo tempo a eclosão de um pensamento no sentido ocidental do termo (Clastres, 1991, p. 13).

É notável que um escritor que deixou uma obra tão grande quanto breve – considerando-se sua morte precoce – tenha desenvolvido um estilo ao mesmo tempo tão confiante e incisivo, no qual as pinceladas – como dizemos na pintura – são impressionantes. Apesar da eventual suspeita que suas declarações possam despertar, temos a estranha sensação de concordar repentinamente com seus argumentos, mesmo sem conhecer as particularidades de seus temas. E, no entanto, não podemos nos esquecer que Clastres era mais do que um mero orador. Desde o início de seu trabalho etnográfico na América do Sul, ele estava se movendo<sup>4</sup> em direção a uma antropologia política, na qual não se supõe que devemos “abolir” os temas (*sujet*, em francês, quer dizer tema e sujeito) – assim como podemos fazer com os objetos cintilantes de Mallarmé, sempre elusivos e, portanto, mais atraentes – até porque, nesse caso, tema ou o objeto são seres humanos, uma coletividade

4 Ver Clastres (1972) e Clastres (2024).

humana, com uma história, uma crença, uma cultura: os Guaraní. Portanto, precisamos examinar mais de perto o trabalho de Clastres sobre os Guaraní, para ver até que ponto a estrutura teórica que o sustenta está realmente de acordo com o que ele chama de pensamento guarani. Isso é o que farei em relação à sua tradução e exegese dos “cantos sagrados” guarani mbyá que formam a primeira parte de seu livro e que provêm do *Ayvu Rapyta* (Cadogan, 2015).

O *Ayvu Rapyta* é o nome que se dá a um conjunto de textos mítico-poéticos pertencentes à tradição oral dos Guaraní Mbyá, povo indígena da família guarani, que vive em pequenas áreas intermitentes no Brasil, Paraguai, Argentina, Bolívia e Uruguai (Testa, 2018; Pierri, 2018). Parte desses textos são cantos, que aparentam ter características estilísticas das tradições orais e constituem uma cosmogonia que conta as origens dos grandes ancestrais (ou “deuses”), os céus e a terra de onde surgiram a vegetação, os animais e os seres humanos. Eles foram transmitidos ao etnógrafo paraguaio León Cadogan no início da década de 1950 por lideranças guarani mbyá da região de Guairá, no Paraguai. Depois que Cadogan publicou todos esses textos em São Paulo (Cadogan, 1959), acompanhados de uma tradução para o espanhol, eles foram retraduzidos para o francês por Pierre Clastres (na obra acima mencionada) e, desde então, têm sido constantemente revisitados em outras edições (Cesarino, 2014; Zubizarreta, 2022, 2025).

Antes mesmo de discutir o sentido da tradução de Clastres, é necessário contextualizá-la em relação à sua obra como um todo, ou pelo menos em relação à sua obra mais “teórica” (Clastres, 1974a)<sup>5</sup>. *Le Grand Parler* poderia ser visto como um complemento (ou talvez um *suplemento*) de *La société contre l'État*, na medida em que, de acordo com a antropologia política de Pierre Clastres, os Guaraní ocupam um lugar importante em uma teoria política de povos indígenas e sua relação com o poder. Isso se deve ao fato de que sua organização política (o sistema de “chefia”) se baseia no uso da palavra, ou das “belas palavras” (*ñe'ẽ porã*) dos chamados “profetas da selva” (os *karaĩ*) (Clastres, 1974a, p. 136). Portanto, a “sociedade sem Estado” ou a “sociedade contra o Estado” que tais povos teriam desenvolvido é uma sociedade na qual a voz dos “profetas” dá sentido à vida social, onde a voz dos chefes se encontra esvaziada de poder, ou seja, tornada incapaz de exercer autoridade: “Na sociedade primitiva, na sociedade sem Estado, não é do lado do chefe que se encontra o poder” (*idem*: 134). Em outros termos, se não há Estado entre os indígenas, é porque não haveria força de coerção (violência) para manter a organização social e econômica que caracteriza as “sociedades de Estado” (*idem*, p. 20); e não nos esqueçamos de que a organização política, para Clastres (ao contrário do que podem advogar Engels e Marx), precede a organização econômica:

5 Clastres, 1974a. Ver ainda: Clastres (1980) e Clastres (2020).



Portanto, é a ruptura política que é decisiva, não a mudança econômica. A verdadeira revolução na proto-história da humanidade não é a revolução neolítica, já que ela pode muito bem deixar intacta a antiga organização social; é a revolução política, aquela aparição misteriosa, irreversível e mortal para as sociedades primitivas, daquilo que conhecemos como Estado (Clastres, 1974a, p. 172).

Entretanto, prossegue Clastres, mesmo que não exista um Estado, há uma organização social entre os indígenas, um senso de comunidade que governa o agrupamento humano – e não o caos. Essa organização dependeria, pois, do uso das palavras pelos caciques, mesmo que não sejam “palavras de poder, autoridade ou comando” (Clastres, 1974, p. 134). É nesse ponto que o poder do chefe guarani (*ruvicha*) é compartilhado com o xamã (*karai* ou *pa’i*): “Com a surpreendente profundidade de seus discursos, esses *pa’i*, que somos tentados a chamar de profetas em vez de xamãs, impõem a forma de uma linguagem notável por sua riqueza poética” (*idem*, p. 139). Poderíamos dizer, então, que a “sociedade sem Estado” é a sociedade da Palavra. Não qualquer palavra, mas a Palavra que pode “nomear seres e coisas, de acordo com sua dimensão oculta, de acordo com seu ser divino, [o que leva] a uma transmutação linguística do universo cotidiano, a um Grand Parler” (*ibidem*)<sup>6</sup>. Esse “Grand Parler” atua como um contraponto aos conceitos de poder na teoria política desenvolvida em *Société contre l’État*.

### Bricolagem literária e engenharia teórica em *Le Grand Parler*

O subtítulo de *Le Grand Parler* é mais explícito sobre o conteúdo do livro de Pierre Clastres: “mitos e cantos sagrados dos índios guarani” (Clastres, 1974b). Mesmo para um leitor inexperiente em etnografia guarani, ou não familiarizado com a quantidade de textos escritos sobre o mundo tupi-guarani desde o século XVI – que incluem, na sua origem, os livros de viajantes como Jean De Léry e o ensaio “Des Cannibales” de Montaigne – um tal título deve parecer enigmático: por que “Grand Parler”, uma expressão que soa um tanto arcaica? E como podemos conciliar “mitos” e “cantos sagrados”, coisas que parecem vir de domínios discursivos muito diferentes? Na introdução de seu livro, Clastres afirma que “três fontes alimentam esta *antologia*” (Clastres, 1974b, p. 13), e enfatiza o termo *antologia*, que me parece ser um termo erudito e literário, mas certamente não muito científico, como “poder”, “economia” e “Estado” são em *La société contre l’État*. Quais

6 Não traduzo aqui a expressão *Grand Parler* por entender que ela não corresponde exatamente ao título brasileiro (“Fala Sagrada”): o substantivo “parler” às vezes é qualificado por um adjetivo que caracteriza um modo ou um estilo (*parler recherché*, *parler obscur*, etc.). Nesse caso, o qualificativo “grande” teria uma conotação tanto retórico-política (como um discurso de tribuna) quanto religiosa. Talvez Clastres estivesse pensando no termo guarani *Aty Guasu*, que é a grande assembleia em que os *ruvicha* e os *pa’i* (os caciques e os pajés) de diferentes aldeias discorrem sobre questões sociocósmicas e políticas.

são essas fontes? Clastres explica: em primeiro lugar, os textos míticos dos Apapocuva (atualmente identificados como Guaraní Nhandeva), coletados e publicados por Curt Nimuendaju, o famoso etnógrafo alemão, em 1914, no estado de São Paulo. Em segundo lugar, os textos míticos guarani mbyá registrados e publicados por Léon Cadogan em 1959. Em terceiro lugar, os textos supostamente ouvidos ou gravados por Pierre Clastres no Paraguai, transcritos e traduzidos por ele (Clastres, 1974b, p. 123). E é importante ressaltar que em nenhum momento são apresentados os originais em língua indígena.

Com relação ao último, os textos agrupados na seção intitulada “Todas as coisas são uma só” (Clastres, 1974b, p. 123-130)<sup>7</sup>, que Clastres diz ter “obtido” de um indígena Mbyá, pertencem também à tradição dos Apapocuva (Nhandeva) estudados por Nimuendaju e dos Paĩ-tavyterã (Kaiowá), de modo que aí se cruzam várias tradições guarani, já que é feita menção ao dilúvio, Ñanderuvusu, Guyrapepo, os gêmeos e Urutau (Clastres, 1974b, p. 126). Com relação ao último texto da coleção, cuja origem também é atribuída a um “sábio mbyá”, parece-me que não há nenhum original nos arquivos de Clastres, nem da “gravação” que Clastres menciona, nem da transcrição (Zubizarreta, 2025, p. 90). Por outro lado, no que diz respeito aos textos de Cadogan, Clastres afirma ter ouvido uma versão das canções dos próprios mbyá (ou seja, outro original), e que essa versão também foi usada em sua tradução francesa (Clastres, 1974b, p. 13). Por fim, deve-se lembrar que os textos dos mitos apapocuva foram originalmente publicados na língua indígena, transcritos e traduzidos para o alemão por Curt Nimuendajú, mas Clastres cita como fonte a tradução espanhola de Juan Francisco Recalde, de 1944.

Ora, chama a atenção a diferença de origem dos textos escolhidos para sua antologia, uma vez que eles procedem de grupos distintos uns dos outros, ainda que façam parte de uma mesma família linguística. Deve-se acrescentar que esses textos também pertencem a gêneros muito diferentes (mitos e canções sagradas) e, muito provavelmente, a períodos históricos diferentes: embora seja difícil provar isso materialmente, há todos os motivos para acreditar que alguns são mais antigos<sup>8</sup>, outros mais recentes; e que alguns são anteriores à chegada dos cristãos, outros posteriores. Portanto, podemos supor que, em

7 GP, p. 123-130. No final dessa seção, Clastres desenvolve uma curiosa etimologia para justificar a relação entre “Ñavandu” (sic.) e o jaguar. Toda essa seção é, em minha opinião, um dos principais momentos para examinar a relação às vezes incongruente entre Clastres e a língua mbyá.

8 Ao fazer essa comparação, estou pensando na ausência quase total de termos ligados à tradição cristã no *Ayvu Rapyta*, apesar do fato de que certas palavras, como *yvyra'i* (“insígnia de vara” do *karai*), poderiam ser associadas à influência jesuítica (Zubizarreta, 2025, p.88-89). Meu trabalho de análise e tradução desses cantos guarani mbyá (em andamento) me leva a crer que a influência cristã no *Ayvu Rapyta* é menor do que parece. Dessa forma, estou em oposição direta à tese de Carlos Fausto de que os Guaraní foram historicamente contaminados pelo pensamento cristão, tendo abandonado uma “antropofagia” pré-colombiana. Ver Fausto (2005).

*Le Grand Parler*, as diferenças étnicas, discursivas e textuais devem estar a serviço de uma narrativa conceitual, uma narrativa que aponta para uma política de tradução que parece se encaixar perfeitamente à teoria política desenvolvida em *A sociedade contra o Estado*.

Finalmente, isso posto, é possível acompanhar a construção da narrativa que sustenta a organização de *Le Grand Parler* a partir de sua divisão em *três partes* – uma divisão que, aliás, traz à mente certas características argumentativas e narrativas caras à tradição ocidental, desde a *Poética* de Aristóteles (começo, meio e fim) até a dialética hegeliana (tese, antítese, síntese). Esse é o “pensamento” guarani apresentado de maneira apropriada e perfeitamente adequada ao gosto francês (e ocidental).

No início (parte I, “O tempo da eternidade”), um texto de origem guarani mbyá, testemunhamos o nascimento dos “deuses”, a formação dos grandes fundamentos cósmicos (*ayvu*, *mborayu*) e a primeira terra (*Yvy Tenonde*), bem como os primeiros animais; toda essa primeira parte foi extraída do *Ayvu Rapyta* de León Cadogan, correspondendo aos capítulos I, II e III (Cadogan, 2015). Clastres não se limita a traduzir (retraduzir?) os cantos previamente transcritos e traduzidos por León Cadogan: ele acrescenta uma exegese a cada canto que permite que os leitores se situem em relação ao pensamento guarani. Não restam dúvidas que, em certos momentos, a exegese de Clastres alcança grandes voos de lirismo:

No início é o deus. Ele aparece e dilata-se, desdobra-se como uma flor que se abre à luz do sol. Mas Nhamandu é para si mesmo seu próprio sol, é ao mesmo tempo o sol e a flor. As metáforas que designam certas partes de seu corpo indicam claramente a referência vegetal: mãos cujos dedos são ramagens floridas, cabeça como o cimo de uma árvore em plena floração (Clastres, 1991, p. 21).

É preciso lembrar aqui que esses três primeiros cantos do *Ayvu Rapyta* são muito diferentes dos mitos tupi-guarani mais conhecidos: a narrativa que os cantos desenvolvem tem muito pouco a ver com a *ação de* heróis ou personagens míticos (humanos, animais ou divinos). Ao contrário, é um mito desprovido do que Aristóteles chama de *μῦθος*, uma narrativa em que certos personagens (não apenas humanos) aparecem e realizam uma ou mais ações (verdadeiras ou plausíveis), em que reconhecemos e entendemos a relação entre o que esses personagens fazem e dizem e uma sucessão de episódios (ou peripécias) que os afetarão de alguma forma por meio de suas escolhas ou destino<sup>9</sup>. É a compreensão

9 Deve-se observar que, a partir do subtítulo de seu livro, Clastres usa as expressões “mito” e “cantos sagrados” para se referir aos textos guarani e, em certas passagens, ele afirma que os textos guarani estão “além do mito” (Clastres, 1974b, p. 123). Dito isso, é preciso acrescentar que o conceito de mito geralmente usado na antropologia refere-se, na maioria das vezes, ao que a crítica e a teoria literária há muito tempo categorizam como o gênero épico ou narrativo-ficcional (ou simplesmente narrativo), em

desse tipo de mito ou fábula que permitiu aos etnólogos fazer comparações sobre como os diferentes povos representam a realidade. Entretanto, no *Ayvu Rapyta*, o aspecto narrativo ou de fábula parece estar pouco desenvolvido, pois certos personagens aparecem sem necessidade ou sem serem previstos, e outros não conseguem se formar completamente como personagens. Da mesma forma, é difícil dizer em que consiste a “ação” dessas canções, pois parece haver lacunas ou suspensões no desenvolvimento da narrativa, como se essa fosse uma história que simplesmente começa a “crescer” (como a massa de pão cresce), já que se limita a descrever a origem do cosmos a partir da autogênese ou do desenvolvimento dos primeiros “deuses” ou ancestrais. Assim, vemos o surgimento ou o desdobramento (*ombojera*, *oguerojera*) de uma primeira figura cósmica chamada Ñande Ru Papa Tenonde:

Ñande Ru Papa Tenonde  
gueterã ombojera  
pytũ ymágui.  
(Cadogan, 2015, p. 24).

Notre père le dernier, notre père le premier,  
Fait que son corps surgisse  
de la nuit originaire.  
(Clastres, 1974b, p. 18).

---

oposição a outros gêneros, como lírico e dramático. O que queremos enfatizar, entretanto, é que esse conceito se presta muito pouco à descrição de um texto como o *Ayvu Rapyta*, e menos ainda quando consideramos os problemas de sua tradução. Com Lévi-Strauss, além do que é dito indiretamente nos quatro volumes de *Mythologiques* (1964, 1967, 1968, 1971), devemos reler aqui o que ele diz sobre o mito em um dos momentos-chave de *Anthropologie structurale* (1958, tradução minha): “O mito poderia ser definido como aquele modo de discurso no qual o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero. A esse respeito, o lugar do mito, na escala dos modos de expressão linguística, está no extremo oposto do espectro da poesia, independentemente do que tenha sido dito para uni-los. A poesia é uma forma de linguagem extremamente difícil de traduzir para um idioma estrangeiro, e qualquer tradução leva a várias distorções. Ao contrário, o valor do mito como mito persiste, apesar da pior tradução. Não importa o quanto ignoremos o idioma e a cultura do povo onde foi coletado, um mito é percebido como um mito por qualquer leitor, em qualquer lugar do mundo. A substância de um mito não está em seu estilo, modo de narração ou sintaxe, *mas na história que ele conta*. O mito é linguagem, mas uma linguagem que funciona em um nível muito alto e em que o significado consegue, por assim dizer, se descolar da base linguística sobre a qual se assentou”. (Lévi-Strauss, 1958, p. 232, *grifo nosso*). Obviamente, não é a análise de narrativas individualizadas que interessa a Lévi-Strauss, mas sim as estruturas de pensamento que emergem dos mitos quando comparados com outros mitos. Oscar Calavia Sáez (2022) ressalta que Lévi-Strauss distingue dois tipos de mitologias, as “populares” (as que ele usa com mais frequência) e as “eruditas”, como as que foram compiladas entre os povos guarani por Nimuendaju e Cadogan (Sáez, 2022, p. 2).

Ñande Ru Tenonde – Último Ancestral –  
vai desdobrando o seu corpo –  
da antiga treva – <sup>10</sup>.

Antes da criação da terra e da humanidade, essa primeira entidade (ou ancestral) se desdobra e desdobra seus descendentes, como se fosse uma planta cósmica, e esses serão os ancestrais da humanidade: Ñamandu, Karai, Jakaira, Tupã e suas contrapartes femininas (sempre denominadas *sy*, ou mães). Além de desdobrar os primeiros ancestrais (ou “deuses”), Ñamandu (o segundo ancestral) desdobra e cria os cinco princípios ou fundamentos que servirão como pilares do mundo e da organização social: *tatachina* (“neblina/vapor”), *tataendy* (“brasa/chama”), *ayvu* (“alma/língua ancestral”), *mborayu* (“amor”) e *mba’e a’ã* (“ritmo/canto”). Voltaremos a essas palavras mais tarde, depois de resumir as três primeiras partes de *Le Grand Parler*.

Na segunda parte, “Le lieu du malheur” [Lugar da Infelicidade], Clastres combina textos do *Ayvu Rapyta* com textos dos Apapocuva-Guarani, coletados por Curt Nimuendaju. Apesar do distanciamento temporal e cultural desses textos, eles servem a um princípio geral, o de tornar explícito o tema da Terra Sem Mal (*yvy marãe’ỹ*). De acordo com a mitologia Apapocuva, o mundo foi destruído por um dilúvio e um incêndio e a terra foi transformada em um lugar de sofrimento, onde reinam a imperfeição e o mal (*mba’e pochy*). A existência de uma Terra Sem Mal seria, para Clastres, uma explicação para o desajuste entre o homem e o cosmos, desajuste que só piorou com a chegada dos europeus. Essa parte de *Le Grand Parler* é, sem dúvida, uma mistura de textos de culturas guarani muito diferentes. Ao contrário, os cantos iniciais do *Ayvu Rapyta* apresentados na primeira parte não abordam ainda a questão da Terra Sem Mal, o que pode indicar que talvez sejam anteriores ao discurso profético dos xamãs sobre a relação do mundo imperfeito com a Terra Sem Mal. Como veremos, as consequências disso não são pequenas para entender a teoria política de Clastres acerca dos Guarani.

A terceira parte de *Le Grand Parler*, intitulada “O último daqueles que foram os primeiros a adorar”, é uma coleção de textos míticos e cantos sagrados, alguns das quais pertencem à tradição mbyá, que se autodenominam *Jeguakava Tenonde*, “os primeiros a adorar”. Alguns textos foram traduzidos da obra de Cadogan, mas há alguns textos que

10 Os leitores identificarão uma série de mudanças importantes em minha tradução em comparação com a de Cadogan e a de Clastres, entre as quais destacaria as seguintes para essa primeira estrofe: 1) os nomes dos ancestrais não são traduzidos; 2) em vez de entender *ombojera* como uma força criativa e subjetiva (= Il fait que...), uso uma forma verbal que implica um desdobramento mais “passivo” (como em “vou me arranjando como posso”) ou pelo menos mais processual 3) todas as formas de pontuação são substituídas por um travessão, por razões sintáticas e rítmicas; em alguns casos, mantenho o termo original acoplado à tradução, em função da importância de tais termos na cosmologia mbyá.

Clastres afirma ter gravado ele mesmo com os “sábios mbyá perto do rio Paraná”<sup>11</sup>. De fato, Pierre Clastres mistura suas próprias transcrições (cujos originais são desconhecidos) com partes das transcrições de León Cadogan. Em geral, esses textos tratam da necessidade de superar a “imperfeição” que reina na terra atual; portanto, são textos que poderiam ser classificados na categoria de textos doutrinários. Clastres os define da seguinte forma

Os textos que se seguem pertencem, em seu conjunto, ao que chamamos campo metafísico. Compreendemos, com isso, que não vêm exclusivamente do terreno da mitologia, que se situam além do mito, na meta-mitologia. Não podemos também situá-los como textos religiosos; estes são, em geral, suficientemente rígidos para tornar difícil o trabalho criador da imaginação. O discurso “metafísico”, ao contrário, não sendo nem hino, nem mito, fornece a inspiração pessoal do sábio a total liberdade de se exercer. Isso não significa que tal discurso diga qualquer coisa, que seja o discurso de um louco; é no território do mito em si que floresce tal discurso, é à luz da inquietação religiosa que se esclarece (Clastres, 1974b, p. 123).

À luz do que dissemos acima sobre o mito, talvez fosse interessante deslocar para a leitura dos cantos iniciais do *Ayvu Rapyta* a ideia de uma “meta-mitologia”, mas creio que o que importa salientar aqui é o modo como a definição que Clastres dá a esses textos “metafísicos” (nem poéticos nem religiosos, mas ambos ao mesmo tempo) serve de fundamento para estabelecer a correlação entre o “profetismo” das “belas palavras” ou do *Grand Parler* e o poder exercido pelos xamãs na sociedade sem/contra o Estado.

### Política e tradução em Clastres

A breve descrição que acabei de fazer pode dar uma ideia da montagem feita por Pierre Clastres a partir de textos pertencentes a grupos que estão muito distantes no espaço, no tempo e na própria língua. Portanto, não é a autenticidade desses textos que estou questionando aqui (como os leitores paraguaios contemporâneos fizeram, acusando Clastres de plagiar León Cadogan (Zubizarreta, 2022, p. 207), mas sim sua montagem, que lembra a bricolagem – e aqui estou pensando, é claro, na diferença entre o trabalho do erudito e do *bricoleur* em *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss. Pois reunir textos tão díspares parece-me quase o mesmo que juntar em uma antologia trechos do *Gênesis*, histórias da *Lenda Dourada* e fragmentos de um Missal, como textos representativos da cultura europeia.

---

11 Conforme Zubizarreta (2025).



Depois de entender o *modus operandi* de Clastres no que diz respeito à montagem de sua antologia, gostaria de comentar brevemente certas escolhas feitas em seu trabalho de tradução, que ele mesmo comenta nas últimas páginas da introdução de *Le Grand Parler*, e que poderiam ser resumidas da seguinte forma, em suas próprias palavras:

[a] “Tentamos traduzir todos esses textos do guarani [...], mas, é claro, sempre nos referimos à tradução para o espanhol” (Clastres, 1974b, p. 14);

[b] “Quando, como no caso dos mitos, o texto é uma narrativa de aventuras, a tradução não apresenta problemas”; no caso do “texto religioso” das “Belles Paroles”, diz Clastres, “o embaraço do tradutor decorre antes da dificuldade de dominar o espírito que secretamente corre sob a tranquilidade da letra, de captar a embriaguez desse espírito que deixa sua marca em todo discurso enigmático” (*ibidem*)<sup>12</sup>.

Relendo essa pequena teoria da tradução, parece-me que, ao mesmo tempo em que Clastres tenta se desvincular da tradução excessivamente “cristã” de León Cadogan – cristã e, portanto, mística –, o etnógrafo cai na contradição de se manter na mais absoluta tradição cristã, ao trabalhar com a distinção entre a “letra” e o “espírito”. Ao mesmo tempo, afirmar o caráter místico ou religioso do texto é garantir que não se trata simplesmente de textos poéticos (ou estéticos), de uma arte esvaziada de seu significado comunitário. Ao contrário, a definição do texto como “sagrado”, ou a “sacralização” do texto, garante a teoria política, segundo a qual o grande discurso dos profetas define a vida política ou a organização social e econômica da “sociedade sem Estado”. Nesse sentido, a tradução dos cantos guarani em *Le Grand Parler* também é uma tradução literária da etnologia política desenvolvida nos ensaios de *A sociedade contra o Estado*.

Vejamos mais de perto como essa tradução se desenvolve. Vou me abster de comentar novamente sobre certas escolhas discutidas na tradução de Clastres (Cesarino 2014), como os termos *yvyra’i* e *apyka* (Zubizarreta, 2022, p. 212-216). Em vez disso, vou me concentrar nos termos importantes da segunda e terceira partes do *Ayvu Rapyta*. A segunda parte, cujo título seria “O Fundamento da Palavra” (de acordo com a tradução de Clastres), começa da seguinte forma:

12 Observe-se que a ideia da “traduzibilidade” do mito como um gênero narrativo faz eco do que afirma Lévi-Strauss (ver nota acima).

Namandu père véritable premier,  
de sa divinité qui est une,  
de son savoir divin des choses,  
savoir qui déploie les choses,  
fait que la flamme, fait que la brume  
s'engendrent.

Il s'est dressé :  
de son savoir divin des choses,  
savoir qui déploie les choses,  
le fondement de la Parole, il le sait pour lui-même.  
De son savoir divin des choses,  
savoir qui déploie les choses,  
le fondement de la Parole,  
il le déploie se déployant lui-même,  
il en fait sa propre divinité, notre père.

(Clastres, 1974a, p. 24).

*Ñamandu Ru Ete tenondegua*  
*oyvára peteĩgui,*  
*oyvárapy mba'ekuaágui,*  
*okuaararávyma*  
*tataendy, tatachina **ogueromoñemoña.***

*Oãmyvyma,*  
*oyvárapy mba'ekuaágui,*  
*okuaararávyma*  
*ayvu rapytarã i oikuaa ojeupe.*  
*Oyvárapy mba'ekuaágui,*  
*okuaararávyma,*  
***ayvu** rapyta oguerojera,*  
*ogueroyvára Ñande Ru.*  
*Yvy oiko'eỹre,*  
*pytũ yma mbytére,*  
*mba'e jekuaa'eỹre,*  
*ayvu rapytarã i oguerojera,*  
*ogueroyvára Ñamandu Ru Ete tenondegua.*

(Cadogan, 2015, p. 32).

Ñamandu, pai verdadeiro primeiro,  
de sua divindade que é uma,  
de seu saber divino das coisas,

saber que desdobra as coisas,  
faz com que a chama, faz com que a bruma  
se engendrem.

Ele ergueu-se:  
de seu saber divino das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
o fundamento da Palavra, ele o sabe por si mesmo.  
De seu saber divino das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
o fundamento da Palavra,  
ele o desdobra desdobrando-se,  
ele faz disso sua própria divindade, nosso pai.  
A terra ainda não existe, reina a noite originária,  
não há saber das coisas:  
o fundamento da Palavra futura, ele o desdobra então,  
ele faz disso sua própria divindade,  
Ñamandu, pai verdadeiro primeiro.  
(Clastres, 1990, p. 26).

Na segunda parte, depois de ter gerado a si mesmo, Ñande Ru Tenonde dá vida a Ñamandu Ru Ete, que se torna responsável pela continuidade da criação. Podemos interpretar aqui que se trata de uma criação mais próxima de um processo, de um *work in progress*, algo que seria mais perfeitamente expresso em português assim: *uma obra que se desdobra*. É nesse ponto que Ñamandu Ru Ete cria<sup>13</sup> os dois princípios vitais (vapor/neblina, *tatachina* e brasa/chama, *tataendy*), forças essas que manterão o equilíbrio futuro do mundo, da vida em comunidade e da conduta pessoal (nem frio, nem quente, frescor *ñemboro'y*). Assim sendo, na terceira parte da tradução do *Ayvu Rapyta* (Clastres, 1974b, p. 36-46)<sup>14</sup>, a ideia do equilíbrio do calor e do frio – como forças cósmicas e sociais – desempenhará um papel essencial.

Em seguida, Ñamandu Ru Ete desdobra (*ombojera*), os três princípios que governarão a vida de seus descendentes: *ayvu* (alma/língua), *mborayu* (amor/afeto) e *mba'e a'ã* (ritmo, ou canto-impulso). Quanto ao primeiro, a tradução de Clastres de *ayvu* como “Palavra” leva em conta a tradução anterior de León Cadogan: “linguagem humana”. Mas

13 O verbo mbyá aqui é *ogueromoñemoña*, que, ao contrário de *ombo-/oguerojera*, implica um escopo ativo e criativo. Essa palavra também é usada para a criação/criação de animais. É curioso que Clastres use a palavra “*déploie*” aqui, onde o verbo criar é necessário.

14 É o próprio Clastres que descreve o papel do “frescor” na sociedade guarani: “A função do frescor como barreira à desordem é explicitamente declarada aqui: graças ao frescor, o que une as pessoas permanece. Em outras palavras, a moderação, a paciência e o desejo calmo (...) evitam a desordem social...”. (Clastres, 1974b, p. 41).

é preciso lembrar que, por um lado, *ayvu* significa alma, como uma emanção “divina” (ou ancestral), uma alma que se poderia dizer *enraizada* no céu (nesse sentido, *ayvu* pode lembrar a *psique* grega); por outro lado, *ayvu* é simultaneamente equivalente aos termos gregos *pneuma* e *logos*: é respiração, voz e fala. Claramente, o termo “Parole [Palavra]” parece suficiente para Clastres na medida em que esse termo indica um aspecto místico coerente com o relacionamento entre o profeta e sua tribo. Todavia, o termo “Parole” não está isento de ecos do pensamento cristão, um eco que Clastres censurara em Montoya (Clastres, 1974b, p. 27). Além disso, o aspecto de “alma” da Palavra, no sentido de uma emanção que é um elo e uma aliança com o deus ou o ancestral, permanece obliterado. Além disso, essa aliança será confirmada pela palavra *ñe’ẽ*<sup>15</sup>, outro termo que significa palavra e alma simultaneamente, mas que está ligado ao ato de nomear, um ato pelo qual a pessoa guarani adquire uma identidade e um destino social e cósmico. Na estrofe seguinte, vejamos a escolha de Clastres para a tradução da palavra *mborayu* (amor):

Connu le fondement de la Parole future,  
en son divin savoir des choses,  
savoir qui déploie les choses,  
il sait alors pour lui même  
la source de ce qui est destiné à rassembler.<sup>16</sup>  
(Clastres, 1974b, p. 26).

Ayvu rapytarã i oikuaámary ojeupe,  
oyvárapy mba’ekuaágui,  
okuaararávyma,  
**mborayu** rapytarã oikuaa ojeupe.  
(Cadogan, 2015, p. 34).

Conhecido o fundamento da Palavra futura  
em seu divino saber das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
ele sabe então por si mesmo  
a fonte do que está destinado a reunir.  
(Clastres, 1990, p. 28).

15 Clastres traduz *ñe’ẽ* como “habitar a fala” (Clastres, 1974b, p. 31), é “um princípio de individuação que ao mesmo tempo fixa o pertencimento da pessoa à comunidade” (idem, p. 29). Deve-se lembrar que o nome próprio é sagrado entre os Guarani: a escolha do nome não é feita pelos pais, mas pelo xamã, no ritual do ñemongarai.

16 É interessante observar que a expressão *oikuaa ojeupe*, que significa “conceber”, é traduzida quase literalmente como “sabe...por si mesmo”, uma expressão cujo significado não consigo entender no contexto da frase.

A tradução de *mborayu* como “aquilo que se destina a reunir” e a justificativa para essa tradução revelam a política de tradução de Pierre Clastres. Em seu comentário, Clastres começa reconhecendo que *mborayu* “de fato significa amor: amor profano de homens e mulheres uns pelos outros, amor sagrado dos homens por Deus” (Clastres, 1974b, p. 27). O último significado, de acordo com Clastres, foi introduzido pelos jesuítas, modificando o que o próprio Clastres considera ser o significado “pré-colombiano” do termo. O etnólogo francês censura Montoya (o jesuíta que escreveu o *Tesoro de la Lengua Guaraní*, em 1639) por ter distorcido o que seria o “verdadeiro significado dessa palavra” (*ibidem*). No entanto, basta olhar atentamente para o verbete *hayhu* (amar) no dicionário de Montoya para entender que não há distorção. De acordo com Clastres, em Montoya a palavra *hayhu* sempre tem um significado cristão de “amor a Deus” ou “amor ao próximo” (conforme traduzido por León Cadogan). Entretanto, quando observamos os usos negativos desse termo nos exemplos dados por Montoya, vemos que isso não é consistente com uma visão exclusivamente cristã da palavra amor: “*Aháhayhupire’y ndo porayhuquaábi*, él que no es amado no sabe amar”, diz uma das frases anotadas pelo lexicógrafo jesuíta. Essa frase acaso deveria então ser traduzida como “aquilo que não está destinado a reunir?” (seguindo a lógica de Clastres) Parece-me que, ao contrário do que Clastres afirma, o significado profano já era amor, amar, e não “o que reúne as pessoas”. Mas seria fácil argumentar esse ponto com outros exemplos de Montoya, e não vamos nos deter nisso.

O mais importante é entender por que Clastres precisa substituir “amor” por “o que une as pessoas”. A explicação parece estar na relação entre o comentário sobre *Le Grand Parler* e a teoria política de *La société contre l'État*. Nesse comentário, Clastres interpreta o significado da palavra *ayvu* como parte da comunidade, ou seja, a organização política. Nessa interpretação, o lugar da Palavra é o que permite a comunicação entre os homens e os deuses: “Determinada como o lugar da Palavra, a humanidade dos homens está, portanto, em uma relação imediatamente possível com a divindade dos deuses” (Clastres, 1974b, p. 27). Não se trata, adverte ele, de uma relação solipsista, na qual a linguagem medeia uma relação direta entre cada indivíduo e o deus, mas sim de uma palavra “tribal” ou, como diríamos hoje, comunal.

Mas o que garante que a fala funcione em termos “tribais”? Em primeiro lugar, a tribo precisa existir. É aí que, na interpretação de Clastres, entra a força de *mborayu*, como “aquilo que une as pessoas”; antes de ser “amor cristão”, *mborayu* já significaria “solidariedade tribal”. Em outras palavras, a Palavra (*ayvu*) e “aquilo que une as pessoas” (*mborayu*) estão a serviço de uma ordem social, mas ao mesmo tempo reconectam o indivíduo a uma ordem divina. Finalmente, o termo *ñe’ẽ* (veja acima), que é a “parcela da *ayvu*”, mas, acima de tudo, “o que constitui um ser humano como pessoa” e “o princípio de

individuação que, ao mesmo tempo, determina o pertencimento da pessoa à comunidade daqueles que reúnem a *ayvu*” (Clastres, 1974, p. 29). O mesmo se aplicaria à “canção sagrada” (*mba’e a’ã*) que aparece na estrofe seguinte, porque ela “define, expressa e realiza a relação entre os homens como uma comunidade dos escolhidos e a esfera do divino” (idem, p. 27):

Deployé le fondement de la Parole future,  
connu Un ce qui rassemble,  
du divin savoir des choses,  
savoir qui déploie les choses,  
il fait jaillir, unique,  
la source du chant sacré.  
(Clastres, 1974b, p. 28).

Ayvu rapytarã i oguerojera i mavy,  
mborayu peteĩ i oguerojera i mavy,  
oyvárapy mba’ekuaágui,  
okuaararávyma  
**mba’e a’ã** rapyta peteĩ i oguerojera.  
(Cadogan, 2015, p. 34).

Desdobrando o fundamento da Palavra futura,  
conhecido o Um, o que reúne,  
do divino saber das coisas,  
saber que desdobra as coisas,  
ele faz brotar, única,  
a fonte do canto sagrado.  
(Clastres, 1990, p. 30).

O caso do *mba’e a’ã* talvez seja o mais emblemático da dificuldade de traduzir a densidade polissêmica e multimodal da língua guarani mbyá, uma língua que, em seu aspecto morfossintático, reflete a contextura do trançado cósmico. Nesse sentido, a explicação dada por Clastres me parece inadequada: “o canto em questão aqui é sagrado, pois é a linguagem dos homens dirigindo-se aos deuses” (Clastres, 1974b, p. 28). Antes de mais nada, é preciso lembrar que todos os cantos cantados pelos povos da família guarani (e por outros povos indígenas das terras baixas da América do Sul) podem ser considerados sagrados e pragmáticos, na medida em que sempre fazem parte da diversidade de ritos cotidianos, que se integram ao universo sociocósmico, e não são



cantados ao acaso ou para entretenimento (embora o entretenimento também faça parte dos ritos e dos cantos). Além disso, os Mbyá têm vários nomes e tipos de canto (ou dança) e rezas, como *mborai*, *ñembo'e*, *ñembo'e mbykymi*, *jerovy*.

