

# Literatura, tradução e cosmologias indígenas

ADALBERTO MÜLLER, ALEXANDRE NODARI

[ORGANIZADORES]

# Literatura, tradução e cosmologias indígenas

ADALBERTO MÜLLER, ALEXANDRE NODARI  
[ORGANIZADORES]

IMAGEM DA CAPA  
ARMANDO MARIANO CHERÕPAPA MARUBO

Cultura e Barbárie

2024

*Literatura, Tradução e Cosmologias Indígenas.* 2024.

©Autoras e autores, 2024

©Esta edição: Cultura e Barbárie, 2024

Organizadores: Adalberto Müller, Alexandre Nodari

Revisão: Fernando Scheibe

Projeto gráfico e diagramação: Cultura e Barbárie

Imagem da capa: *Vei Vai*, Armando Mariano Cherôpapa Marubo, 2005. [Grafite, lápis de cor e caneta hidrográfica]  
@Todos os direitos reservados.

**Cultura e Barbárie Editora**

Caixa postal 5069 | Florianópolis, SC

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Literatura, tradução e cosmologias indígenas  
[livro eletrônico] / organização Alexandre  
Nodari , Adalberto Muller. -- 1. ed. --  
Florianópolis, SC : Cultura e Barbárie, 2024.  
PDF

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-87529-61-5

1. Cosmologia 2. Cultura indígena 3. Literatura -  
Crítica e interpretação 4. Literatura - História e  
crítica 5. Traduções I. Nodari, Alexandre.  
II. Muller, Adalberto.

25-253190

CDD-306.08

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Cultura indígena brasileira 306.08

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES/PROAP edital nº 03/2023/PPGLit)



## SUMÁRIO

### 05\_Prefácio

ADALBERTO MÜLLER, ALEXANDRE NODARI

### 08\_Nhe'enga Katú

MARCO LUCCHESI

### 13\_Notas pessoais sobre narrativas/artefatos verbais ameríndios e a contribuição de Roraima

JOSÉ LUÍS JOBIM

### 24\_Teatro *monan*

ALEXANDRE NODARI, GUILHERME GONTIJO FLORES

### 55\_Falar em Línguas: a tradução entre parentes(es)

ADALBERTO MÜLLER

### 73\_A conquista do fogo, como contada em kuikuro: um exercício de tradução que apenas aflora

BRUNA FRANCHETTO

### 92\_Uma retradução-ñemokandire do *Ayvu Rapyta*: a cosmopoética tradutória de Adalberto Müller

ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS

### 106\_*Anõ vaká yoĩni shovia*: sobre o surgimento dos animais-espectro

PEDRO DE NIEMEYER CESARINO

### 122\_Recantamentos do linjaguar: cantos krahô em tradução

IAN PACKER

### 143\_Palavra-Raio: tradução intermundos

LUCIANA DE OLIVEIRA

### 156\_Autoria

# PREFÁCIO

ADALBERTO MÜLLER, ALEXANDRE NODARI (ORGANIZADORES)

*Literatura, Tradução e Cosmologias Indígenas* é o fruto de um simpósio homônimo realizado na UFF no dia 24 de novembro de 2023. Inicialmente, nossa ideia era fazer do evento um espaço de interlocução direta com escritores, pesquisadores e pensadores indígenas, o que a ausência de fomento impossibilitou. Embora fruto do simpósio, o que apresentamos aqui não é uma mera transcrição das falas apresentadas, que se encontram disponíveis ao público no canal do Youtube do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFF. Os participantes ampliaram, reformularam, ou mesmo redigiram novos textos especialmente para o livro, a partir dos debates e dos diálogos ocorridos antes, durante e depois do evento. São, os autores, pesquisadores das áreas de teoria literária, literatura brasileira, tradução, antropologia e comunicação, unidos em torno da proposta de atualizar o debate sobre as diversas fronteiras e formas de contato e diálogo da cultura letrada brasileira com as cosmologias dos povos originários do Brasil. Dos Tupinambás ancestrais aos atuais Kuikuro, dos Krahô aos Kaiowá (em colaboração com os quais se insere o trabalho de Luciana Oliveira), dos Marubo aos Mbyá, muito pouco ainda sabemos do pensamento desses povos, sobretudo fora do campo da etnografia e da antropologia. E o pouco que sabemos se deve aos intrépidos pesquisadores (em geral etnólogos especializados) e seus interlocutores nativos que se dedicaram a estudar e dar a conhecer, em um trabalho colaborativo, algumas dentre as mais de 250 línguas e centenas de dialetos falados em “nosso” território. A presença de representantes das vozes ancestrais na cena política, intelectual e artística torna necessário que ampliemos esse esforço e o coadunemos com as suas demandas.

Assim, nas últimas décadas, a tradução dos “textos” indígenas passou a ser um problema de grande relevância para a antropologia brasileira, graças, entre outros, aos trabalhos de pesquisadores como Bruna Franchetto e Pedro Cesarino (e agora, Ian Packer), sobretudo com aquilo que a antropologia nomeou artes verbais – e que os estudos literários classificaram o mais das vezes com os conceitos, nem sempre adequados para o caso, de “literatura oral” ou “performance”.

Na história da literatura brasileira, algumas línguas e culturas da família tupi-guarani foram sendo descritas e usadas, deixando marcas nas obras de catequizadores como Anchieta e Nóbrega, ou de indianistas com Alencar e Gonçalves Dias, marcas essas que leituras “a contrapelo”, como as de Alexandre Nodari e Adalberto Müller, tentam elucidar.

Nesse contexto, a questão da Antropofagia tupinambá atravessou a história de narrativas de viagem, poemas, romances, manifestos literários, até se tornar uma das matrizes do pensamento brasileiro, desembocando nos desafios abertos pelas posições teóricas do perspectivismo ameríndio. Novas formas de transcrição e edição das palavras ancestrais também vão abrindo

novos caminhos de comunicação entre mundos tão estranhos e ao mesmo tempo tão familiares e tão necessários à compreensão das nossas raízes e à luta contra a devastação ambiental.

Enfim, ainda mais recentemente, poetas e tradutores contemporâneos como Álvaro Faleiros e Guilherme Gontijo Flores e Marco Lucchesi têm pensado e praticado a tradução de textos indígenas a partir de um diálogo com etnógrafos e estudiosos de línguas indígenas (deve-se a Lucchesi, aliás, a direção de um trabalho inédito de traduzir para uma língua indígena – o Nheengatu – a Constituição Federal de 1988). Em alguns casos, novas formas e práticas de transcrição e tradução vão incluindo a tão necessária dimensão colaborativa dos próprios indígenas, que tendem a assumir, esperamos, o protagonismo na cena de *transcrição e de transcrição* das próprias vozes ancestrais. A relação entre o “original” e a “tradução”, nesse caso, torna-se mais rica, e, ao mesmo tempo, cria um campo novo de reflexão para a própria teoria da literatura e da tradução, sobretudo quando se considera a multiplicidade de línguas e culturas que vivem e convivem no continente brasileiro e latino-americano.

O livro *Literatura, Tradução e Cosmologias Indígenas* quer ser, assim, um terreno circular de posições epistemológicas, para promover, no ambiente da pesquisa acadêmica (e aqui ressalta-se o esforço de José Luís Jobim, por meio de pesquisas, orientações e parcerias institucionais), o acesso àquelas ontocosmologias indígenas que muitas vezes se contrapõem radicalmente ao princípio formador da própria ideia de universidade, ou seja, o universalismo e o cosmopolitismo forjados no Mediterrâneo e na Europa. Mas nesse *terreiro*, a prioridade é dada às múltiplas expressões da arte verbal, daquilo que emana dos corpos múltiplos dos xamãs – ou pajés, ou nhanderus e nhandesys – mas que já é uma encruzilhada de concepções de mundo ancestrais. E, também, daquilo que chega ou pode chegar até nós na página escrita ou impressa, ou até mesmo numa nova performance, graças ao trabalho desses outros atravessadores de mundos que são os tradutores.

Por fim, é quase desnecessário, mas urgente, dizer que o livro *Literatura, Tradução e Cosmologias Indígenas* é um espaço de reflexão e de ação, a partir do qual esperamos produzir ferramentas conceituais e modos de agência que possam se contrapor à aceleração do antropo-/ou/capitaloceno, que vai queimando dia a dia, numa velocidade avassaladora, milhares de bibliotecas humanas, animais, vegetais e minerais.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES/PROAP. Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Literatura que, por meio do edital nº 03/2023/PPGLit de Apoio à publicação de livros impressos e/ou digitais, forneceu as condições materiais para a viabilização da obra, que se insere no número crescente de pesquisas de discentes e docentes sobre literatura, arte e cosmologias indígenas da Linha de Pesquisa Estudos Literários e Culturais Latino-americanos, dedicada a investigar o entrelaçamento histórico e tradutório de “muitos mundos singulares que (...) habitam” a América Latina – no caso deste livro, o entrelaçamento de mundos indígenas com o mundo da escrita alfabética ocidental, tendo em vista justamente o esforço de “pensar uma epistemologia latino-americana a partir da literatura e da cultura dessa região”.

O Colóquio “Literatura, tradução e cosmologias indígenas”, que deu origem a este livro, contou com apoio do programa CNE-FAPERJ. Agradecemos também ao PPG Estudos de Literatura da UFF (André Dias) e ao Núcleo de Tradução e Criação da UFF (Carolina Paganine) pelo apoio financeiro e institucional, bem como ao GRPESQ CNPq “Pensamento Crítico-Teórico sobre o Contemporâneo”(Diana Klinger). A Amanda-Gael Guerrero pela programação visual do cartaz do simpósio, que deu origem à capa deste livro, a partir de uma imagem de Armando Mariano Cherópapa Marubo.

# NHE'ENGA KATÚ

MARCO LUCCHESI

*para Luís Geraldo Sant'Ana Lanfredi*

*Um dia ainda eu hei de morar nas terras do Sem-Fim.*

Raul Bopp

Quais as palavras certas que traduzem meu estado? Conquanto náufragas e deserdadas, ainda que incompletas e esquecidas, palavras que anunciem o olhar frontal: diálogo e acercamento.

Essa *palavra* impronunciada surge em São Gabriel da Cachoeira: a marca da utopia, concreta e vária, na extensão das línguas dominantes. Como quem ausculta o coração do Brasil. Ruínas de Babel. Imagens do sem-fim. Tesouro de passado que é futuro. Diversidade como ponto de partida.