Se observarmos a etimologia dessa palavra, *mba'e a'ã*, encontraremos algumas coisas interessantes. É uma palavra composta de *mba'e*, a coisa, e *a'ã*, um verbo cuja raiz, *ã*, é tanto a que forma espírito/fantasma (*anga*) e imagem (*a'anga*), quanto a que forma o verbo *há'ã*, que é tanto imitar quanto esforçar-se para fazer algo, ou tomar um impulso para fazer algo. Ao traduzir a palavra como “canto sagrado” (como ocorre com “hinos sagrados” em Léon Cadogan), Clastres está fazendo com que o místico se sobreponha ao sociocósmico: é por meio da ideia de “ritmo”, subjacente ao *mba'e a'ã* (espírito-imagem-impulso, que traduzimos como *ânimo-canto*), que a coesão social encontra um significado mais forte, na medida em que o ritmo está presente tanto no trabalho quanto na celebração (os Guaraní Mbyá rezam enquanto dançam, cantam e fumam seus cachimbos durante longas cerimônias). Não é, portanto, a voz do profeta – enquanto um “emissário dos deuses” – que cria a coesão social, mas sim a relação entre rito e ritmo sociocósmico que mantém a harmonia do *teko*, o modo de vida dos ancestrais e dos futuros homens previsto e estabelecido no *Ayvu Rapyta*.

A omissão da função social e coletiva do rito aqui parece fazer, de fato, parte do sistema de pensamento de Clastres: o essencial para o etnólogo parece ser enfatizar que a coesão social dos povos guaraní se origina na palavra profética dos xamãs, o que os torna superiores aos “chefes”, uma vez que eles conclamam os seus seguidores a buscar uma Terra Sem Mal (Clastres, 1974a, p. 184). Assim, os chefes parecem padecer de uma perda de poder dentro do sistema político guaraní, que não assumiria de fato a forma de um Estado enquanto forma de centralização hierárquica do poder de coerção e de violência. Para Clastres, a palavra dos xamãs (profetas), na medida em que aponta para um *além* (a Terra sem Mal), eliminaria a necessidade de uma centralização de poder como a do Estado, que é metafisicamente identificado ao “Um”: “o profetismo tupi-guaraní é a tentativa heroica de uma sociedade primitiva de abolir a infelicidade por meio da recusa radical do Um como essência universal do Estado” (Clastres, 1974, p. 184).

Ora, caberia pensar aqui se, mesmo antes da existência de um discurso sobre a Terra Sem Mal, já não se lê nos cantos iniciais do *Ayvu Rapyta* um discurso que estabelece princípios para uma boa organização da vida social, ou, melhor dizendo, sociocósmica. Vemos esses princípios naquelas cinco estruturas ou fundamentos que aparecem no início do segundo canto do *Ayvu Rapyta*: *tataendy*, *tatachina*, *ayvu*, *mborayu*, *mba'e a'ã* (cf. *supra*). É bem verdade que se trata de uma “sociedade sem Estado” e até mesmo “contra o Estado”,

uma vez que a relação entre a organização social e a força de coerção centralizada não parecem criar uma estrutura equivalente ao modelo do Estado entre os povos guarani. Mas a leitura da segunda parte da “Criação da Primeira Terra” mostra ao menos uma figura de centralização de poder que, se não é coercitiva, não deixa de ser pressupor um sistema de transmissão de poder. Nesse momento do poema cosmogônico (Cadogan, 2015, p. 52-59), Ñande Ru Tenonde (“nosso pai primeiro”) está atribuindo a cada um dos seus descendentes uma função na organização das forças que hão de reger a Terra (o fogo, as águas, a neblina, a fumaça). Num desses momentos, ele se dirige ao senhor das chamas e do calor, Karai Ru Ete:

Nosso pai primeiro está em vias de aprofundar-se em sua morada celeste: tal foi então sua Palavra:  
 “Só você, Karai, pai verdadeiro,  
 quanto às chamas sempre renascentes,  
 aquelas que jamais nada atingirá,  
 aquelas que fazem com que eu me levante,  
 quanto a elas, *você fará* com que seu filho seja guardião,  
 Karai Grande Coração.  
 Assim, *faça que* ele tenha nome: Karai, senhor das chamas.  
*Diga-lhe.*  
*Ele será* o guardião das chamas destinadas a crescer.  
*Faça que* a cada novo tempo  
 elevem-se um pouco as chamas sempre renascentes:  
 a fim de que estejam sempre à escuta de seu murmúrio  
 aqueles que quisemos adornar,  
 aquelas que quisemos adornar”.

(Clastres, 1990, p. 38-40, *itálicos meus*).

Embora não tenhamos aqui a ideia de um Estado, no sentido dado por Clastres, não podemos dizer que não há ausência de comando associado a uma certa forma de organização hierárquica<sup>17</sup>. Mas o interessante mesmo seria ver em que medida a leitura do *Ayvu Rapyta* descolada do “profetismo” sobre a Terra Sem Mal não apontaria para outra forma de organização política, mais sociocósmica (mais cosmopolítica?).

Aqui, talvez devêssemos pensar não em uma sociedade sem Estado ou contra o Estado, mas em uma sociedade que foi capaz de criar outra forma de organização que, longe de se confundir com um “estado natural”, é um estado *para além* da natureza e da

17 Em visita à aldeia Kaiowá do Guaiviry (Amambai, MS), Genito Gomes me deu a seguinte explicação sobre Jakaira, uma das principais divindades guarani: “Ele não é uma pessoa. É como um Ministério, como o Ministério da Agricultura”.

cultura, para usar a fórmula de Philippe Descola (2005). Na verdade, os povos guarani têm um nome para isso: *teko*, palavra-conceito que geralmente é traduzida como vida, hábito, e costume, mas que também pode ser usado para designar a lei ou o modo de viver de acordo com os ensinamentos dos ancestrais. Uma lei que, a meu ver, está escrita (ou *inscrita*) nos interstícios da vida social guarani, sendo o *Ayvu Rapyta* um de seus principais códigos ou codificações. É nesse sentido que uma nova tradução ou retradução, uma que se evidencie as características estéticas desses cantos – sem esquecer sua função social, é claro – pode criar um caminho que sirva não tanto para comparar os hábitos dos Guaraní àqueles dos europeus, mas para fornecer uma compreensão mais precisa do *teko* – e da fórmula que define o ideal de vida dos guarani, o *teko porã* (“bem viver”), que eu prefiro traduzir por *viver lindo* (Müller, 2024), enfatizando a relação ontocosmológica entre o pragmático e o estético.

Se observarmos a primeira parte do terceiro canto do *Ayvu Rapyta* (“Criação da Primeira Terra”), cuja re-tradução ofereço abaixo à leitura, podemos ver o surgimento do *teko*, especialmente em relação ao equilíbrio entre os céus, a terra e os animais, estabelecido por Ñamandu Ru Ete durante a criação da primeira terra. Na *Yvy Tenonde* (Primeira Terra), onde ainda não há lugar para a humanidade. É possível pensar que essa terra foi posteriormente destruída por um dilúvio, como relatam outros textos guarani coletados por Cadogan e retraduzidos por Clastres (1974b, p. 44-52). Isso sugere uma simetria entre o *Ayvu Rapyta* e outras cosmologias, nas quais também existe uma primeira terra (Paraíso) que será destruída por um dilúvio. Em minha interpretação dos textos mbyá, no entanto, essa primeira terra não é um paraíso perdido nem um estágio de transição teleológica em uma história escatológica. Em vez disso, é uma imagem (*a’anga*) arquetípica de um mundo em equilíbrio. Essa imagem serve menos para justificar um *Dies irae* posterior, que teria destruído sua própria criação como punição, do que para ratificar a harmonia do *teko*, precisamente onde a humanidade ainda não está presente.

E, no entanto, é exatamente nessa parte, em que a poesia canta no auge de sua voz, que a tradução de Clastres mais alterou o texto, com cortes e simplificações. Portanto, peço aos leitores que comparem a tradução de Clastres (1974b, p. 32-37) com a que apresento a seguir, com notas que indicam as principais diferenças – diferenças essas que, a meu ver, podem apontar para uma mudança de orientação na relação entre tradução e interpretação, na medida em que a tradução quer ressaltar também aspectos estéticos do texto original. Também apresento o original guarani tal como transcrito por León Cadogan (2015, p. 48-53).

CANTO IIIa<sup>18</sup>**A primeira terra****Primeira parte**

Nãmandu Ru Ete – Ancestral – 01<sup>19</sup>  
 Concebendo – o leito da terra –  
 da ciência celeste –  
 o saber criador –  
 da ponta do seu bastão *popygua* –  
 faz surgir a terra que há –

No eixo da terra – desdobra – um Pindó – <sup>20</sup> 02  
 outro – desdobra – na casa de Karai –  
 Pindó – desdobra – na casa de Tupã –  
 na fonte dos bons ventos – Pindó –  
 na fonte do tempo velho – Pindó –  
 Cinco<sup>21</sup> Pindós – esteios – desdobra –  
 Nos Pindós amarra – o leito da terra –

Sete são os céus – 03<sup>22</sup>  
 quatro – os esteios do céu –  
 varas-*yvyra'í* – seus esteios –  
 O céu se estende em ventos –  
 Ñande Ru – corre com eles –

Quando ainda estendido – em três *yvyra'í* – 04  
 o céu balançava ainda –  
 por isso o apoiou – em quatro *yvyra'í* –  
 agora está no lugar certo –  
 e já não balança mais –

18 Este fragmento corresponde ao terceiro capítulo (III) da “Primeira parte” de *Le Grand Parler* (Clastres, 1974b, p. 32-37; Clastres, 1990, p. 34-39). Clastres usa outro esquema de estrofes, que diverge inclusive de León Cadogan. Assinalarei a seguir, a cada estrofe, a diferença da divisão feita por Clastres.

19 As estrofes 1 e 2 foram condensadas por Clastres numa única estrofe (I).

20 *Pindovy*. Clastres usa “palmier bleu” discordando de Cadogan, que traduz como “palmeras eternas”, mas segue a interpretação de Cadogan em suas notas, onde ele menciona a relação entre o azul e o sagrado (2015, p. 60). Em nossa pesquisa filológica, não encontramos fundamentos para associar *ovy* (que, aliás, pode ser verde ou azul) a “eterno”, e assinalamos que os adjetivos de cor quase sempre se escrevem separados, como os casos de *avaxi ovy* (o milho escuro, azul) e *mboi ovy* (cobra verde). Além do mais há registros de *pindovy* como o tronco do coqueiro pindó (*Syagrus romanzoffiana*) como esteio da *opy*, casa de reza. O nome pindó é comum no centro-sul do Brasil, e teria dado origem a Pindorama.

21 O numeral cinco aqui, *peteĩ ñirũi*, também se diz po no guarani paraguaio (= 5 = mão), e, fazendo a equivalência com o guarani paraguaio, Clastres usa a perífrase “nombre des doigts de la main”. O sentido de *peteĩ ñirũi*, todavia, nada tem a ver com po: é, literalmente, “um [dedo] que está sem par ou sem amigo” no meio dos quatro.

22 As próximas duas estrofes são reduzidas a uma única (parte II).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| A primeira a profanar o leito da terra –<br>foi a víbora- <i>mbói</i> antiga –<br>só uma imagem –<br>agora em nossa terra restou –<br>a ancestral está agora –<br>no quintal do céu de Ñande Ru –                                                                                                                                                                                                                                                                             | 05 <sup>23</sup> |
| No leito da terra do ancestral Ñande Ru –<br>a primeira que cantou –<br>a primeira que carpiu –<br>foi a rubra cigarra <i>yrypa</i> –<br>a antiga <i>yrypa</i> está –<br>no quintal do céu de Ñande Ru –<br>só uma imagem agora ficou –<br>sobre o leito da terra –                                                                                                                                                                                                           | 06               |
| <i>Yamai</i> – besouro mãe d'água – <sup>24</sup><br>é o dono das águas –<br>Em nossa terra – o que há –<br>não é mesmo o ancestral –<br>esse vive no quintal do céu de Ñande Ru –<br>só a imagem agora –<br>em nossa terra vigora –                                                                                                                                                                                                                                          | 07               |
| Enquanto Ñande Ru fazia a terra –<br>era tudo ainda mato grosso –<br>várzeas não havia ainda –<br>por isso mesmo – gera –<br>para recortar o vasto das várzeas –<br>o <i>pararã</i> -gafanhoto –<br>onde <i>pararã</i> salta e finca –<br>desponta o broto de capim –<br>daí surge a campina –<br>tira o toco – brota o broto –<br>gafanhoto- <i>pararã</i> – não pára –<br>o ancestral – porém – mora –<br>no quintal do céu de Ñanderu –<br>este aqui é só imagem – agora – | 08               |

23 Aqui o texto transcrito por Cadogan sofre uma alteração brutal: Clastres inclui as estrofes 05 a 11 numa única parte (III) subdividida numericamente em 8 partes, cada uma correspondendo a um animal. Mais violenta ainda é a “prosificação” dos versos, que, não se sabe por qual razão, ele apenas usa nesta parte – que é justamente a parte em que os elementos “estéticos” do verso ou do canto estão mais salientes. Minha hipótese não é outra senão de que ele teria considerado impossível traduzir a “letra” e terá optado pelo “espírito”.

24 Não se trata de um girino (como traduz Clastres), mas de uma espécie de pequenos besouros aquáticos, que Cadogan define como “coleóptero girinido”. O termo *yja* significa “dono da água”, pois entre os Guaraní a maior parte dos entes da natureza tem um “ja” ou “jara”, que deve ser conhecido e respeitado. *Yja* deu origem à nossa uiara.

Depois de surgirem as várzeas – 09  
 primeiro quem entoou –  
 primeiro quem louvou –  
 foi inhambu-pytã --  
 entoou nos campos de antes –  
 agora só – no céu de Ñande Ru –  
 no leito da terra ficou só –  
 a sombra da imagem –

O leito da terra de Ñande Ru – 10  
 quem primeiro feriu –  
 foi o tatu-tatu –  
 não é mesmo o ancestral –  
 o que ainda anda em nossa terra –  
 agora é só a imagem – mera –

A senhora do escuro – 11  
 é a coruja *Urukure'a* –  
 Ñande Ru<sup>25</sup> Sol-*Kuaray* –  
 é o nosso senhor da aurora –

### CANTO IIIa

#### ***Yvy tenonde*** **Primeira parte**

Ñamandu Ru Ete tenondegua 01  
 oyvy ruparã i oikuaámavy ojeupe,  
 oyvárapy mba'ekuaágui,  
 okuaararávyma  
 opopygua rapyta íre  
 yvy ogueromoñemoña i oiny.

Pindovy ombojera yvy mbyterãre; 02  
 amboae ombojera Karai ambáre;  
 Pindovy ombojera Tupã ambáre;  
 yvytu porã rapytáre ombojera Pindovy;  
 ára yma rapytáre ombojera Pindovy;  
 Pindovy pete'ĩ ñirũi ombojera:  
 Pindovýre ojejokua yvy rupa.

25 Como disse acima, optei por não traduzir jamais os nomes dos “deuses”, ou ancestrais, como prefiro. Essa estrofe, assim como a do gafanhoto-pararã, está cheia de reverberações sonoras que não devem nada à poesia euro-ocidental. Vale assinalar que temos numa mesma estrofe (que Clastres separa em 2 estrofes) a coruja e Kuaray, isto é, há uma horizontalidade de relações entre os animais antigos e os ancestrais primeiros.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Mboapy meme rire oĩ yva;<br>yva ijyta irundy.<br>yvyra'ípy ijyta.<br>Yva itui va'e yvytúpy<br>oayña imondóvy Ñande Ru.                                                                                                                                                                                                          | 03 |
| Yvyra'i mboapýpy rangẽ omboupáramo,<br>oku'e poteri yva;<br>a'éramiramo, omboyta irundy yvyra'ípy;<br>a'éramo ae oĩ endaguãmy,<br>ndoku'evéima.                                                                                                                                                                                 | 04 |
| Yvy rupa mongy'a ypy i are<br>mbói yma i;<br>a'anga i tema<br>ñande yvýpy ãngy oiko va'e:<br>a'ete i va'e<br>oĩ ãngy Ñande Ru yva rokáre.                                                                                                                                                                                       | 05 |
| Ñande Ru Tenonde yvy rupa<br>ogueronẽ'ẽ ypy i va'ekue<br>oguerojae'o ypy i va'ekue,<br>yrypa i, ñakyrã pytã i.<br>Yrypa yma oime<br>Ñande Ru yva rokáre:<br>a'anga i tema ãngy opyta va'e<br>yvy rupáre.                                                                                                                        | 06 |
| <i>Yamai</i> ko yja,<br>y apo are.<br>Ñande yvýpy oĩ va'e<br>a'ete va'eýma:<br>a'ete va'e oime Ñande Ru yva rokáre;<br>a'anga i téma<br>ãngy ñande yvýpy oiko va'e.                                                                                                                                                             | 07 |
| Ñande Ru, yvy oja póvy,<br>ka'aguy mem araka'e:<br>ñuu jipói araka'e.<br>A'éramiramo,<br>ñuu rupa'rẽre omba'apo va'erã<br>tuku <i>pararã</i> i ombou<br>Tuku <i>pararã</i> i guevi oikutu i ague,<br>kapi'i rembypy i oñemoña:<br>a'égui maẽ oiko ñuu.<br>Ñuu ogueroparaarã,<br>oguerochiri tuku <i>pararã</i> i.<br>A'ete va'e | 08 |

Ñande Ru yva rokárema oime:  
 ângy opyta va'e a'anga i téma.

Ñuu ojekuaa i mavy, 09  
 ogueroñe'endu ypy i va'ekue,  
 oguerovy'a ypy i va'ekue,  
 inambu pytã.  
 Inambu pytã  
 ñuu ogueroñe'eundu ypy i va'ekue,  
 oime ângy Ñande Ru yva rokáre:  
 yvy rupápy oiko i va'e,  
 a'anga i téma.

Ñande Ru yvy rupa 10  
 omboai ypy i va'ekue,  
 tatu i  
 A'ete va'eÿma  
 tatu i ângy reve oiko i va'e ñande yvýpy:  
 a'e va'e a'anga i reitéma.

Pytũ ja, 11  
 Urukure'a i.  
 Ñande Ru Kuaray,  
 ko'ẽ ja.

## Referências

Baptista, Josely Vianna (2012). *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify.

Benites, Eliel (2021). *A Busca do Teko Araguayje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guarani e Kaiowá*. Tese de Doutorado, PPPG, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, Brasil.

Benites, Sandra (2020). *Ne'ẽ para os Guarani (Nhandeva e Mbyá)*. *Campos*, 21(1), pp. 37-41.

Bueno, Wilson (2022). *Mar Paraguayo*. Edição Crítica e Comemorativa. Organização de Adalberto Müller e Douglas Diegues. São Paulo: Iluminuras.

Cadogan, León (1959). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Cadogan, León (2015). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Edición Bartomeu Melià; Antonio Caballos. Asunción: CEADUC/CEPAG.

- Cassin, Barbara (2019). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil; Dictionnaires Robert.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer (2011). *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer (2014). A voz falível - ensaio sobre as formações ameríndias de mundos. *Literatura E Sociedade*, 19(19), pp.76-99.
- Clastres, Hélène (1978). *Terra Sem Mal. O profetismo tupi-guarani*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Clastres, Pierre (1990). *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guaraní*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus.
- Clastres, Pierre (2020). *Arqueologia da Violência*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify.
- Clastres, Pierre (1972). *Chronique des indiens Guayaki. Ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*. Paris: Plon.
- Clastres, Pierre (2024). *Mitologia dos índios Chulupi*. Organização de Michel Cartry & Hélène Clastres. Tradução de Ian Packer. Posfácio Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora 34.
- Clastres, Pierre (1974a). *La Société contre l'État*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Clastres, Pierre (1974b). *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des indiens guarani*. Paris: Seuil.
- Pierre Clastres (1980). *Recherches d'anthropologie politique*. Paris: Seuil.
- Descola, Philippe (2005). *Par delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Diegues, Douglas (2022). "Trans Ayvu Rapyta": selección, traducciones y gravuras de Douglas Diegues. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 1(4), pp.162–197.
- Dooley, Robert (2006). *Léxico Guaraní – Dialeto Mbyá*. SIL.
- Fausto, Carlos (2005). Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guaraní (séculos XVI-XX). *Mana*, 11(2), pp. 385-418
- Franchetto, Bruna (2021). Amerindian conceptions on 'writing', as object and practice. *Journal of Cultural Cognitive Science*, 5, pp. 1-16.

Gallois, Dominique Tilkin & Macedo, Valéria (orgs.) (2022). *Nas redes guarani. Saberes, traduções, transformações*. São Paulo: Hedra.

Hansen, João Adolfo (2006). Anchieta: poesia tupi e produção da alma. In Abdala Jr, B; Cara, S. A. (ed.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil* (pp. 11-26). São Paulo: Boitempo.

Lévi-Strauss, Claude (2008). *Oeuvres. Édition établie par Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé et Martin Rueff*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Lévi-Strauss, Claude (1989). *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus.

Macedo, Valéria de Mendonça (2009). *Nexos da Diferença. Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do Mar*. Tese de Doutorado. PPGA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Métraux, Alfred (1928). *La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Miranda, Luli & Baptista, Josely Vianna (1988). Ñe'ëng, a palavra-alma Mbyá-guarani. *Nicolau*, 14, p.17.

Montoya, Antonio Ruiz de (1639). *Tesoro de la Lengua Guaraní*. Madrid: Juan Sanchez.

Moreira, Geraldo & Moreira, Wanderley Cardoso (2020). O calendário cosmológico: Os símbolos e as principais constelações na visão guarani. In SCHULER ZEA, E (ed). *Ações e saberes Guarani, Kaingang e Laklãnô-Xokleng em foco: pesquisas da Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica* (pp. 103-145). Florianópolis: Edições do Bosque/UFSC/CFH/NUPPE.

Müller, Adalberto (2024). Falar em línguas: a tradução entre parentes(es). In Nodari, A. & Müller, A. (eds.) *Literatura, tradução e cosmologias indígenas* (pp. 55-72). Florianópolis: Cultura & Barbárie.

Müller, Adalberto (2022). Tupinambá: Canción De La Serpiente. In: Segovia, F; Muñoz, A. & Calvillo J.C. (eds.). *Primer Amor: Antología Poética* (pp. 339-343). Mexico: El Colegio De Mexico.

Nimuendaju, Curt Unkel (1914). Die Sagen Von Der Erschaffung Und Vernichtung Der Welt Als Grundlagen Der Religion Der Apapocúva-Guaraní. *Zeitschrift Für Ethnologie*, 46, pp. 284-403.

Okulovich, Eva Isabel (2015). *La Cestería Guaraní-Mbya De La Argentina: Cosmología, Materiales, Tec- No-Espiritualidad E Imagen En El Arte Actual*. Posadas: Edunam.

Packer, Ian (2019). Sobre a lenha, labareda sou: poética da memória em um canto ritual krahô. *Cadernos de Tradução*, 39, pp. 227-247.

Packer, Ian (2023). *Cantos de maracá (cohtoj jarkwa) – Krahô. Gratuita 4: animais*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 4, pp. 37-49.

Pierri, Daniel Calazans (2018). *O perecível e o imperecível: Reflexões guarani Mbyá sobre a existência*. Editora Elefante. São Paulo.

Pierri, Daniel Calazans (2022). “A caminho do sol”. In Tinkin Gallois, D. & Macedo, V (eds.) *Nas Redes Guarani*. São Paulo: Hedra.

Popygua, Timóteo Verá Tupã (2022). *A terra uma só. Yvyrupa*. Organização de Anita Eckmann. Introdução de Maria Inês Ladeira. São Paulo: Hedra.

Kuaray Poty, Ariel O.; Kuaray Mimbi, Leandro; Pará Yxapy; Patrícia F. & Pinheiro, Sophia Teko Hypy – *a origem do mundo: uma narrativa Mbyá Guarani*. (2022). Goiânia: Negalilu.

Testa, Adriana Queiroz (2018). *Caminhos de saberes Guarani Mbyá: modos de criar, crescer e comunicar / Adriana Queiroz Testa*. Tese de Doutorado. PPGA, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Villagra-Battoux, Sara Delicia (1997). *Le guarani paraguayen: de l'oralité à la langue littéraire*. Thèse de Doctorat. Études Latinoaméricaines, Université de Paris 8, Paris, França.

Viveiros de Castro, Eduardo (2018). A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5(10), pp. 247-264.

\_\_\_\_\_. (2017). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: Ubu Editora.

Whitehead, Alfred North (1979). *Process and Reality*. New York: The Free Press.

Zubizarreta, Joaquín Ruiz (2022). Appropriations ou (re)traductions de l'Ayvu Rapyta. *Conceptos* [Online], 6, pp. 205-22.

\_\_\_\_\_. (2025). Exclure tout écho chrétien. Pierre Clastres et ses choix de traduction dans Le Grand parler. *Cahiers d'anthropologie sociale*, 22(1), pp. 85-103.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

## Pierre Clastres e os Guarani Mbyá: políticas da tradução

**Resumo**

Pierre Clastres esteve no Paraguai nos anos 1960, e o trabalho etnográfico que desenvolveu nesse período deu origem a algumas das obras mais significativas sobre antropologia e política, entre as quais se destaca *La société contre l'État*, publicado em 1974. Nesse mesmo ano, Clastres publicou *Le Grand Parler*, um conjunto de textos míticos e sagrados dos Guarani, que ele mesmo traduziu ao francês. Entre esses textos incluíam-se fragmentos do *Ayvu Rapyta*, a grande cosmogonia guarani mbyá, transcrita por León Cadogan nos anos 1950. Neste ensaio, queremos mostrar que esse trabalho de tradução das artes verbais guarani fundamenta a teoria política de Clastres, mas também apresenta problemas que afetam essa mesma teoria. Assim, ao final do trabalho, propomos uma nova tradução de um desses textos do *Ayvu Rapyta* feita diretamente do guarani mbyá, ressaltando escolhas que divergem da tradução de Clastres e apontam para outras maneiras de compreender as relações entre ontologia e poética.

**Palavras-chave:** Pierre Clastres; Guarani (Mbyá); Antropologia Política; Artes Verbais Ameríndias; *Ayvu Rapyta*.

## Pierre Clastres and the Guarani Mbyá: politics of translation

**Abstract**

Pierre Clastres was in Paraguay in the 1960s, and the ethnographic work he carried out during this period gave way to some of the most significant works on anthropology and politics, including *La société contre l'État*, published in 1974. That same year, Clastres published *Le Grand Parler*, a collection of mythical and sacred texts of the Guarani, which he translated into French. These texts included fragments of the *Ayvu Rapyta*, the major cosmogony of the Guarani Mbyá, transcribed by León Cadogan in the 1950s. In this essay, we want to show that this work of translating Guarani verbal arts underpins Clastres' political theory, but also presents problems that affect it. Thus, as an addition to the essay, I propose a new translation of one of these texts of the *Ayvu Rapyta* made directly from the Guarani Mbyá, to highlight choices that diverge from Clastres' translation, pointing to other ways of understanding the relationship between ontology and poetics.

**Keywords:** Pierre Clastres; Guarani (Mbyá); Political Anthropology; Amerindian Verbal Arts; *Ayvu Rapyta*.





## “O velho Inácio makuxi” e a “lenda indianizada de Noé”: uma hipótese sobre o rapsodo de Macunaíma

Alexandre Nodari

Professor adjunto de Literatura Brasileira/Universidade Federal de Santa Catarina

<https://orcid.org/0000-0001-9519-145X>

[alexandre.nodari@ufsc.br](mailto:alexandre.nodari@ufsc.br)

À Sonyellen Fiorotti, Sony Ferseck, Wei Paasi,  
pessoa múltipla, pelo auxílio e pela amizade

“Fui eu que quis ir fazer a nossa história”

(Makunaimê citado por Jaider Esbell)

1. Logo no início da viagem que será fonte de *Do Roraima ao Orinoco*, Koch-Grünberg conhece um de seus interlocutores e guias fundamentais. “No pequeno espaço” do batelão “mantido livre para descarregar”, lemos na entrada de abertura do diário-relato que forma o primeiro volume da obra, “vadiam alguns índios que pertencem à tripulação e que, ocasionalmente, prestam serviço como pilotos” (2022, I, p. 30). “São”, continua ele, “índios Makuxi<sup>1</sup> do Uraricoera, sujeitos feios de rostos grosseiros” (Koch-Grünberg, 2002, I, p. 31), caracterização que reaparecerá nas linhas que abrem *Macunaíma*, de Mário de Andrade.<sup>2</sup>

---

1 Atualizei a ortografia dos etnônimos indígenas em todas as suas ocorrências, mesmo naquelas que constam em citações, com exceção apenas dos títulos de livros ou artigos.

2 “[U]ma criança feia” nascida, justamente, como se sabe, no Uraricoera (Andrade, 1988: 5). É provável que Mário remeta também à descrição dos “Tapanhunás” (provavelmente os Nambikwara) feita por Zozoiça, liderança paresi, ao padre salesiano Nicalão Badariotti, que a menciona de forma indireta em sua *Exploração no norte do Mato Grosso, região do Alto Paraguay e planalto dos Parecis*: “Zozoiça”, diz Badariotti, “descrevendo os Tapanhunás, dizia que são negros, de aspecto horrível e que urram como feras” (citado em Canova, 2003, p. 68) (lembre-se que Macunaíma “era preto retinto” e que um

Entre esses Makuxi, “o mais velho deles, Inácio, um homem muito cortês e de expressão bondosa (...) sabe muito sobre as tribos do alto Uraricoera” e com ele o antropólogo “logo” faz “amizade”: “Ele é chefe de Santa Rosa, um dos últimos estabelecimentos dos Makuxi no Uraricoera. Eu lhe pergunto se gostaria de viajar comigo por alguns meses e digo que pago bem. Não parece avesso à ideia e diz que ‘conversaremos’ a respeito com Neves em São Marcos” (Koch-Grünberg, 2002, I, p. 31). Inácio, junto a outros Makuxi, acabará acompanhando o alemão em boa parte da expedição, que passa, inclusive, pelo local onde o ancião era chefe: “Antigamente havia aqui uma grande aldeia indígena, Santa Rosa, uma ex-missão, sob o chefe Inácio. Ainda se pode reconhecer o local pelo extenso desmatamento que se estende ao longo da margem. O monstro Bessa acabou com ela” (Koch-Grünberg, 2002, I, p. 160). Do mesmo modo que, na rapsódia, Piaimã é um “regatão”, o “monstro” é um fazendeiro, como ficamos sabendo um pouco antes:

o *fazendeiro* Bessa, um canalha pior do que Quadros<sup>3</sup>, autor de vários assassinatos. Matou um colono branco traiçoeiramente, a tiros. Auxiliado por capangas, assassinou três índios Purukotó e um Máku [Hup D'äh]. Quando Galvão<sup>4</sup> veio para cá, havia aqui e na ilha Maracá muitos índios das mais diferentes tribos. Bessa os expulsou de suas casas e de suas plantações porque a terra lhe pertence. Queimou suas casas na época das chuvas. Essa pobre gente fugiu dele para a mata, sem proteção contra a umidade, ficou com febre e muitos, especialmente as crianças, morreram. Por isso é que existem apenas tristes restos das tribos em torno de Maracá. É verdade que Bessa foi acusado, mas foi absolvido graças ao testemunho de alguns bons amigos que ele tem no partido do governo (Koch-Grünberg, 2002, I, p. 156; grifo no original).

---

personagem chamado justamente Zozoiaca aparece no livro [Andrade, 1988, pp. 159ss]]. A repetição dessas descrições (às quais poderíamos acrescentar outras tantas análogas) na rapsódia, porém, é feita pela boca do próprio caracterizado, já que ficamos sabendo no “Epílogo” que Macunaíma é o narrador primário, o que muda tudo. Afinal, ao reproduzir, i.e., citar a perspectiva alheia sobre si, a descrição ganha uma reflexividade crítica e irônica, um efeito de estranhamento como se fosse um espelho que devolve a forma de Koch-Grünberg (tomado como metonímia dos brancos) de ver os indígenas: aos olhos brancos, os outros, ainda mais os outros dos outros (como os Tapanhunus), são feios, de aspecto horrível, pretos...

- 3 “O português Luís Gomes Freire de Quadros, dono da *Fazenda Tipucu*, no Tacatu, (...) famoso por sua violência (...). Esse Quadros é pior dos piores na região do *rio Branco* (...). É, sob todos os aspectos, um homem perverso, um terror para a população indígena. Incendiou numerosas *malocas* por motivos mesquinhos e induziu muitos índios a emigrar para a Guiana Inglesa. Mas ele é capitão da milícia brasileira e goza da proteção do governo!” (Koch-Grünberg, 2022, I, p. 146; grifos no original). Se Quadros era o “pior dos piores” e Bessa, um “canalha pior” do que ele...
- 4 Manuel Galvão era dono de uma *igarité* usada na expedição e abrigou Koch-Grünberg em sua casa, em Livramento: “um branco do Rio Grande do Norte em seus melhores anos, é um homem muito simpático. Vive aqui há 19 anos e goza de grande confiança em todo o rio, também junto aos índios, de quem é um amigo verdadeiro. Sua mulher, uma Wapixana, lhe deu quatro meninos magníficos e uma filhinha, a caçula e preferida do pai” (Koch-Grünberg, 2022, I, p. 156).



Qualquer semelhança com o cenário desolador do Uraricoera de *Macunaíma* após o retorno do herói não é mera coincidência... Contudo, como na rapsódia, na qual, em meio à desolação, emerge o papagaio, que “preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida”, contando “as frases e feitos do herói” (Andrade, 1988, p. 168), em meio às violências, torturas e espoliações promovidas pelos Bessas e Quadros, emergem os narradores indígenas, que impedem, num gesto de resistência, com as “histórias vivas” dos mitos que contam que o passado ancestral, e, com ele, a possibilidade de presente e futuro dos povos nativos, naufraguem pela violência da colonização: *vozes sobreviventes*, contra o fim da história (cf. Sterzi, 2022, pp. 121ss).<sup>5</sup> É assim que, justamente na passagem em que narra com indignação os desmandos de Quadros (“Pobre povo sem direitos! Pobre país onde coisas como essas acontecem, e até muito piores, sem que as autoridades se oponham a elas, ainda por cima protegendo os malfeitores!” [Koch-Grünberg, 2022, I, p. 148]), Koch-Grünberg relata a gênese do segundo volume de *Do Roraima ao Orinoco*, a saber, a coletânea de mitos transmitidos por Akúli e Mayualuaípu:

José-Mayuluaípu me contou lendas de sua tribo. Conhece muitas delas. Diz que seu pai, que Neves chama de *papagaio* por ser muito falador, conhece muitas mais. Ele me conta dos feitos do pérfido herói da tribo, Makunaíma; do grande dilúvio; do grande incêndio que destruiu toda vida humana; de um homem que teve, aqui na terra, uma das pernas decepadas por sua mulher adúltera; ele então foi para o céu e ainda hoje pode ser visto nas Plêiades, no grupo Aldebarã e numa parte de Órion. As mulheres se saem mal nessas lendas indígenas. Há muito tempo, existia uma mãe malvada, que jogou seus cinco filhos num buraco e fugiu com seu amante; além dessa, havia uma sogra má e muito indecente em relação a seu genro. Todas são castigadas. Ele também me conta histórias engraçadas, fábulas de animais: da tartaruga inteligente, da anta burra, da onça burra, do abutre burro, do veado burro. E ainda muitas outras. É um material interessante e valioso que, como já posso reconhecer, tem muitos paralelos com as lendas de outras tribos, não só na própria América do Sul, mas também na parte norte desse grande continente (2022, I, p. 148; grifo no original).

5 Lembre-se que as “as lágrimas (...) dos olhinhos azuis” de Macunaíma que, em sua subida aos céus, “pingavam (...) sobre as florzinhas brancas do campo”, tingem-nas “de azul”, dando origem aos “miosótis” (Andrade, 1988, p. 164), i.e., às flores popularmente conhecidas como *Não-me-esqueças*. “Se a história de Macunaíma”, diz Eduardo Sterzi (2022, p. 84), “revela-se, ao fim, a história de um massacre (os genocídios indígena e africano, ambos ainda em curso, são sintetizados no episódio da tribo extinta), é também, antes e depois do fim, a história de um desejo de sobrevivência e libertação, de quem, diante da morte e do ‘silêncio imenso’ que ela deixa, tem força de dizer que não veio ao mundo ‘para ser pedra’ — e que, assim, se faz *canto e constelação*”.

Estamos diante de uma versão *in nuce* do material que comporá “Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná”, incluindo o exercício comparativo, sugerido na passagem, entre mitologias, que, intitulado “Parentescos e analogias”, se segue à coletânea: composto de comparações “entre os mitos karib e aruaque, e entre estes e os mitos de várias outras etnias”, o ensaio traça, nas palavras de Sérgio Medeiros, “uma ampla rede de influências e coincidências que antecipa de certa maneira as análises intertextuais empreendidas pelo estruturalismo”, constituindo um possível “esboço de uma leitura intertextual da mitologia sul-americana”, que talvez “tenha de algum modo auxiliado Mário de Andrade a conceber e elaborar a sua ‘súmula literária’ das tradições orais do Brasil” (Medeiros, 2002, p. 25, 26), ou seja, a reunião de material etnográfico de proveniência diversa em *Macunaíma*. Além disso, estamos também diante de uma versão *in nuce*, uma espécie de sinopse, de mitos presentes na rapsódia, das violências de gênero e da vingança feminina (cf. Aguilar, 2022), para não falar da remissão ao papagaio (re-)contador..