São Gabriel é imagem confluyente do Brasil. Cheio de espanto, fogem de mim as palavras. Não como vértebras de ausência. Mas de abundância indefinível. Esse infinito amazônico...

Toda a palavra emerge do silêncio. E no silêncio deixa-se perder. A gênese e o destino se confundem. O não-verbal é o auge da eloquência. Diz tanto na medida em que parece não dizer. Assim me vou, nessa espessura que me envolve, em tanta selva, ao perto e ao longe, sem instrumentos para traduzi-la. “Amazonas!”: anota Gonçalves Dias, quando esteve em São Gabriel, em 1861:

Ao pronunciar esta palavra todo o coração brasileiro estremece. Os que o têm visto sabem que a seu respeito se tem escrito mais ou menos do que a verdade; os que o não viram ainda conservam e guardam lá em um dos escaninhos da alma o desejo de o avistar ainda algum dia. Pois, no meio de tudo, crê que o Amazonas nada mais é do que um rio. Vê-se e admira-se, mas é só com o auxílio da reflexão que ele se torna assombroso. Navega-se por um imenso lençol d'água, onde o vento levanta tempestades perigosas, – onde a onça e a cobra se afogam por não poderem cortar a corrente, e como que o espírito se satisfaz pensando ter já contemplado o Amazonas!

É bem o que passamos nessas águas. Cultura e natureza. Cantos e deuses primordiais. Língua-viagem. Assombro fulminante. Onça e tempestade. Primeira página do mundo. E a última, talvez, inacabada, segundo o velho Euclides. Coleção de línguas vivas. E outras, que deixaram de existir. Cada palavra guarda uma cosmogonia, se olharmos, com cuidado, abismo adentro.

Assisto à confederação das línguas. Cito a gramática de Eduardo Navarro, quarta lição:

*São Gabriel mairi turusú uikú waá Paranãwasú rembiwa upé.  
São Gabriel é uma cidade que fica nas margens do rio Negro.*

Reparem no tesouro das vogais. Bastou-me ouvir uma só vez o nheengatu, ao longo de outra floresta, do livro e das estantes, abrindo uma clareira no tupi antigo, quando passei de caça a caçador.

Conquistado pela demografia das vogais (espécie de canto solar), pelo balanço entre fonemas orais e nasais, segundo critérios sutis de modelagem, no insólito diálogo com a língua portuguesa. Tão próxima e distante do tupi moderno, segundo a vocação canora e estrutural.

Intrigado com a posposição, que conhecia apenas em turco, a conjugação à esquerda e a riqueza de prefixos, “que tanta elegância e maleabilidade conferem” ao nheengatu (Stradelli: *Vocabulário*), não encontrei escapatória. A língua arrebatou-me na Amazônia, cruzando o arquipélago de Anavilhanas. Dei-me aos livros, tantos e diversos, quase no fim da pandemia, quando guardei o brilho da muiraquitã nos verdes da floresta.

Anos inglórios da covid-19. Quase um milhão de mortos. Abandonados os povos indígenas, sem médicos, remédios, hospitais. Acossados pelo garimpo, a caça ilegal e a pesca predatória. Terras desguarnecidas, sem demarcação. E os rios maltratados com mercúrio.

Ditei cartas solidárias às lideranças indígenas, enquanto a morte avançava pelo Alto Rio Negro. Esse capítulo não terminou infelizmente. Seguimos juntos, vigilantes, na defesa da terra e dos povos originários, contra o marco temporal.

Em Poronominare, ouço:

*Caripira, remaã se puriasuerasaua rerasô ixé indé irumo kwá yua- etá ara kiti  
Caripira, olha a minha miséria, leva-me contigo, por cima dessas árvores.*

Nesse quadro de beleza e crueldade, luta renhida e promessas de paz, uma centelha de esperança: a ministra Rosa Weber propôs traduzir a Constituição Federal para uma língua indígena.

Ao sobrevoarmos a Amazônia, antes de chegarmos a Tabatinga, impôs-se uma pergunta: qual seria a língua escolhida. Entre o nheengatu e o guarani, optamos pela dominante amazônica. Em poucos meses, tal era o nosso prazo, a língua geral nos daria uma base compacta, num intervalo relativamente breve.

Traduzir a CF-88 para o nheengatu significa adensar um repertório, pensar palavras, centelhas de aproximação em múltiplos quadrantes. Um imponente capital simbólico (cap. 8, art. 231, par. 2º):

*Yãiwí ta mamé kuxíima suiwaára ta uikú ápe, yãta yaára waára uikú, yawéwa  
rupí maã aikúé iwí resé, parnã upé, ipawá ta upé, yãta yaára, ta puderí usari.*

As terras tradicionalmente ocupadas pelos índios destinam-se a sua posse permanente, cabendo-lhes o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes.

Cumprida a agenda em Tabatinga, chegamos a Cruzeiro do Sul. Vinte minutos de helicóptero: Aldeia Paraná, Vale do Javari. Os Marubo em assembleia, à qual tomaram parte Matis, Corubo e Kanamari. Era como ouvir a linguagem dos pássaros. Sonoridade áspera e doce, discurso traduzido em português.

Homens de entrega e ousados, valentes. Lanças apoiadas ao solo, flechas agudas, fome de justiça. Havia, ao mesmo tempo, uma distância cultural e uma ponte, a do afeto. A métrica da proximidade.