Contudo, imediatamente depois dessa passagem do relato de Koch-Grünberg (re) aparece um outro narrador:

Certa noite, o velho Inácio se junta a nós. Também quer contar histórias: “Nuá mandou construir um barco grande e avisou todos os animais, onça, veado, anta *capivara* e outros, todos os animais da terra. Ele avisou também as pessoas: ‘Tudo vai afundar na água!’. Mas as pessoas disseram: ‘É mentira!’. Nuá fez um barco grande e mandou todos os animais entrarem nele, também plantou lá dentro todas as frutas, especialmente bananas, milho, mandioca, *caju* e outras. Ainda hoje, pode-se ver o barco do outro lado do Roroíma, uma rocha grande com um grande bananal junto dela. Nuá disse para as pessoas: ‘Vocês vão ser transformadas em delfins e peixes e cobras d’água e tartarugas!’. As pessoas, Majonggóng, Makuxi, Taulipáng, Wapixana, Sapará, Wayumará, Máku e outras, acreditaram em Nuá. Todos os outros **viraram** bichos que vivem n’água. Então veio muita água do Roroíma e alagou tudo. As pessoas que Nuá tinha avisado disseram: ‘Não vamos fazer barcos, vamos subir nas árvores!’. Elas foram transformadas em formigas, *tocandiras*, talvez também em borboletas. *Agutipuru* (esquilo) subiu numa *inajá* alta, e é **por isso** que até hoje ele gosta tanto dos frutos dessa palmeira. Outras pessoas subiram em árvores e **viraram** todo tipo de macaco, bugios, *macacos de cheiro* e outros. **Por isso** é que, até hoje, os macacos se parecem com os homens. Outros foram transformados em pássaros. O *tamanduá*, que naquela época ainda era gente, disse: ‘No que é que eu vou me transformar agora? *Cutia*, *paca*, anta, **todos esses** bichos são comidos. Isso eu não quero ser. Vou **virar** *tamanduá*, esse as pessoas não comem!’. Um outro fez a mesma coisa e **virou** onça; um outro, raposa; bichos que não se comem; esses eram os espertos! Todos os pássaros foram para o céu, *mutum*, *urubu*, *passarão*, *garça* e outros. Dizem que o céu tem um buraco, o portão para esses bichos. Tudo ficou alagado e veio a noite; por muito tempo o sol

não brilhou. Então Nuá disse (ou será que foi Jesu Cristo?): ‘Quando for de manhã vocês devem saber cantar!’. Ele disse isso para os papagaios, *araras*, *cutias*, antas, para todos os bichos, para bugios, *mutuns* e outros. Um dia, *agutipuru* estava comendo frutos de *inajá* e passou os caroços sobre seu membro. Aí, alguns pelos ficaram presos neles. **Por isso** é que, até hoje, o caroço tem fios. *Agutipuru* jogou um fruto de *inajá* na água, para ver se ela estava baixando. A fruta **fez ‘ting’**; sinal de que ainda tinha muita água. *Agutipuru* fazia isso toda noite, por muito tempo. Um dia, a fruta **fez ‘pong’**. Então *agutipuru* percebeu que a água estava baixando. Aí, a água baixou tanto, que a fruta da *inajá* **fez ‘pau’** quando ele jogou outra na água. Então *agutipuru* percebeu que a fruta tinha caído em chão seco. Então o bugio cantou primeiro, depois o galo, o *mutum* e **todos esses** pássaros que cantam de manhã, de *madrugada*. O dia clareou; o sol apareceu de novo. Então Nuá mandou o *urubu*, que naquela época ainda era uma pomba, ver se a terra estava seca. O pássaro ficou bastante tempo fora e comeu muitos bichos, especialmente peixes que estavam estragados. Ele ficou sujo, preto de lama, e fedia, e **virou** *urubu*. Então Nuá mandou uma pomba pequena atrás dele, para ver o que ele estava fazendo, já que ele demorava tanto. Ela não fez como o *urubu*, mas voltou e contou para Nuá. Então Nuá disse para o *urubu*: ‘Você está sujo demais! Não quero mais você! Agora você pode viver sempre assim!’. Então ele ficou sendo um abutre. A pombinha disse: ‘A terra está seca’. Então Nuá veio lá do céu com sua canoa. Antes disso, ele ainda mandou o *gavião*, o *coró-coró*, a *garça*, **todos esses** pássaros que ainda hoje gostam de andar na lama e comem carne estragada e peixes. Todos ficaram e não voltaram mais. Então ele mandou o veado e disse para ele: ‘Cuidado! Lá tem muita formiga! Deixe, primeiro, elas irem embora!’. Mas o veado era teimoso e disse: ‘Isso não faz mal nenhum!’. Naquela época, ele ainda tinha carne na parte de baixo das coxas. Então as formigas comeram a carne dele, e até hoje ele corre com pernas finas. As formigas também comeram a carne da perna do veado-mateiro. Nuá disse que era para ele se apressar; **por isso** é que o veado corre até hoje. Nuá disse para os bichos: ‘Deixem que fiquem mais seco; deixem as formigas ir embora primeiro!’. Mas os bichos, veados, antas, não esperaram e, **por isso**, as formigas comeram a carne das pernas deles. Então Nuá — ou Jesu Cristo? — disse para os veados, antas e todos os outros animais de caça: ‘Quando vocês encontrarem pessoas, não fujam delas, mas falem com elas! Não tenham medo!’. Então o macaco disse: ‘Não acreditem nele, fujam dos homens!’. Os animais seguiram o conselho do macaco e, **por isso**, até hoje são mortos pelos homens. Senão, seriam amigos até hoje” (2022, pp. 148-150; itálicos no original; negritos nossos).

O mito, a variação do mito de Noé ou do dilúvio de Makunaimî, salvo engano, passou despercebido pela fortuna crítica de *Macunaíma*, que focou suas atenções na coleção de mitos contados por Akúli e Mayuluápu, ainda que a “história” contada pelo velho Inácio seja reproduzida nas páginas iniciais do ensaio comparativo que se segue à coletânea, o já mencionado “Parentescos e analogias”, no qual desempenha um papel decisivo. Por



isso, nos deteremos a seguir sobre a sua importância, tanto a micro-textual mais evidente, quanto a macro-textual menos explícita.

2. “[É] por isso que”, “viraram”, “todos esses”: o leitor minimamente familiarizado com *Macunaíma* reconhecerá as expressões que grifamos no mito contado pelo velho Inácio makuxi. “Por isso que” aparece como conjunção etiológica sete vezes na rapsódia. As conjugações de “virar”, no sentido de “tornar-se”, comparecem mais de cinquenta vezes, o que encontra respaldo na pragmática nativa, já que a opção preferencial dos indígenas para traduzir ao português o devir, a transformação ou metamorfose mítica ou sobrenatural é “virar” (ou o substantivo “viração”).<sup>6</sup> “Todos esses”, nem seria preciso dizer, opera como uma verdadeira fórmula, por mais de trinta vezes no livro, para encerrar as enumerações (de bichos, pedras, espíritos, etc.), ao mesmo tempo que as abre, à moda de um “etc.”, marcando uma “indeterminação genérica final”, na feliz expressão de Cavalcanti Proença (1987, p. 22). O caso de “fez ‘ting’” é mais complexo, já que, enquanto expressão de uma onomatopeia, só ocorre uma vez na obra de Mário: “Quando ele me pescar e der a batida na minha cabeça então faço ‘juque!’ enganando que morri” (Andrade, 1988, p. 102). Contudo, por outro lado, há uma disseminação do uso do verbo “fazer” como (aparente) sinônimo de “dizer”, utilizado inclusive mais do que esse para indicar a fala: “— Vá tomar banho! ela fez”; “‘Esta serve’ ele fez”, etc. Segundo Cavalcanti Proença, Mário aí se guiou pelo *Rã-txa hu-ni ku-ĩ*, de Capistrano de Abreu: “o uso de *fez* e *fizeram* com o significado de *disse*, *disseram*, [...] correspondem literalmente a *aka* e *akabo* dos caxinauás [huni-kuĩ]” (Cavalcanti Proença, 1987, p. 65). Contudo, podemos aventar que o uso de “fazer” como sinônimo de “dizer” em *Macunaíma* se motive pela necessidade ou desejo de acentuar a dimensão pragmática ou mesmo performativa, ou seja, agencial, e, no limite, mágica, da palavra, uma concepção do discurso como ação, afim a muitos modos indígenas de concebê-lo (e mesmo ainda uma deshierarquização entre as falas e sons do mundo, entre dizeres humanos e onomatopeias). É assim que encontramos casos limítrofes, em que o dizer é já fazer ou agir ou mesmo em que o gesto (a ação) é um gesto, tais como “Bento deu uma agüinha e fez reza cantada” e “O moço fez que sim”.

Poder-se-ia objetar que, evidentemente, Mário não leu a (re)tradução ao português da obra de Koch-Grünberg, mas o “original” em alemão (que, no caso dos mitos, é uma

6 Cavalcanti Proença, em seu ineludível *Roteiro de Macunaíma*, afirma que “O verbo *transformar-se*, de origem erudita, encontra correspondência popular em *virar*, forma largamente usada por Mário de Andrade que apenas uma vez usou *transformar* e, isso mesmo para evitar a repetição de *virar* já expresso muito proximamente” (1987, p. 82; grifos no original). Me parece, porém, que não é só o lastro da preferência por “virar” na pragmática “popular” da língua a razão da escolha de Mário, e sim sua ancoragem no universo nativo.

tradução do português ou de línguas pemon ao alemão feita pelo antropólogo). Porém, uma análise dos termos utilizados no “original”, i.e., em alemão, confirma o que apontamos<sup>7</sup>: “*deshalb*” (“por isso que”), “*werden*” (“virar” ou “tornar-se”, diferente de *verwandeln*, “transformar-se”), “*machte* [‘ting’]” (“fez [‘ting’]”), “*alle diese*” (“todos esses”). Poder-se-ia objetar ainda que não é só no mito contado pelo velho Inácio que tais construções aparecem, e que Mário se deparara com elas em outros relatos do *corpus* principal de narrativas indígenas que sabemos compor os “livros-guia” da rapsódia: além de *Do Roraima ao Orinoco* (2022, I, II e III), *O selvagem*, de Couto de Magalhães (1975) e *Rã-txa hu-ni ku-ĩ* (2016), de Capistrano de Abreu, e a *Poranduba amazonense*, de Barbosa Rodrigues (2018).<sup>8</sup> E, de fato, algumas delas têm lugar não só nos mitos contados por Akúli e Mayuluaípu, como ainda naqueles coletados por Barbosa Rodrigues e traduzidos ao português de uma língua distante das pemon, o nheengatu (ou tupi moderno). Assim, na *Poranduba*, encontramos “por isso que” para introduzir a explicação etiológica e o uso de “virar” para indicar metamorfoses ou devires, ao lado de “transformar” e “tornar-se”, sem que haja um padrão de tradução em relação aos verbos ou construções em nheengatu vertidos pelos três verbos. As duas construções, como apontamos, também aparecem na coletânea que compõem a parte principal do segundo volume de *Do Roraima ao Orinoco*, na qual encontramos ainda a utilização de “todos esses”, embora só uma vez mobilizado ao fim de uma enumeração<sup>9</sup>, e o uso de “fazer” para indicar a emissão de som vocal (mas não verbal).<sup>10</sup> Todavia, não encontramos em nenhum mito do referido *corpus*-guia de *Macunaíma* o conjunto concentrado dessas construções que são marcas estilísticas identificadoras da rapsódia — a não ser naquele contado pelo velho Inácio. É justo essa *concentração* (lastreada pela reaparição das palavras e expressões em outros contadores ou tradutores, que confirmam o caráter não-idiossincrático do relato do ancião makuxi, tanto para Mário, quanto para nós) que cabe ressaltar aqui, pois trata-se de tentar, se não provar, ao menos indicar a possibilidade de que a com-posição de Inácio possui, para a escrita de *Macunaíma*, um valor paradigmático (não importa se consciente ou não - voltaremos a isso) do modo de contação indígena dos mitos, servindo de modelo (talvez o determinante, mas certamente não o único) para o rapsodo do livro, o que não quer dizer que esse seja apenas uma replicação daquele: como vimos, na obra de Mário há mesmo uma

7 Agradeço a Hugo Simões pelo auxílio com a língua alemã.

8 A expressão “livros-guia” é de Cavalcanti Proença (1987), embora ele caracterize só os três primeiros como tais, deixando a *Poranduba* de fora.

9 No mito 11, “Morte e Ressurreição de Makunaíma” (Koch-Grünberg, 2022, II, p. 53). Nas outras ocorrências, “todos esses” opera como uma retomada de uma enumeração anterior.

10 São duas as ocorrências, para indicar gritos ou chamados: uma no mito 5, “Outros feitos de Makuaíma” (Koch-Grünberg, 2022, II, p. 47) e outra no Mito 26, “A morte de Piai’mã” (Koch-Grünberg, 2022, II, p. 67).

expansão e intensificação, por exemplo, do uso de “fazer” para indicar a produção de sons. Contudo, a concentração no relato do “cacique” de técnicas ou modos indígenas de contar mitos que queremos ressaltar não se limita a essa dimensão *micro-textual*, *linguística*, mas, mais significativamente (ao menos para a hipótese aqui defendida), abarca também uma dimensão *macro-* ou *intertextual*, de tessitura, costura ou transformação (viração) *entre* mitos de proveniência distinta.

3. Após reproduzir o mito contado pelo velho makuxi no primeiro volume de *Do Roraima ao Orinoco*, Koch-Grünberg comenta:

Esta é a lenda do dilúvio, tal como o chefe Inácio a contou para mim. Que bela companhia Noé e Jesus Cristo arranjaram! Se deixarmos a arca e as duas pombas de lado e substituímos “Nuá-Jesu Cristo” pelo herói da tribo, Makunaíma, que, segundo a verdadeira lenda dos Makuxi e dos Tauripang, foi quem causou o dilúvio, então teremos o verdadeiro mito indígena. Os fragmentos bíblicos, provavelmente, já têm a idade de algumas gerações, oriundos da missão carmelita junto às tribos do Uraricoera (2022, I, p. 150).

Como se pode perceber, a postura do etnógrafo é, no mínimo, ambígua. De um lado, ele claramente aponta para a superficialidade da penetração cristã, que não passaria do nível epidérmico dos nomes, mas, de, outro, não esconde uma certa ironia, eivada de paternalismo em relação aos nativos: “Que bela companhia Noé e Jesus Cristo arranjaram!”. Trata-se de uma ambiguidade recorrente ao longo do relato da viagem e da etnografia propriamente dita (o terceiro volume), em especial quando emerge a questão da *areruya* (lembremos que Koch-Grünberg foi o primeiro a fonografar uma performance dela), tratada, quase sem solução de continuidade, tanto como uma apropriação nativa de elementos cristãos quanto uma deturpação, produzida pela ação missionária ou por essa apropriação, irreversível da essência indígena.<sup>11</sup> A própria insistência, no seu comentário, em frisar o suposto desconhecimento ou impostura de Inácio quanto ao agente mítico, “Nuá-Jesu Cristo”, “Noé e Jesus Cristo”, é indicativo dessa postura, perdendo de vista o essencial: a hesitação do “cacique” makuxi entre Noé e Jesus Cristo como autor da ação demiúrgica

11 Assim, por exemplo, no diário, ele afirma que “Aqui quase não se percebe a influência da missão inglesa entre os Akawóio, que, no Roraima, nunca teve sede permanente”, para, logo a seguir, dizer que “Desses fósseis cristãos também faz parte a monótona *arärúya*, que, entre os habitantes de Kaualiánalemóng, quase suplantou totalmente os belos cantos e danças antigos” (2022, I, p. 116). E, na etnografia, quando descreve cantos e danças, de novo emerge essa oposição entre o gênero alienígena e o “original”: “Na aldeia Kaualiánalemong no Roraima, onde se sentia de modo mais forte a influência britânico-cristã, dançou-se por um dia e meio somente a *areruya*, enquanto os habitantes da aldeia vizinha de Denóng, que eram muito mais originais, só dançavam a *parixerá* e outras danças autóctones” (2022, III, pp. 160-1).

do dilúvio talvez não constitua uma dúvida que revelaria a incompreensão nativa, mas seja uma marcação da exterioridade da figura que ali se incorpora à cosmologia pemon, ou ainda uma abertura do cristianismo a uma duplicidade (“em perpétuo desequilíbrio”, diria Lévi-Strauss), gemelarizando figuras católicas...<sup>12</sup>

Podemos identificar a mesma ambiguidade, ainda que mitigada, quando da reaparição do mito no ensaio comparativo que se segue à coletânea do segundo volume, “Parentescos e analogias”. Ali, a “lenda indianizada de Noé”, como Koch-Grünberg a caracteriza, é reproduzida, embora não literalmente, já que, por exemplo, a hesitação de Inácio entre Nuá ou Jesu Cristo é eliminada... O mito é o segundo a aparecer no estudo, que se abre com o estudo do motivo do dilúvio “em relação com a *árvore do mundo*” (que aparece no primeiro mito da coletânea propriamente dita: “A árvore do mundo e a grande enchente”, contado em duas versões, a de Akúli, e a de Mayuluaípu). Antes dele, como ponto de partida da comparação, a “lenda do dilúvio dos Akawaio [grafia atualizada], contada pelo missionário Brett”, que “apresenta o maior número de concordâncias com a lenda do dilúvio dos Arekuna, seus vizinhos ocidentais mais próximos” (Koch-Grünberg, 2022, II, p. 257). O problema, Koch-Grünberg já o aponta, é que

Tem-se a impressão de que o missionário ortodoxo amoldou um pouco o começo dessa lenda (...) para os seus objetivos religiosos. Makunaíma, que em todas as lendas anotadas por mim é considerado aqui é o “de infinita bondade, grande, invisível”. Seu irmão mais velho Žigé (Sigu) tornou-se seu filho que reina sobre os animais, que naquela época viviam pacificamente com os homens: Deus Pai, Filho e o Paraíso (2002, II, p. 257).

De fato, lendo o mito apresentado por Brett, que Koch-Grünberg parafraseia *quase* textualmente (ou seja, ao qual Mário também teve acesso, mesmo que indireto), ainda que elimine certos excessos cristãos (numa reconstrução por subtração do que julga excessivamente exógeno), resta clara a marca do reverendo, seja indireta (de novo, o

---

12 Em todo o seu relato, aliás, Koch-Grünberg parece ignorar o paradoxo do observador. A certa altura, por exemplo, ele conta que: “Eu trouxe alguns rolos de música gravada e os toco para as pessoas, para acostamá-los com o fato de o aparelho reproduzir a voz humana. Eles querem ouvir, vez por outra, ‘*bist meine süsse kleine Frau*’ (és minha doce mulherzinha), da opereta *O conde de Luxemburgo* (*Der Graf von Luxemburg*), de Léhar, e a bela polca da Renânia ‘*Am Bosporus*’ (No Bósforo), de Paul Lincke, cujo estribilho diz: ‘*A — ja, was ist denn blos mit der Rosa los*’ (Ai, mas o que se passa com Rosa?) e, não demora muito, as musicais crianças cantam essas melodias sem errar, mutilando de maneira engraçada a letra alemã” (2022, I, p. 72). É curioso perceber que o etnógrafo vê no seu gesto uma ação inconsequente (apesar das consequências imediatas visíveis e registradas), e não uma contaminação, uma “influência” que retiraria a autoctonia e a natividade da arte verbal indígena, como, ao contrário, vê a *areruya*, que descreve como uma “dança singular” e lhe dedica, na etnografia, mais espaço, entre descrição e imprecisão mal disfarçada, que as “danças autóctones”.

paradoxo do observador), que induziu os nativos a contarem uma versão mais palatável a seus ouvidos cristãos, seja direta, embora, de modo pouco verossímil, ele diga que, “[p]ara possibilitar o leitor de julgar de modo justo os contos lendários dessa tribo tão importante, eu reproduzi o relato acima *quase* na íntegra, apesar da puerilidade de certas partes” (2022, II, p. 385; grifo nosso). Na versão que Brett (re)produz, encontramos elementos comuns aos mitos kaapon e pemon da árvore do mundo e sua relação com o dilúvio, como as tentativas reiteradas de encontrá-la, o papel de um roedor na busca, a derrubada da árvore como origem do dilúvio, etc. Contudo, a moldura ou costura discursiva é completamente outra, altamente moralizada e organizada por uma lógica providencial. Em primeiro lugar, nela é Makunaíma, “o grande espírito que nenhum homem vira”, criador dos “pássaros e feras”, quem altruisticamente gera a árvore do mundo “para surpreender suas criaturas com sua magnanimidade, estava fazendo nascer da terra uma árvore enorme e maravilhosa” (Brett, 1868, p. 378). Ao encontrá-la, seu filho Sigu (“equivalente” a Jiguê em *Macunaíma*, que na rapsódia ocupa a posição de irmão mais velho - essa variação das posições familiares dentro da família ou clã de Makunaimi é comum nas cosmogonias pemon e kaapon que o tem como núcleo), nomeado pelo pai para “governar” os vivos, “à época, todos dotados do poder de fala” (o princípio nativo da comunicação interespecífica originária), decide cortá-la não por desmesura ou avareza, mas movido por extremo altruísmo e capacidade de cálculo: “Sigu, dotado de razão, e pensando nas gerações futuras, ordenou que se cortasse a árvore, para prover com abundância toda a terra ao redor, plantando todo enxerto e semente que ela fornecesse” (Brett, 1868, p. 379). Segue-se como consequência um fluxo de água e peixes, controlado e dirigido por Sigu, mas que se converte em dilúvio pela ação de um macaco que remove do tronco cortado a cesta que controlava a vazão da água. Mais uma vez, Sigu age providencialmente, que (como Noé, embora Brett não explicita isso) “[j]untando seu pequeno rebanho para salvá-los da água que subia” os leva ao lugar mais alto da terra (Brett, 1868, p. 381). E, como na “lenda indianizada de Noé” do velho Inácio, aqueles que se negam a acompanhá-lo, viram nas diferentes espécies: a história bíblica da conservação ou salvação *vira* a história nativa da transformação ou especiação, explicação etiológica da diferença e não da manutenção da identidade ou do poder divino. Estaríamos diante do *topos* indígena da má escolha disseminado entre muitos povos, não fosse a versão de Brett converter a cena numa espécie de juízo final ou tribunal moral, em que a diferenciação das espécies se dá segundo a falta moral (o pecado) de cada uma. Basta aqui citar o modo como o reverendo interrompe a descrição das especiações para que isso fique claro: “não é preciso continuar relatando essas e outras várias faltas e falhas dos outros pássaros e animais” (Brett, 1868, p. 383).<sup>13</sup>

13 Poderíamos retroceder um passo a mais do que Koch-Grünberg e mencionar a versão, resumida por



Mesmo assim, apesar da moldura cristã-moralizante (do criacionismo ao juízo, passando pelo governo do mundo), a semelhança com o mito contado pelo velho Inácio, é patente, o que, concordamos com Koch-Grünberg, “vale em especial para os diferentes elementos explanatórios [a etiologia das espécies, mas não o juízo que as acompanha], que, em parte, correspondem àqueles da lenda dos Akawaio” (2002, II, p. 260), e que estão ausentes das versões do mito da árvore do mundo e do dilúvio contadas por Akúli e Mayuluaípu ao antropólogo alemão. O que surpreende, porém, não é tanto a semelhança, mas as diferenças, pois, tomando a versão de Brett como termo de comparação, a de Inácio, em relação a ela, produz dois movimentos aparentemente contraditórios. O primeiro é que o juízo que acompanha o tema da má escolha não comparece (trata-se de descrever como escolhas distintas diante do dilúvio levaram a caminhos *específicos* distintos uns dos outros, pelos quais as diferentes espécies adquirem extensivamente a forma daquilo que já eram enquanto qualidade intensiva [cf. o já clássico ensaio sobre perspectivismo em Viveiros de Castro, 2002]). O segundo é que Makunaíma e Sigu dão lugar a Nuá e/ou Jesu Cristo, o que parece ir na direção contrária de uma aparente descristianização. Todavia, no mito contado pelo “cacique” makuxi, Nuá e/ou Jesu Cristo, figuras do panteão judaico-cristão, aparecem paradoxal e implicitamente descristianizados, pois não agem por algum tipo de incumbência divina, ou “pensando nas gerações futuras” (o relato, ou

---

Schomburgk em 1848, do dilúvio makuxi: “Como entre os Karib e os Arawak, o Ser Supremo, o Criador do Céu e da Terra, é chamado [pelos Makuxi] de Makunaima (O que trabalha à noite), sendo Epel O que se opõe a ele, assim como sua cosmogonia corresponde quase exatamente àquela dos Warao, Karib, e outros. Após o grande espírito beneficente ter criado a terra com suas plantas e árvores, ele desceu do alto e, escalando uma árvore alta, cortou, com seu poderoso machado de pedra alguns pedaços de cascas, que jogou no rio que corria abaixo e logo a seguir virou-os em todo tipo de animais. Quando chamou-os todos à vida, fez o homem. Esse caiu num sono profundo e quando acordou encontrou uma mulher de pé ao seu lado. O Espírito Maligno obteve o domínio sobre a terra, e Makunaima enviou grandes enchentes: um homem sozinho escapou em um corial [canoa], do qual enviou um rato para ver se as águas haviam baixado, e ele voltou com uma espiga de milho”. Em nota, o cientista alemão afirma que “A correspondência desse mito com a história bíblica revela muito claramente a influência indireta do missionarismo ou de outro empreendimento cristão” (Schomburgk, 1923, p. 253). De fato, se a associação de Makunaima com um Criador ex nihilo e o dilúvio como punição dão uma moldura cristã, ela é menos acentuada que na versão de Brett. E, na página seguinte, outro elemento do relato, mais macunaímico que cristão, é apresentado: “De acordo com os Makuxi, o único homem que sobreviveu ao dilúvio geral jogou pedras para trás, e desse modo populou a terra novamente” (Schomburgk, 1923, p. 254). Não custa recordar que é no relato de Richard Schomburgk sobre sua viagem à então Guiana Inglesa entre 1840 e 1848 que o nome de Makunaimi é escrito pela primeira vez em escrita alfabética. A expedição do cientista alemão fora contratada pelos ingleses para definir a fronteira à oeste do território colonial, dando origem à “linha Schomburgk”, responsável por espoliar cerca de oitenta mil quilômetros quadrados para a Coroa Britânica, justamente a região hoje reivindicada pela Venezuela, respaldada por seguidas decisões de tribunais internacionais. Ou seja, o ingresso de Makunaimi no mundo branco se dá num conflito colonial e cosmológico, que é também um conflito de escritas, afinal, não é só o seu nome que se inscreve no relato do explorador, mas também a “escrita indígena” (a expressão é do próprio Schomburgk) que os guias nativos atribuíam a “Makunaima” (as múltiplas inscrições no circum-Roraima, os letreiros de Makunaimi).



sua reprodução começa *in media res*, sem um prólogo explicativo).<sup>14</sup> Desse modo, não é um acaso que Koch-Grünberg afirme:

É fácil retirar dessa lenda os elementos bíblicos, principalmente a figura de Noé, além da arca e das duas pombas. A primeira pomba que se torna abutre, pelo visto, corresponde ao corvo da narrativa bíblica, que foi enviado primeiro por Noé e “ia e voltava, até que se secaram as águas de sobre a terra”. Curiosamente, nossa lenda aqui concorda de modo mais exato com a antiga tradição judaica. (...). Todo o resto na nossa lenda é puramente indígena. Isso vale em especial para os diferentes elementos explanatórios, que, em parte, correspondem àqueles da lenda dos Akawaio (2022, II, p. 260).

Trata-se da mesma formulação, em outras palavras, do que já dissera ao reproduzir pela primeira vez o mito: retirando “a arca e as duas pombas” e substituindo “‘Nuá-Jesu Cristo’ pelo herói da tribo, Makunaíma” teríamos “o verdadeiro mito indígena”: mais uma vez, a reconstrução filológica do original por subtração daquilo que lhe seria *derivado, falso, exógeno*. O problema é que Koch-Grünberg esqueceu de combinar com os russos, ou melhor, que o alemão esqueceu de combinar com o makuxi. O velho Inácio (ou os pemon) faze(m) questão (como na *areruya* que tanto perturbava o antropólogo,

14 Se antes (nota 15) fomos para trás, agora poderíamos seguir para frente, isto é, para a contemporaneidade, com uma versão atual da indianização do mito de Noé, provinda dos Ingarikó, que, como os Akawaio, se definem como Kapon. Em sua tese de doutorado, Virgínia Amaral fornece, a partir do entrelaçamento de seis versões nativas, a narrativa ingarikó de Píraikoman, que conta a origem da Areruya e da Bíblia, e da diferença entre ambas (Amaral, 2019, pp. 142-4). Nela, a inversão mítica em relação à perspectiva genealógica de Koch-Grünberg é completa: antes de ser um capítulo disparatado e deturpado da história da Bíblia, decorrente da ação missionária, a Areruya se apresenta como originariamente nativa, e, mais do que isso, a própria história da Bíblia se “indianiza”, tornando-se um capítulo — menor — da mitologia kapon, pela introdução de uma dualidade entre, de um lado, *Nuwa* (Noé), “que era branco, tinha dinheiro e muitos seguidores”, e, de outro, *Píraikoman*, demiurgo de procedência talvez makuxi, e “único praticante de Areruya”: “Vivia dançando e cantando, mas era acompanhado apenas pela sogra, *Wairosia*, e a irmã mais nova de sua esposa”. Enquanto aquele “precisava da orientação divina”, e, por ter “medo de errar” e “não ter expressão própria”, “fez riscos dizendo que aquelas eram palavras escritas por Deus” (dando origem, assim, à escrita), esse “sentia a palavra de Deus dentro de si” e, ao subir ao paraíso, “fez chover muito, durante dias”, provocando o dilúvio. Como na versão bíblica, Deus orienta “Noé a construir um barco onde ele colocaria todos os animais”, o que ele faz com a ajuda de sua amante, mulher de Píraikoman que o trocou por ser ele “feio, com a pele cheia de feridas”. Contudo, o desfecho é bem distinto: “Depois que a água baixou, Noé e a mulher de Píraikoman encalharam em algum lugar. Eles não morreram. Mas também não subiram, à maneira de Píraikoman. Seu barco está por aí, encalhado”. Evidentemente, não podemos estabelecer uma relação linear e causal entre três versões de séculos diferentes (XIX, XX e XXI) e de povos que, embora mais ou menos aparentados, são distintos (Akawaio, Makuxi, Ingarikó), mas é interessante notar, entre eles, uma proporcionalidade direta entre dois movimentos opostos: quanto maior a cristianização aparente (o mito ingarikó atual tem mais elementos manifestos da arca que os dois outros; *Píraikoman*, sentindo a palavra de Deus internamente, é mais “cristão” do que Noé, que precisa do intermédio da escrita e da ordem divina), maior a nativização. Cf., para uma revisão recente das múltiplas histórias de surgimento do(s) *areruya(s)* e os conflitos entre elas, Santos & Fiorotti, 2020, pp. 49-64.

quase como a escrita do chefe nambikwara o fazia com Lévi-Strauss) não só de manter (ou mesmo introduzir) o elemento estrangeiro ou derivado, suplementando (Derrida, 2006), equivocando (Viveiros de Castro, 2004) ou atualizando (Fiorotti, 2023, pp. 89ss) a cosmologia nativa, como também de acentuar a sua exterioridade ou exogenia - tal ênfase se verifica na pergunta recorrente de Inácio: foi Nuá ou Jesu Cristo?

Tentemos esmiuçar melhor o procedimento de (re)contagem mítica - de “indianização”, para usar a expressão de Koch-Grünberg - contido no relato do velho Inácio, para podermos voltar à *Macunaíma*. Em primeiro lugar, segundo o que o antropólogo alemão aponta, o “cacique” makuxi parece sobrepor ou equivocar (no sentido técnico do termo) o dilúvio bíblico com aquele provocado por Makunaimî, e mesmo equivocar Makunaimî com Noé e Jesus Cristo. Porém, ainda que haja elementos comuns (p.ex., o fato do dilúvio provir do que hoje é o Monte que dá nome à região - “veio muita água do Roraima e inundou tudo”), é preciso ressaltar que não há menção à árvore do mundo, de modo que talvez estejamos diante de algo diferente. Pois a segunda equivocação produzida no mito contado por Inácio também merece uma atenção detida, afinal, ele sobrepõe a salvação ou conservação das espécies do dilúvio bíblico com a especiação ou explicação etiológica concentrada de um grande número de espécies. Salvo engano, não há, na tradição makuxi, uma associação direta entre o dilúvio e a origem das espécies (ou da diferenciação específica). E, com mais certeza, à época, não havia registros disso (ao menos, é o que podemos depreender da leitura de Roth [1913]). O mito, então, pode ser de proveniência akawaio, de modo que talvez se possa dizer que, mesmo que a única fonte a atestá-lo seja a já mencionada versão problemática ou enviesada de Brett, com uma marca cristã, direta ou indiretamente produzida pela ação missionária, a equivocação entre o dilúvio nativo e o cristão já começara a ter lugar ali, na versão akaiowo. Ainda que os (nomes dos) personagens demiúrgicos sejam, na versão de Brett, nativos, nela tem lugar uma especiação *massiva* rara de ser encontrada em um único mito indígena. Antes, as explicações etiológicas nativas costumam estar disseminadas e diluídas em muitos mitos: não é um único evento que dá origem a todas as diferenças extensivas. Na coletânea de Koch-Grünberg, por exemplo, há um só mito em que um grande número de espécies (mas não tantas quanto na do dilúvio) adquire sua forma, ou melhor, sua “flauta” (voz, fala e canto característicos) e “pele” (forma e cor corpóreas), o belíssimo mito da origem do timbó contado por Akúli (o de número 22, “Como os venenos para peixe azá e inég vieram ao mundo” [Koch-Grünberg, 2022, II, p. 70]), ao qual Macunaíma, o da rapsódia, faz menção: “Timbó já foi gente um dia que nem nós” (Andrade, 1988, p. 13). Mas, independente disso, de sua proveniência exata, em relação à versão de Brett, a de Inácio, como apontamos, de um lado, remove os (nomes de) personagens indígenas, e

mesmo o cenário nativo, da árvore do mundo, e, de outro, descristianiza os personagens cristãos (incluindo seus nomes, que passam por uma nativização: Jesus Cristo como Jesu Cristo, e Noé como Nuá) e mesmo a sua moldura, já que o dilúvio não tem uma explicação punitiva, e a má escolha deixa de ser capturada pelo dispositivo do juízo, como acontecera na versão de Brett. A *indianização da lenda* (para colocar nos termos de Koch-Grünberg) não passaria, assim, por *eliminar* a alteridade, mas por incorporá-la como uma espécie de *suplemento* no sentido derrideano, ao mesmo tempo indígena e alienígena.<sup>15</sup> Os termos podem ser estrangeiros, mas a relação entre eles é nativa: eis o ponto. Ou, para ser mais claro: o conteúdo do mito é (em partes) cristão, mas a *forma* (no sentido amplo) de contá-lo, isto é, de lê-lo e recontá-lo, é indígena. A "lenda indianizada de Noé" não é o único mito a fazer isso. De novo, dentro da própria coletânea de Koch-Grünberg, encontramos outros exemplos, seja de incorporação de elementos da cultura branca, colonizadora (a "terra dos ingleses" em referência a Guiana, que aparece em algumas histórias por exemplo), seja de incorporação cosmogônica de seres míticos de outros povos indígenas, como o caso de Piaimã, reputado pelos pemon como introdutor do xamanismo e estrangeiro, um Ingarikó (Kapon) que inclusive se expressa em sua língua nativa nos mitos contados por Akúli (cf. Koch-Grünberg, 2022, II, pp. 21ss). E, mesmo fora dela, Mário se deparou com uma infinidade de exemplos. Para ficar com um só caso, mencionemos o "velho Caetano", chefe Bakairi, nascido provavelmente em fins do século XVIII e que foi informante de von Steinen. Em *Entre os aborígenes do Brasil Central*, o ancião, descrito (positivamente) de forma idiossincrática<sup>16</sup>, é apresentado, ao menos duas vezes, associando seres míticos nativos a figuras de outra extração. "O delicioso ancião Caetano, que se entendia magnificamente com as circunstâncias modernas, declarou que Keri era o imperador do Rio de Janeiro - Pedro Segundo", conta von Steinen, que poucas páginas antes, relata como o chefe se referia ao avô de Keri: "Tumehi era um morcego, tendo um pelo cinza-negro. O velho Caetano chamava-lhe ora Semimo (bak. *semímo* morcego), ora Rei do Congo! Esta última expressão o velho, não sei como, ouvira, de escravos fugidos ou de trabalhadores de fazendas, aplicando-a ao Tumehi preto" (1940, pp. 485, 483).<sup>17</sup> Mas esses e outros

15 Inspiro-me, para a discussão, que se prolongará ao longo do ensaio, sobre a relação entre indígena e alienígena, em uma formulação de *Saudades do mundo*, de Eduardo Sterzi (2002, p. 206), formulação que incide e atravessa, mesmo que não explicitamente, as leituras que faz de *Macunaíma* no referido livro.

16 Por exemplo, quando da descrição da culinária e dos utensílios de cozinha dos Bakairi: "E o velho Caetano, do moderno Paranatinga, fabricava potes, contrariando, como homem, completamente o costume primitivo" (von Steinen, 1940, p. 266).

17 Cavalcanti Proença remete a essa passagem, cometendo, porém, um deslize a respeito à proveniência do epíteto "Rei do Congo" utilizado por Caetano: "influenciado pelas festas assistidas em Cuiabá, enxertava a figura africana em uma lenda de seu povo", lemos no *Roteiro de Macunaíma* (1987: 129), o que não condiz com o relato de Von Steinen.

tantos exemplos de *pacificação do branco* (Albert e Ramos, 2002), de abertura constitua à alteridade (cf. Viveiros de Castro, 2000), ou de sobreposição de mundos, com os quais Mário deve ter topado<sup>18</sup>, longe de refutarem o nosso argumento, o confirmam: no relato do velho Inácio encontramos concentrados uma série de operações de (re)contagem mítica, um paradigma de rapsodo indígena para o autor de *Macunaíma*.

É como se a “lenda indianizada de Noé” oferecesse um modelo quase virtuosístico de (re)contação mítica, de transformação nativizadora de mitos exógenos: transforma-se o dilúvio nativo ao mesmo tempo em que se transforma o dilúvio cristão (o duplo movimento que já mencionamos). Nesse exercício, explicações etiológicas, provindas possivelmente de mitos dispersos, são (re)articuladas ou elas mesmo transformadas de acordo com o novo evento (o do dilúvio) em que elas têm lugar. O caráter enxertivo, característico da abertura nativa à alteridade (mas em seus próprios termos, ou melhor, em suas próprias relações) e à própria transformação, inclusive de seus mitos, sempre re-contados, fica evidente, por exemplo, em uma das explicações etiológicas: “O *tamanduá*, que naquela época ainda era gente, disse: ‘O que é que eu vou virar? *Cutia, paca, anta*, todos esses bichos são comidos. Isso eu não quero ser. Vou virar tamanduá, esse as pessoas não comem!’” (Koch-Grünberg, 2022, II, p. 259; grifos no original). Trata-se de um monólogo, ou melhor, um diálogo<sup>19</sup>, sobre o que virar, que, mais uma vez, encontramos disseminado em outros mitos pemon coletados por Koch-Grünberg, como nas duas versões (arekuna e taurepang) da origem das plêiades (os mitos 18 e L) e naquele sobre como a lua chegou ao céu (o mito 14), o que o próprio antropólogo observa, acrescentando o caso de um mito Kalínya, em “Parentescos e analogias” (Koch-Grünberg, 2022, II, p. 266), no qual, insisto ainda outra vez, o mito contado pelo velho Inácio também tem valor paradigmático, abrindo, como contraponto à versão de Brett, o ensaio de mitologia comparada. À lista que

18 Vou me permitir dar mais um exemplo, por ser significativo no contexto. Em algum momento entre a primeira (1928) e a segunda edições (1937), Mário trava contato com a monografia de Carlos Estevão de Oliveira sobre “Os Apinagé do Alto-Tocantins”, publicado no vol. 6, n. 2 do *Boletim do Museu Nacional* em 1930. O aspecto que mais lhe interessa nela (além da proximidade de um mito dos Karajá, que comparece na primeira edição, com o mito de seus vizinhos e inimigos, os Apinagé, que será mobilizada por Mário em um acréscimo da segunda edição [cf. Nodari, no prelo]) e que utilizará em seu debate com Tristão de Ataíde é justamente a sobreposição aparentemente paradoxal de cosmologias (nativa e bíblica): “Num trabalho recentemente publicado, de Carlos Estevão de Oliveira (...), se conta os Apinagé do norte de Goiás, apesar de vivendo há mais de cem anos sob a não sei se diga gestões religiosas católicas, também conservam o seu culto e ritos tapuios. *Vivem com duas religiões, o que não é pouca ambição*. Ao mesmo tempo em que o padre os batiza e casa, também o Vaíangá, o pajé deles, faz o mesmo. Cultuam a Deus como a Mebapáme, que é o sol” (Andrade, 2002, p. 30; grifo nosso). Cf. Nodari, 2022.

19 Sonyellen Fiorotti, em comunicação pessoal, sublinhou, com precisão, a dialogicidade do aparente monólogo, “como se ele [o tamanduá] estivesse invocando as qualidades que ele pode ser, nesse momento da fala”, como se as tivesse consultando. De fato, o “diálogo entre as gentes do mundo” é uma marca decisiva das artes verbais indígenas. Cf. Fiorotti, 2023.

Koch-Grünberg faz de uso desse tipo de fórmula, poderíamos acrescentar uma variação dela mobilizada nos mitos huni-kuĩ de origem, justamente, da lua, coletados por Capistrano de Abreu, similiaridade, parentesco ou co-incidência que não passou despercebida por Mário. Afinal, no capítulo IV, "Boiúna Luna", a lua tem o seu nome pemon, como registrado pelo antropólogo alemão (Kapei), mas a história que apresenta a sua origem (a cabeça decepada que segue os vivos até matutar sobre o que virar e escolher ser lua, subindo aos céus), e inclusive o modo de formular a decisão sobre seu destino, é pano:

— O que vou ser? — disse (a si mesma)

Pensou:

— Eu queria ser legume, será que vão me comer?

Eu queria ser o rio, será que vão me beber e farão xixi em mim?

Eu queria ser um pedaço de pau, será que vão derrubar e me queimar?

Eu queria ser terra, será que vão me pisar?

Eu queria ser caça, será que vão me comer?

Eu queria ser jarina, será que vão fazer casa e nela morar?

O que eu vou ser? Eu vou ser a lua (Capistrano de Abreu, 2016, pp. 651-2).<sup>20</sup>

A cabeça esperou muito porém vendo que não abriam mesmo matutou no que ia ser. Si fosse ser água os outros bebiam, si fosse mosquito flitavam, si fosse trem-de-ferro descarrilava, si fosse rio punham no mapa.. Resolveu: "Vou ser Lua." (Andrade, 1988, p. 32).<sup>21</sup>

20 Optamos por citar a versão mais curta registrada por Capistrano. A mais longa encontra-se em Capistrano de Abreu, 2016, pp. 644-6.

21 Lembre-se que também Macunaíma medita sobre o que virar ao fim da sua vida, até decidir tornar-se a Ursa Maior.



Poderíamos (com justiça) ver nessa conjunção realizada por Mário<sup>22</sup> uma *mistura* diluidora, como também poderíamos ver nela uma *sobreposição* em que sob a aparente unidade tem lugar uma heteróclita bricolagem, manifesta na inscrição linguística de nomes e fórmulas de proveniências díspares<sup>23</sup>, gesto análogo, quero crer, àquele da “lenda indianizada de Noé”. Assim, se nada do “conteúdo” do mito contado pelo velho Inácio foi aproveitado na rapsódia — o que “explica” ter passado despercebido pela fortuna crítica —, a *forma* — o modo indígena de contar, recontar, costurar e transformar mitos ou elementos de povos ou mundos distintos — parece ser, se não a mesma, ao menos, aparentada ou análoga (para retomar o título do ensaio de Koch-Grünberg). Já apontamos

22 A bem da verdade, a conjunção comporta ainda outros elementos, dos quais vale destacar a associação de Capei, a lua, com a Boiúna. Não há registro dessa ligação na literatura indígena lida por Mário, de modo que a sua motivação parece ser a de constituir Macunaíma como antagonista ao mesmo tempo do Sol (Vei, com a qual quebra um compromisso, e que, por isso, se vingará dele ao final) e da lua (Capei), ainda que se oponha a elas diferencialmente: de Vei, por uma aliança frustrada; de Capei, pela história pregressa dela. Não tenho conhecimento etnológico suficiente para avaliar a significação e lastro em contextos etnográficos dessa dupla oposição, mas sabemos, pelas anotações de Mário para “Música de feitiçaria no Brasil”, que a questão da gemelaridade e sua relação com o Sol e a Lua em *Macunaíma* lhe interessava: “Dioscurismo ameríndio — Macunaíma (Koch-Grünberg)”, lemos num fragmento, e, em outro, “É impossível negar a impressionante analogia dos deuses gêmeos, em principal diante de certas concepções de ciclos culturais primitivos como os dos índios do Brasil, com o Sol e a Lua” (Andrade, 2015, s.p.). Cabe salientar ainda que o antagonismo com Capei acompanha boa parte do livro, não se restringindo a uma disputa episódica. Já virada em lua, ela reparecerá constantemente, a maior parte das vezes prolongando a hostilidade com o herói. Por exemplo, quando Macunaíma está sujo de fezes do urubu, ela se nega tanto a carregá-lo pra “ilha de Marajó” por ele estar “mesmo fedendo por demais”, quanto a lhe fornecer “um foguinho pra ele aquecer” (Andrade, 1988, p. 66). Ou ainda, já em “Uraricoera”, é a aparição de “Capei (...) iluminando a terra” que possibilita que a “sombra de Jigüê” chegue na tapera onde está o herói para tentar engoli-lo (Andrade, 1988, p. 153). E, para dar só mais uma ocorrência, a final, ao subir aos céus, Macunaíma primeiro busca abrigo “na maloca de Capei”, que se nega “lembrando do fedor antigo do herói”, que, em represália, dá “uma porção de munhecaços na cara da Lua”, o que explica por “que ela tem aquelas manchas escuras na cara” (Andrade, 1988, p. 165). Além disso, no capítulo imediatamente anterior ao primeiro embate entre Macunaíma e Capei nomeada como tal, é a “Cobra Preta” (tradução literal do termo tupi *mboia* [cobra] *una* [preta]) que chupa o único seio de Ci, e provoca a morte do filho do herói e da Mãe do Mato (Andrade, 1988, p. 27). E bem mais adiante, quando Macunaíma está diante de uma fonte no parque do Anhangabaú, e vê sair de dentro dela uma embarcação que se desfaz em “uma fumaçada de pernilongos, de borrachudos mosquitos-pólvora mutucas marimbondos cabas potós moscas-de-ura, todos esses mosquitos”, ficamos sabendo que a responsável “era a Mãe d’Água que vinha bancando piróscafo pra atentar o herói” (Andrade, 1988, p. 120). A cena remete à descrição das visagens produzidas pela Boiúna por Raymundo Moraes em *Na planície amazônica*, na qual também há a associação entre a Boiúna e a Mãe d’Água (1926, pp. 80ss). Para voltar ao corpo do texto, a questão toda está em decidir, embora seja indecível, se a lua pemon, a huni-kuí, a Boiúna, a Cobra Preta, a Mãe d’Água, Capei, *todas essas* são, na rapsódia, *uma só* ou se constituem uma multiplicidade, uma série aberta de diferenças e variações, muitas diferenças — variações aparentadas — se instanciando/manifestando. Ou, por outra, se devemos tomar a fórmula *todas essas* como uma subsunção à unidade (um Todo), ou, para citar mais uma vez a feliz expressão de Cavalcanti Proença, como uma “indeterminação genérica final”.

23 Foi Mário Chamie, no prolixo, mas importante, *Intertexto: a escrita rapsódica — ensaio de leitura produtora*, quem assemelhou a forma rapsódia à descrição da bricolagem por Lévi-Strauss: enquanto “junção do heterogêneo”, ela “teria, assim, qualquer coisa a ver com a *bricolage*” (1970, p. 9).



a dimensão micro-textual ou linguística dessa semelhança. Passemos agora à macro-textual ou estrutural.

4. “Existe, entre as tribos caraíbas do extremo norte da Amazônia, um ciclo de tradições sobre um herói chamado Macunaíma”, lemos na abertura de um texto anônimo de divulgação da rapsódia publicado no *Diário Nacional* no ano de seu lançamento (1928), o primeiro texto sobre o livro, e que Silviano Santiago, com argúcia, atribuiu a Mário. Mas, continua a “resenha”, “[c]omo as tradições cíclicas sobre Macunaíma são em numero diminuto, o autor se aproveita de outras lendas brasileiras, fazendo-as passar com o mesmo herói”. A construção teria começado, portanto, a partir de um conjunto (um ciclo) de mitos locais, que, por serem poucos, tiveram de ser *suplementados* por outros, provindos seja de outros povos indígenas, seja de histórias de procedência não-indígena. Tal suplementação tem sido duramente criticada atualmente por artistas e pensadores indígenas, como a pesquisadora e escritora makuxi Trudruá (Julie) Dorrico. A “homogeneização, a mistura indiferenciada”, afirma, “é um projeto nacionalista de Mário”, sublinhando o papel da fortuna crítica quanto às origens heterogêneas dos mitos e relatos presentes na rapsódia: “Tais origens foram borradas e majoritariamente ignoradas pela crítica contemporânea, que é a forma de manter a narrativa e o ponto de vista de Mário” (Dorrico, 2022, p. 126). Conclui Dorrico:

É preciso reconhecer que o apagamento das fontes, dos nomes, dos enredos, da estrutura de narração etiológica empregadas por Mário em *Macunaíma* foi borrado pelo autor e pela crítica através do tempo. Assim como o autor busca homogeneizar todas as referências de povos diversos tentando constituir um todo monocultural, como se todos os povos fossem iguais, a fortuna crítica especializada o imita (2002, p. 127).

Ainda que eu não endosse *completamente* a caracterização do “projeto nacionalista de Mário” como a produção de uma “homogeneização” ou “mistura indiferenciada” (tenho a impressão de que o autor oscila — tanto em suas declarações de intenção quanto no próprio texto — pendularmente entre isso e o seu contrário; cf. Nodari, 2020), é muito difícil não coadunar com o diagnóstico, especialmente no papel que Dorrico atribui à fortuna crítica: o exemplo que dá, de um prefácio recente de Luís Augusto Fischer para a edição da L&PM da rapsódia, é eloquente, pois o autor “associa o protagonista Macunaíma ao povo Maku” [Hupd'äh] (Dorrico, 2022, p. 122), revelando um desleixo etnográfico que, ademais, dá o tom de *Dois formações, uma história*, obra em que aproxima o perspectivismo do bandeirantismo... Meu objetivo aqui vai na contramão desse apagamento (produzido seja de Mário, seja pela crítica) e visa, antes, buscar identificar a presença de um narrador

indígena específico, o velho makuxi Inácio, na própria forma da contação rapsódica. Ou seja, estou tentando argumentar que mesmo ali onde diferentes povos e suas próprias diferenças foram borrados, é possível ouvir, ainda que soterrada, a marca das vozes de origem, como aquela do narrador da “lenda indianizada de Noé”,

Em uma nota para o primeiro prefácio (de 1926) de *Macunaíma*, Mário escreveu: “(Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro.)” (Andrade, 2017, p. 213). Essa caracterização enfática (“afinal *não passa...*”) será desmentida ou mitigada com igual ênfase (“*Evidentemente*”) em outra anotação também visando um prefácio que, no fim das contas, nunca foi publicado em vida pelo autor: “Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore” (Andrade, 2017, p. 214). Ambas as afirmações, especialmente se tomadas em conjunto, carecem de maiores explicações, dada sua evidência: *Macunaíma*, afinal, é uma antologia de mitos e histórias que, porém, diferencia-se das compilações ou coletâneas de tipo etnográfica, linguística, histórica. São estas, portanto, ou são estas *também*, o termo de comparação da rapsódia, em relação às quais ela se aproxima e se distancia. Desse modo, *Macunaíma* move-se em dois planos ao mesmo tempo: o (indígena) dos mitos e práticas relatados e o (alienígena) dos modos pelos quais aqueles são contados, de modo que se pode comparar a rapsódia tanto com as histórias e costumes nativos quanto com as suas mediações ou traduções culturais, com a *forma* que a (proto-)entografia lida por Mário os registrou e publicou. Me parece, como argumentarei, que, em relação às últimas, o encaixamento ou montagem ou arranjo de mitos e contos de origem díspar numa sequência narrativa (um “ciclo”) e etiológica explicativa do cosmos e de suas coisas, ou seja, a própria rapsódia, pode revelar-se mais *fiel à forma* (num sentido amplo) do mito ou da mitologia nativos, mesmo que os mitos isolados apareçam, pela montagem com outros de outras proveniências, por isso, falsificados. Tomando como comparação os “livros-guia”, o procedimento mítico em *Macunaíma*, tanto do ponto de vista micro- quanto do macro-narrativo (o *motivo* de se contar um mito etiológico, por ex.) talvez seja preservado, ainda que às expensas da fidelidade ao conteúdo mítico e aos povos de onde provêm (e entende-se muito bem porque isso possa ser, para eles, indesculpável ou mesmo criminoso). Se perdemos em acesso ao conteúdo e contexto dos mitos, talvez ganhemos na compreensão de sua performance, de sua composição e formulação, dos mecanismos de encaixe: se perdemos na experiência contada, talvez ganhemos na compreensão da forma de contar a experiência.

Trata-se, a meu ver, de um deslocamento importante, na medida em que os contadores e histórias indígenas costumam ser vistos como meras “fontes”, “materiais” aproveitáveis e aproveitados por Mário, como é praxe em boa parte da fortuna crítica, que concebe a ação do autor da rapsódia como um processo de formalização ou codificação

dessas matéria. Como apontou com precisão Lúcia Sá (2012), “embora a influência dos textos indígenas em *Macunaíma* não tenha sido negada, os textos indígenas propriamente ditos nunca foram analisados seriamente, pois esse trabalho tende a ser visto como supérfluo, já que as fontes ameríndias são geralmente consideradas simples ‘matéria-prima etnográfica’”. Seria preciso, assim, “questionar o discurso econômico de toda uma tradição crítica que tem insistido em tratar os textos indígenas como matéria-prima, que só podem passar à categoria de arte quando devidamente trabalhados pelas mãos engenhosas de intelectuais não indígenas”. Podemos exemplificar a postura questionada por Sá na leitura da rapsódia realizada por Gilda de Mello e Souza. Assim, ainda que ela reconheça a existência de “dois sistemas referenciais diversos” aos quais a narrativa se reportaria, é apenas para criar entre eles uma hierarquia e subordinação, pelas quais o sistema “subterrâneo” (latente), como infra-estrutura, é o determinante, e o “ostensivo” (manifesto), como super-estrutura, é mero diversionismo (ideologia?): “independente dos *mascaramentos* [grifo nosso] sucessivos que emprestam à narrativa um aspecto *selvagem* [grifo nosso], o seu núcleo central permanece *firmemente europeu* [grifo da autora]” (2003, p. 60). Contudo, em primeiro lugar, como estamos insistindo, Mário não trabalha diretamente com textos (orais) indígenas, mas com mediações (traduções, compilações, etc.) de tais textos. Além disso, ao mobilizar relatos indígenas por meio de, através, ou mesmo *contra* (como argumentaremos) tais mediações, *Macunaíma* não lida uma matéria *inerte e informe*, mas se depara com a *resistência* (espiritual) dessa matéria à sua formalização pelas coletâneas etnográficas. Assim, seguindo a lição de Jaider Esbell (2018), podemos ver a agência nativa *na* ou *sobre* a rapsódia, identificando a *presença* indígena não só no plano do “conteúdo”, mas também enquanto codificação ou forma, que se sobrepõe aos códigos e formas “ocidentais” e também os modificam e transformam: “a irrupção das formas selvagens”, para fazer uso do título de um texto de Eduardo Sterzi (2022) e jogar ironicamente com a caracterização de Gilda de Mello e Souza. Ou seja, podemos ver como os códigos nativos codificam não só uma matéria também indígena, mas também a matéria branca e o seu código: o código branco também passa pelo crivo da codificação nativa. É o que tentarei fazer a seguir, sublinhando o que julgo ser a presença da voz de velho Inácio na montagem da rapsódia.

Como vimos, são quatro as principais coletâneas de mitos e contos indígenas que formam os “livros-guia” de *Macunaíma*. Em ordem de importância, vem, em primeiro lugar, obviamente, a de Koch-Grünberg de mitos pemon (taurepang e arekuna mais especificamente); depois, a *Poranduba amazonense*, *O selvagem* e a de Capistrano de Abreu. Os dois últimos (o de Couto e o de mitos huni-kuĩ) têm a peculiaridade de usarem os mitos, por meio da tradução interlinear, como ferramenta para o ensino e registro

da língua (o *nheengatu* e o *huni-kuĩ*, respectivamente). Mas a diferença principal entre as obras é de outra ordem: enquanto as coletâneas de Koch-Grünberg e Capistrano de Abreu restringem-se a mitos de um só povo contados em língua nativa (ainda que também traduzidas ao português pelos nativos no caso do primeiro), apresentando um escopo etnográfico mais bem definido, e um maior rigor, as de Barbosa Rodrigues e Couto apresentam e colocam lado a lado mitos de proveniência distintas, muitas vezes sem indicação do seu contexto ou povo de origem, “desgeograficados”, para usar a expressão de Mário a qual voltaremos.<sup>24</sup> Contudo, em que pese a diferença das quatro coletâneas, em todas elas, as histórias são organizadas não de acordo com a sequência e circunstância em que foram narradas ou com a ordem dos eventos contados, mas agrupadas em blocos a partir de seu tema ou personagem.

O princípio de construção de *Macunaíma* é outro. Nem uma compilação de mitos de um povo, nem um conjunto de mitos de povos variados agrupados por temas ou personagens. É claro que, à primeira vista, a unidade (o caráter cíclico), ou seja, o princípio organizador, é fornecida pelo personagem, o protagonista — Macunaíma. Todavia, como vimos, a ele são atribuídos feitos e práticas de outros povos, com ele se confrontam demiurgos e entidades de proveniência não-pemon: “[c]omo as tradições cíclicas sobre Macunaíma são em numero diminuto, o autor se aproveita de outras lendas brasileiras, fazendo-as passar com o mesmo herói”. Além disso, *dentro* da história de Macunaíma, são contadas também histórias que se passam com outros personagens (como Pauí-Pódole), por vezes de povos distintos e nomeados (como a história de Taína-Cã, dos Karajá). O ciclo forma-se em torno não de um personagem de uma cosmologia específica ou de um personagem comum a várias cosmologias (como o jabuti nas coletâneas de Barbosa Rodrigues e Couto de Magalhães), e sim do seu *narrador*, aquele que relata tanto a vida do protagonista, quanto, dentro desta, as histórias de outros: a unidade é dada pelo contador que é, ele mesmo, mítico, que é, ele mesmo, *um mito*, que é, ele mesmo, além disso, *indígena*, a saber, o próprio Macunaíma (que transmite seu relato ao papagaio, que o re-

24 É fácil — e mesmo certo — atribuir essa diferença ao deságio temporal entre as obras: *O selvagem e Poranduba* são da segunda metade do século XIX e as outras duas já de 1924 e 1914. O avanço e profissionalização da etnografia explicariam, como de fato explicam, a diferença. Mas há também a questão da língua: Couto de Magalhães e Barbosa Rodrigues coletam os mitos em uma língua franca, o *nheengatu* (a mesma do “original” do mito de Jurupari utilizado por Stradelli para a sua tradução). Os mitos, portanto, ali já aparecem desgeograficados quanto à língua, e o próprio fato de serem contados e circularem no tupi moderno pode ser um índice, ao menos em alguns casos, de sua desgeograficação forçada, ou seja, da impossibilidade de determinar o seu contexto (povo e território) de origem. Para os dois proto-etnógrafos, porém, a língua em que ouviram os mitos (o *nheengatu*) era índice do contrário: o de seu pertencimento a uma espécie de marco-cosmologia tupi. Mas as aparências, como as línguas, enganam..., afinal, o tupi moderno, insistamos, era uma língua franca falada também por povos não-tupi, tapuias, e seringueiros, brancos, em suma, por quase toda a população da Amazônia. A unidade da língua dos mitos mascarava a multiplicidade de sua origem.

transmite ao rapsodo que aparece no "Epílogo"). É do ponto de vista dele que a rapsódia é contada, é do ponto de vista dele que as múltiplas estórias e mundos são costurados. Aqui, encontramos a diferença crucial em relação aos "livros-guia": o princípio organizador, a moldura das histórias não é "alienígena" (a etnografia), mas "indígena" ("indígena" entre aspas, evidentemente, pois se trata de um exercício ficcional, cuja legitimidade é contestada pelos críticos indígenas). Essa espécie de "antropologia especulativa" (Nodari, 2024a) implicava tentar adotar tanto a prosódia nativa — da qual um conjunto significativo das marcas e fórmulas utilizadas na rapsódia se concentra na forma de contar do velho Inácio — quanto a perspectiva indígena em relação à exterioridade. Afinal, para suplementar o diminuto ciclo macunaímico registrado por Koch-Grünberg, o "autor" precisou deslocar o "herói", de modo a confrontá-lo com seres (míticos ou não), práticas e modos de vida diferentes daqueles pemon, incluindo a "civilização da máquina", encarnada na cidade de São Paulo, o mundo branco (e esse contato forma o núcleo do livro). Trata-se do que a crítica convencionou chamar, a partir dos prefácios de Mário, de "desgeografização"<sup>25</sup>, uma espécie de "atribuição errônea" borgeana, em que personagens, fauna, flora, expressões, condutas, são (des-)situados *fora do seu lugar*, colocando-se heterotopicamente lado a lado seres e cenários não-copertinentes. Contudo, não se pode perder de vista o que acabamos de sublinhar, a saber, que Macunaíma é não só o *protagonista* dessas viagens (embora nem sempre seja o seu *agente*, já que muitas vezes ele está fugindo e, no caso da ida à cidade, foi levado a tanto para recuperar a muiiraquitã espoliada), como o seu *narrador*. É do ponto de vista dele que os brancos são vistos, como "filhos da mandioca" ou "de Mani", numa referência a um mito sobre a origem da mandioca coletado por Couto de Magalhães em *O selvagem*, e que São Paulo é apresentada, num exercício de "antropologia reversa" (Wagner, 2010) epitomizado na "Carta pras Icamiabas". Aqui, a diferença em relação aos livros-guia se desdobra em outra, pois não se trata do etnógrafo que viaja da cidade à floresta e torna, mas do nativo que faz o movimento inverso: é o mundo branco que é visto não só pela ótica "indígena", como também pela lógica "nativa" de dar sentido a ele, a saber, não a forma "científica" da etnografia, mas a do saber narrativo. É como se as viagens de Macunaíma que ele mesmo relata, as "desgeografizações", fossem também a forma narrativa das viagens dos mitos, de Makunaimi, mas não só, e suas transformações, inclusive ou especialmente, no contato com os brancos, e pelos brancos.

25 "Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea - um conceito étnico nacional e geográfico.) // (Dizer também que não estou convencido pelo fato simples de ter empregado elementos nacionais, de ter feito obra brasileira. Não sei si sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não.)" (Andrade, 2017, p. 213). Observe-se a oscilação entre a busca pela homogeneidade nacional e a desconfiança quanto ao resultado.



Sabe-se que Mário de Andrade tinha uma verdadeira admiração pela capacidade de emigração de manifestações, formas ou conteúdos culturais: “Há casos curiosíssimos disso”, diz ele em uma crônica a respeito publicada no jornal *A cidade*, do Recife, em 14 de novembro de 1934, “como aquele sucedido com o explorador Kock-Grünberg que fonografou entre os índios brasileiros do extremo-norte da Amazônia, já dotada de texto ameríndio, a melodia do hino nacional holandês!” (Andrade, 2018).<sup>26</sup> Essa admiração contrasta com a desconfiança mais ou menos geral dos autores dos “livros-guia” quanto à contaminação ou contágio das “culturas” e histórias indígenas por aquelas de proveniência europeia<sup>27</sup>, e também com aquela ambiguidade mais específica de Koch-Grünberg em relação à “lenda indianizada de Noé” e à *areruya*. A miragem da “pureza” (ainda que motivada pela justa denúncia da violência material e simbólica da colonização) dificultava a eles ver tanto a conformação recíproca de redes de povos por meio de seus contatos simétricos quanto a capacidade nativa de, diante de um encontro assimétrico (um “mau encontro”), dar sentido a ele por meio de uma aparente auto-contaminação. Desse modo, por exemplo, Barbosa Rodrigues, ao publicar várias versões do mito do boto, denuncia em duas o contágio do mundo branco, mas o que vemos em ambas é a “contaminação” sendo orientada nativamente, pois o boto, enquanto agente maléfico, ardiloso e enganador, aparece numa delas como um branco, e, em outra, “é um regatão” (1881, pp. 44, 41), como, aliás, também o é Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã na rapsódia...<sup>28</sup> Por sua vez, Mário não só aproveitou pontualmente essas percepções nativas do mundo branco, sem perder de vista os efeitos devastadores do aparato colonial (basta lembrar a volta de Macunaíma ao Uraricoera, verdadeiro cenário fantasmático, já que, como lemos no texto anônimo do *Diário Nacional* “a tribo morrera toda numa epidemia” [1928], num triste

26 O “caso” aparece no apêndice ao terceiro volume de *Do Roraima ao Orinoco*, “A música dos Makuxí, Taulipáng e Yekuaná”, assinado por Erich M. von Hornbostel, que analisou o material fonografado por Koch-Grünberg, com o auxílio dele. Cf. a seção do texto voltado à “Influência europeia” (Koch-Grünberg, 2022, III, p. 386).

27 Veja-se essa afirmação de Barbosa Rodrigues em “Lendas, crenças e superstições”, que ele mitigaria depois na *Poranduba*: “As lendas, como as plantas transplantadas, também medram, e, conforme a civilização do povo, perdem-se, ou vigoram enfeitando-se com as cores locais. Entre a gentilidade não há lendas e sim crenças (...). Com origem mitológica puramente indígena não conheço nenhuma. Alguns contos que tenho coligido, posto que tenham a singeleza infantil e mesmo uma poesia natural, não constituem lendas, são simples histórias quase todas eivadas de superstição e seladas com o cunho europeu, e raras vezes mesmo africano”: seriam “histórias das crenças plantadas outrora pelos invasores, que o tempo modificou, coloriu e tornou romanescas, inutilizando a inteligência indígena” (1881, pp. 24, 25).

28 Pietro Pietra é caracterizado não só como “regatão”, como também “peruano”, o que, longe de ser um elemento de xenofobia, indica o seu provável referente histórico, Julio César Araña del Águila, o rei do látex, responsável por aliciar trabalhadores nordestinos vítimas da seca para seu empreendimento (em mais uma etapa da desgeografização forçada pelo processo colonial), e por trocar ítems de uso cotidiano por quilos de borracha, entre outros tantos crimes.



augúrio dos Tapayuna históricos, quase dizimados décadas depois do mesmo modo [cf. Lima, 2014]]. Mais do que isso, ao fazer de Macunaíma o narrador do relato, colocou a ótica "indígena" como o princípio ordenador e estrutural (trata-se de um demiurgo) da narrativa do contato com o mundo branco, ou seja, situou o herói na posição de sujeito da própria transformação.

Essa posição é a mesma do velho Inácio (e do velho Caetano), e foi possivelmente, como estou argumentando, inspirada por ele(s). A "lenda indianizada de Noé" poderia muito bem ser caracterizada como uma "desgeograficação" da história bíblica, que a desloca ao Roraima. Mas, evidentemente, a "indianização" da história de Noé não se reduz a isso. Afinal, não é só o cenário "físico" que se modifica, que se desloca: que o cenário da história seja outro deve ser tomado em seu sentido amplo, a saber, que a história é re-escrita (grafia) em outra terra (geo), contada em outro mundo, e, além disso, inserida em outra moldura e lógica narrativas, recosturada. A desgeograficação não é um procedimento referente apenas a lugares, mas a contextos, em todos os sentidos, inclusive ou especialmente o daqueles textos (verbais ou não) com os quais e aos quais dá sentido: o mito de Noé, desse modo é descosturado, descontextualizado, tirado de seu contexto e texto de origem (dos quais, porém, conserva a marca, o rastro) e retextualizado na textura indígena (cf. Fiorotti, 2023), recosturado com estruturas formulaicas típicas, com explicações etiológicas, com o princípio cosmológico de que tudo era gente. Além disso, o contexto na acepção de situação discursiva também se altera drasticamente. Extraída da Bíblia e do imaginário judaico-cristão, a história, transformada, é re-inserida em um novo contexto de contatos, amistosos poucos, violentos, a sua maioria, entre indígenas e brancos (etnógrafos, fazendeiros, missionários), passando a compor, lado a lado com histórias "dos feitos do pérfido herói da tribo, Makunaíma; do grande dilúvio; do grande incêndio que destruiu toda vida humana; de um homem que teve, aqui na terra, uma das pernas decepadas por sua mulher adúltera", outro ciclo que vai (se) transformando<sup>29</sup>, no qual, porém a sua exterioridade se manifesta como tal na forma dos nomes cristãos. Nem indígena nem alienígena, a "lenda indianizada de Noé" é *indigenamente alienígena* e não *alienigenamente indígena*, como a versão de Brett: se nessa, a cosmologia interna explica elementos e histórias internas, naquela, a cosmologia nativa explica o elemento e a história externas.

Me parece ser esse também um dos objetivos e efeitos máximos do princípio construtivo de *Macunaíma* (o de fazer do herói o narrador), como venho argumentando: o de produzir uma narrativa "indigenamente" alienígena, por oposição às alienigenamente "indígenas" dos seus "livros-guia", especialmente (e é disso que trata o mito contado pelo

29 Como se pode depreender do caso ingarikó (cf. nota 16, acima)

“cacique” makuxi) na conflituosa sobreposição entre os mundos nativo e branco. Um dos traços mais curiosos e constantes da “mistura”, “desgeograficação”, ou, como eu prefiro, “sobreposição” realizada por *Macunaíma* (ou Macunaíma) é justamente a constante manifestação da marca da exterioridade introduzida ou enxertada em uma narrativa de outra proveniência que “nativiza” aquela. Trata-se de algo que muitas vezes passa despercebido, tamanho o poder da prosódia do texto ou do desconhecimento etnográfico dos críticos, e que em outras é minimizada pelo efeito cômico que produz, mas que se está presente em todos os níveis, do linguístico em sentido estrito, ao mais amplo das explicações cosmológicas contidas na narrativa, passando pelas etiologias das pequenas e grandes coisas (lembre-se, por exemplo, da cena da origem do truco, a partir do embate com o gigante na “árvore Dzalaúra-Iegue que dá todas as frutas” [Andrade, 1988, p. 44]). Já tivemos ocasião de mencionar algumas dessas manifestações (Capei, o gigante regatão), bem como a atenção e reflexão de Mário a seu respeito, e por isso, nos deteremos tão somente em duas, muito próximas, por motivos diferentes, da “desgeograficação” do velho Inácio, e desiguais em importância, tanto para a rapsódia, quanto para o nosso argumento.

Começamos pela mais anedótica: o modo como a rapsódia incorpora, menciona, re-escreve uma figura decisiva do catolicismo no Brasil (ainda que sem a importância cosmológica de Noé), José de Anchieta, que só aparece como tal uma única vez, embora seja onipresente de forma indireta (São Paulo é descrita como a “cidade anchietana” na “Carta”; a eleição das formigas como um dos “males” do país, *topos* antigo que é retraçável ao santo<sup>30</sup>; a equivocação Sumé/Tomé e a referência na narrativa à “religião Caraimonhaga que estava fazendo furor no sertão da Baía” [cf. Nodari, 2024b], ambas do tempo de apostolado do jesuíta, etc.). Um desses casos de sua presença em negativo é uma passagem da rapsódia que, embora constitua um movimento em *direção* inversa àquela de Inácio, tem o mesmo *sentido*. No início de “A pacuera de Oibê” (cap. XV), com os três irmãos voltando pra casa e diante um forte calor ocasionado por Vei, Macunaíma

se lembrou que era imperador do Mato-Virgem. Riscou um gesto na sol, gritando:

— Eropita boiamorebo!

Logo o céu se escurentou de supetão e uma nuvem ruivor subiu do horizonte entardecendo a calma do dia. A ruivor veio vindo veio vindo e era o bando de araras vermelhas e jandaia, todos esses faladores, era o papagaio-trombeta era o papagaio-curraleiro era o periquito cutapado era o xará o peito-roxo o ajuru-curau o ajuru-curica arari ararica araraúna

30 “As formigas que tem esta terra”, diz Anchieta (1988, p. 440), “não se pode dizer, são inumeráveis e inúmeras as castas e suas espécies; são destruição desta terra, porque não há viver com elas. Minam as casas, as igrejas, as câmaras pelas paredes até os telhados”.

araraí araguaí arara-taua maracanã maitaca arara-piranga catorra teriba camiranga anaca anu pura canindés tuins periquitos, todos esses, o cortejo sarapintado de Macunaíma imperador. E todos esses faladores formaram uma tenda de asas e de gritos protegendo o herói do despeito vingarento da Sol. Era uma bulha de águas deuses e passarinhos que nem se escutava mais nada e a igarité meio parava atordoada (Andrade, 1988, p. 138).

Trata-se de uma (contra-)apropriação macunaímica de um dos muitos milagres atribuídos a Anchieta (como o de fazer cessar ou retardar a chuva para apresentação de uma de suas peças), que, segundo Cavalcanti Proença, Mário extrai da versão do jesuíta Simão de Vasconcelos: “Numa viagem de canoa, o sol estava queimando. O padre Anchieta falou a um bando de aves: — *Eropita de Boiaimorebo*, que quer dizer — Faze parar teus companheiros aqui sobre nós. — As aves formaram um toldo e protegeram os viajantes contra o sol” (citado em Cavalcanti Proença, 1987, p. 211). É em tupinambá que teria falado com as aves: *ero-pytá nde boîa-î orébo*, em transcrição moderna, e cuja tradução seria, para Eduardo Navarro (2005, p. 338), “fica com teus suditozinhos junto de nós”, forma de eufemisar ou ameaçar o que é uma ordem — uma tradução mais literal ou exata seria: “fique junto de nós com teus pequenos servos”. A capacidade de comunicação com animais de outra espécie em língua indígena, que os jesuítas adjudicavam a Anchieta, é mais um exemplo da estratégia missionária de tentar disputar do interior o campo sobrenatural nativo, com os padres se apropriando de funções e poderes dos pajés. Nesse jogo de *atribuições errôneas*, para fazer uso novamente da expressão borgeana, a de Mário (um gesto de restituição) parece fazer mais sentido: a ação, sendo de Macunaíma, ao contrário de ser mera manifestação de poder divino como a de Anchieta, não só se explica pelo título imperial que porta e lhe dá domínio sobre os pássaros, como também não implica um excesso ou exceção comunicacional e de mão única, mas faz parte da lógica animista de comunicação inter-espécies do xamanismo ameríndio em geral, e da comunicação de Macunaíma com os papagaios, em específico. Não é à toa que os pássaros não só obedecem ao chamado do herói, como, enquanto “faladores”, respondem com uma “bulha de águas deuses e passarinhos que nem se escutava mais nada” fazendo até a canoa parar de atordoamento, ainda que, logo a seguir, num ato característico, Macunaíma corte o clímax, o que talvez, por outra via, aponte para a naturalização do que ocorre, diferentemente da excepcionalidade do gesto anchietano. O milagre deixa de sê-lo ao ser inserido na ordem (sobre-)natural das coisas. O cristianismo é situado numa outra série, que o transforma em outra coisa.