Não esqueço a conversa da ministra e Nazaré Marubo: tão delicada e feminina, despida de hierarquia ou abismos linguísticos.

Tamanha a intensidade que Rosa Weber passou a se chamar, rebatizada, Raminah Kanamari. Um gesto histórico: pela primeira vez a presidente do STF visita uma aldeia indígena, ouve os caciques, abraça mulheres e crianças. E não recusa a dança ritual.

Como esquecer esse encontro? Ao deixar a aldeia, Raminah comprometeu-se a pautar até junho o marco temporal.

Seremos todos rebatizados um dia, primeira e segunda pele, corpo igual e diverso, tatuado pelos pertencimentos que nos definem. Como na língua russa, A terra coincide com a paz: мир.

A paz e a terra, conjugadas, mediante a promoção de valores democráticos. Não só para as nações indígenas, mas para a sobrevivência da Terra, a convocar homens e deuses, antes do céu cair para sempre: órfão de árvores, sem verde, sem línguas, num silêncio dissonante.

Dobramos nossa aposta no pacto republicano. Um grande *reset* para dizer, afinal:

*cuá iaué iuaca, yuy u-iupirungaua*  
*assim foi o começo do Céu e da Terra*

## Nota

### *Nhe'enga Katú*

Uma brevíssima parte do texto foi lida por mim, em tupi moderno, na maloca da FOIRN, em São Gabriel da Cachoeira, no dia 19 de julho de 2023. A tradução do português ao nheengatu foi realizada por Edson Baré, presidente da Academia da Língua Nheengatu (ALN). Presentes as ministras Rosa Weber, Carmen Lúcia, Sonia Guajajara, lideranças indígenas e Joênia Wapichana, presidente da Funai. No dia 20 fomos à aldeia Maturacá da etnia Yanomani.

A viagem ao Vale do Javari (aldeia Paraná) ocorreu em 22 de março do mesmo ano. Assinamos, Jose Ribamar Bessa Freire e eu, o seguinte texto para a edição da CF- 88, em nheengatu:

A língua desempenha um papel determinante na construção e permanência da identidade de um povo, enquanto sistema complexo forjado no tempo, a partir de um conjunto de símbolos e palavras que traduzem uma cosmovisão. Mais do que apenas permitir a comunicação nas franjas do presente é a língua que possibilita a preservação da memória, elo entre passadas e futuras gerações, abrigando o vasto repertório de mitos, rituais, saberes e aspirações que moldam a projeção de uma comunidade.

Para os povos originários, a memória coletiva preserva a sabedoria ancestral, guardiã de amplos saberes da relação entre o homem e a natureza, que se perpetua na resistência secular a sucessivos influxos de agressão impostos desde o início do processo de colonização. Sob o mito da superioridade eurocêntrica, a exclusão das línguas praticadas no continente exerceu um papel central para a desarticulação das organizações sociais indígenas. E aqueles povos que lograram manter seus próprios idiomas o fizeram às custas de ameaças várias, de violências simbólicas e físicas, processos de subjugação, criminalização e genocídio.

Ao romper com esse paradigma de assimilação forçada, a Constituição de 1988 determinou a preservação da cultura e das línguas indígenas como uma responsabilidade do Estado brasileiro, a ser compartilhada por todos. O respeito à diversidade cultural implica a valorização dos conhecimentos tradicionais e a promoção de políticas inclusivas que garantam aos povos indígenas manter e desenvolver seus próprios sistemas linguísticos, assim como dar visibilidade a esse patrimônio cultural de todo o povo brasileiro frente aos demais setores da sociedade. É reconhecer que a diversidade cultural é um patrimônio inestimável da humanidade, que a todos enriquece. Tomamos parte neste significativo projeto de traduzir pela primeira vez a íntegra da Constituição Federal de 1988 para um idioma indígena, como cumprimento de nossas missões e trajetórias de preservar e valorizar a cultura brasileira e as línguas indígenas, assim como a riqueza e a sabedoria de que são portadoras.

Importa valorizarmos neste projeto a participação da Academia de Língua Nheengatu, fundada com o propósito de resgatar e valorizar o idioma indígena desenvolvido a partir de uma língua da família tupi-guarani, que deu origem à língua geral amazônica, responsável pela comunicação entre comunidades de povos distintos, bem como entre indígenas e não indígenas, até ser perseguido e proibido no século XVIII.

O legado do Nheengatu para a cultura brasileira manifesta-se em mais de dez mil palavras de nosso vocabulário e na definição do sotaque, na pronúncia vigorosa das vogais, nos sons nasalizados, que contrastam com o sotaque consonantal do português europeu. O sotaque, para a neurociência, é um comportamento aprendido entre os seres humanos por meio da mimetização e possui uma forte carga de vínculo emocional envolvido. Daí porque compreender e restaurar esse vínculo entre os povos indígenas e os demais setores da sociedade brasileira é não apenas uma reparação histórica, como um compromisso para um futuro mais inclusivo.

A tradução inédita da Carta Magna para um idioma indígena foi um desafio complexo, interétnico e intercultural, que contou com a colaboração de especia-

listas bilíngues e o respeito diante das perspectivas socioculturais, conhecimentos específicos indígenas, para alcançar uma tradução autêntica, apta a refletir, a um só tempo, os valores constitucionais e a compreensão dos que não falam o português.

Tal como a língua e a cultura, a Constituição é um texto vivo, que se fortalece na medida que mais pessoas possam conhecê-la e vivenciá-la. Assim, pois, disponibilizar a Constituição em um autêntico idioma brasileiro permitirá às comunidades indígenas compreender e reivindicar seus direitos, fortalecerá sua identidade cultural e linguística, seu orgulho e autoestima. Será assim capaz de difundir e reafirmar perante a sociedade brasileira o papel fundamental dos saberes tradicionais como expressão ancestral, patrimônio de inestimável valor, como herança para um futuro plural.

Uma conquista dos povos indígenas, da República e da Democracia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> In: *Mundu Sa Turusu Waá : Ubêuwa Mayé Míra Itá Uikú Arãma Purãga Iké Braziu Upé* / Tradução Dadá Baniwa, Edson Baré, Edilson Martins Baniwa, Melvino Fontes Olímpio, Sidinha Gonçalves Tomas, Dime Pompilho Liberato, Gedeão Arapyú, Frank Bitencourt Fontes, Francisco Cirineu Martins Melgueiro, George Borari, Cauá Borari, Inory Kanamari, Manuele Pimentel Serra, Lucas Ycard Marubo; Coordenação: Marco Lucchesi, José Ribamar Bessa Freira, Luis Geraldo Sant'Ana Lanfredi, Andréa Jane Silva de Medeiros e Luanna Marley; Supremo Tribunal Federal, Conselho Nacional de Justiça. – Brasília: CNJ, 2023.

# NOTAS PESSOAIS SOBRE NARRATIVAS/ARTEFATOS VERBAIS AMERÍNDIOS E A CONTRIBUIÇÃO DE RORAIMA

JOSÉ LUÍS JOBIM

Este breve texto tem um duplo objetivo: 1) qualificar de forma muito sintética o trabalho desenvolvido em Letras sobre narrativas e artefatos verbais ameríndios, enfocando principalmente a interface produtiva entre docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, mostrando a importância dos pesquisadores de Roraima; 2) apresentar sucintamente minha perspectiva sobre algumas questões levantadas por reivindicações de inclusão dos artefatos verbais ameríndios nas pautas dos Estudos Literários no Brasil.

Começo lembrando que, para os pesquisadores da área de Letras, entre outras coisas, as narrativas a que se atribui autoria indígena são fonte de muitas questões, inclusive as que dizem respeito a autoria e ao modo como são designadas ou elaboradas estas narrativas.

Por exemplo, devemos chamar de “mitos” as narrativas de origem, transmitidas oralmente por comunidades ameríndias, ou esta seria uma designação que subalternizaria estas narrativas, em relação a narrativas ocidentais sobre origem, que não são consideradas *mitos*, mas *metafísicas* ou *ontologias*? Há algumas décadas não seria aceitável chamar de *metafísica* à verbalização dos fundamentos conceituais dos povos da floresta do Brasil, como fez Eduardo Viveiros de Castro (2018). É muito significativo que ele tenha usado a palavra *metafísica* para designar uma concepção de mundo ameríndia estruturada em discurso, evitando os termos mais “tradicionais” na Antropologia e nas Ciências Humanas, como *mito*.

Existem muitas outras questões, claro. Só para citar algumas, que também atravessam os estudos literários, e que já tive a oportunidade de discutir antes (Jobim, 2023): – Como tratar narrativas de cunho autobiográfico, mas também comunitário, atribuídas a autores(as) ameríndios(as), que são mediadas / elaboradas / organizadas / estruturadas por agentes não ameríndios? Como tratar narrativas de autoria individual ameríndia (por exemplo, livros em cuja capa aparece um nome pessoal ameríndio, ao qual se associa um *copyright* individual), narrativas que não incluem como beneficiárias do direito autoral as comunidades às quais os autores ou autoras alegam pertencer, e cuja suposta pertença legitima um certo lugar de fala autoral que tem efeitos econômicos no mercado editorial?

Em relação à questão sobre como tratar narrativas de cunho autobiográfico, mas também comunitário, atribuídas a autoras ou autores ameríndios, que são mediadas/elaboradas/organizadas/estruturadas por agentes não ameríndios, recentemente procurei tematizá-la

(Jobim, 2023) em duas narrativas, atribuídas a Rigoberta Menchú e Davi Kopenawa, a partir de algumas características comuns às duas: 1) são dirigidas a um público não indígena; 2) descrevem elementos de culturas ameríndias; 3) apresentam fatos históricos referentes ao encontro de culturas ameríndias com a cultura abrangente, em seus respectivos países, partindo de uma perspectiva indígena; 4) foram originalmente publicadas em línguas diferentes daquelas de seus autores ameríndios – ou seja, foram mediadas por tradução; 5) foram organizadas e estruturadas por membros da cultura abrangente, vinculados à Antropologia ou Etnologia. No Brasil atual, muitos outros tipos de projeto têm sido desenvolvidos.

Minha interseção pessoal mais direta com estas e outras questões remete predominantemente a um trabalho desenvolvido há anos com colegas, amigos e ex-orientandos que são docentes e pesquisadores na Universidade Federal de Roraima, onde foi fundado há muitos anos o Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena, instituição pioneira no seu gênero em nosso país.