Mas a presença do Anchieta “em si” se dá no capítulo “A piolhenta de Jiguê”, que tem como núcleo a estória de Suzi, tecida especialmente a partir de dois mitos huni kuĩ

coletados por Capistrano de Abreu, “O irmão enganando o irmão” e “A mulher piolenta” (2016: pp. 484-88, 505-8). Na passagem para a rapsódia, *o irmão que engana o irmão* vira Macunaíma, que engana Jiguê, “brincando” com Suzi, a *mulher piolhenta*: “Macunaíma é que era o namorado da companheira de Jiguê” (Andrade, 1988, p. 121). Curiosamente, o agente articulador das duas histórias huni kuĩ na rapsódia, que faz a mediação daquela da traição do irmão à da mulher piolhenta, é o jesuíta. Após aplicar uma surra na companheira e no mano, Jiguê proíbe-a de sair: “Suzi sem quefazer passava o tempo contrariando a moralidade [i.e., se masturbando] mas uma feita o santo Anchieta vindo ao mundo passou pela casa dela e por piedade ensinou-a catar piolhos, muitos!. Agora (...) não fazia imoralidades. Quando Jiguê partia ela tirava os cabelos e espetando-os no porrete do companheiro, catava piolhos” (Andrade, 1988, pp. 122-3). Por um lado, temos a aparição de um *santo*, cuja função é moralizar, o que envolve controlar sexualmente, dentro do projeto laboratorial e colonial jesuítico de construir famílias monogâmicas cristãs. Tal aspecto se ressalta no fechamento do capítulo, quando aparece, pela única vez no texto da rapsódia, o epíteto do herói que subtitula a obra: “Maanape contou pra Jiguê e Jiguê contou pra Maanape. Então eles verificaram que Macunaíma era muito safado e *sem caráter*. Voltaram pro quarto de Maanape e toparam com o herói se lastimando. Pra consolar levaram ele passear na máquina automóvel” (Andrade, 1988, p. 125; grifo nosso). Aqui, é claramente o elemento *moral* (Macunaíma trai Jiguê e inventa mentiras a respeito, que os manos flagram) que define a ausência de caráter (e não uma ausência de civilização própria, como Mário apontava nos prefácios). Contudo, como mostra a frase final, os irmãos não parecem dar muita bola a isso. Assim, por outro lado, a aparição de Anchieta — do jesuitismo — não deixa de ser tomada à moda nativa, sob a tópica da inconstância, se quiserem, afinal, Suzi deixa de se masturbar, mas não de encontrar o cunhado... Além do mais, o *santo* é, ao mesmo tempo, traduzido como um herói cultural nativo, aquele que ensina a... catar piolhos, função que, evidentemente, o rebaixa do ponto de vista cristão.<sup>31</sup>

A outra manifestação explícita de uma exterioridade mostrada como tal em sua “nativização” que gostaríamos de destacar é mais pervasiva e estrutura boa parte (o miolo) da narrativa. Estamos nos referindo à “máquina” (e a sua epítome no “automóvel”). O uso do palavra para designar as *coisas*, digamos assim, do mundo branco, tem lastro nativo, vindo de Koch-Grünberg, ou melhor, dos pemon. Em *Do Roraima ao Orinoco*, o

31 Além disso, a ironia e/ou sarcasmo são evidentes. No mito huni kuĩ, a “mulher piolhenta” “escalpava-se para tirar piolhos” (Capistrano de Abreu, 2016, p. 505), ou seja, essa era a condição originária, invertida em relação à atual, na qual não se retira mais o couro cabeludo para catar piolhos. Já na rapsódia, de forma invertida à inversão, é Anchieta quem *ensina* essa técnica, digamos, inusual, que não existia antes da sua intervenção “civilizatória”: um modo bastante claro da rapsódia apontar para o fato de que o missionarismo visava “ensinar” os indígenas a escalar suas cabeças (em sentido literal e figurado)...

antropólogo registra seguidas vezes “como os índios chamam todos os meus instrumentos mágicos” de “máquina” (2022, I, p. 73). Desse modo, segundo ele, o fonógrafo e o teodolito, por exemplo, eram, aos olhos indígenas, “coisas mágicas, que chamavam de ‘mákina’, uma expressão que ouviram em algum lugar” (2022, III, p. 122). Mas isso que o antropólogo anota lateralmente, sem maiores considerações, a rapsódia toma não como um dado anedótico, e sim como a forma por excelência de Macunaíma conceber o mundo branco. Assim, o termo aparece como substantivo mais de cinquenta vezes na narrativa, referindo-se não só à parafernália de produtos industriais da cidade (“máquina telefone”, “máquina revólver”, “máquina bonde”, “máquina luz elétrica”), como também às mercadorias de um modo geral (“máquina óculos de tartaruga”, “máquina sapatos”, “máquina cinta”) e a tudo aquilo que diz respeito a essa civilização da “máquina”, ou seja, o capitalismo (“máquina London Bank”, “máquina negócios”, “máquina jornais”). E na abertura do cap. X, “Pauí-Pódole”, a acumulação excessiva de mercadorias revela-se monstruosa, verdadeiro encontro sobrenatural em que as “máquinas” se revelam “monstros”: “Uma feita era dia da Flor, festa inventada pros brasileiros serem caridosos e tinha tantos mosquitos carapanãs que Macunaíma largou do estudo e foi na cidade refrescar as ideias. Foi e viu um despropósito de coisas. Parava em cada vitrina e examinava dentro dela aquela porção de monstros, tantos que até parecia a serra do Ererê onde tudo se refugiou quando a enchente grande inundou o mundo” (Andrade, 1988, pp. 87-8).<sup>32</sup> O confronto entre esse caráter mágico, sobrenatural, das “máquinas” e a perspectiva desencantada — científica — a seu respeito marca toda a passagem de Macunaíma por São Paulo, desde a sua chegada. De fato, após a primeira noite na cidade, ele acorda “com os berros da bicharia lá embaixo nas ruas, disparando entre as malocas temíveis. (...) Que mundo de bichos! que despropósito de papões roncando, mauaris juruparis sacis e boitatás (...)” (Andrade, 1988, p. 40). Mas, logo lhe “ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas clácsons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças-pardas não eram onças-pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges

32 A remissão é a um mito coligido por Barbosa Rodrigues, entre “os índios do rio Padauri”: “Na serra do Ererê todas as coisas são grandes; as vespas, os beija-flores, os mucuins, os carrapatos são grandes; há água em cima da serra e pela borda flores; tudo quanto há aí, cheira. Pensamos que antigamente não chegaram aí as águas do dilúvio quando se acabou o mundo” (2018, p. 395). Como o procedimento de agrupamento de mitos de Barbosa Rodrigues se guiava pelo *tema*, na *Poranduba*, a esse mito sucede outro, de procedência distinta, mas igualmente sobre um dilúvio primordial. Trata-se de uma “Lenda dos Pamaris, Abederis e Catauixis” coligida no Rio Purus, da qual, porém, cabe destacar o nome de uma das sobreviventes, ao lado de Uaçú: Sofará, que nomeia na rapsódia a primeira companheira de Jigüê no Uraricoera. Lembre-se que a segunda esposa de Jigüê também é uma mulher de uma humanidade primordial, ancestral, Iriqui, descendente dos que escaparam do dilúvio huni-kuĩ: “O carangueijo”, lemos num estudo de Capistrano de Abreu, “salvou-lhes [um casal de gêmeos] a vida: criou-os, depois casou-os. O varão chamou-se Xaka, carangueijo, a mulher Maxi, praia; destes nasceu *Pokã* (é bom) que esposou Iriki (foi também), e de ambos Manã (espera), marido de Maticiani (esfriou)” (1938, p. 310).

mármons e eram máquinas. (...). Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!”. Sua primeira reação é de tomá-la como uma “deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina”, porém, com risadas, respondem “que isso de deuses era gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém não brinca porque ela mata”: “A máquina não era deus não (...). Era feita pelos homens. Se mexia com eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando as forças da natureza” (Andrade, 1988, p. 40, 41). Macunaíma, porém, não se dá por (con)vencido e passa uma semana “maquinando”, até chegar à sua (quase-)conclusão:

A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si (...). *Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos* porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que *a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara explicável mas apenas uma realidade do mundo*. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens (Andrade, 1988, p. 41; grifos nossos).

Como já tive a oportunidade de me deter alhures nessa rica reflexão macunaímica (Nodari, 2020), gostaria de passar ao desfecho disso que é evidentemente um conflito de cosmologias, afinal, como diz o narrador (o próprio herói), nesse primeiro momento, Macunaíma não conclui plenamente, por ainda não ter domínio sobre o saber ou a arte discursiva. A estada na cidade será o espaço em que ele adquire essa maestria, maestria que é inseparavelmente tanto da palavra (a preparação do rapsodo), quanto das máquinas (a preparação do herói). É nela que o herói estuda a(s) língua(s) dos brancos (a escrita e a falada), é dela que escreve a “Carta pras Icamíabas”, é nela que o conflito cosmológico se especifica numa querela sobre uma constelação (se é Pauí-Pódole, o Pai do Mutum pemon, ou se é o Cruzeiro do Sul), em que o herói (“orador que logo se transformará em rapsodo”, como aponta Telê Ancona [em Andrade, 1988, p. 91, n. 8]) discursará e sairá vitorioso — e com ele, a cosmologia indígena sobre a máquina: “Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica (...). E Pauí-Pódole estava rindo pra ele, agradecendo. De repente piou comprido parecendo trem-de-ferro. Não era trem era piado e o sopro apagou todas as luzes do parque. Então o Pai do Mutum mexeu uma asa mansamente se despedindo do herói” (Andrade, 1988, pp. 92-3; grifos nossos; cf. Nodari, no prelo). Desse modo, Macunaíma vai adquirindo, como apontamos, um domínio *da* palavra e *sobre* a máquina que são inseparáveis pois



o conflito cosmológico diz respeito à *natureza* mesma da máquina: se ela é uma mera realidade do mundo (*res*, coisa) explicável objetivamente, que os homens pretendem dominar mas que os domina ("A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina"; "Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens"), ou se, antes, trata-se de um "deus" (uma ente mítico) sobre o qual se pode adquirir domínio se se souber a sua história: "*a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara explicável*". Que os comentadores tenham visto nessa ocorrência de "lara" uma remissão a uma genérica Mãe d'Água se explica facilmente pelo desconhecimento etnográfico, mas, mesmo que a tomemos como tal, e não, como tudo indica, à figura das/dos *yara* (termo tupinambá com cognatos nas línguas tupi), os "donos" indígenas (pais, mães, mestres, espíritos-protetores, etc.), o adjetivo "explicável" ligado a ela deixa claro o que está em jogo nessa passagem: é preciso tomar a Máquina como uma entidade (sujeito) sobrenatural (um deus, uma Mãe-de-, um espírito, etc.) e/para explicá-la, i.e., tomá-la como um sujeito e conhecer a sua história, para assim ser "dono" (numa acepção nativa) dela. Afinal, um postulado disseminado no pensamento xamânico indígena é o de que conhecer não é, como para nós ocidentais, objetivar (converter as coisas em "realidade do mundo"), mas sim subjetivar: "Conhecer é personificar" (Viveiros de Castro, 2002, p. 358), conhecer a história, formação e narrativa de outro sujeito, é, portanto, para usar o vocabulário de Macunaíma, converter as coisas em Iaras explicáveis, como os mitos fazem, como a mitologização presente na rapsódia faz com o Chuvisco, a Cometa, conhecimento que está na base da atividade dos xamãs (agentes que podem acessar a névoa de virtualidades que constitui a temporalidade mitológica) e lhes permite lidar com os "donos", com os "deuses", com as "iaras", negociando ou guerreando com eles, como Macunaíma, o transformista, e Maanape, o feiticeiro, fazem.

Sob essa ótica, a aparente incongruência de Macunaíma conseguir vencer Piaimã facilmente depois das duas derrotas iniciais e de todo o aparato de segurança que o regatão mobiliza para proteger a muiraquitã se desfaz. Do momento do primeiro encontro com Piaimã até a recuperação da pedra verde, não há nenhuma preparação de Macunaíma para a vitória, *a não ser a sua preparação como narrador das histórias de seus povos e seus parentes*. E, na iminência mesmo de enfrentar e derrotar o gigante definitivamente, Macunaíma decide fumar um cigarro e contar uma história para um *chofer* e sua companheira. De novo, trata-se aparentemente de uma incongruência. Vistas bem as coisas, porém, a história que conta *é a sua vitória*, pois trata-se, ali, de contar a origem dos automóveis a partir da "onça Palauá", isto é, de fazer das máquinas, a civilização da máquina representada por Venceslau Pietro Pietra, uma lara explicável, e, portanto, ser "dono" dela, de re-asseverar

sua percepção inicial de que as máquinas eram bichos e desfazer o desencantamento do mundo:

— No tempo de dantes, moços, o automóvel não era uma máquina que nem hoje não, era a onça parda. Se chamava Palauá e parava no grande mato Fulano. Vai, Palauá falou pros olhos dela:

— Vão na praia do mar, meus verdes olhos, depressa depressa depressa!

Os olhos foram e a onça parda ficou cega. Porém levantou o focinho, fez ele cheirar o vento e percebeu que Aimalá-Pódole, o Pai da Traíra estava nadando lá no longe do mar e gritou:

— Venham da praia do mar, meus verdes olhos, depressa depressa depressa!

Os olhos vieram e Palauá ficou enxergando outra vez. Passava por ali a tigre preta que era muito feroz e falou pra Palauá:

— O que você está fazendo, comadre!

— Estou mandando meus olhos olharem o mar.

— É bom?

— Pros cachorros!

— Então manda os meus também, comadre!

— Mando não porque Aimalá-Pódole está na praia do mar.

— Manda que sinão te engulo, comadre!

Então Palauá falou assim:

— Vão na praia do mar, amarelos olhos de minha comadre tigre, depressa depressa depressa!

Os olhos foram e a tigre preta ficou cega. Aimalá-Pódole estava lá e juque! engoliu os olhos da tigre. Palauá maliciou tudo porque o Pai da Traíra estava cheirando mui forte. Foi tratando de se raspar. Porém a tigre preta que era mui feroz presenciou a fugida e falou pra onça parda:

— Espera um pouco, comadre!

— Não vê que careço de buscar janta pra meus filhos, comadre. Então até outro dia.

— Primeiro manda meus olhos voltarem, comadre, que já tomei um fartão de escuridão.

Palauá gritou:

— Venham da praia do mar, amarelos olhos de minha comadre tigre, depressa depressa depressa!

Porém os olhos não voltaram não e a tigre preta ficou feito fúria.

— Agora que te engulo, comadre!

E correu atrás da onça parda. Foi uma chispada mãe por esses matos que chii! os passarinhos se tornaram pequetitinhos pequetitinhos de medo e a noite levou um susto tamanho que ficou paralítica. Por isso que quando faz dia em riba das árvores, dentro do mato é sempre noite. A coitada não pode mais andar...

Quando Palauá correu légua e meia olhou pra trás fatigada. A tigre preta vinha perto. Vai, Palauá chegou num morro chamado Ibiraiçaba e topou com uma bigorna gigante, aquela uma que pertencia à fundição de Afonso Sardinha no princípio da vida brasileira. Junto da bigorna estavam quatro rodas esquecidas. Então Palauá amarrou elas nos pés pra poder deslizar sem muito esforço e, como se diz: desatou o punho da rede outra vez, uma chispada mãe! A onça engoliu num átimo légua e meia de terreno porém isso vinha que vinha acochada pela tigre. Faziam um barulhão tamanho que os passarinhos estavam pequetitinhos pequetitinhos de medo e a noite mais pesada por causa que não podia andar. E a bulha inda era assombrada pelos gemidos do noitibó... Noitibó é Pai da Noite, moços, e chorava a miséria da filha.

Bateu fome em Palauá. A tigre na cola dela. Mas Palauá nem não podia mais correr assim com o estômago nas costas, vai, em de mais longe quando passou pela barra do Boipeba onde o cuisarrúim morou, viu um motor perto e engoliu o tal. Nem bem motor caiu na barriga da onça que a pobre criou força nova e chispou. Fez légua e meia e olhou pra trás. Isso a tigre preta vinha feita pra cima dela. Estava uma escuriza que só vendo por causa da malinconia da noite e bem na frente dum feixo a onça deu uma trombada temível no derrame dum morrete, que por um triz, era uma vez Palauá! Vai, ela abocanhoun dois vagalhões e seguiu com eles nos dentes pra alumiar caminho. Nem bem fez outra légua e meia olhou pra trás. A tigre junto. Era por causa que a onça parda cheirava muito e a peste da cega tinha faro de perdigueiro. Vai, Palauá ingeriu um purgante de óleo de mamona, pegou numa lata da essência chamada gasolina, despejou no x e lá foi fuomfuom! fuom! que nem burro peidorreiro por aí. A bulha foi tamanha que nem se escutou o tinido assombrado dos pratos partidos do morro do Assobio ali. A tigre preta ficou toda atrapalhada por causa que era cega e não cheirava mais a catinga da comadre. Palauá correu mais muito e olhou prá trás. Não enxergou a tigre. Também nem não podia mais correr com as fuças fumegando de quentura. Tinha ali perto um bananal macota com um pauê na faixa porque Palauá já tinha chegado no porto de Santos. Vai, a bicha derramou água cansada no focinho e desesquentou. Depois cortou uma folha açu de banana-figo e se escondeu botando ela por riba feito capote. Dormiu assim. A tigre preta que era muito feroz até passou poi ali, onça nem pio. E a outra passou não presenciando a comadre. Então de medo a onça nunca mais que largou de tudo o que tinha ajudado ela a fugir. Anda sempre com roda nos pés, motor na barriga, purgante de óleo na garganta, água nas fuças, gasolina

no osso-de-Pai-João, os dois vagalumes na boca e o capote de folha de banana-figo cobrindo, ai ai! prontinha pra chispar. Principalmente si pisa nalguma correição da formiga chamada táxi e alguma trepando no pelame luzido morde a orelha dela, qual! chispa que nem Deus!... E inda tomou nome estranho pra disfarçar mais. É a máquina automóvel.

Mas por causa que bebeu água cansada Palauá teve estupor. Possuir automóvel de seu é ter estupor em casa, moços.

Dizem que mais tarde a onça pariu uma ninhada enorme. Teve filhos e filhas. Uns machos outros fêmeas. Por isso que a gente fala “um forde” e fala “uma chevrolé”...

Tem mais não. (Andrade, 1988, pp. 129-32).

Assim como o velho Inácio transforma o mito pemon do dilúvio macunaímico com a incorporação nativizante de Noé (ou Jesus Cristo), Macunaíma transforma o mito pemon, contado por Mayuluaípu a Koch-Grünberg, de origem do camarão, dos olhos atuais da onça e da aliança alimentar entre esta o urubu-rei<sup>33</sup>, com a incorporação nativizante do automóvel, epítome e metonímia da máquina, com direito à etiologia não só dos carros, como também da escuridão dentro da mata... A relação inicial de gemelaridade (dois “tigres”, a onça parda e a preta) ou pelo menos de afinidade potencial (se tratam por “comadre”) dá lugar a uma diferença *opositiva* entre a onça que permaneceu tal (na floresta) e aquela que se tornou máquina (na cidade) e, por extensão, poderíamos arriscar dizer, entre os indígenas e os brancos, para a qual os brancos apresentam outra explicação (a ciência). A chave (e a diferença) está em quem (que discurso) elabora essa diferença: em *Macunaíma*, não é a “ciência” que explica o mito, mas o mito que explica a ciência (a “máquina”), assim como, na “lenda indianizada de Noé”, não é a Bíblia que explica a humanidade pemon, mas a mitologia pemon que explica as figuras bíblicas... A “indianização” da origem da “máquina automóvel” toma, como aconteceu com os pemon segundo Koch-Grünberg, uma expressão (“máquina”) que Macunaíma *ouviu em algum lugar* (na sua primeira manhã na cidade), exógena, portanto, inserindo esse termo exterior em uma relação nativa, situando-o em uma outra geografia, uma outra escrita do mundo, uma escrita de outro mundo, que, como todo mundo, também se transforma, mas a seu modo.

5. Resta, porém, o problema — crucial — já levantado acima: Mário, o autor do livro, não é Macunaíma, o narrador da rapsódia, nem tampouco um pemon, um makuxi, o velho Inácio. Em *Macunaíma*, a perspectiva “indígena”, a prosódia “nativa”, são mimetizadas ou ficcionalizadas. Parar nessa evidência, contudo, não seria conferir agência demais à posição

33 Trata-se do mito n. 46, “O jogo dos olhos (O camarão, a onça e o pai da *traíra*)”: cf. Koch-Grünberg, 2022, II, pp. 123-4 e também, para a versão com tradução interlinear (o mito E), pp. 199-207.

ou função autoral e, uma segunda vez, negligenciar as vozes indígenas que insistem em falar no e sob o texto? Ou seja, não poderíamos — não para resolver, e sim contornar o problema — colocar uma questão ulterior: quem controla ou dirige a ficção?

Em uma famosa carta a Henriqueta Lisboa datada de 30 de janeiro de 1942, Mário de Andrade dirá que “não há uma só poesia minha *publicada em livro* (e mesmo em revista, sendo feita depois de 1922) que não tenha sido escrita fatalizadamente, em pleno ‘estado de poesia’. A infinita maioria, em verdadeiro estado de transe, de possessão” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 184; grifo no original). Que não se trate de mera metáfora o demonstra a sequência da missiva, toda destinada a descrever o funcionamento dessa possessão poética. *Descrever*, mas não explicar, pois, continua Mário, “até agora esses estados de possessão, frequentes em mim, acho inexplicáveis pelo que sei de psicologia” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 184), com exceção de uma ou outra ocasião, em que “se poderá explicar a possessão pelos excitantes externos em que me chafurdei, sexo, álcool, comidas violentas, desgaste físico” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 185). O mais curioso da carta, porém, não está no lugar-comum da associação do poeta com o possesso (o vate, o inspirado, etc.), mas no relato de como Mário dominou e passou a manejar as técnicas corporais e espirituais necessárias para produzir uma “possessão voluntária” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 186): “fui tomando o costume de provocar a saída, a nascente, a criação dum poema sobre um assunto, um tema estabelecidos preliminarmente” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 187). É, diz ele, o caso de “*Macunaíma* e quase a infinita maioria dos meus poemas ‘dirigidos’ (...) [.] escritos em estado de possessão *preparado*” (grifo no original):

Quero dizer: eu provoço o estado de poesia (...). Como ‘preparo’ o estado de possessão? Pelos meios aqui sabidos, não inventei nada. Escolha muito pensada do assunto, notas tomadas por escrito, projetos formais, um verso que surge sozinho e fixa um ritmo, pensamento constante, andar a pé sozinho principalmente de noite nos bairros longínquos, ler poesia muita, álcool sem excesso. E se sair que saia. Centenas de vezes não saiu (Andrade e Lisboa, 2010, pp. 187-188).

E, continua Mário, “quando sai, sai de uma ‘espontaneidade’ magnífica, duma “sinceridade” profunda, *mas que não me interessam*”: “Eu tenho estados poéticos, da maioria dos quais não sou responsável. A maioria deles se objetiva em poesia, de que não ainda não sou responsável. Mas além de ser poeta, eu sou artista. O que me enobrece não é ser vate, coisa que se é ou não se é. O que me enobrece, o que dignifica é ser artista, é realizar, não a poesia, mas a obra-de-arte” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 188; grifo no original). Por isso, à possessão, se segue o trabalho autoral, intelectual ou *artístico* (diferente do poético). Trata-se, assim de duas posições, as quais, porém, que não conflitam entre si, mas se

*sobrepõem*: “Não há luta, não há oposição”, conclui Mário, “há superposição” (Andrade e Lisboa, 2010, p. 189).

É bem conhecida a descrição do “estado de possessão” que está na origem de *Macunaíma* (transposta em imagem no quadro de Lasar Segall, “Mário na rede”), bem como os materiais e técnicas utilizados para produzi-lo. “Este livro de pura brincadeira escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede, cigarros e cigarras na chakra de Pio Lourenço” (Andrade, 2017, p. 214), lemos no prefácio inédito de 1928; “É um livro de férias escrito no meio de mangas abacaxis e cigarras de Araraquara, um brinquedo” (Andrade, 2017, p. 211), já o formulara o de 1926, em que também aparece o “assunto” escolhido para induzir o transe, o caráter (ou sua falta) do “brasileiro”:

Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei). Vivi de perto o ciclo das façanhas dele. Eram poucas (...). Então veio vindo a ideia de aproveitar mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçoados no Brasil. *Gastei muita pouca invenção* nesse poema fácil de escrever (Andrade, 2017, p. 212; grifo nosso).

Conhecemos, assim, o “pensamento constante” que origina a possessão poética (a complicada questão da “falta de caráter” do “brasileiro”, que abordamos alhures [Nodari, 2020]), as disposições corporais (cigarro, descanso, frutas) e a leitura (Koch-Grünberg) que a leva adiante. Conhecemos, também, o trabalho de “superposição intelectual” que Mário realizou sobre esse “poema”, embora tenha sido “fácil de escrever” e de “pouca invenção”, caracterização recorrente da rapsódia, e sabemos que tal “superposição” inclusive se manifesta como tal no enredo da rapsódia, mais especialmente em seu “Epílogo”, quando somos apresentados a três posições narrativas (Macunaíma, narrador primeiro; o papagaio, narrador segundo; e o rapsodo, narrador terceiro) que não se opõem, mas se sobrepõem, já que dizem todos a “mesma” coisa (o narrador segundo reproduz o que disse o primeiro; e o terceiro, o que disse o segundo), ainda que em línguas diferentes: a dos Tapanhumas em que fala Macunaíma, a do papagaio, “fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato” (Andrade, 1988, p. 168) e o português do rapsodo. Mas — e essa talvez seja a pergunta crucial — a quem ou ao que Mário se sobrepôs?, ou, para formular de um modo mais explícito — e essa talvez seja uma pergunta que não é mais lícita de ser feita em nosso mundo desencantado — quem(ns) ou o que, em suma, que agente (humano, espiritual, textual) possuiu Mário na escrita de *Macunaíma*?



Essa questão não só não é respondida como nem aparece na carta a Henriqueta. Contudo, trata-se de uma questão legítima. Tanto o é que, no capítulo da "Macumba" da rapsódia, aquele que "possui" a "polaca" em seu estado de transe preparado está devidamente identificado: Exu. Claro que há casos em que fica difícil discernir o agente possuidor, como o próprio Mário presenciou em um ritual de Catimbó de que tomou parte em 28 de dezembro de 1928 em Natal. Em uma nota para *Musica de feitiçaria no Brasil*, lemos:

O jargão falado pelo santo que entrou no corpo dum dos feiticeiros meus. Eu estava bastante calmo e pude reparar que não parecia invenção de momento, coisa fácil de perceber, mormente vinda de indivíduo sem cultura nenhuma. Antes me pareceu uma língua mesmo, não só pela originalidade das vozes (que aliás nada pareciam ter das línguas africanas que foram usadas no Brasil, e nem das ameríndias muito menos) como pela volta exata de trissílabos, quatrissílabos, quando pela nossa incompreensão o... santo repetia certas palavras. E o fazia aliás já agora no meio de mais palavras diferentes e sem errar aquelas, no que prestei atenção bem. De mais a mais o outro mestre, o cabotino, agora estava também bem atento pra ver se percebia, descobria o que o outro queria dizer. E quando este se zangou, estourou, num palavrório tão rápido, tão certo, tão sem hesitação, tão variado e ao mesmo tempo concordante que parecer uma língua, isso parecia mesmo. Num estado de possessão daqueles tudo é possível, e o emprego de falas misteriosas, quer tradicionais, quer de confraria são comuns na catimbozice universal (Andrade, 2015, s.p.).

Nenhuma dúvida se levanta nessa passagem sobre a veracidade da possessão, muito menos do que nela acontece ("Num estado de possessão daqueles tudo é possível"). A dificuldade está apenas (o que é muito) em conseguir identificar *quem a fala*, dificuldade que diz respeito menos a um desconhecimento da prática ritual (já que o outro mestre presente na cerimônia também partilha dela) e mais à impossibilidade de discernir a *língua que se fala*. Não é o caso de *Macunaíma*, em que conhecemos (ao menos em grande parte) as *línguas que ali se falam* (línguas em um sentido também amplo, de códigos, textualidades, livros-guias, etc., em boa parte já devidamente mapeados) e, portanto, podemos identificar os *sujeitos que a falam*. O encantado Jaider Esbell costumava dizer que Makunaimi, seu avô, i.e., seu ancestral, seu antepassado, "quis ir na capa" de *Macunaíma*, *grudou seu nome* lá (Esbell, 2018, p. 16). Arrisco dizer que talvez outro avô, outro ancestral, antepassado dele, o velho Inácio makuxi, também tenha se grudado no texto, na prosódia e tessitura da rapsódia. Ao menos foi o que tentei mostrar aqui.

## Referências

[Anônimo]. Macunaíma. O livro de Mário de Andrade. (1928). *Diário Nacional*. São Paulo, 7 de agosto.

Aguilar, Gonzalo (2022). “Macunaíma, un mito del futuro”. Em: Andrade, Mário de. *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*. Tradução ao espanhol de Julieta Benedetto. Buenos Aires: Mansalva.

Albert, Bruce; Ramos, Alcida Rita (2002). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte amazônico*. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado.

Amaral, Maria Virgínia Ramos (2019). *Os Ingarikó e a religião Areruya*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Anchieta, José de (1988). *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP.

Andrade, Mário de (1988). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Coleção Arquivos UNESCO.

\_\_\_\_\_. (2015) *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização de Oneyda Alvarenga. Edição eletrônica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (2002). *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia.

\_\_\_\_\_. (2017). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu.

\_\_\_\_\_. (2018). “As canções emigram com extraordinária facilidade, tendo o explorador Koch-Grünberg fonografado melodias do hino nacional holandês até entre índios da Amazônia”. *A cidade*. Recife, 14 de novembro de 1934. Republicado em <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/12/11/as-cancoes-emigram-mario-de-andrade/>

\_\_\_\_\_. Lisboa, Henriqueta. (2010). *Correspondência de Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Organização, introdução e notas de Eneida Maria de Souza. São Paulo: Peirópolis; EdUSP.

Barbosa Rodrigues, João (2018). *Poranduba Amazonense — Kochiyima-uara porandub*. 2. ed. Organização e apresentação de Tenório Telles. Manaus: Editora Valer.

\_\_\_\_\_. (1881). Lendas, crenças e superstições. *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro), Ano III, Tomo X: 24-47

Brett, Reverendo W. H. (1868). *The Indian Tribes of Guiana; their Condition and Habits. With Researches into their Legends, Antiquities, Languages, etc.* Londres: Bell and Daldy.

Canova, Loiva (2003). *Os doces bárbaros: imagens dos índios Paresi no contexto da conquista portuguesa em Mato Grosso (1719-1757)*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso.

Capistrano de Abreu, João. (2016). *Rã-txa hu-ni ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuaci, afluente do Muru*. Organização de Eliane Camargo. Campinas: Editora da Unicamp; Cáceres: Editora Unemat.

\_\_\_\_\_. (1938). *Ensaio e estudos (crítica e história)*. 3a série. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Capistrano de Abreu; Livraria Briguier.

Cavalcanti Proença, Manuel (1987). *Roteiro de Macunaíma*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Chamie, Mário (1970). *Intertexto: a escrita rapsódica — ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Ed. Práxis.

Couto de Magalhães, José Vieira (1975). *O selvagem*. Edição comemorativa do centenário da 1a edição. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia, EdUSP.

Derrida, Jacques (2006). *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

Dorrico, Julie [Trudruá] (2022). A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimi na literatura indígena contemporânea. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação (SESCP/SP)*, n. 14: 112-31.

Eshell, Jaider (2018). Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras*, 19(46):11-39.

Fiorotti, Sonyellen Fonseca Ferreira (2023). *Weiyamî pata'maimu ou a poética do ocre: as palavras do sol nos territórios da literatura*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, da Universidade Federal Fluminense.

Koch-Grünberg, Theodor (2022, I). *Do Roraima ao Orinoco, v. I: Descrição da viagem*. Tradução de Cristina Alberts-Franco. 2. ed. São Paulo: UNESP; UEA.

\_\_\_\_\_. (2022, II). *Do Roraima ao Orinoco, v. II: Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*. Tradução de Cristina Alberts-Franco. 2. ed. São Paulo: UNESP; UEA.

\_\_\_\_\_. (2022, III). *Do Roraima ao Orinoco, v. III: Etnografia*. Tradução de Cristina Alberts-Franco. 2. ed. São Paulo: UNESP; UEA.

Lima, Daniela Batista (2014). Os Tapayuna na História. *Campos — Revista de Antropologia*, 15(2): 43-69.

Medeiros, Sérgio (2002). “A mitologia do viajante solitário”. Em: Medeiros, Sérgio. (org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, pp. 13-28.

Mello e Souza, Gilda de (2003). *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34.

Navarro, Eduardo (2005). *Método moderno de tupi antigo*. 3. ed. rev. e aperfeiçoada. São Paulo: Global.

Moraes, Raymond (1926). *Na planície amazônica*. Manaus: Livraria Clássica.

Nodari, Alexandre (2020). A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais. *Crítica cultural*, 15(1): 41-67.

\_\_\_\_\_. (no prelo). “De estrelas e inscrições: os ‘letreiros’ de/em *Macunaíma*”. Em: Roney, Thiago; Fellows. *Constelação selvagem — Walter Benjamin e a Amazônia*. Manaus: Valer.

\_\_\_\_\_. (2022). “Religião”. Em: Fonseca, Maria Augusta; Antelo, Raul. *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia: Um século de Poesia desvairada*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2024a). *A literatura como antropologia especulativa (conjunto de variações)*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie.

\_\_\_\_\_. (2024b). A(s) encruzilhada(s) de *Macunaíma*. *Revista Landa*, 12(1): 9-30.

Roth, Walter (1913). An Inquiry into the Animism and folk-lore of Guiana Indians. *Thirtieth annual report of the Bureau of American Ethnology, 1908-1909*: 103-386.

Santos, Jucileide Pereira Mendonça dos; Fiorotti, Devair Antônio (2020). *Do parixara ao areruaia*. Rio de Janeiro: Bonecker.

Schomburgk, Richard (1923). *Travels in British Guiana (1840-1844), vol. II*. Tradução ao inglês e edição de Walter Roth. Georgetown: Daily Chronicle.

Sterzi, Eduardo (2022). *Saudades do mundo. Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia.

Viveiros de Castro, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. (2004). Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipití*, 2(1):3-22.

\_\_\_\_\_. (2000). "Os termos da outra história". Em: Ricardo, Carlos Alberto. (org.). *Povos Indígenas no Brasil, 1996-2000*. São Paulo: Instituto Socioambiental, pp. 49-54.

von Steinen, Karl (1940). *Entre os aborígenes do Brasil Central*. Prefácio de Herbert Baldus e tradução de Egon Schaden. São Paulo: Departamento de Cultura.

Wagner, Roy (2010). *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

“O velho Inácio makuxi” e a “lenda indianizada de Noé”:  
uma hipótese sobre o rapsodo de Macunaíma

### Resumo

Dizer que a forma composicional de *Macunaíma* é rapsódica é mais que um truísmo: a própria categorização da obra como uma “rapsódia” na segunda edição o explicita. Contudo, a apreciação crítico-teórica disso raramente passou do nível da generalidade: afirma-se que o arranjo narrativo é rapsódico, sem que se especifique qual(is) rapsodo(s) serve(m) de modelo — o rapsodo da antiguidade grega, o cantador nordestino, etc. — ou se analise a costura rapsódica. O que proponho aqui é levantar a hipótese de que é possível não só especificar um (dentre vários possíveis) modelo rapsódico para a composição de *Macunaíma* na figura do contador indígena de mitos, como também individuá-lo, não nas pessoas de Akúli ou de Mayuluaípu, como seria de se esperar, mas na de outro interlocutor crucial e exímio narrador nativo que aparece na obra de Koch-Grünberg, o “velho cacique Makuxi Inácio”. Se aqueles exercem um papel decisivo nos relatos que são contados, bem como em aspectos do modo de contá-los em *Macunaíma*, esse — é o que argumentarei — desempenha um papel *determinante* (mas não exclusivo) na prosódia e no arranjo ou costura entre a multiplicidade heterogênea de mitos mobilizados, ou seja, na forma da com-posição rapsódica.

**Palavras-chave:** Macunaíma; Koch-Grünberg; Makuxi; Rapsódia.



"The old Makuxi Inácio" and the "indianized legend of Noah": a hypothesis about the rhapsodist of Macunaíma

### Abstract

To say that the compositional form of *Macunaíma* is rhapsodic is more than a truism: the second edition of the book itself classifies it as a "rhapsode." However, the critical-theoretical appreciation of this has rarely gone beyond the level of generality: it is stated that the narrative arrangement is rhapsodic, without specifying which rhapsode(s) serve(s) as a model — the rhapsode of Greek antiquity, the northeastern Brazilian singer, etc. — or analyzing the rhapsodic stitching. What I propose here is to raise the hypothesis that it is possible not only to specify one (among several possible) rhapsodic model for the composition of *Macunaíma* in the figure of the indigenous myth teller, but also to individuate him, not in the persons of Akúli or Mayuluaípu, as might be expected, but in that of another crucial interlocutor and excellent native narrator who appears in Koch-Grünberg's work, the "old Makuxi chief Inácio." If those play a decisive role in the stories that are told, as well as in aspects of the way they are told in *Macunaíma*, this one — I will argue — plays a *determining* (but not exclusive) role in the prosody and in the arrangement or stitching among the heterogeneous multiplicity of mobilized myths, that is, in the form of the rhapsodic composition.