## A contribuição de Roraima

Como devo falar aqui sobre o trabalho desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, começo dizendo que nele se doutorou o Professor Titular da Universidade Federal de Roraima e pesquisador do CNPq Fábio Almeida de Carvalho, com uma tese orientada por mim que resgatou os sentidos originários de Makunaima, entidade dos povos ameríndios da região de Circum Roraima, primeiramente abordada por Theodor Koch Grunberg, e depois antropofagizada por Mário de Andrade, em seu livro de 1928, *Macunaíma*.

Como se sabe (Carvalho & Jobim, 2012), desde o aparecimento do livro de Mário de Andrade, seu personagem principal, Macunaíma, tem sido interpretado em uma chave nacionalista, como representante de um certo “caráter nacional brasileiro”. A recepção de viés nacionalista transparece nitidamente na crítica de Tristão de Athayde/Alceu Amoroso Lima, publicada em *O Jornal* (09/09/1928):

O Sr. Mário de Andrade é o homem menos romântico que possa haver. Nunca escreve por paixão. Por prazer sim. Mas, sobretudo, por procura, por pesquisa para encontrar o Brasil. O Brasil-alma e o Brasil-corpo, mas não o Brasil país. Penso que lhe falta singularmente o sentido de nacionalismo político. Mas tem agudamente o senso do nacionalismo orgânico e social, da busca ao caráter que nos distinga na América e nos marque pra sempre. Daí a sua irritação contra a nossa falta de personalidade e a consagração dessa ausência em distintivo, por meio de uma figura como Macunaíma. Pois queira ou não queira o “consciente” do autor, o que o seu subconsciente nos deu, em Macunaíma, foi, em grande parte o “homo-brasilicus” em toda a sua deficiência, embora sem os sinais de tese sistemática e antes uma enorme liberdade de composição.

(...) E revela no autor uma “verve” de expressão, uma assimilação de alguns elementos de nossa formação étnica, de nossa alma, de nossos costumes, de nossa paisagem, de nosso totalismo nacional, que são de fato só dele. E realmente expressivos do que é a barbárie dos nossos fermentos em ebulição. O modelo do que devemos “combater” em nós.” (Athayde, 1928, p. 338-339)

Tristão de Athayde não esteve só, no que diz respeito ao emprego dessa chave de interpretação de *Macunaíma* pelo nacional. Nesse mesmo ano, Antônio de Alcantara Machado (1928, p. 340) afirma que *Macunaíma* veio “por no seu devido pé a famigerada brasilidade atrás da qual correm suados e errados desde muitos anos os escritores deste Brasil tão imenso mas tão arraial ainda.” Pouco adiante, o autor de *Cavaquinho e saxofone* acrescenta: “Mário é um pedacinho do herói. O herói somos nós todos juntos. Até eu, porque não?” (idem, p. 341) Do mesmo modo, João Ribeiro (1928, p. 346) considera que “[...] o autor, ainda contra a sua própria crítica, quis-nos pintar o homem brasileiro [...]”; no ano seguinte, Augusto Meyer (1929, p. 347) diz que *Macunaíma* “[...] parece retratar a psicologia média do brasileiro [...]”, embora ganhe proporções de símbolo; nesse mesmo ano, Jorge de Lima (1929, p. 348) assevera que “A tinta vermelha do tinteiro do subconsciente de Mário deu um borrão parecido com o Brasil: *Macunaíma*.”; Ronald de Carvalho (1931, p. 352) afirma que “Mário de Andrade projetou o Brasil nessa figura [*Macunaíma*]”.

Mesmo os que criticam esta suposta representação nacional em *Macunaíma*, como Nestor Victor (1928, p. 343), acreditam que o livro pertence a um movimento nacionalista:

Seja como for, o que se torna patente na leitura de *Macunaíma* é isso: é que o Dadaísmo europeu, passando para o Brasil e produzindo aqui um movimento literário dionisíaco de arremedo, vai, contudo, estimulando os nossos moços para tentarem uma literatura nacionalista que entre em simbiose com as particulares disposições nesse rumo que a guerra em toda parte suscitou.

Não há dúvida de que o contexto da época era propício a esta chave de interpretação e, se lembrarmos que um dos papéis desempenhados pela literatura no Brasil do século XIX foi o de configurar, consolidar e disseminar uma noção de identidade nacional, podemos observar que há certa continuidade nesta linha.

Então, o trabalho comparativo de Fábio Almeida de Carvalho, recuperando o sentido de *Makunaima* nas populações indígenas de Circum Roraima, e incluindo sua circulação além da fronteira do Brasil, foi e é muito relevante. Em sua tese de doutorado, depois publicada em livro, Fábio examina a personagem *Makunaima* desde quando protagonizava narrativas orais dos habitantes daquela região; passando por sua inclusão no ambiente da cultura acadêmica alemã, ocorrida no início da segunda década do século XX, mediante o movimento de apropriação realizado pelo etnógrafo T. Koch-Grünberg, em seu trabalho *Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuna* (de 1924); e pelo retorno à América, no circuito da literatura brasileira, onde desde 1928 passou a desempenhar um certo papel de “herói da nossa gente”, por intermédio da obra de Mário de Andrade.

Para levar a questão além das fronteiras nacionais, Fábio escolheu fazer uma comparação com *Makunaima en el valle de los kanaimas* (2001), um projeto de autoria étnica do escritor indígena venezuelano Lino Figueroa, que remete o personagem a outras origens e circunstâncias.

Diga-se de passagem que Fábio também tem coordenado, participado e orientado relevantes trabalhos de recolha e análise crítica de artefatos verbais de populações ameríndias em Roraima, entre os quais a dissertação do indígena Fernando Gimenes Ye'kwana, premiada nacionalmente, de que falaremos adiante. Além disso, também escreveu um livro, *Descentralização da vida literária – teoria, crítica e autoria em tempos de diversidade*, que está disponível em acesso aberto, no sítio da Editora Makunaima, em que faz uma reflexão sobre o sentido de sua própria inserção intelectual, e, ao fazê-lo, produz uma rica meditação sobre o que está envolvido em sua enunciação e sobre os temas com que vem trabalhando ao longo dos últimos vinte anos de carreira. De algum modo, a própria escolha dos títulos de capítulo deste livro é também um roteiro deste pensamento (Autoria teórico-crítica na periferia do sistema; A literatura da região circum-Roraima; Teoria, crítica, autoria; Processos de circulação literária: a matriz indígena na cultura brasileira; Literatura Indígena). E o autor, em várias passagens, executa uma espécie de testemunho com consciência crítico-analítica de seu percurso, começando pela sua inserção como docente na Universidade Federal de Roraima, vindo do Nordeste. Diz ele:

Decidi, então, mas ainda sem atinar completamente de que maneira fazê-lo, que construiria minha entidade teórica e crítica exatamente nesse espaço que parecia ser parcialmente interdito para forasteiros que passavam a ocupar uma função institucional no circuito de produção de pensamento crítico-analítico sobre a arte e a cultura literária dessa (des)importante periferia, a partir da qual desde então enuncio. O desafio a ser enfrentado tinha a ver com a realidade de como tornar possível e legítima minha participação no circuito da inteligência local, sem inviabilizar a participação num quadro de mais amplo espectro, que incluía as culturas brasileira, latino-americana e mesmo universal. (Carvalho, 2021, p. 32)

Ou seja, ao mesmo tempo que tinha consciência de que por um lado essa posição era constrangida pelo sentimento de participação na cultura literária brasileira e ocidental, por outro, não podia esquecer que ela também estava irremediavelmente agora afetada pela capitalização dos reclames da diferença local – em suas dimensões amazônica, roraimense, étnica, etc. Tendo completado no Nordeste sua graduação em Português-Francês, Fábio Almeida de Carvalho, mesmo ainda em seu lugar de origem já estava atento para outros lugares, e talvez isso tenha ajudado a construir seu projeto acadêmico com uma visão mais aguda sobre o que está em jogo quando se rotula um produto cultural como local, regional, nacional ou universal. Se por um lado assume sua (nova) condição local, em suas dimensões roraimense e amazônica, e também se considera participante da periferia, por outro lado explicita uma consciência daquilo que Antonio Candido chamou de “uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural”.

Falando de uma geração mais jovem em nosso Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, no ano de 2023, também se doutorou a Macuxi Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti, cuja tese de doutorado, orientada por mim e pelo professor Roberto Mibielli, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, certamente será referência incontornável para futuros trabalhos: *Weiyamî pata' maimu ou a poética do ocre: as palavras do sol nos territórios da literatura*. Sonyellen partiu de cantos Makuxis presentes na obra *Panton pia' – Eremukon do circum-Roraima* (publicada em 2019) em diálogo com as narrativas indígenas reunidas dentro do próprio projeto de pesquisa *Panton Pia'*, para investigar as matérias que compõem a palavra indígena. Para que tenham uma ideia de seu projeto, cito a autora:

Partimos para esta investigação simpáticos à ideia de que tudo tem palavra e que esta palavra só pode ser manifesta em diálogo com as diversas gentes dos cosmos. Palavras estas que quando cantadas, proferidas e mesmo escritas trazem consigo as palavras das gentes outras. Estas gentes outras que são percebidas pela sociedade ocidental como minerais, vegetais, animais ou espíritos, entretanto percebidas pelas sociedades indígenas enquanto pessoas tais como os seres humanos. Buscamos ainda analisar algumas temáticas de cantos que indicam como essas matérias não se resumem apenas ao registro da presença destas gentes outras no cotidiano da vida indígena, mas também indicam relações de proximidade, afeto inclusive, estabelecendo ou reestabelecendo alianças para que se garanta a extensão da vida na Terra. Assim, seguimos no rastro de Wei, espalhando suas luzes inclusive no campo dos estudos literários, buscando makuxizar o mundo, como afirmava o artista indígena Jaider Esbell, encantado em 2021, seguindo num movimento contracolônizador a partir da apreensão da percepção indígena sobre a literatura. Para tanto partimos da relação entre o sol, a terra e as gentes. As três são as bases cosmossociais que orientam as culturas indígenas do circum-Roraima e que são manifestas em suas produções verbo-artísticas. Elas irão balizar as discussões de categorias como escrita, palavra e pessoa, gesto que permitirá compreender mais sobre como se organizam essas literaturas. Assim partimos daquilo que julgamos ser o centro irradiador da forma makuxi de perceber o mundo, o sol. (Fiorotti, 2023, p. 8)

Na área de Letras, destaco também que o trabalho dos colegas de Roraima vem ganhando reconhecimento nacional. A Associação Brasileira de Literatura Comparada premiou, em 2018, a dissertação de mestrado defendida por Jucicleide Pereira Mendonça dos Santos, indígena Wapichana, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, intitulada *Do parixara ao areruya*, orientada pelo professor Devair Antônio Fiorotti, de saudosa memória. Em 2020, esta mesma associação científica, que é a maior da América Latina em nosso campo de estudos, premiou a dissertação do indígena Fernando Gimenes Ye'kwana, intitulada *Sobre os cantos Ye'kwana*, defendida em 2020, sob orientação do professor Fábio Almeida de Carvalho, no mesmo Programa de Pós-Graduação em Letras. Fábio Almeida de Carvalho, aliás, como já dissemos, colocou em livro sua própria experiência, e vem contribuindo com publicações científicas solo e em parceria. Em 2024,

ele e eu devemos publicar, em francês e português, um trabalho sobre a noção de intimidade em narrativas ameríndias.