**Keywords:** Macunaíma; Koch-Grünberg; Makuxi; Rhapsody.

## Um conto canibal

Gustavo de Godoy e Silva<sup>1</sup>

Doutor em Antropologia Social/Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0002-1649-5509>

[gutzii@gmail.com](mailto:gutzii@gmail.com)

### Quebrando a cabeça com o inimigo

Entender um mito depende, antes de tudo e visceralmente, de tornar-se também seu narrador. Quando contamos um algo, seja um causo ou um mito não apenas “aumentamos um ponto”: somos interpretados nele e por ele. A repetição da narrativa, seja de um único mito diversas vezes ou de mitos diferentes, faz com que a análise surja quase sozinha. A estrutura se decanta.

Para isso, basta ser um passarinho atento, um *dénicheur* de sinais sensíveis, daqueles que, como se diz, são “bons para pensar” (tal expressão já foi tão usada que parece gasta, mas ainda serve). Ouvir e recolher mitos é essencial, ler também. Mas realmente só entendemos o jogo do mito quando passamos a narrá-los com nossa própria voz. Com isso exercitamos a mente humana em nós.

Portanto, só é garantido que entendemos de mitologia quando nós mesmos passamos a ser narradores. Com o tempo, percebemos algo mais profundo: na verdade, é o mito que nos narra. Ele pensa através de nós, molda nossa experiência e nos devolve transformados. É como nas grandes torções trágicas, à maneira de Édipo: o investigador descobre que é, ele mesmo, o culpado que procurava. O narrador se descobre contado no mito que acreditava apenas contar. Somos executados pelo mito, que é pensado através de nossa experiência, nem sempre segundo a nossa vontade, como foi observado em *Le cru et le cuit* (Lévi-Strauss, 1964).

---

<sup>1</sup> Pesquisador do departamento de linguística Universidade do Texas em Austin. Professor do departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná. Trabalha com o povo ka'apor desde 2014.

E mito significa apenas o ato de narrar, como se dizia na forma arcaica da língua grega, antes de ela entrar na nossa lista de palavras cultas através do inglês. (Confira-se o *Wiktionary*,<sup>2</sup> em que *μῦθος* serve para palavra, fala, conversação, conselho, provérbio, narrativa, conto, entre outros).

Há mais de uma década, ouvi pela primeira vez a história de Aé. Foi logo na minha primeira semana de campo. A primeira narração que gravei aconteceu como um teatro — ou talvez um filme, já que registrei tudo com a câmera. Alguns jovens, guiados e dirigidos por Valdemar, uma das maiores lideranças do povo Ka'apor, foram convidados a se ornamentar e subir um morro próximo à aldeia Xie Pihum Renda.

A escolha do lugar não foi por acaso: era dentro daquele morro que se passava o mito que vou narrar a seguir. Depois, pedi para Valdemar contar a história em uma roda de jovens, dessa vez de forma mais tradicional. Ele foi o narrador. Eu já conhecia a fama de Valdemar. Foi com ele que negocieei minha entrada e estadia em sua aldeia, localizada na borda sudoeste da Terra Indígena Alto Turiaçu. E já tinha visto que ele estava acostumado com câmeras e com explicar o mundo ka'apor para os forasteiros como eu.

Valdemar é um grande conhecedor dos costumes do povo ka'apor, e grande liderança. Ele foi um dos responsáveis pela atual política territorial ka'apor, de criar aldeias nas proximidades dos limites da Terra Indígena. O povo ka'apor habita a Amazônia Oriental. Lá sua Terra Indígena é a última grande área de floresta conservada. É um refúgio em meio a uma região alvo há décadas de atividade madeireira criminosa, cercada por fazendas de gado, por plantações de soja, por garimpos, bem como por roças ilegais de maconha, e explorada por caçadores e pessoas vindo tirar recursos como estacas e açaí. Por essas pressões, primeiro de tudo para conter os madeireiros, é que o povo ka'apor agora tenta fazer um bloqueio de aldeias no entorno de sua Terra Indígena.

Volto ao mito de Aé. Eu já tinha lido esse mito que vi encenado, narrado. Afinal esse é inclusive o grande elo da construção das primeiras cenas do segundo volume das *Mitológicas*, escrita já há um número considerável de décadas (Lévi-Strauss. 1966. *Du miel aux cendres*. Paris: Plon). Mais por causa de duas versões contadas pelo povo tenetehar (M188-189) do que pela versão ka'apor. Tanto melhor.

O povo ka'apor e o povo tenetehar falam línguas que integram a grande família tupi, da sua subdivisão mais conhecida, a chamada tupi-guarani. Curiosamente, esse mito não é um dos mais comuns, tal como outros que esses povos contam. Melatti (2021)<sup>3</sup> observa isso em seu site com síntese de características das áreas etnográficas da América, onde

2 <https://en.wiktionary.org/wiki/%CE%BC%E1%BF%A6%CE%B8%CE%BF%CF%82>

3 Capítulo D2: Amazônia Oriental, disponível em: <https://www.juliomelatti.pro.br/areas/d2azor.pdf>

aponta como os dois mitos compartilham uma estrutura comum. A grande questão do mito ka'apor: em quais condições surgem suçuaranas meleiras, cujos ossos azuis serviam de miçangas? Uma questão muito lógica, tendo em vista que a tradição tenetehar observa que foram jaguares encantados que ensinaram a festa do mel a seus antepassados. Certamente esse é um clássico da mitologia da América do Sul e mundial.

Foi logo nos primeiros dias de meu primeiro campo em território ka'apor, e o primeiro campo que fiz que posso chamar realmente de campo. Como já mencionei, eu primeiro vi o mito encenado pelos jovens como teatro, ocasião em que gravei a atuação, para depois escutá-lo (à época sem entender) narrado por Valdermar. Além disso, poucos dias depois, quando já estava trabalhando na transcrição do mito falado, pedi para o mesmo Valdemar também contar o mito em língua de sinais, visto que ele é um bom conhecedor da língua de sinais ka'apor.

Aquelas cenas não só nunca saíram de minhas lembranças, como um *big bang*, mas também me obriguei a passar várias horas na frente delas, buscando interpretar os gestos e a fala de Valdemar. E depois, os seus sinais. Foi com essas imagens que aprendi que transcrever gestos e sinais é um trabalho de Sísifo – eu tentei criar um sistema meu de transcrição em minha tese, chamada *Os Ka'apor, os gestos e os sinais*, defendida em 2021, no Museu Nacional.<sup>4</sup> Não dei conta de aplicar esse sistema à totalidade da narrativa, a tempo hábil de defender minha tese. Mas ao menos foi útil para descrever alguns aspectos da gestualidade ka'apor.

Valdemar organizou essa expedição para um morro. A intenção era irmos exatamente onde poderia ser uma entrada da morada de Aé. Estávamos sentados em cima do mito: mas eu ainda não sabia. Digo sentados em cima do mito porque boa parte da história de Aé se passa dentre de um morro, tal como aquele onde estávamos. Foi o primeiro e maior evento narrativo que presenciei.

Essa encenação do mito como um teatro ou filme a ser gravado ocorreu por um motivo: eu tinha uma câmera. Eu ainda não era muito familiarizado com essa câmera. Hoje, ela já é uma parceira antiga, fiel companheira de campo, sem a qual eu não entenderia boa parte do que hoje sei da tradição ka'apor. A câmera chamou a atenção dos filhos e do genro de Valdemar – Jamoi, Tete e Marquinho – junto de quem já comecei a usar a câmera depois da primeira noite dormida na aldeia *Xie Pihum renda*. Hoje Jamoi e Marquinho já sabem usar bem e gravam por conta própria.

---

4 Godoy e Silva, Gustavo de. 2020. *Os Ka'apor, Os Gestos e Os Sinais*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. O leitor interessado pode conferir nas pp. 289-317 a versão falada e nas pp.318-325 a versão em sinais.

Alguns dias depois, Valdemar decidiu: vamos fazer um filme. Era o filme do mito do Aé. Tornou-se narrador e diretor das cenas. Até então eu não sabia que Valdemar já tinha sido um ótimo ator em um filme de comédia com longas cenas faladas em ka'apor, *La Gran final*.<sup>5</sup> As crianças portavam a plumária que é difícil mesmo de ser encontrada em grandes eventos.

Hoje em dia, meu dedo é já calejado e cansado de segurar camcorders. Mas naquele momento, eu não estava à altura do desafio que Valdemar propôs. As cenas da encenação não são de enquadramento bom, quando gravei o mito esqueci de ligar o gravador. Enfim, um novato que ainda estava aprendendo algo que não se ensina na formação como antropólogo. A minha sorte foi ter feito, poucos dias antes de entrar em campo, um curso de documentação linguística, organizado por Denny Moore, o maior estrategista do saber linguístico que já conheci. Nessa oficina aprendi com Glenn Shepard, antropólogo e refinado cineasta, que o vídeo é a arte de narrar com a sintaxe da percepção visual, que seus cortes são conceitos.

Após a gravação, passei vários dias na frente do laptop, e ao lado de professores: notadamente do filho de Valdemar, Jamoi. Mas também de Karairan e Marquinho, que me ensinaram linha por linha, palavra por palavra, o sentido da tradução. Assim que aprendi uma parte considerável do ka'apor: com os falantes ao lado, e no computador aberto o Elan, uma ferramenta de anotação de vídeo e áudio, onde transcrevíamos as gravações.<sup>6</sup> O Elan (Eudico Linguistic Annotator) é um software gratuito do Instituto Max Planck que permite anotar, em múltiplas camadas sincronizadas, arquivos de áudio e vídeo para análise linguística e multimodal, isso é, dos gestos e outras atividades corporais. O Elan certamente deveria ser parte do conteúdo obrigatório em nossa formação de campo. O Elan certamente ensina-nos a prestar atenção à fala e ao comportamento.

Eu estava, naquela época, fascinado por línguas de sinais. Que beleza! O povo ka'apor tinha uma língua feita a partir de um jogo de imagem e ação que se condensou em um sistema de signos de uma parcela da população, nesse caso, os surdos. No grupo de crianças que Valdemar ensinava a fazer trabalho de campo em seu território e através de sua própria tradição, estava Irasui, menino surdo que foi motivo de minha chegada na aldeia e a quem eu passaria boa parte da minha estadia na aldeia recorrendo para me ensinar. Esses dois eram apenas dois dos vários professores que eu tive e que eram grandes sinalizadores: Filomena, avó materna e mãe de criação de Irasui, o finado Mati, avô materno e pai de criação do jovem.

5 No Brasil o filme foi intitulado *A Grande Final* é um filme de 2006. Diretor: Gerardo Olivares. Produzido por Wanda Films e Greenlight Media AG (Espanha e Alemanha).

6 Disponível em: <https://archive.mpi.nl/tla/elan>. Acessado em 04 de Agosto de 2025

A lista de versões que gravei depois dessa contam com grandes narradores do povo ka'apor: o finado Sarumã ru (ou Mati), Nasare mãi (ou Naji), Quintino e Kahari. Meu colega e amigo André Sanches de Abreu gravou também com Sarumã mãi (ou Filomena). Citei esses narradores no interior do mito.

Como comentei, gravei uma versão apenas em sinais da história de Aé. Embora minha filmagem tenha ficado meio tosca, já que minha mochila aparece no cenário, o vídeo alcançou alguma repercussão, pois foi usado como exemplo em uma questão da Olimpíada de linguística. Pode ser conferido em: <https://youtu.be/ltuSbKYQBP4>

Aquele momento mítico e as atividades que se seguiram, de aprender uma língua a partir desse ponto de origem me acompanham até hoje como um espírito familiar. Foi ali que, pela primeira vez, compreendi a força das histórias dos antigos. Ainda levaria muito tempo para começar a aprender a narrar por conta própria e, assim, pouco a pouco, me tornar também um “antigo”.

O filho de Valdemar, Valdemir (que não é velho, mas é bom de contar mito) explicou que o jovem que narra mito demais envelhece rápido. A tradução que apresento aqui é um subproduto dessa minha tentativa de me tornar velho. Certamente ainda inicial, mas, mais do que isso: infinita. Em 2018, tive uma ideia quase óbvia e que me motivou: que eu só poderia entender aquela versão se eu gravasse mais versões, com diferentes narradores de diferentes famílias, de diferentes aldeias. Afinal, o mito revela-se em seu grupo de variantes.

No texto que se segue tentei contar minha versão: nada do que há nela é ficção, embora eu tenha inventado para além do tudo. Contar um mito é sempre praticar um plágio autorizado de uma história sem autoria. Isso já nos ensinou Macunaíma há algum tempo. Sempre estive, a partir de então, em dívida com a grandeza da floresta e do resiliente povo que insiste, em preservá-las: “somos moradores da mata”, dizem as pessoas do povo ka'apor. E são as histórias vindas da floresta que continuam contando.

O mito de Aé é uma história emblemática. O povo ka'apor é conhecido por sua arte plumária: o mito nos conta quando esse patrimônio foi adquirido por eles. Foi na guerra que um irmão fez a um povo inteiro de gente Jaguares encantados. Desse povo, as suçuaranas eram caçadas por seus ossos azuis. Dos ossos faziam miçangas. Hoje em dia, por ironia colonial, as miçangas vêm até mesmo da República Tcheca, de uma cidade em que miçanga se torna lixo de rua.

Na mata há, igualmente, árvores de belas sementes, verdadeiras joias. Mas foi um povo depredado que ensinou que predava a beleza das aves. Os Aé deviam matar paramentado, tinham roupa de gala para cometer um homicídio.



Talvez meu texto poderá parecer está achegado demais aos devaneios e desvios. Entretanto essa narrativa expressa verdades – trata-se, logo, de um texto de realidade. Não é ficção. Ele foi construído seguindo de perto a lógica dos eventos tal como contados em diferentes versões do mito de Aé.

Lembro que certa vez uma amiga jornalista, Teresa Urban, que tinha acabado de escrever um livro de ficção, comentou que alguém disse: “Há realidade demais nesse livro para ser ficção”. Ela respondeu: “que nos jornais, há ficção demais naquilo que se pretende realidade.” Às vezes há também ficção demais naquilo que queremos que seja realidade em nossas etnografias – quando tentamos impor uma manipulação intelectualizada. Isso vale tanto para as nossas filosofias teóricas quanto para o modo como os mitos aparecem nas etnografias de modo geral. Achamos que conceitos terminados em -ismo ou -idade transformam nossos textos em interpretações das realidades. Ficção ontológica! (Para usar uma palavra em voga.) Nesse texto talvez eu possa ser culpado disso: rebusquei demais o linjaguar. Certamente, quando eu tentar fazer algo mais passível de ser chamado de etnografia, buscarei ser claro e simples na expressão das verdades.

Com frequência, os mitos são apresentados em versões exclusivamente em português e reduzidas. Certamente elas são muito valiosas por seu conteúdo e, principalmente, raridade. E certamente existem versões razoáveis, embora escassas em transcrição interlinear, feitas à moda da linguística. Entretanto, todas pecam por um aspecto básico: raramente vemos a foto do narrador e nunca temos informação completa sobre os gestos que o narrador realiza. Contar um mito é, necessariamente gesticular suas cenas. Assim, mesmo as melhores coletâneas ainda estão apenas nas vizinhanças da forma real e do sentido das narrativas, entendida como execuções concretas. O caso do filme dirigido por Valdemar levou isso às últimas consequências do gesto: levando os jovens até a atuação em primeira pessoa.

Minha versão é livre mas, no entanto, não é traduzida: é uma versão incorporada. Além de incorporar diferentes versões em ka'apor, incorpora a fragmentos de estilos e palavras do português que achei por aí em livros, músicas ou bocas e que me parecem interessantes. Tentei preservar ao máximo os detalhes exuberantes presentes nas versões que escutei dos meus professores do povo ka'apor. Escutei e gravei esse mito várias vezes, e sua encenação dirigida por Valdemar foi assistida e reassistida há vários anos nas aldeias quando eu a reapresentava.

Demorará ainda para transcrevermos todas as versões, se é que um dia o faremos, observando em detalhes sua variação. Mas elas já cumpriram e cumprem seu papel maior: terem sido narradas e tornadas reprodutíveis e, dessa forma, podem ser vistas e ouvidas

pelos falantes de ka'apor. Quem quiser se fiar na existência fonte primária, além de poder consultar uma amostra na minha supracitada tese, pode acessar e se aventurar em língua ka'apor, há 7 versões disponíveis no *Archive of the Indigenous Languages of Latin America*: <https://ailla.lib.utexas.edu/sets/26637/>

Hoje outras versões estão arquivadas no acervo digital que montei com André Sanches, como já disse, grande amigo e parceiro de pesquisa. O acervo se chama: *Yman har ma'e pandu ha: Myths and accompanying co-speech gestures in Ka'apor*, e se encontra disponível em: <https://www.elararchive.org/dk0704>. Essa coleção está no *Endangered Languages Archive* (Elar), que é um repositório de acervos de línguas minoritárias. As pesquisas que resultam em coleções nesse repositório são financiadas pelo *Endangered Languages Documentation Programme* (Eldp) é um programa que oferece financiamento e treinamento para pesquisadores mundo a fora. O treinamento é para ensinar sobre como é que funciona a linguística documental, que exige boas gravações de dados primários, que estejam organizados claramente por metadados, identificando os consultores e pesquisadores. O Eldp ensina também sobre a qualidade e manejo dos equipamentos.

O Eldp fornece o dinheiro, mas quem o gere é uma instituição, como uma universidade ou organização que saiba prestar contas deve gerir o dinheiro, no meu caso o departamento de linguística da Universidade do Texas em Austin. O Eldp seleciona em diferentes categorias de financiamento, a depender da experiência dos propositores e do tamanho do projeto: <https://grants.eldp.net/en/> O programa está instalado atualmente em Berlim e é um dos principais promotores dessa metodologia em nível mundial, documentando línguas de centenas de povos ao redor do mundo. É uma ótima fonte de financiamento, além de ser uma instituição educadora, pois ela ajuda a divulgar uma metodologia que certamente deixa o trabalho de campo mais fiável: a documentação linguística.

Sem mais, vamos à execução do mito.

Antigamente, escuta bem, foi assim que ocorreu...

Lua nova sussarana vai passá  
Sêda branca, na passada ela levô  
Ponta d'unha, lua fina risca o céu  
A onça prisunha, a cara de réu  
O pai do chiquêro a gata comeu  
Foi um trovejo c'ua zagaia só  
Foi tanto sangue que dá dó  
(Elomar).

Escutem bem! Prestem atenção no que vou palestrar, senhoras e 'nhôres. Eis a estória que vou transmentir a mecês. As 'nhoras e senhores vão botando vosso perceber neste conto. Escuta bem, leitor de muita instrução. Assim, mecês vão poder, igualmente, contar. Diz-se-que-direi aos siôres dôtôres, professores acartados, o que já é meio sabido.

Caros leitores hão-de ter fé na essência do causo. Eis que não relato os factos como m'os contaram, entretanto vero o entrecho. Quem sabe nem tudo que direi seja próprio de bacurau estar escrevendo. O que acontece é que as estórias, em mitos sendo, não se depreendem do narrador – mas o performam. Entre pessoas passeiam. Nos narradores se penseiam, executando-os! Enfim, nas gentes, as estórias, metediças em nossa especulação. Abelhudos, os mitos antepassados tãoqualmente entrepensam-se, xereteando a si mesmos.

Diz que me disseram o que agora eu direi: foi assim que sucedeu! Foi o que Eu Mesmo da Silva, Kuxitaw, em estando lá, ouvi e aprendi com os netos dos que preavam Aé – os Ka'apor. Assim que ouvi o que m'os contaram Andemá (que também m'o sinalizou), Andemi, Kahari, Naji, Mati, Tewi, Kixin Kawasu Putyr e outros que ainda nos falta digerir para dirigir comentários sobre. Assim qu'os olhei em vídeo o finado Jupará. Também de outros que m'os contaram: minúcias e pequenidades, aclaramentos e explicados detalhes.

Outros já ouviram, e provavelmente vos narraram, acartados leitores. Assim que o Xien ouviu do finado Tanduru, traduzido pelo Pimenta. (Que ouvi em áudio.) Muitos anos antes, Ndotô Ndacy (o Ribeiro) ouviu do mesmo Tanduru, mesmo na época Jovem Tanduru, Ndacy impressionou-se com o saber do jovem – que foi traduzido pelo João Pinga-Fogo. O Francik Camarada Comprido vindo da Inglaterra, *Sa'e Puku*, ouviu de Antonio-hu. Alguns já escreveram sobre... Assim que Eu entendi os Caapores contar para mim. Bem, os leitores ouvirão, e aquele que leu pode saber.

Ouçam bem! Então: vocês poderão contar que uma vez...

Na mata alta e beiradeando o rio, encontra-se a jupuúba. Frondosa é a árvore, grande, de ramagem ampla. Na época de sol quente, jupuúba bota fror. Abaixo de sua grande de copa surgem uns fios, esticados, dos quais brotam, em forma de bulbo, suas flores. Estas flores de jupuúba são bolas avermelhadas, florezinhas agrupadas, jupuúba-putira. Da fulô da jupuúba sai um líquido, seu néctar – doce-doce, CE-EM! como um mel.

A flor vira em vagem. A vagem é comida de bicho. Comida por arara. Outra destas vagens caem no chão, dando de comer a alguns bichos: é o caso do veado, que come bem vagem de jupuúba. Da vagem saem as sementes. Das sementes brotam novos visgueiros – brotos jupuúba filhotes.

Alguns bichos que se sustentam na jupiuba, bebendo sua fror, como o jupará. Jupará bebe bem o néctar de flor de jupuúba. Outro que se sustenta na jupuúba é Aé. Este Aé fulô-chupa bem. A história aqui contada trata de Aé.

O sol se põe. Chega o lua cheio. Em estando noite, Lua-guaçu alumêia o pé de jupuúba. Uma cara redonda aparece, de um bicho de pelagem densa de cor marrom-vermelhaça. O bicho sai de uma oca em um tronco. Este bicho é o jupará; embiara noctâmbula. Se cria no côncavo das árvores. Dorme lá no alto. Só come de noite; quando clareia o dia, jupará entoca-se e dorme. Como guariba, é prático em ficar pelo alto das árvores – anda de árvore em árvore como bugio. De costume, mantém-se de frutos silvestres e gosta de néctar. É por isso que se dirige até a flor da jupuúba, para beber seu sumo.

Subindo com suas ágeis patas, também o rabo serve para se prender na árvore. Lá no alto, Jupará usa sua comprida língua para extrair o néctar da frô redonda. Escuta um VVVVVVvvvveento. O vento sopra forte.

Já o Aé vem das profundezas. Mas é colega de Jupará.

O vento traz Aé. Aé é uma alimária veloz, desconfiada, de corpo esguio, cabelo macio, de pelagem acastanhada, meio parda. A alimária abunda na região e é alvo de encarniçada guerra. À vez cinzento, à vez marrom-avermelhado; marrom-acinzentado bem claro, marrom-vermelhaço escuro – ou mesmo aloiradas, à vez amarelentas. Isto nas costas, no dorso. A barriga e o peito são um tanto mais claros, quase brancos. E o rabo comprido, com preto na ponta. Eh, é vermelhaça, mas os filhotes são pintados... A mãe ri com os filhotes. Mãe: boca de lado a lado, raivável por suas crias.

Munganguento: rosto carrancudo, cara larga, carangonça, focinho esbranquiçado; orelhas malemalmente arredondadas. Olhos reluzentes como brasa, com pupilas cinzentas ou doiradas, olhos arredondados como gato, que lhe luzem de noite tanto que se conhecem por isso a meia légua. Olhos cintilantes. Olhalhão brilhoso. Seus dentes são presas cônicas com algumas ranhuras. A sola das suas patas almofadadas para suas andan-andanças e seus pulos maneirinhos. Suas pernas traseiras são compridas, treinadas em bem pular. Ágil e leve, sua língua é áspera.

É fera das mais bestiais, besta mui feroz. Mãozo. Unhas mui agudas e de grandura e tem tanta força que com uma unhada que dão já rebentam suas embiaras. Suas unhas são garras que se escondem nos seus dedos espaçados. Mega-unhas retráteis! Mas veja que não totalmente: algo das unhas assassinas – uns restolhos de garras – fica sempre para fora da pele dos dedos que a cobrem.

Felino encontradiço, na noite clareada por Lua, em pau de visgueiros-de-bolotas. Quando jupuúba dá flor, a gente vê. Em noites iluamiadas, as bichas, miando, ficam aluadas. Além de terem como seu de-chupar fulô de jupuúba, vivem de rapina de embiarias. Caça de emboscada – entocaia. Nas tocaias solertes, traiçoeiras aos veado-mateiros. Apesar desta preferência pelos suaçus, manducam outras embiarias. SUÚ! SUÚ! SUÚ! Devora a presa. Não pega parte separada carneada para alimentar-se. Mas mete a cabeça no cadáver, & vai tragando – guardando o mesmo por alguns dias, a modo de repetir a merenda.

De noite dá uivos e ronrons gemidos. Caça de noite, também ao pôr-do-sol e ao amanhecer. Noctambula-perambula sigilosamente, suas patas em sendo silenciosas em suas passadas. Anda na maciota.

É alimária remedadoura, inteligente – imita a voz de suas embiarias. São remedadoiras da voz de taiaçus, do som dos mutuns, dos jacamins. Remedam mesmo o assobio da gente. Bicha de assovios, guinchos gritos ronronados vocalizações e ronrons grandes de achar que já roncô truvão, embora nem não de grito do grosso como de sua parenta pintalgada – a pinima. (Esta, a pinima, que tem como berro um esturro rugido do linjaguar que soa como trombeta grave.)

Quando não acha meio para uma vingança dos seus, se embravece, com horríveis brados. Afoga sua frustração vãmente. Algumas rastreiam os caçadores, para tentar rapinar o que os amerabas matam.

Fera que tem garras, dentes, & olhos semelhante a gato, Aé é cissuarana. Não concordão os naturaes na decripção desta fera, uma entre outras espécies a que o Gentio do Brasil chama *Jaguarete*. Tem muita ligeireza no correr e no saltar – assim como no andar por cima de árvores. Furiosa ligeyreza. Salta por cima a-pique altura, saltando já trepa bem nas árvores. Fera velossíssima. Matam os amerabas se os podem alcançar – degustando a carne da gente. Tragador de carne humana. Pelos sertões adentro, perambulam, vivem nas serras, na rampa da serra, em ladeiras e outeiros. Nas morrarias há tocas de cissuarana.

**‘TOU!**

*vento*

*vem*

*ao*

*oa*

*avoa*

*av*

*Aé*

*jaguaretê*

Aé e a árvore: a jupuúba. Aé não é como um pura visagem, pensamento ou espírito. Aé é gente enviesada, embora jaguretê. Avoa no mundo da copa das árvores, entretanto mora no submundo, abaixo do solo.

(A ilustração a seguir da onça)



**Figura 1.** *Cygyuarana* Brafilienfibus, *Tigre* Lufitanis, ali est illius species. Magnitudine & figura plane convenit cum *Iagvara*, colore solummodo differt. Nimirum pilos habet breves ut *Iagvarete*, coloris instar capreæ ex flavo rufescentis & Paulo dilutioris quam illius, & in dorso obscurioris, submento albicat paululum, uti & in infimo ventre Crudelitæ cæteris est similis. Caro ejus etiam comeditur, uti & reliquarum duarum specierum, & magis mihi probatur.

Fonte: Piso & Marcgraff, 1648. *Historia Naturalis Brasiliae...* in qua non tantum plantae et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur.

O vento enorme é à suguaçarana feitiçosa Aé que concerne. É onça encantada que já vem comer. É Aé, o iauareté-pitanga que fica aluado. Fica pelo vento urrã-urando, miã-miando. Rosno bruto. Suçarana-ventania. Uma ventania, diriam os Camaradas em português-caraíba. Mas não. É sinal de que este jupará vai ter companhia, pois com o vento chega Aé:

– “HUM! HUM! É onça que já vem comer!”

Não é quarqué onça. Num é animália comum. É Aé! Alimária-encantada, o Aé não se vê de dia, quando tá claro. Aé é suçarana-pajé, cuguardo-encantado. Pelo vento ele fica. Aé é com o vento e como a ventania. Suçarana-Aé aparece quando o Lua alumêia, quando o lua tá guaçu, o Lua cheio brilhaaando alumia de claro!



Intrépidos, extremamente porradeiros: hão-de matar ou hão-de morrer que fugir. Em época antigas a gente Ka'apor matava Aé. Para os antigos matarem estas alimárias esperam-nas em cima das árvores, adonde as flexam, e lhe tiram a ossaria – para usarem à moda de enfeite. Sua ossama é azul-verde. Miçanga joia da boa! Se fêmea, é mais pro azul, acaso macho, mais para o verde-mesmo. Algumas destas alimárias ao serem acertadas, fingidas atuam de mortas no chão, para novamente investir sobre seu inimigo, o caçador.

São fuaçugarana, da casta das onças.

Este Aé é Suçuarão. Puma, jaguapitanga, cugar, cuguardo, pantera: suçuarana. A onça-vermelhaça é alimária da casta dos tigres, dos jaguetês. Tem para si os Caraíbas (que herdaram língua de seu avôs lusos, os Portuguezes) que iagueté é onça, e que onça suçuarana é onça-vermelha ou onça-parda. Outros dizem que é Tigre, e suçuarana, leão-baio, leão-da-montanha. Os Castelhanos que aprenderam com os Quíchuas nos trouxeram importada a palavra *puma*, para onça-parda.

A casta de onça encantada são Aé. Uns bichos peculiares: puma que avoa como o vento forte, Vento-Suçuarana, vevea bebea RRUUU-RRUUU: chegava um Aé avoando RRUUU-RRUUU... TÃ! Pousava na grande jupuúba. O Aé ia flor-buscar. Acocorava-se no galho da jupuúba, para flor-pegar e flor-esprem-espremer. Néctar-beber. O mel desta flor de jupuúba bebi-bebia: este é de-beber de Puma encantada Aé. Com uma cuiazinha em suas mãos. Aí Jagua-pitangas Aé outras flores-pegava – seus cordões, puxava, estes pedúnculos longos. Então, flor-esprem-espremia, a flor redonda chupa-chupando o mel da flor.

Ao que parece, nem tudo é o que aparece. Nem tudo se auto-parece. Mandiocaba é que Aé pegava numa cuiazinha. Assim a mandiocaba parece como néctar de flor aos Cabeça-Preta. para Aé ela aparece como o que é mandioaba. A flor da jupuúba espreme dentro da pequena cuia. Disseram-que-diz que os antigos disseram que o néctar da flor é mandiocaba de Aé-suçuarana. O que a gente vê como néctar, Aé vê como mandiocaba. É bom pra ele. É mui doce pra ele. Aé come bem.

Entretanto, Aé igualmente apreciava de-comer carne de gente. Aé é puma, feroz de besta-fera avoante, mas é gente bestial, carneceira, comedora de carne de gente. É bicho marvado, de igual é gente canibal! De noite fica de onçagem na jupuúba. Hoje num tem gente que veja Aé, não, mas Aé tem aparência de jaguetê de cor pitanga: onça-amarronzada, gatão de uma cor só...

Aé é assim: homem suçuarana onça-parda gente humana abaetê iauareté pessoa bicho puma homo pantera. Um aé é gente entretanto Suçuarana. É um humano entremeio um jaguetê. O que se vê é pessoa bebendo na jupuúba. O que se mata é onça-vermelha – e era o próprio Onça que pensava que ser Gente a estar tomando mandiocaba.

Aé assim que é, assim que Aé vivia, assim era costume de Jaguaretê-aé. Um abaetê jagaretê meleiro! Para o Aé, caapor era Cabeça-Preta, por causa do cabelo – assim que chamava a gente caapor. Caapor – Acanga-pixuna para Aé, na idioma dele, em jaguanhenhém.

Em tempos aborígenes, o modo de ser dos ka'apor era afetado pelo matar de Aé, diz-se que. As gentes caapores Aé-caçavam. Caça-caçando jucá-jucá. Preavam as gentes-pumas Aés por causa de seus ossos – antigamente. De primeiro era esta a joia do parente Caapor. Aé tinha ossada pintada. Bonita que só! – de cor azul-verde, azul-verde de bom para fazer adorno para ficar bonito. Bom de fazer miçanga! Mulher-puma Aé é de osso azul escuro. Homem de jagaretê Aé é de ossaria verde. Miçanga-Catu!

A ossada verde-azul de Aé era uma pura beleza! A bunitiza da ossada era de verdade! Essas gentes caapor antiga cortavam o osso dele, espedaça, vai pica-picã-picando, espedaça-daça-daçando fazendo pedaços pequenos e finos – assim artesanavam contas azuis. Faziam dela umas miçangas lindas! Colocavam dentes de Aé em volta do pescoço. Ah! O dente era cabedal bom, azulzinho. O osso de jagaretê Aé que servia de ornato à moda de colar.

Assim era o costume, o enfeite dos antigos caapores – de osso azul de jagaretê meleiro. O que é que faziam com a carne de Aé é que não se sabe ao certo. Comiam? Jogavam fora? Não sabemos... (Já a carne do colega de Aé, o Jupará, é saborosa. A gente caapor até hoje come. É carne gorda! Inclusive é bom para fazer filho e filha nascerem bonito. Um jovem ou uma jovem que comerem vão gerar filhos bons-belos. Mas onça não se come.)

A jupuúba ao vento e... TÃ! vinha Aé: a gente caapor esperava bem. Tinha que TXÉ! flechar bem Aé-jaguar: TSÕÕÕ morre apenas se acertar a flecha no lugar certo. Era assim que abaeté fazia, caapor antigo, os finados avôs dos caapores.

A mulherada queriia-que-queria demais joia de osso de Aé. Queriam meter em fios a miçanga óssea. Terminada a enfiadura, osso de Aé virava adereço que volteia o pescoço. A cunhãzada ficava é doooida. Querendo ficar paramentadas, doridas de desejos, querendo miçanga de osso de Aé. Quando algum marupiara preava e trazia o osso de Aé, dividia – as cunhãs ficavam em fila-pucu assim: parecia fila de banco em dia de tirar dinheiro. De bolixo algo pequeno já virava uma LDI cristais de preciosas antes jablonex.

Das miçangas de osso: não havia sobejidão. Alguns já tinham matado o Jaguar-de-ossaria-azulega. Entretanto, um ameraba Cabeça-Preta tinha feito disso profissão. Diz-que-disseram que um marupiara, apajeado, até se especializou na caça de Aé. Fez disso comércio. Este marupiara fazia escambo com a ossaria azul. Marreteiro de miçanga. Era valioso – cepiaçu. Não valia trocar por irrisórios caraminguás. Melhor que se oferecesse

valor bom, ao trazer objetos para trocas em seus patuás, caramemuãs ou patiguás. Nesses estariam os bons badulaques e balangandãs. Dativava-se osso de Aé em contraprestação de outras mercadorias: flechas de taquara, flechas de ponta de ferro, arco-irapara:

– “Aqui está o que é seu, camarada! Osso de Aé.” Dizia, entregando o bem valoroso. Recebia, em retorno, mercadorias diversificadas, como equivalente de suas miçangas.

Uma cunhã viu que outras tinham contas boas-bonitas. Queria a cunhã satisfazer sua vontade de beldade. Frustrada, só tinha recebido uns pedaço véio à toa. Panema-de-Jaguar, o seu esposo não matava a fera, foi outro rapaz que matou Aé, osso-cortou e osso-distribuiu. Para ela ficou só estes pedacinhos imprestáveis. O esposo dela não matava Suçuarana-encantada.

Magoável, a invejante cunhã quis se embelezar de dentes de Aé. Quis ter também adorno bom-bonito, quis ficar catu. A cunhã se chamava Algodão Caapor. O homem, o esposo de Algodão, creio que o cujo nome-verdadeiro se desalembrou os Ka’apor. (Parece que chamavam o esposo dela Turiguara, porque ele morava pelo rio Turi. Ou porque este povo ka’apor se chamava Turiguara mesmo.) A Algodão, frustrada, não tinha ossaria de Aé, como outras mulheres tinham. O esposo de Algodão, abobado, não sabia matar Aé.

Marupiara-de-Aé é aquele que tem parte com pajé. Parece que precisa saber um pouco de conhecimento de pajelança para matar Aé – diz-se que. Só o caçador que é companheiro de pajé é que mata a suçuarana encantada. Quem é leigo, homem à toa, num mata bem, não – os laicos têm panemice-de-puma-encantada.

Panema: era o infortúnio do esposo de Algodão Caapor, protagonista de nossa tragédia. Em uma baixa corrente de sorte na caça, o homem tornava sua esposa frustrada. Embora desinfeliz com ele, todavia decepcionada, Algodão bem-quis o marido, gostava tãoquanto do esposo. Mas exigiu:

– “Quero muito ossama de Aé. Ai ai! Ai ai! Queria ter joias também. Osso de Aé é bonito p’a porra. Meu esposo não sabe, não mata Aé.” Resmungou.

– “Seu marido é um imprestável mesmo! Renega dele! Tira outro, casa com um abá piasu que seja marupiara.” Secundou a mulherada.

– “Não! Eu quero ele, eu gosto é dele.” Desculpou-se a desinfeliz Algodão, amorável de seu esposo.

A cunhã decidida-se. Foi ter com o esposo:

– “Marido se levanta e vai caçar Aé! e fazer jóia dos osso p’ra mim! Vai suçuarana-matar p’ra mim! Eu miçanga-quero! Com o que me deram só consigo colocar no meu colar

uns ossos de Aés longe um do outro e tenho que completar o que falta com semente preta pariri! Fica só meio verde-azulegado meu colar! Quero um todo azul-esverdeado! Mate um aé para mim! Assim que eu poderei encher meu pescoço de miçanga de osso-suçarana.” Exigiu a esposa invejante.

– “Haaam. “Tá bom.” Disse o esposo de Algodão.

– “Nem me venha dizer ‘Ai que preguiça!’ Se você não matar, te deixo. Olha que eu te largo!” Ameaçou a cunhã. Queria-a que queria a ossada de Puma-encantada: a ponto de futico, de intico! De ciricutico! O amor não pode ser sem adornos...

– “Não, num me larga não. Tu és ingrata, tenha dó de mim!”

– “Então vai.”

– “Eu vou. Aé é bicho danado mas ieu também sô valentão! Mato muita caça: veado-mateiro, taiacu. Eu também vou Aé-flechar, vou matar Aé.” Prometeu o esposo, rogando, descabisbaixo em vão. Acreditando que conseguiria ter joias de Aé – para desmagoar sua querida Algodão. O homem dela se fez de acorajado.

Um dos parentes deste Caapor conseguia miçangas porangas. Entretanto o Turiguara não era onceiro marupiara: o mena de Algodão Caapor era pobre de miçanga bonita pra dá p’ra mulher. E igualmente para vestir. Este esposo de Algodão perguntou p’ro parente:

– “Como é pra pegar Aé, mano?” Botou o pedido.

– “Axi! Pegar osso de Aé é trabalho bom, mas é um pouco arriscoso. Onça é danado! O bichano nem num é brincadeira não. Ixe! carece de coragem também de ter prática.” Secundou o parente.

– “A esposa que quer. Como faz isso?” Esse é o esposo de Algodão que reperguntou.

– “Isso é só para quem sabe caçar bem. Periga consegue, periga morre. o Jaguarê não mata aquele que flecha bem. Suçarana é nojento! Aquele que erra, jaguarê mata. É perigoso p’a porra! É suçarana e seu de-comer também é gente – gosta de comer a gente.” Esse é o mano que advertiu.

O Caapor pediu de volta p’ro parente como é que é o matar de Aé. Porém o mano enfatizou que aquilo não era brinquedo não, há de ser cuidadoso:

– “Toma tento. Onção bicho marvado é capaz de te matar! Gosta muito de beber flor de jupuúba. A gente espera bem. Fica de tocaia lá, num mutá.”

– “Hum. Quando que a gente faz o mutá?” Quis saber o esposo de Algodão.

– “Quando o lua ‘tá brilhador.” Explicou o esperto.

– “Então Aé chega com o vento. A ventania faz zoadá e TÃ! Aé fica ali, o suco da flor comen-comendo. Noite brilhosa do lua. Ele parece como gente e parece como jagaretê, Suçuarana. Você não pode flechar ruim. Se flechar de revesguelho é você que já era. Você tem que flechar na parte mole do quadril, nas ancas do Aé. É por aí que mata Aé-jaguar bem. É na anca que está o lugar da morte de Aé-suçuarana.” Assim o mano marupiara palestrou para mano panema, esposo da exigente Algodão.

– “Hãã. ‘Tá bom. Assim que vou flechar, quando eu for matar. Amanhã que vou. É isso que eu quero ter para mim também. Vou ser eu. Eu estava querendo matar, em vão, pois eu não sabia. Agora eu que vou ser frechador de Aé.” Este é o esposo da Algodão que disse. Querendo jagaretear.

– “É... Vai lá.”

– “Olha por ali. Ali que tem flor de jupuúba. O lua lá vindo. Alimpo alumio de lua. Capaz que mate a onça siçuarana com muita inimizade.” Sugeriu o mano tigreiro.

– “É naquela mesmo que vou fazer meu mutá!” Ripostou o homem da Algodão.

– “Tá, pode ir.”

O Caapor foi oncear. Pegou um maço de flechas e foi lá; foi oncear. Do maço tirou três flechas de ponta de ferro. Afiou bem as flechas taboca-de-ferro. O que não era onceiro marupiara – não era tão bom de preação – foi caçar sozinho. *Nhum!* Procurou uma jupuúba. E achou. O Caapor foi é desastrar-se com Aé. E foi, foi lá ficar de cócoras para esperar – em vão.

Fez na jupuúba o seu mutá, fez ali sua espera, sua tocaia. De tardezinha. Fez um jirau para ficar e cobriu fazendo um quartinho, para ficar tocaiado acororado. Fez tocaia. Entocaiou-se. Tocaiado, acororou-se.

Já era para entardecendo. Então, boca da noite. Daí sendo noite.

Tocaia é paciência. Tocaia é espera. Na espera, carece-se de continuar, de tocaia por algumas horas, a aguçar sua atenção, a ouvir e observar com tento, persistindo em sua tenção.

(Está-se ouvindo os barulhos que a animália vem trazendo no seu caminhar, para se aperceber de quando Aé chegasse. Passadas de ratos do mato ao chão. QÛI! QÛI! QÛI! e XIM! XIM! XIM! de assobios de juparás que estava na jupuúba.)

Saiu o lua do nascente. Enchido o lua: noite clara, o lua luminoso. Necessário que o lua subisse mais. Daí que lua foi assim acima, bim acolá. Quando do lua forte alumindo, bem ali, o vento vem ali miando em suçuarão. Vento ‘tava grande, ventava guaçu. A ventania ronronava: **VVVVVV VVVVVV!**

*Vento vento! vento vem! VVV*

*VV Vento vento! vento vem!*

*Vento vento!vvv vento vem!*

*VVVVVVV! vento vem! vvv*

*Vouvouvouvouvou*

*vouvou vouvou*

*HUM HUM HUM HUM*

Emitiu o vento, em ronrom. Aé grandão é que veio soprando-vindo vvvventando. Tã! na jupuúba, já sentou no galho. A gente olha para jupará e pensa que ele é macaco-da-noite, que é bicho, mas para Aé Jupará também é gente-encantado:

– “Boa noite, sumano. “Tá boa a ceia?” Aé cumprimentou Jupará, que se sustentava na árvore.

– “O escuro já veio, sumano. E ‘tá boa a merenda, sim.” Secundou Jupará, se deliciando com o doce do puro suco da flor.

– “Não tem gente por aqui, colega? Não apareceu nenhum do nosso inimigo por aqui? Será que não tem Cabeça-Preta esperando pra nos matar?” Perguntou Aé, se referindo se por um acaso aquela jupuúba não era o de-esperar de nenhum caçador.

– “Ni’um. Nem vi inimigo nem um, ninhu’ã gente vi por aqui. De boa, tá limpo. Nosso inimigo não tá esperando, nenhum.” Disse Jupará.

– “Êuã! Égua! Ah! O quê! Então já vou é dar um chupo de suco de flor!” Entusiasmou-se Aé.

– “Vem cá, gente boa, bebeis a mandiocaba, ceëngaua! É doce como o mel!”

Jupará pegou uma cuia pequena, uma cuiazinha desse tamanhozinho. A cuia era pretinha. Espremeu o néctar da flor da jupuúba. Espresme-spremeu. Deixou a cuiazinha topada de mel de jupuúba. Deu o de-beber para o Aé. Deu para o colega. Aé deu um chupo do doce líquido.

– “Toma aqui a cuia!” Entregou-lhe Jupará.

– “Que delícia! Ceë-eté! Obrigado! Docinho! É mandiocaba para mim, é mandiocaba o que eu bebo”, Aé agradeceu. No perceber de Aé, o néctar é mandiocaba. O doce para ele o líquido da flor é mandiocaba para ele, para suçuarana encantada. Aé Suçuarana ainda espremeu mais flores:

– “Não tem por onde, colega!”



– “De onde eu vim, colega! Eu vim de lá de baixo, de profundezas...”

Debaixo do solo, há muito Aé, como somando dedos das duas mãos e dos dois pés. E ainda todos dedos até dos pés de outras pessoas.

– “Mã! Que bom, delíicia! Ah como me sinto bem-bom! Eu, aqui estando, aqui comendo.” O Suçarana ‘tava é gooordo de comer da flor de jupuúba. Deliciou-se.

Então Aé se lembrou da falta, batendo sôdade:

– “Puxa, minha esposa sumiu ontem, sumano! Adonde será que está a mulher? Eu é que não sei, sumano. Minha conje foi ontem chupar mandiocaba também.”

– “Sabe que eu também não sei, colega...” Ripostou Jupará

– “Será que a conja minha encontrou algum inimigo nosso, sô Jupará? Bem, agora eu vou sumir para outra paragem bem ali! Nhum! Nhum!” Indicou Aé.

– “Eré!”

O Suçarão seguiu para outro visgueiro sozinho. Havia copiosas suçaranas pela região. Também muito de jaguar-pinima, onça-preta, Aun, gato-moaracajá, jaguatirica. Bastante de cachorro-vinagre estava arrastando trazendo paca.

Aé VRUUUMMM vem vem vem ventando pousou em outra jupuúba. Outro Jupará estava pelas redondezas assoviando XIM! XIM! XIM!

– “Ei, colega. Será que acaso não tem inimigo próximo, um Cabeça-Preta tocaiando? Não tem nenhum velho por aí?” Em alerta, disse Aé.

– “Nada de caçador velhaco!” Disse o Jupará que não sabia de Caapor: em vão. Na espera nas redondezas ele, o esposo da Algodão Caapor, estava.

Aé ali, Jaguaretê meleiro, estava bebendo outra flor. Escorria muito néctar da jupuúba para o de-beber do Suçarão. Enchia sua pequena cuia. Tava bem topada ele levava até a bocarra e GLU! dava um golezão. Acabou outra flor com néctar-mandiocaba. GLU! GLU! GLU! Aé já estava quase saciado, quase cheio! O peitoral de Aé era morrudo de grande, achatado. Não era mirim, era guaçu.

Entocaiado ali Caapor estava-estava ansioso. Bem debaixo, pertinho do Aé. O Caapor era meio descabeçado, bobo, não muito baquara. Foi afobado na hora de flechar o Jaguaretê-aé! Podia ter vindo mais perto assim! Mas não: flechou vãmente! Mesmo com o aviso do parente, o Caapor não esteve a cobro de si e de sua afobação. Não chegou muito perto, como deveria de ser.

Enfim... TIC! Flechou é meio de longe. Sucedeu que TSÕÕÕ! Errou. A frecha passou de raspão no peitoral de Suçarão. “TÓ-HÓ-HÓ-HÓ-HÓ! Esta madeira me rasgou mal!”. O Aé girou, já esperava que tivesse alguém. Aé suçarana já ficou olhando para ver se achava

de onde tinha vindo a flechada. Caapor frechou de volta no mesmo lugar, no braço. Aé escapou por dois trizes. A frecha pegou na base do braço do Jaguaretê, perto do ombro de Aé.

Aé espaventou-se! “Quem foi que frechou em mim?” Pegou a frecha que o acertou, quebrou-a e jogou-a fora. Com um miado temível de suçarana que era correu até o Caapor, “Agora vou te matar!”. Pulou com pé/pata ligeiro/ligeira, um corpo maneiro, um rompante grosso e roupa/couraça-couronça espessa.

HUM-HUM

HUM-HUM:

HUM-HUM-hum:

correu-pulou-desceu até o Caapor.

– “Por que veio, vãamente, brincar comigo, nhô Caçador? Vou te dar um piso! Por que mecê me frecha? Por que ‘cê me frechou? Vai cair na taca, Cabeça-Preta!” Ronronou Aé, lijero suçarano, num átimo na direção do Acanga-pixuna.

Aé roncou:

– “EU SOU ASSIM DE VERDADE!”

Não foi com sua dentaria braba de carrancuda suçarana (este jaguaretê de pele uma cor só e de dente azul-verde) que rebentou com Cabeça-Preta. Nem foi com rasgo de unhada. Com ponta de unha que rasga carne: não foi. Foi ingapema emplumada. Suçarano-Aé tinha uma ingapema: tacape de bordoar a cabeça da gente. (Isso era coisa que Caapor não fazia, só matava gente de flecha.) A ingapema porradeira era boa-bonita. Esta foi a arma de arregaçar a cabeça de Índio.

Ingapemada. O Aé foi caceteando. Com um rugido abala a abaulada tocaia de palha. Aniquilada tocaia! Co’a tal marretada. Foi um trovejo, uma ingapemada só. Gato encantado co’um rugido abala. Ibirapemada é baita paulada.

Esturrando assim, em seu linjaguar:

A ibirapema ingente  
 não erra  
 deixa o fero bicho cair  
 em golpe horrendo

Cai da árvore, por terra  
 O corpo descendo  
 em cabriolada ir:  
 A Embiara já não vivente.

Feitiçoso suçarão, Aé deu uma sova na tocaia que o Caapor fez. Espedaçou-a: PÉM! PÉM! Aé traspassou a tocaia e PÓÓ! PÁ! Aé já caiu bordoando, RRUU deu pulo de longe de suçuarana lijera e: foi tanto sangue de dar dó! Já deu uma coça, uma bordoadada. Petecou a cabeça preta do Acanga-pixuna. CUÉRA! Migalhou o crânio do Caapor com ingapema mortuária.

A ibirapema emplumada o crâneo abriu: da caixa da cabeça (de cabelagem preta) saiu uma porção de miolo. Após o arregaçamento da cachola do Caapor, alguma porção de miolagens foram se grudar no chão e na ingapema. Entretanto, sobrou bastante carne encefálica para fazer sopa, mingau. Foi matado o Caapor. Cissuarana perigava, perigou aborrascado. Aé já caiu da árvore fazendo cair sua vítima. Foi PUC! derribado ao chão, o ex-marido da Algodão.

Aos miados assobios berros roncros rosnados ronrons guinchos gritos grandes bramidos roncária vozeio bramoso, tresfuriado o suçuarana ronrona, rom rom, rompente romrompante, arrogante ronrongante. Aé fez um gesto-guaçu de desdém para sua embiara. Na guturalidade das esturrantes cordas vocais e da áspera língua de onça, Aé emitia então vibrações de temática ácida amargosa e difícilíssima apreensão aos doces ouvidos civilizados:

– Babadalgharaghtakamina

**rroonkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoooor  
 denenthurnuk!** – o Suguaçuguaranuçu gritou guaçu ofendendo o cadáver, urrando

assanhado.

E ainda completou de modo mais civil:

AUATUPÄUERAUAAMATYAPUAPUYAPURATÄIUACACURUCAUACAINHARUSAUA  
 TEAPUPUXARARAXURURUKOTXURUPUXARARAXURUXURURUKOXTÿRÿR  
 HEBIARURUBIARURUBIARURUSÍLUIŚLUKWEREWŦĀNJANAM!TAMTAMATIVAHIBAHIBAHIBAHIZIZIDJEIZADJE

Em cima da Embiara, o Sussarana-gente Aé. Aé Soberbio a embiara Morta oprime. Alguns diriam ver sua cauda se retorcendo em mil voltas. Mas num nem tinha ninguém vendo para nos contar. Entretanto era sua fronte que retorcia em caretas.

O Matador, levantado ao lado da presa, co'pé batendo o chão. A quem mesmo depois de morto, subjuga, com se a morte soltasse um duplo passível de morte. A morte é sempre dupla – não é apenas o corpo que morre, mas o Espírito pode ser morto. À memória se vinga.

Toma imprudência. Aé tinha nos olho a febre matadêra quando poetou o que talvez ouvíssemos como vibrações de difícil apreensão:

*Aqui está a ingapema emplumada  
para quebrar-te a cabeça, Acanga-Pixuna.*

*Comerei os seus miolos.*

*Sou o Aé, a suçarana.*

*Sou jaguaretê canibal!*

*Quem és tu, perto de mim, Acanga-Pixuna?*

*Sou Cãuinhuara,*

*bêbedo de cauim*

*Meu inimigo é gente.*

*É manjar meu.*

*Sou abaetêguara;*

*Abaporu!*

*Sou Jaguapitanguçu, antropófago*

*esfaimado, encarniçado,*

*agressor, carniceiro matador.*

*Que decepa,*

*esfola*

*& alimpa, moqueia*

*Chamamos moquém as carnes, que se colocam ao jirau,*

*E a fogo lento sepultadas assam*

*Encarniçado, comer-te-ei em carne, meu assado!*

*Suçarana assassina, assanhada*

*renhida sanguinária*

*O que és tu, perto de mim, Acanga-Pixuna?*

*Tua sorte é meu moquém,  
 é estômago de cuguardo.  
 Teu cabelo-preto  
 é futura bosta de onça.  
 Sou assim, Cabeça-Preta = churrasco de gente!  
 Mais duro que você! Melhor que você!  
 Mais homem que você, embiara!  
 Ó, meu inimigo,  
 premeio-te  
 com o cacete!*

Hipotréllico, o suçua-varão vociferou, jagueriçou e raivejou.

Estes foram os versos brasílicos de orgulhonça – áspera língua de jaguar. Com uma rudeza quase primitiva, abusando de machas palavras. Odiento, Aé braceava em feio gesticuleio de suçuarana bicho-Homem – empunhando a ingapema emplumada em uma mão, dava fortes batidas em suas coxas, a modo de dispersar seu ódio.

Aé-Suçuarana, que seria a futura embiara do Caapor, é que fez homem-humano de atual presa de Suçuarana-homem.

O Jaguaruçu quebrou tudo as flechas que estavam no chão, pém-pém! O Jaguaretê chupador de néctar então levantou o Acanga-Pixuna (como que diz Cabeça-Preta), para sua merenda de carne humana. O falecido ex-homem de Algodão agora era um pedaço de carne, era do Aé o de-comer. Suçuaranuçu Caapor-levantou-levou. O Caapor, futuro churrasco, levou para comer. Diz-se que foi assim. Assim que ouvi dizer.

Aé juntou folhas secas, apagando boa parte dos rastos que levavam até o outro lado da jupuúba, onde se encontrava um ibiquara – um buraquito no chão. Por lá desceria levando sua caça. Exclamou:

– “Abre-te, a minha porta, que já vou entrando! Um Cabeça-Preta dos Guaçu eu matei.” Passagem permitida. Com o Caapor, sua embiara, foi caindo pelo buraco. Até o fundo do buraco desceram. Sangue de gente esfregou pela borda do buraco. Respingou a prova do assassinato.

Ao chegar em sua taba, antes de ir para sua oca, os concidadãos logo se amontoaram em volta do caçador. São muitos os do povo dos Aés, gentio Jaguaretê, assim de muitos = tantos da quantidade de dedos das mãos mais todos os dedos do pés. E ainda talvez mais mãos e pés de outras pessoas para contar. Pelo menos para indicar que é muito. Essa somatorionça de homens, digo machos, daí ainda multiplique por dois pois todos têm as fêmeas, as esposas-onças, o que dobra o montante de brutamontes.

Vãmente, este gentio Onça tinha moqueado muita caça. Mas estavam com vontade mesmo de comer era carne de gente. Esta carne que desejaram. Era carne humana que queriam de verdade.

– “Ueba! Bora comer!” Disseram. E já foram chegando se amontoando as cunhãs, os homens e a curuminzada.

Aquele pedaço de gente é que era gostosura para o gentio-onça. Ali estava o Capitão da taba. Decidiu organizar o processo:

– “Eu vou moquear. De manhã cedo, nós comeremos. Vai ter paçoca de carne Acanga-Pixuna.”



E na casa do lar os parentes ficam todos longe de saber. O que foi que aconteceu, ainda ali ninguém percebeu. Sentiram falta do homem que foi caçar miçanga-onça. Esperaram. Durante a noite, esperaram. Outra manhã veio, quando reluziu o dia, o Caapor não tinha voltado, ainda. A esposa esperou até o sol estar no pino. TÓ! A esposa preocupada:

– “Onde que tá o marido?”. Botou a questão.

A esposa direto ao mano do marido, cunhado da Algodão, veio: devido a que se preocupou da ausência. O ex-esposo Algodão era irmanado: tinha muita irmandade, afamilhado duma vez. O irmão se preocupou de igual, quando a esposa chegou até o cunhado, perguntando pelo marido. Não sabendo:

– “O marido não voltou, vão ver, cunhado!” Essa é a mulher exigindo da irmandade do esposo.

– “Onde será que tá o mano? Será que caiu? Homem é cousa que treme, talvez tenha caído de medo. Seu fígado pode ter tremido.” Especularam os irmãos (logo, cunhados).

Os manos foram olhar. Lá estava o mutá do mano: ninguém a em cima, apenas o arco do mano. Olharam para baixo. Flechas quebradas. As frechas-cuéra: estavam upempém, no chão. O chão: batido pela queda da presa com o Aé. Baque morrinhento. No local em que o finado Caapor caiu – sangue. Não viram nenhum indício do carregamento do corpo.

– “Só não sei como é que sumiu. Como será?!” Pois ainda num sabiam adonde da morada de Aé. Por onde Aé levantara e carregara o finado mano? Qual era a misterionça do desaparecimento do defunto?

A cunhã Algodão chorava, adolorada de ouvir a notícia. Choro-chorou. Chorou muito, pelo finado esposo. Chorando, pranteou. Dele tendo saudades: irreparáveis. Os irmãos ralharam a viúva, raivejaram, por censuração:



– “Foi você que matou seu esposo, por tabela! Ê, cunhada! Foi culpa tua que o mano morreu! Finou-se! Você que disse para ele – ‘VÁ PARA PEGAR OSSO DE AÉ!’ esta foi sua fala p’ro mano, seu esposo, sim-sim, senhora Algodão! Por isso nosso mano morreu. Sua vontade que findou o finado mano, dona Algodão Caapor!! Caiu, quem sabe jaguar comeu.”

A galera munguitou em mutirão:

– “Vai ali falar com pajé! Pajé está ali!” Pois então, parente pediu para pajé pajelar. Foi na direção do pajé, para pajé munguitar, aconselhar, para descobrir onde estava o desgraçado Caapor. Na vareda da dúvida quem seria tapejara é afilhado de pajé. Espírito-familiar e auxiliar. Tupiuara foi tapejar para a toca da misterionça.

Neste tempo, de índio antigo, era pajé-eté que havia. Pajé mesmo, de verdade. Num era como os de hoje, que são pajés velho à toa, pouco pajé, pajé-rana. Pajé não fica no meio das outras casas, a tocaia dele fica sozinha.

O pajé era tratado por meninas pequenas, que não tinham peito. Eram estas que faziam comida para pajé. Quando começavam a crescer, crescendo um peitinhozino, o mamilito despontando entumescendo, elas eram mandadas embora. Já estavam imprestáveis pra pajé. Traz outras pra servir de empregada de pajé-eté! Menininha sem peito é que faz comida bem pra pajé. Pajé, de primeiro, em dita época aborígene, comia só camarão e sabiá – comia cricrió também. Outra caça, pajé não comia, se não ele perdia sua força-pajé. Assim que era pajé dos antigos, pajé de verdade, dos dias aborígenes. Assim que contam, assim que me contaram. Diz-se-que assim era pajé-guaçu!

A casa do pajé estava longe da taba, pegando a vareda em direção do poente. O cunhado de Algodão foi falar com as crianças que são criadas do pajé. Algodão foi ver a pajelança junto.

O pajé estava lá, as menininhas servas miauçubas estavam lá.

– “Bom dia, já ‘tá manhã, vim aqui ver pajé.”

– “‘Tá bom. É assim.” O ajudante de pajé ripostou.

– “Foi ontem que meu irmão estava esperando na fruteira de AÉ. Na flor do faveiro, da jupuúba. Até agora, o mano não voltou, não chegou. Por causa disso que eu vim, para saber, por isso que vim até você. Vim para saber.”

O menino avisou o pajé que disse:

– “Espere um pouco aí. Eu saberei. Vou consultar meus afilhados. Vou consultar meus tupiuaras, meus peões, meus camaradas, meus sondados, meus polícias vou chamar meus auxiliares encantados. Já vou pegar fumo aqui para fazer petima enrolado, num

cigarrão. Com este charuto vou puxar fumaça e saber. Acocorem-se aí e não falem nada.” Assim que o pajé secundou.

O tabaco enrolou num tauari grande assim: do tamanho do antebraço. Após amarrar a casca da estopeira, o pajé mandou uma das meninas – “Toca brasa no fumo p’ra mim!” Através das fagulhas da brasa do tabaco é que pajé observa os tupiuaras. Cigarrão é como lanterna de tupiuaras, que serve de pajé-alumiar e focar em pajé. Fumo-fumou o porronca. Os donos dos cantos, os tupiuaras, entram no pajé pelo charutão. (O cigarro do pajé é túnel de tupiuaras.) A fumaça passava pelo seu nariz. Como cheira bom o fumo! BUK! BUK! Puxou a fumaça de fumo. Soprava e as fagulhas do cigarro avivavam e pulavam POR! POR! caindo no chão.

Passou um tempozinho. Tupiuaras ainda nem num falaram um isto! Não falaram, nonada, nadica, ainda.

Pajé petume pitou. Petima pitan-pitando bastante. Cantava com seu antebraço encontado na cabeça. E pitava. Então o pajé PUC! Pajé sorveu tanto petima que desmaiou. Caiu no chão. Foi para o céu. Pajé foi para a base da terra, onde o mundo termina. Foi para a terra dos encantados. Lá apareceram os tupiuaras para ele; os tupiuaras canta-cantavam. (Assim pajé conversa com tupiuaras – cantando encantando.)

Os iriuaras, aqueles que ficam pela água, vieram ter com o pajé. Veio cobra-preta e cobra-vermelha. Eram do grupo da Sicuri, dona dos peixes, veio. Vieram conversar com pajé. Mas não sabiam de nada, só os que ficam pelo alto é que viram o que aconteceu.

Avoaram ao pajé, os tupiguaras. Aveio: as aves avieram. Avearam gaviões falcões águias. Apareceram falan-falando: esta gente do alto chegou. Os que avoam pelo alto avieram: uiruetê japucanim águia-real uraçu gavião-tesoura tapena gavião-caçador gavião-bidentado acauã gavião-real taguató gavião-cinza harpia, toda gaviãozada foi palestrando com pajé.

Desceu deste pessoal, das aves, araponga e andorinha igualmente do alto. Diz-se que disse “que dó!” e andorinha que contou do acontecido. Andorinha que soube:

Êêê, êê ã

*Ixé guirá*

Êêê, êê ã

*Petecaçara acanga-pixuna jucá.*

Êêê, êê ã

*Ijucapira acanga-pixuna. Pituna ramé Nhenhém*

Êêê, éé.

*Ibi cotucou. Ibi guirarupi tecoaba.*

Êêê, êê ã

A gente leiga não entende fala de tupiuara, encantado só nhénhénhém p'ra pajé. P'ra isto é que pajé canta e fuma. O canto do pajé é encanto. Gente quarqué é que não entende fala de tupiuara. Só pajé mesmo que entende, que consegue conversar com a gente Gavião. Pajé é tradutor de tupiuara.

O que pajé viu foi mais ou menos o seguinte. Dizem-se que o pajé ouviu-viu Andorinha no canto de pajé. A Andorinha apareceu e SUK! desceu e pousou em cima de uma casa. De lá perguntou:

– “O que tá acontecendo por aqui?” A Andorinha-tupiguara Botou a questão

– “Nosso parente, nosso concidadão ‘tá desaparecido. Foi esperar na jupuúba e desapareceu. O arco dele ‘tava lá no alto; a flecha dele quebrada no chão. Um pouco de sangue no chão. Sumiu. Ó, tupiguara, tupiguara me fala, conta-me deste acontecer com nosso aldeão! Me arresponda, meu afilhado.”

– “O parente dos senhores num está desaparecido, não. Aé que o matou. Onça suçarana prisunha que traulitou o cabeção-preto do cabeçudo Caapor. Foi o Velho que matou, o Avô que matou. Aé que matou... Jaguar peteceu Cabeça-preta. Caapor estava esperando de pé no mutá. “Tava é esperando em vão. Foi afobado na flechada, deu uma flechação precoce. Flechou em vão e errou: TSÕ! só foi no braço do Jaguaruçu. Aé levou pra comer. Mundo de Aé é submundo, subterrâneo. Levou prá lá a derriba.” Explica Andorinha Tupiguara, afilhada de pajé.

Assim que é, assim que foi a palestra de Andorinha, a fala de tupiuara para pajé.

– “E agora? Que fazer? O mano dele já ‘tá com muita saudade.”

Andorinha explicou que poderiam ir até o submundo dos Jaguares, para dar o troco no Aé... Se era desforra, retaliação, que queria dar em represália para compensar desagravo que a família Caapor teve.

Pajé foi explicar aos que estavam na pajelança.

– “É, foi Aé mesmo que matou o finado Caapor, ijucapira assim, matou porque Caapor frechou errado. Levou taca de Onça aé; baculejo de Suguaçuguarão!” Pajé passou mensagem da fala de Tupiuara para o cunhado de Algodão, que se desesperou:

– “PUXA! TÓ! MÃ! NOSSA! ‘Tô é doído, ‘tédoído! Estou é com raiva! Dó-dói. Que dó, me dói! Não sei por que ele fez assim!? Como é... O finado mano poderia ter olhado bem!

Eu avisei! Não deveria, não podia, não deveria ter mexido mesmo com Jaguaruçu-Aé! Or irmão não devia de. Não sabe, não sabia como matar Aé. Nem num tinha conhecimento de prear Suçuarão. Meu inimigo é Suçuarana.” A saudade atacando-o, raivejou o mano do finado.

A turma veio ter com o irmão do finado Caapor:

– “Como que o pajé palestrou para você?”

– “Foi Aé que matou-levou, mesmo. Foi errado que o mano Aé-frechou, acertando no braço.” Informou-lhes.

– “Quand’onde? Como será? Onde será?” Perguntaram ao parente do preado.

– “Ali ó-ó ali foi, ali está. Bim ali, bem aí! Para ali que o mano disse que esperaria Aé.”

– “Bora ver também!” e foram.

Já não souberam mais e o pajé falou:

– “Foi Aé-jaguetê que fez assim. Levou para debaixo da terra, lá é um mundo de Jaguetê. E nós é que vamos fazer assim: vamos percurar por cima do outeiro. Para o morro é que o Aé levou o Caapor. Talvez tenha mesmo gente-levado é para a colina. É lá que tem a porta de Aé. A porta de Aé é pequena, miudinha. Parece entrada de formigueiro ou de uma abelhinha pequena amarela. Por ali que o Aé Caapor-levou. Esta entrada que parece pequena que se abre para Aé-Suçuarana e que ele desce para sua aldeia.”

– “Haaam.” A caaporada ouvia.

– “Quando Puma encantada chega, a porta do mundo se abre para Aé, que desce para o mundo inferior. Levou, sumiu. Por ali é que olharemos. A taba de Aé fica de baixo do solo.” Assim que lhes disse pajé. Os tupiuaras esclareceram o motivo de ninguém num ter visto rastros. Porque Aé já meteu irmão pelo buraco. Indo parar na aldeia dos Jaguares.

E tinha sangue. Muitas formigas piquitinhas estavam remexendo o sangue. Ali que acharam o sangue.

– “E agora?” Perguntaram.

– “Agora é pirocar cipó! Cipó-mirim, um cipozinho. Piro-piroca, deixa cipó bem descascado e mete! Usem um cipó-pucu, um dos cumpridos. É para o cipó chegar até no fundo. No fundo vai ter outro chão. Outra terra, terra de Onça. Fiquem cavando, até fazer voçoroca. Cavan-cavando devagar fiquem aí. Façam flechas também, muitas frechas de ponta de ferro.” Assim que o pajé nheengou. E o pajé atou a rede dele nuns paus ali e deitou-se.

O pessoal foi levando o cipó pirocado, foi cavando o buraco. Era um cipó fininho. Foram enfiando, enfian-fiando o cipó. Meteram mais. Foi ficando um pouco mais largo, e

de raso foi aprofundando. Pajé estava na rede, sentado e observando. O buraco foi indo que nem buraco de tatu... Ou melhor, toca de paca, que começa estreito depois fica largo.

Foram aprofundando o buraco no terceiro dia. Outra dormida, no terceiro-quarto dia, abriram numa boçoroca que fizeram. Toparam com um quara-guaçu, buracão monstrome donho. Jaguara-quara. Cavaram bem fundo, até que o cipó TUC! bateu num chão. Varou no mundo da aldeia de Onça – Jaguaretama.

– “Frevei água.” Alertou o pajé: “Coloquem um painelão de água aqui, outro aculá, outro do outro lado, mais outro porali. Com água frevendo vamos cegar cozinhar embranquecer os olhos de Jaguapitanguçu.” Cercaram a buraqueira com caldeirões, esta serviria de meio de matar Suçuarana cozida.

Pegaram umas folhas de curauá. Desfiaram as fibras brancas e foram enrolando assim, na perna. Enrolando para virar fio, e depois virar uma corda. Curauá é fibra resistente.

Alguns desceram pela buraqueira, com este elevador de corda de curauá. Caíram num caminho grande, era estrada mesmo. Um outro mundo por debaixo da terra.

– “Ilhhh! ‘Tá aqui!” Vários caapores desceram, curiosos foram bisbilhotando-olhando era uma vereda grande.

– “Eu virei por aqui amanhã! Com uma cordama vou descer!”, assim disse o parente do caapor finado.

– “Olha bem, toma cuidado.”

– “Não pode ser assim, medroso, desse jeito não agimos. Tem que ter fígado grande, fígado duro – para ser corajoso! Ser forte.” E continuou: “Eles são é cousa ruim! Agora eles estão como animais, mas são também estando como gente. O que matou seu irmão vai estar deitado com um acangatara na cabeça. Sua ibirapema estará por perto, logo abaixo de sua rede ou em seus braços. Agora está moqueando bastante teu mano. Presta atenção! Toma tento! Olha bem! Nós não sairemos daqui agora. Que a força dos tupiuaras esteja com você.”

– “É vou por ali.” Corajou-se o parente.

– “Vai e não morre.”

Jaguaretama era mesmo debaixo da terra, aldeia de onça era no subsolo. Foi para lá que Aé caapor-levou para caapor-comer.

– “Quando o sol estiver ali ó.” Apontou, com beiços e braço, o pajé num gesto para o nascente, um pouco para cima. (Hoje os caraíbas dizem 9:00 também, todavia Caapor não sabiam de máquina-relógio à época) “quando estiver ali o sol, os Jaguares vão estar caçando. A onçaiaida vai tá pro mato. Essa é hora boa”

Acartado leitor, disseram-me-que-diz-se-que foi assim.

A tarde já ia. Lá o gentio do finado seria de pernoitar. E arrumar os finais preparos da expedição. Madrugaram, pernoitaram. A claridade do dia chegou vindo. De manhã, os jagaretês estão onceando, indo caçar, o cunhado de Algodão teria que se aproveitar desta hora.

Na taba de Aé, havia muitas castas de jagaretês, de diversas feições, que tem as mesmas manhas e ferocidade, mas mui diferentes na grandura e em suas qualidades. Jaguapitanga (ou suçuarana) é da ligeira e inteligente. Jaguaracanguçu, tem cabeça grande muito maiores que as pinimas comuns. Acanguçu-pixuna é onça bruta, retinta, a mais forte. A Marajoíra é menor que as pinimas comuns, com rosetas meio marronzadas. Maracajá-Guaçu é bicho esperto e rasgador de caças menores. Jaguatirica era guerreiro maneirinho. Gato-Mourisco é ágil e raivoso. Jaguarundi gosta de morder perna de gente.

De manhã os Jaguaruços estariam caçando, para voltarem quando o Sol estivesse no zênite. Quando da caçada, na aldeia restariam só poucas mulheres, talvez poucos curumins oncinhos engatinhando e velharada caducando. Velharada é assim: os velhos que não conseguem mais sair para caçar.

As outras onças aldeãs tinham ido oncear no mundão, em Jaguaretama. [Os netos da desejosa Algodão Caapor não me prosearam qual eram as graças das onças. Entretanto podemos desplagiar, para dar um tom de gente à alimária: Mopoca acanguçu fêmea Andadora onça grossa onça boa mãe, foi caçar com seu jagaraím; Maramonhangara, guerreiro briguento foi atrás de embiara; Porreteira malha-larga; jagaretê-pixuna Tatacica; Rapa-rapa, pinima ladina; Mpú e Nhã'ã por diferentes varedas; Tibitaba, canguçu das braba mesmo; Coema-piranga, suçuarana vermelha; mesmo Putuca e Puxûera, onças meio velhas, foram; a mariavilhosa belezonça Maria-Maria de igual, foi; o retinto esturrador jagaretê-pixuna Suú-suú; a onça Mopoca; Apiponga pinima narigudo, foi; o mestiço Tonho Tigre, foi; Mar'lara e o Tio iauareté, também; os irmãos Uitauêra e Uatauêra. Jaguarara-çoó-rupiara! Temidos de ferocidade e crueldade. Homens e mulheres: Jaguareté-apigaba, jaguaretê-cunhã]. Tudo este pessoal jaguar estava no mato, indo pegar caça.

De igual, ali na taba onceoso estaria o matador do esposo Caapor – no quarto de resguardo. De manhã alguns seguiram no caminho até as proximidades de uma roça feita por Jaguaretê.

O mano do finado Caapor foi. Desceu levado pela corda de curauá e TSUC! Apeiou. Chegou debaixo de uma capoeira. Ouvia ao longe o flauteado PO-EM! PO-EM-É! PO-EM. Um flauteado de quem estaria feliz consigo. Acaso seria uma flauta de pequena taquara?



O Caapor turiguara estava em outras paragens – debaixo da terra era outra terra que parecia este daqui. E o mundo era enorme. O mundo tinha sertões florestosos, taperas roças casas. Havia um lindo igarapé no mundo-Jaguaretama, limpo no fundo, sem sujeira, igarapé Jaguaribe de água boa, águas de onças. Aquela terra era lugarosa. Seguiu por uma vereda, passou por mata alta, tapera e capoeira.

No prosseguir, viu o brilho que iluminava uma clareira, bim ali na frente, pela vareda que seguia. Sinal de que quase se aproximava de uma roça. Tava perto da casa do Avô Acutia. O Velho Acutia viu e se perguntou:

– “Quem é que chegou por aqui? Vá lá chamar, minha filha, Acotiinha.”

A filha do Acutia, foi ter com o Caapor:

– “Meu pai quer falar com você!” Disse a cunhatã Acotia.

O velho:

– “O Velho matou gente, sô. Matou o irmão do senhor. Meu senhor, a gente, os Acutias, nós num comemo’ carne de gente, não. Num comemos a gente não! Nós, gentios cutias.” O velho Cotia enxeriu.

– “É, seu Acutia, era meu mano... Eu vim para resolver isto.” O Caapor revoltou a conversa.

– “Vá lá e mata o Velho Aé! Eles vão chegar, os Jaguaretês, os velhos Onças vão chegar. É já que a galera vem vindo, já-já a jagualera vai chegar. Tome tento, sô home, sem demoragens. Num pode não ser breve a demoraçã do seô lá.” Disse o velho Acutia, se referindo ao Aé como “Velho”.

Continuou, o mano. Chegando não muito secreto nos entornos da taba dos Jaguares-verdadeiros. Ali existia roça que os Jaguares botaram, cupixaba de onça. Era graaande o manival, a manituba deles.

Foi topar com uma velha Jaguaretê, que estava numa casa de forno nos arredores. A velha Onça estava arranhando farinha no torrador. Estava secando farinha para comer com carne. Tinha um pedaço de barrigada de gente lá – do finado esposo de Algodão; a velha beliscava a pele da barriga e ia comendo aos poucos. Doeu a vista do mano, aquilo era mui triste de se ver – o mano não gostou nada disso. Recém-quando chegou o estrangeiro, a Senhora-jaguar se espaventou:

– “TÓ! TÓ-HÓ-HÓ! O que é isto? Eia! Um forasteiro-guaçu chegou de a pé!” Assustou-se a jaguaretê-velhaca.

– “Não, Dona Jaguarã. só estou olhando à toa aqui. Vim para visitar.”

– “Hã! Na hora! O senhor deu sorte!” Animo-se o Animal velha.

– “É me’mo?!”

– “Siô Gente: pois o Sr. chega em feita ocasião! Um çenhor suçuarana, onçenhor Aé acabou de acabar com a raça de um Cabeça-Preta. Foi ontem. Carne de gente é saborosa. Acanga-Pixuna já ‘tá carneado à modo de nós comer. Agora o assassino está deitado na rede.”

– “É, pois, Dona Onça. Hã! Este matador mesmo que eu vim visitar.” Disse o mano.

– “MÃ! PUQUI! Puxa, que bom! Que legal qu’ossenhor veio. Mã!”

– “É, Nhá Jaguaretéia, ontem mesmo eu comi ali, de pé, a carne de Cabeça-Preta.”

Mentiu o mano do falecido para a Velha Onça.

– “É a pele dos quadris eu comi e que estou merendendo agora, tá delicioso mesmo.” A coroca dizia e ia beliscando a carne de Caapor, deliciando-se. Era doído de ver aquilo para o mano. – “Mais tarde vai ter mingau de cabeça preta de Caapor para a gente merendar. Vamo quebrar o crânio e cozinhar bem o cérebro para comermos bem.” Assim proseou a Velha.

– “Hã! Pois. Que bom que vai ser assim, Nhá Vó Onça.”

– “Assim que vou comer esta delícia de mingau de cabeça de Caapor amanhã, sinhô Estrangeiro.”

– “É, mais tarde vamos comer!” Disse o mano Caapor, munhamunhando.

– “Verdade.”

– “E onde que está o Aé?” Perguntou o cunhado de Algodão

– “EI EI EI! Aé ‘tá de resguardo, deitado, sô Humano. Não vá lá ver ele não. Aé só vai se apresentar quando a gente for beber cachaçada de caju, cauinar.” Disse a velha.

– “Mas eu vim aqui para ver ele; vou olhar Aé, sim.”

– “O sô Gente é quem sabe.”

Taba de Jaguaretê populosa. Aldeia de onça tem muita habitação assentamento casa casebre rancho choupana choça oca maloca toca tocaia cabana palhoça barraco ramada beira-o-chão *te’yîupara*, *teîupara*, *tejupá*, *tijupá*, *xipa*. Era demais de gente no rancho de Onça. Após as roças, no caminho pelo qual se chegava na aldeia, estava a tocaia de Aé. Matador de gente Cabeça-Preta entocado num quarto, seu *tijupá*.

Caapor foi achegando até à choça que Aé estava tocaiado. O homem estava ouvindo algo. Escutou um flauteado solene: PO-EM-É POOOO-EM! Era o flauteado solene de osso de foboca. É uma flautinha pequenina esta flauta de tuxaua. Aé estava deitado na rede, em um quarto fechado. Suçuarana canibal comeu, já tinha mucunado pedaço de Caapor-assado. Estava de resguardo.

Quando mata gente tem que ficar tocaiado – deitado, separado num quarto. Não sai para tomar banho, ali freve uma água e toma banho de água morna. Faz um buraco para enterrar a merda também, para não fazer lá fora. Fica tomando mingau de farinha. Não toma jacuba – num toma não esse chibé, pois a água de tiquara não é morna.

Depois, fazem cauim. Deixam cajú em camucins para ficarem amargos. Provadores desta cachaça de acaju, toda a jaguarada fica bêbeda festejante, bebos de biricutico – tremulenta doidante. Quando bebem cauim é que matador sai, segurando seu maço de flechas. Olha para a direção do nascente. Eis que chegam algum para riscarem a perna – escarificar e tirar o sangue do inimigo gritando: “HOHOHO Matasse alguém similar a ti!”. Sangue do inimigo é dorido, dolorido e razão de doença – amarela o matador e o mata. O sangue de inimigo é doentio para assassino. Essa era Cultura da tribo canibal de Aé.

A pessoa assassina cissuarana de Aé, estava deitado, de boa. O mano do finado veio ter com Aé (“É o velho desgraçado!” Pensou consigo.). Aé estava de boa, despreocupado. Aé estava flauteando com um osso de suaçu do tipo veado-foboca – HO-EM-HOHÉ-HO-HUM. A flauta dele era de osso de foboca. Aé assoprava o osso. Seu pensar não estava em nenhum problema:

- “Onçenhor está aí, debaixo de sua morada?”
- “HÕ-HÕHÕHÕ! HÕ!” Aé se assustou quando Caapor chegou.
- “Como é que canta, como é que faz quando se mata Cabeça-Preta?” Perguntou o mano para o Aé matador. (O cunhado da Algodão já espertava: “Vou matar Aé!”)
- “EIA! Que o siôr veio fazer aqui? Por que é que seu Forasteiro veio aqui?”
- “‘Tou perdido.” Secundou o forasteiro.
- “Hã.” Disse o Aé, o suguaçarão, saindo do quarto de reclusão

Na porta do quarto de reclusão do Siçuarana, havia um maço de flechas. Muita mas muitas flecha, muita flechas mesmo. Mã mã mã de flechas. O rapaz se aproximou do maço. Aé-Jaguapitanguçu foi até lá, quis pegar as frechas.

- “Da donde que vossa inçulência vem, Seu Visita? Donde mesmo que o senhor Forasteiro é, donde?” Aé-suçarana botou a questão.
- “Vim de por ali... ‘Vim à-toa.” Mentiu o Caapor.
- “O senhor moço veio assim, sem nada. Nu com a mão no bolso? Com as mãos abanando, não trazendo nada além delas? Você não trouxe nada, num tem quiçé, nem flechas?” Questionou o Jaguapitanga.
- “Pois é, vim à-toinha mesmo.”

O Jaguapitanguçu tinha colocado folha de algodoeiro no peito, por onde a flecha tinha cortado sua carne. (O Caapor olhou botou em si uma reflexão: “Aé é como gente – Aé come a gente... Foi este miserável! Foi este miséria que matou meu mano. Agora eu que vou acabar com o desgraça!” Raciocinou o seguinte com sigo próprio: Esse era um homem. Era homem humano: o Aé, macha siçuguarana era gente.)

Aquilo que era Caapor já ‘tava no alto do jirau, moquean-queando. O Suçuarana assassino se preocupou em gira-girar a cabeça de sua presa para moquear bem de todos os lados. A cabeça dele estava presa e escorria gordura. ‘Tava gorduroso gostoso saboroso escorrendo banha de Caapor dependurada defumada. Moqueando gordurento.

Isso que ia ser mingau de cabeça de gente num caldeirão, mingau de miolos de Cabeça-Preta. A igaçaba fumegante abrigaria derretido em mingau o que há de mais saboroso no mundo: um cérebro humano.

O mano reparou na gordura escorrendo. Aquilo era dorido de ver. Continuou-se a conversação com muita rancordialidade:

– “Onçenhor que mal lhe pergunte, nhô Aé: do que é a banha que está pingando? Este negócio moqueando no jirau?” O Caapor jogou a indagação.

– “Sabe, senhor, deve ter visto a velha comendo o coro... Sabe o sinhô que tal gordura era de um inimigo que não foi cordo – um gordo espécime de Cabeça-Preta goro – carente de cordura. Agora, sumano, defuma em meu moquém. Um pedaço da avistada comida. Sô Humano: saiba o senhor que ontem eu estava bebendo mandiocaba da flor de jupuúba e este desgraça, este Acanga-pixuna, me frechou no peito e no braço. Mas veja o senhor que a minha sorte é que pegou de raspão, por dois trizes, só cortando. Matei o Acanga-pixuna e trouxe de de-comer para a gente, gentio Jaguaretê. Este foi o acontecido, sumano Forasteiro.” Disse o gente jaguapitanga Aé.

O Jaguapitanguçu olhou melhor para Caapor e reparou, acrescentou em adendo, em expressa rancordura:

– “Eia! HUM. Rapaz! Bem que o senhor, Sumano Visita, tem uma aparecência com minha presa. De que talvez mecê-parecença *seje* de parenteza com a embiara meu, com essa comida minha, sumano Humano. Num é por mal, não, Visita: acaso não é de sua parentela? O mano do senhor, vossa irmandade?” Sugeriu Aé.

– “Não-não, que nada! Negativo! Jamais-nunca. Nem não, nem num é não! Não, sinhô...” Dessugeriu o Caapor.

– “Acaso não vindes por malquerença?” Desconfiou o Jaguapitanga da sonsice do Caapor. Aé já estava acocorado, já querendo se preparar para saltar no Cabeça preta que

ali chegara. (Aé já ‘tava entrepensando: “Já-já vou matar outro Acanga-Pixuna! Já vou sangrar e carnear mais um Cabeça-Preta!”)

– “Senhor-não” começou o Caapor, hesitante, tentando ser acautelado: “Onçenhor: não. Num é, não. Nunca seria! mecê deve estar confundindo a pareença. Ele meu parente não!” Mentiu o mano, munhamunhando. (O fígado do mano do finado tremulava. O fígado do Caapor chacoalhava. No fígado palpitante figurava: “É de raça Humana: o Animal. O bando de onça era gente homem, da gente matadores – assassinos sendo.”)

– “O senhor que mal pergunte acaso não quer vingança, Seu Perdido? Com inimizade de tabajara? Antipatia? Ódio vindicativo? Parece muito com o Acanga-pixuna que eu matei. Xô índio gente, Diria que são manos... Este nossa refeição – este manjar que estamos manducando – dá pareença com um irmandade, um mano do senhor, sumano Humano.” Persistiu Aé.

– “Isto, meu seô Jaguarê, não faz de ter razão, nem adianta. Aqui estou dextraviado. Só estou aqui chegado à toa. Soube ‘inda agora, agorinha mesmo, do vosso churrasquiar de Acanga-Pixuna. Só vim aqui à toa, perdido. Sem raivas de vingança. Onçenhor não me leve a mal, Nhô Aé Suçubarão. Estava perdido, entretanto agora vim ver monçenhor, vosmicê. Vim aqui ver como é a Cultura dos senhores, Jaguares subterrâneos, o que mecês, onçelências, fazem. Como que é o artesanato de mecês.” Logrou o mano, sentimentoso, para fingir que fazia etnografia e não vingança.

– “Hã.” Aé-matador, Suçubarão informante desacreditou. (A ideação permaneceu firme mexendo com o fígado de Aé: “Será que o rapaz é irmão de minha embiara: a aparecência é demais.”)

Negou que renegou – o Caapor. Nem nada não acreditou muito! – o Aé. Encontro sobrefalseado, sem razão de comum. Assim chegou Caapor. Verdade por mentira: o Assassino nem não acreditou. (“Bah! Quá! Ála! Vôte! Esta conversa de antropólogo! A mim ninguém nem num m’enrola não.”).

Mas o mió que era sua boniteza: a arte du’ã besta fera naquela plumaria de seres guirás – matéria aviforme. Todavia, o Caapor. Gostou do verdadeiro em falso! Tãomente legítimo falseio. Melhor-pior!

Diz-se-que-me-disseram – dotô leitor, escuta bem; mas, qu’era dissimulado por verdade. De não veríssimo, mas sim, entretanto, tanto não sendo, mas sendo – meio falso. Verdade com mentira. Se num fosse mentira, nem num teria tido veracidade, pois. Verdadeiro com mentira, certo posto que falseio.

Inverdade, pois, Caapor queria vingança – entremeio desmentira, pois boas-bonitas eram as inventações do gentio dos Jaguaretês. Ao motivo disto que o Caapor transmentiu para Aé, dizendo querer saber do modo de vida da tribo dos Veros-Jaguares, seus costumes.

Coisas que a tribo do Caapor não sabia artesanar, munhangar, invencionice de gente iauareté. Artesanato de hediondo gosto, cruel beleza. Desgostava de ódio do costume bestial da antropofagia da gente de Aé – suçuaranagem que levou seu irmão ao estômago das onças –, mas já olhou gostando das artes dos jaguaretês. As coisas emplumadas eram belas-boas.

Disseram-me que se disse que o povo de Aé tinha umas inventações boas-bonitas. Catu era a cultura material de jaguar-encantado. Uma arte plumária, boa-bonita: acangatara de cauda de japu bom-bonito, colar de osso de gavião-real para soprar à modo de apito, tinha cinturão emplumado belezando a cintura, tinha braceira boa-bonita, pulseira de pena de arara. Muita coisa emplumada bela-boá.

Aé tinha ingapema emplumada de matar gente. Aé-suguaçuvarão tinha costume de resguardo. Dieta que matador fazia dentro do quarto. Aé-matador tinha cantoria boa por ocasião da cauinagem, da beberagem, de biricutico, de seus vinhos. Por isto que este assassino criminoso que acabou com a vida do marido da Algodão estava lá – recluso.

– “O senhor Forasteiro tá com fome? Apraz ao siô esta carne, nhô Visita?” Perguntou Aé, oferecendo um pedaço de carne ex-Caapor.

– “Onçenhor-não; desculpar-me-eis, vossa onçelência. Gradeço sem tremor: ‘gradicido mas deste eu num como, não, Nhô Aé. Onçenhor: nem não num carece não, Senhônço. Aprecêio não. Essa num me apetece: a referida carnadura, Sô Onça. Meu fígado num ‘guenta, não! Que mecê me desculpeis, Nhô Siçarão, referida carne faz enojar meu fígado, a carne voltar em gumito, avomitado. Eu gomito tudo disso aí.” Recusou o mano.

Aé, suçuarana churrasqueiro, tinha copiosas embiarias em seu moquéim: acotia, paca, suaçu-foboca, suaçu-mateiro, tapiretê. Percurou carne de outro bicho que não de bicho-homem, o acanga-pixuna gente-humana. Aé pegou um saboroso porção-taiacu para oferecer ao visitante. Ao receber carne de taiacu, gordo-gorduroso, o visitante se disse

– “Sensibilizado e agradecido, îo Oînço!” E comeu a carne muito rápido, afinal se o prorrogo fosse grande, se demorasse demais, os outros jaguaretês voltariam da mata. O tempo era encurtado: quando o Sol estivesse passando do pino, já a Jaguaretezada estaria de volta de sua caçagem.

– “Onçenhor... Como o senhor, ‘nhor Aé, vai fazer quando for se apresentar, durante a cachaçada, ao sair do quarto de resguardo?” Inquiriu o cunhado de Algodão, ainda com pinta de antropólogo.



Entretanto desconfiado, Aé decidiu cantoria-ensinar – sendo informante (embora já espertasse que iria matar o pesquisador, durante a etnografia do ritual.)

– “Vou canto-ensinar ao senhor, Nhô Bugre, como é que eu faço, depois que inimigo-mato – quando saio de resguardo. Presta atenção no meu pé! Bem na ponta da unha do pé é para você olhar!” (Queria que o Caapor olhasse seu pé, na desculpa de explicar a coreografia, daria uma taca na sua cabeça preta.) E Aé cantou em ronrono ronrom rōrō grito esturro grunhido bramosia mortuália:

Êê-Ê!

*Com o que fica na minha mão eu faço eles correrem!*

Êê-Ê!

É Cabeça-Preta o que eu fiz desaparecer!

Êê-Ê!

*O que fica na minha mão eu fabrico!*

Êê-Ê!

É Cabeça-Preta o que eu *matei demais!*

Êê-Ê!

E Aé ia numa passada arrastante, o pé-esfregando no chão.

– “Olhe bem para a ponta do meu pé”, disse Aé, Caapor- avisando preste atenção. “Olhe bem para a ponta da minha unha!”. Aé queria que o Caapor olhasse para o pé de suçuarana, assim Aé poderia dar uma nele-bordoadada. Mas Caapor se entrespertou e não olhou. Aé ia e voltava arrastando o pé contra o chão, ia e voltava, ia e voltava, ia e voltava e ia e voltava. Foi e voltou assim de vezes: tantas vezes como todos os dedos de uma mão – cinco vezes.

Não muito longe daí, o tuxaua vestia seu chapéu de couro de jaguatirica, cujo rabo pendia para a parte de trás. E o tuxaua de nobres costumes dos Jaguares era um Jaguatirica. Estava tocando solenemente sua flauta – a flauta era feita de osso de suçufoboca. (Este era o instrumento dos antigos tuxauas. No povo do Caapor, só tuxaua que executava este flauteado. Todavia, ali na taba em Jaguaretama, tanto o tuxaua Jaguatirica, quanto o Suguacuarão Aé, flauteavam.)

Os Jaguares começaram a voltar do mato, de sua caçada. De primeiro, estava chegando o menor Maracajá, UÊ! UÊ! UÊ! tendo matado muitas acotias. PU jogava no chão perto do tuxaua. Chegando na sequência o leve e ágil Suçuarana, UÊ! UÊ! UÊ! que trazia

veado-mateiro. PU! pro tuxaua Jaguatirica. Estava indo na direção do tuxaua Jaguatirica. O tuxaua que juntaria as caças.

Depois é que veio o Jaguará-Pixuna, UÊ! UÊ! UÊ! onça-preta forte que é, carregava um tapiretê nas costas! Soó-guaçu assim! O próprio Aun-onça-preta tem tamanho de tapira, jagaretê de grande que é. Jagaretê Marajoíra acinzentado de igual caçava. Os jagaretês já chegavam e HUNF! HUNF! sentiam cheiro de Cabeça-preta. (Já entrepensaram: “Vamos matar Acanga-Pixuna!”) Já comentaram uns com os onços, digo Outros: “Eia, vai ser assim! Vamo comer fígado gordo de Cabeça-Preta!” Caçaram, mas. Querentes de ver sangue, ainda.

Cansados, os onços ainda estavam sujos de sangue seco. E suados. Foram banhar no igarapé, para alimpar e refrigerar o corpo. Algumas já iam assando, fazendo churrasco de outros bichos que caçaram, para merendar antes de comer fígado de gente.

O Aé disse para o mano do Caapor:

– “É deste jeito o canto e o piseiro de matador!” Disse Aé.

– “Faz mais um pouco para eu ver. Experimenta” Pediu o mano.

– “Não, agora é sua vez, disse o Aé.” E já amarrou o acangatara na cabeça, colar no pescoço, pulseira no punho e tudo mais do Caapor. Também deu o maço de flechas e a ingapema emplumada. O Aé recomendou: “Requebre bem estas suas pernas!” E explicou de novo para o Caapor.

Foi hora de Caapor experimentar o canto de morte de inimigo que o encarniçado Aé o ensinou, quando tinha comida de humano assado. Então ele testou sua voz:

Êê-Ê!

*Com o que fica na minha mão eu faço eles correrem!*

Êê-Ê!

É Cabeça-Preta o que eu fiz desaparecer!

Êê-Ê!

*Com o que fica na minha mão eu faço eles correrem!*

Êê-Ê!

É Cabeça-Preta o que eu fiz desaparecer!

Êê-Ê!

O mano Caapor ficava só de olho no Aé, (pensando consigo mesmo “Eia. Como é que vou fazer agora?!”) Ia e voltava dançando. Travisto e odioso, tentando ser o traidor das (falsas) honras que Aé lhas concedeu...

De revés e través Aé estava olhando a dança. A presa o vê, mas transvisto. Aé estava na rede. O pajé pajeava para permitir a peleja, lá no mundo superior. Com sua pajelança, conseguiu deixar Aé com sono. Aé fera ficou bobeento, sopitado, dormente.

Aé dormitava. Dormida, a cabeça de Aé pendeu para baixo em direção ao chão... Neste instante, veio vindo o último derradeiro onça. Jaguaretê pixuna, esturrando UÊ! UÊ! UÊ! que é um homem-onça-preta-guaçu muito do forte chegou.

Jaguaretê-pixuna com seu UÊ! UÊ! UÊ! avisava que erguia-trazia uma tapira nas costas. *NHUM!* Sozinho! Um tapiretê inteiro nas costas! Amarrado pelas patas! *NHUM!* Morrudo duma vez é este Jaguaruna. Carrancudo. Um morro de onça. Bruta de onça-preta, Jaguaruna é maior de que canguçu mostra. Sua força é de espantar assarapantar até verdadeiras onças jaguaretês.

A galera jaguar se admirou com Jaguar-Pixuna, se jaguariçaram. Disseram “Olha que forte!” Afinal p’ra erguer-trazer uma Tapira nas costas tem que ser é forte p’ra porra! Aé dormitando olhou também para dizer que era o parente preto retinto era forte mesmo. Sonolento virou a cabeça para parabenizar o parente onça e neste momento...

POOOU!! Acertou na testa de Aé, que ainda resistindo buscou sua ingapema emplumada! Em vão, ela estava com o mano de sua ex-presa. Caapor foi ligeiro POOOU!! Com o ingapema que Aé lhe dera migalhou a cabeça em vingança ao seu. Bateu bem na nuca de Aé: migalhou a cabeça. A caixa craniana se abriu, escorrendo miolagens de Suçuarana. A embiara caiu. Aé virou e caiu de barriga no chão, com braços e pernas abertos estatelados. Embiara-cuéra. “Tava morto. O Caapor fez um gesto de desdém mais maior de guaçu ainda (entretanto, não tinha tempo de vasar versos brasílicos, pois deveria ele vasar dali), desbocado dumavez:

– “É você que matou um Cabeça-Preta: Fedaputa! Seu porra! Eu é que sou mais homem que você! Eu é que sou gente vingadoira!” Disse o cunhado de Algodão, raivancudo.

Bem nesta hora o outro Suçuarana estava deixando o veado para o tuxaua Jaguatirica, que ainda tocava solenemente sua flauta, emblema do cacicado de épocas passadas. Logo ouviu o acontecido:

– “Parece que o Jaguapitanguçu Aé matou outro Acanga-pixuna”. Botou a questão o parente do falecido Suçuarana.

– “NÃO! FOI ACANGA PIXUNA QUE MATOU AÉ!!!!” Corrigiu a Velha Jaguaru – que no retorno da produção de farinha revesgueolhou o fugitivo.

– “TOHOHOHO!!! ALI UM CABEÇA-PRETA MATOU O AÉ!!!! TOHOHOHO! O CABEÇA-PRETA COM O AÉ ACABOU! TOHOHOHO!” Sarapantou-se, a parentela-parda do finado Aé.

Foi um jaguanhém que só jaguanhenhenhém. Outro Suçuarão já veio atrás do Caapor. À toa. Esquecera seu acangatara! Quando se mata gente, tem que ser usando o cocar. Se mata sem cocar, assim à toa, dá doença demais para eles. Por isto que o Suçuarana voltou rapidamente para pegar o acangatara. Tinha que matar com ibirapema também, voltou para pegar o tacape.

Tais suçuaranas estavam despidos sua camisa de onça-parda, estavam em estripitíze só nuzinhos de gente, com a piroca amarrada por um fio. Estes homens puma vestiram de volta sua camisa-jaguar para ficarem em Suçuarana. Estando em jaguar, estavam maneirinhos, ágeis e leves para correrem atrás do Caapor.

Era com esta camisa de couraça que os concidadãos de Aé pulariam alto e levemente como a suçuarana-embiara. Se ajaguararam vãmente. Encamisados em jaquetonças, os Suçuarões preparavam-se para os pulos saltos em alturas, pernear-se com as longas patas traseiras lançando-se em opó-pór e pererecar. Em vão.

Foi um perereco monstro, o perseguinto para pegar o Caapor. Em turbamulta-turbaonça, tudo a jaguarada ficou doida para ir atrás do Caapor. Caapor jucá, onça caapor mata! Era a jaguaretezada de Suçuarana, da mais ligeira, a massa siçuaranal que ia na frente. As outras porções de onças – outras qualidades de cores de couro – vinham em seguida: pintalgada pinima pintada (que tem malha de várias figuras) avermeiada vermelha parda preta pixuna retinta branquiçada marronzenta.

Eram várias as cores das camisas das qualidades de onça. Camisa couruma, couro jaguarum: Jaguaretê-pinima Pintada Cangussu, Jaguapitanguçu veio Malha-larga, correu avermeiada da Suçuarana Puma Onça-pintalgada-parda Marajoíra. Veio Aun Jaguaretê-pixuna Jaguaruna Jaguar preto Jaguarundi Gato-Mourisco Gato-Maracajá. Jaguaruçuizada doida. Derradeiro, o Cachorro-Vinagre HÃ-HÃI latia. Jaguonçada, jaguarunço, onçaiada, jagualera, jagonça, jaguaretezada-miséria. A jaguarama perigava.

O mano correu grande em direção ao elevador – feito de curauá e madeira chata. Chegou lá sentou e chacoalhou a corda de curauá. Puxaram-no. Puxaram-puxaram. Aproveitou o retardo do erro das onças. Suçuaranas tentaram pegar ele, em vão: uma suçuarana pulava, quase acertava e PI! caía de volta no chão, e PI, de novo caía, e outra de novo caía.

O Caapor que matou o Aé estava cansado mesmo da correria e do assassinato. Quase caco véio já num guentô a prissiguição. Afatigado, chegando lá caiu desmaiado-

morto. Pajé chegou no lá-recém-chegado mano e assoprou fumo. Reanimou, ressuscitou zuretado. Estava ainda meio pamonha apalermado: – “Tá vindo é suçuarana! É onça que já vem me comer!”

Suçuarana que é rápido que vem, arribando primeiro. Conseguiram pegar a corda. Os outros parentes caapor então foram emborcando os panelões que estavam perto da voçoroca. Jogaram água quente. Queimou tudo o Suçuarana que caiu com seus olhos já cozidos esbranquiçados caindo-derrubando os outros Jaguares. Caiu um, depois bateu outro e outro que bateu no próximo e outros que derribaram em outro e derribou outro, enfim caiu o derradeiro. Derribaram tudo os Jaguares. Os olhos das onça ficaram tudo branco de cozidos. Todos se acabaram no chão, mortos. Os que estavam junto ainda lá embaixo do buraco, também viraram cozido de onça.

– “É mataram muitos, mesmo.” Disse o pajé, alertando: – “Vão olhar lá embaixo, ver se ficou alguém.”

Outros caapores voltaram lá para ver.

Tinha uma casa lá com gente. Era a casa de uma Jaguaretê muito velha mesmo. de Cabelo-pelagem branquiiinho que era. O seu marido, Jaguar-Velho, estava cortando tiras finas de carne de gente para comer. Jaguara caquética coroca coroa. A bocarra da velhota já em desdentadura. Sem sua bruta dentição, sem a potente dentama de bicha-fera. O véio onça raspava carne de Caapor, esfaquetando com sua quiçé, ajuntando em sua palma de mão-pata pedacinhos que conseguiriam mucunar. Sem suú-suú, morder, com dificuldade. A pata da velha tinha dedo para segurando o naco de carne de gente ficar chupando lambendo, embabando-se de saliva, na banguela bocarra canibal.

– “Aí você está.” Disse um Caapor ao casal idoso-onça.

– “É ‘tou aqui.” Arrespondeu-lhe o Jaguar velhaco.

– “Agora vou acabar com você!”

– “Num me mata, não!! Eremuaci... eiucáumê!! Nuum mim mata!!!” Implorou a velha Jaguar para um Cabeça-Preta. Em vão, logo POU! POU! Esmigalhando o cabeção da acanguçu.

Então bateram. Mataram os Aés. Acabaram com eles. Assim que fizeram com os jagaretês.

O mano se vingou. A taba de Aé taperou-se. Desonçaram; desjaguarou-se. Desjaguararam este mundo debaixo da terra. Nem não acabassem com a raça dos aé, alimpando o mundo da jaguonçada braba, os caapores acabar-se-iam em caçada de

miçanga. Iam morrer gente na suçuaranagem. Ia ser só preação e vingança a modo de os antigos se desastrarem duma vez.

Algum diz que se acabou A'é. Outro que se ali acabou A'é, de certo que tem mais tabas de A'é em outros lugares – aqueles ancestrais falecidos acabaram só com uma. É certo que ainda se encontram pelo mato quaras de A'é, porta de jagaretê meleiro. Ainda nas noites enluaradas é possível ouvir a ventania-suçuarana em busca da fruta da jupuúba. Outra opinião é de que o que restou foi a alma deles. Assim, no mato, o que faz zoada é espírito de jagaretê meleiro.

O mano chegou na casa de seus pais e disse:

– “Já acabei com A'é.”

– “Tá bom.”

Havia muitas tapiras gordurentas que os Caapor trouxeram de-comer. De lá trouxeram a última remessa de ossada de A'é, azul-verde bom-belo de miçanga. Vingou-se o mano e a partir dali gente não faz mais adorno de osso de A'é. Entretanto, trouxeram a artefactos emplumados de A'é. Diz-se que foi da aldeia de Jaguar, de debaixo da terra, que o cunhado da Algodão Caapor e outros rapazes voltaram na manhã seguinte. Trouxeram a ingapema – assim que os Ka'apor aprenderam a fazer a sua borduna.

Trouxeram acangatara de rabo de japu, trouxe colar com osso de perna de uiraçu, trouxe braçadeira de pena de japu com pena de mutum, pulseira de pena de arara, trouxe colar com pena de anambé-azul, chegaram trazendo também brincos feitos com penas do passarinho azul – que chamam de “flores da orelha”. Tembetás para enfiar em buraco debaixo do lábio. Todos estes artifícios, a bela arte de penas, os antigos Ka'apor experimentaram o de fazer, matando aves para tirar as penas. Conseguiram fazer.

Dos jaguares viram estas plumas em artes. A sustância é de aves entrefeita, a forma é dos Jaguares. [As aves tem como princípio de suas belezas, suas cores, explicada por outra fala dos antigos: aquela que conta a morte de uma Cobra Grande da qual a alma é o Arco-Íris], Assim que os falecidos avós dos Ka'apor aprenderam a fazer suas joias de penas, e não mais de osso de jaguar-A'é. Largaram de mão de A'é-prear. 'Cabaram com eles. Saber de uns = morte de Outros.

Era bela-bona a invencionice da tribo Jagaretês. Ficaram fazendo esta plumária. Até hoje fazem. Foi a plumária do A'é que trouxeram. Olharam ela, e tentaram fazer. Conseguiram copiar. Depois de amansarem os temíveis índios Urubus, entre o Maranhão e o Pará, os Caraíbas celebraram a beleza da arte Ka'apor – roubada de A'é. Camaradas antropólogos fizeram coleções. (Alguma do Dotô Ndaracy, diz-se-que a maior delas, até



queimou reduzida a cinzas com o finado acervo do Museu Nacional.) Caraíbas fizeram tráfico para coleções particulares.

Hoje em dia, o que sabe, faz. Aquele que não sabe, num faz. Que apesar de famosa, a plumária, agora não é tão popular: metem mais miçangas de trazidas de não se sabe onde quem faz. (Caraíbas miçangas fazem? Americanos? Ou nascem de merda de Tapuru? “Tá aí uma questão.) As que agora tem nome de “Preciosa” na preçosa sacola-embalagem. As mulheres ka’apor ficam doida atrás de miçanga “Preciosa”, ralhando quando são mal distribuídas, e algumas só ficam com poucas.

Não copiam tanto, não são mais tão copiosas as cópias das coisas de Aé. Agora copiam de outros parentes (uso da voz emprestada do idioma de Caraíba que serve para dizer “índio”). Mesmo na internet é bom de procurar tipo de artesanato de miçanga de parente p’ra copiar.

É só isso.

Agora acabou.

Recebido em 15 de fevereiro de 2025.

Aceito em 15 de julho de 2025.

**Resumo**

Esta é uma versão pessoal do mito de Aé, que narra a origem da plumária do povo ka'apor. Segundo a história, os antigos enfeites e joias ka'apores eram feitos com os ossos de Aé — uma suçuarana encantada, de ossada azul-esverdeada. Um caçador tenta matar um Aé para agradar sua esposa, mas falha e é morto. Seu corpo é levado para a aldeia subterrânea dos jaguares, onde é canibalizado. O irmão do caçador decide se vingar, desce até esse mundo inferior, mata o Aé responsável e descobre os belos ornamentos usados pelos jaguares: a plumária.

**Palavras-chave:** Ka'apor; Mito; Plumária; Suçuarana encantada; Vingança.

**Abstract**

This is a personal version of the Aé myth, which tells the origin of Ka'apor featherwork. According to the story, the traditional ornaments and jewelry of the Ka'apor people were once made from the bones of Aé — an enchanted cougar with blue-green bones. A hunter tries to kill an Aé to please his wife but fails and is killed. His body is taken to the underground village of the jaguars, where it is cannibalized. The hunter's brother sets out to avenge him, descends into this subterranean world, kills the Aé responsible, and discovers the beautiful feather ornaments worn by the jaguar people.

**Keywords:** Ka'apor; Myth; Featherwork; Enchanted Cougar; Revenge.

---

# Nominata de Pareceristas deste número

Adriana Queiroz Testa (USP)

Álvaro Faleiros (USP)

Ana Coutinho (USP)

André Capilé (UERJ)

André Lopes (USP)

Antônio Roberto Guerreiro Júnior (UNICAMP)

Artionka Capiberibe (UNICAMP)

Bruno Marques (Museu Paraense Emílio Goeldi)

Daniela Alarcon (UFRJ/Museu Nacional)

Danilo Paiva Ramos (UFSCar)

Diego Rosa Pedroso (UFSCar)

Edney Belo (SUPIN/Pernambuco)

Eleana Catacora (UFF)

Evandro Bonfim (UFSCar)

Eduardo Sterzi (UNICAMP)

Felipe Vander Velden (UFSCar)

Francisco Vanderlei Ferreira da Costa (UFBA)

Geraldo Andrello (UFSCar)

Giovani Cirino (UEL)

Guilherme Heurich (UFRJ/Museu Nacional)

Hermes Veras (UECE)

Januacele da Costa (UFAL)

João Rivelino Barreto (UFSC)

João Roberto Bort Jr. (Instituto Iepé)

José Valdir Santana (UESB)

Ian Packer (UFES)

Karolin Obert (UT Austin)

Leandro Durazzo (UFRN)

Leticia Ponso (FURG)

Majoi Gongora (CEstA/USP)

Marco Tobon (UNICAMP)

Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCar)

Mariana Petroni (Unilab)

Marilia Lourenço (LIInA/UFRJ/Museu Nacional)

Nian Pissolati (USP)

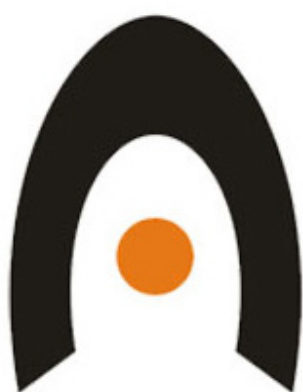
Pedro Lolli (UFSCar)

Rafael Nonato (UFPE)

Sâmela Ramos (UNIFAP)

lebe Jarô ko'em AWE Ochinha IKIXI TA  
MUN'YAUNA'HAN AOXEKATO ATU MUÊRI  
HIKYAOTSE TEREKO ÂDARA-Â  
waniani  
Marungke PEMEGA Ai te gyja t  
ÃÃHE Kuthe hên ka Pâdj  
PÃEDE ROWA'AWÊ  
AKA Kĩ KAHU TI pajarora  
KIPÜGÜ LEHA KABIÁ MEJKUMREJ winala  
pajaroTi ERE PAK TE RA'E ãteé Mánnga  
ITSUWAHA HAWAJA wanara Hayô





antropologia **social**  
programa de **pós-graduação**