Termino esta minha breve lista de referências pessoais com o docente e pesquisador Devair Fiorotti, que foi o responsável e a alma da equipe que desenvolveu o projeto *Panton Pia': Poética e narrativa oral indígena e garimpeira em Roraima*, de 2007 até o seu precoce falecimento. O projeto tinha como objetivo registrar e analisar narrativas orais de indígenas e antigos garimpeiros de Roraima, e efetuou a recolha de narrativas orais indígenas da região de Circum-Roraima e sua publicação, nos livros *Panton pia': Registro na Terra Indígena São Marcos* (Vol. I. co-publicado em Boa Vista pela UERR Edições e editora Wei, em 2019); *Cantos e encantos: Meriná Eremu* (co-publicado em São Paulo e Boa Vista pelas editoras Patuá e Wei, em 2019); *Panton pia': Makunaimü pantonü/A história do Makunaima* (publicado em Boa Vista pela editora Wei, em 2019); *Panton pia': a história do Timbó/Pantoni adaa* (co-publicado em São Paulo e Boa Vista pelas editoras Patuá e Wei, em 2019). Devair estava muito focado e interessado em seus projetos, num momento muito produtivo de sua vida intelectual e afetiva, e estava prestes a fazer um pós-doutorado comigo no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, quando veio a falecer, ou, como dizem os ameríndios que ele tanto amava, quando se encantou. Ele deixou um grande arquivo de gravações e textos, que felizmente estão sob a guarda de Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti, sua companheira de trabalho e de vida, e que deverão vir à luz nos próximos anos.

## A minha perspectiva

Este trabalho de muitos anos com colegas e amigos é para mim parte de um projeto comparatista crítico (cf. Jobim, 2020), que parte do princípio de que as comparações são fundamentadas em teorias ou ideias que dão sentido aos elementos comparáveis. Ao serem constituídos como comparáveis, estes elementos já são investidos dos sentidos que aquelas teorias ou ideias lhes dão: conseqüentemente, as afinidades, analogias, semelhanças ou diferenças, contrastes, dessemelhanças, apontados neles, pagam tributo àquelas teorias ou ideias, que passam a fazer parte integrante dos sentidos históricos das comparações. Como se sabe, as comparações colonialistas implicavam uma estruturação de saberes que, direcionada aos “domínios” colonizados, e, alegando dar a conhecer a “nova realidade” presente neles, de fato criava representações dos territórios e povos dominados a partir de modos de ver oriundos do velho continente. Assim, através de um olhar comparativo, em que o critério de avaliação usado na comparação era basicamente europeu, produziram-se julgamentos sobre o Novo Mundo, nos quais se utilizava a Europa como régua para medir o que se encontrava. No caso das Américas, entre outras coisas, é diverso o modo como se situam as tradições dos povos indígenas em relação à cultura europeia aclimatada. A diferença entre a oralidade (predominante até hoje nas culturas ameríndias – nas quais mesmo a introdução da gramatização e da escrita de suas línguas já é consequência do contato com os europeus) e

a tradição escrita europeia também implica modos de avaliação diferentes sobre a circulação literária e cultural, que muito nos interessam, e sobre os quais muito ainda pretendemos trabalhar, nos próximos anos.

Particularmente interessantes para mim são as questões da institucionalização dos artefatos verbais indígenas e de suas traduções (linguísticas e culturais). Claro, isso não é novidade, nem nacional nem internacional. Jacques Derrida (2008, p. 22), por exemplo, já apontou que *instituição, literatura e tradução* estariam em condição de língua, de linguagem e/ou escrita já cheias de problemas:

Quem contestaria que sem linguagens, atos e eventos de linguagem, nenhuma instituição, nenhuma literatura, nenhuma tradução poderia ter a menor chance de aparecer ou mesmo de ser imaginada? No que diz respeito à escrita, mesmo se for compreendida em um sentido estreito ou tradicional, isto é, como a tradução, precisamente, de uma verbalidade prévia, pode-se ainda dizer que uma instituição, uma literatura e uma tradução sem escrita seriam no mínimo fenômenos raros e difíceis de conservar, se não de imaginar. Agora, se há um traço que é difícil ignorar no que diz respeito à linguagem — escrita ou não, escrita no sentido clássico ou não — é a sua possibilidade de “funcionar”, de ter efeitos, de produzir eventos, de manter a vida através de repetições que são ao mesmo tempo vivas e mortas, que mimetizam os mortos tanto quanto os vivos, e que asseguram a *tradio*, a tradução ou a tradição de sentido além e independentemente da intencionalidade viva que se refere a ela, a contém ou a sustenta. O assim chamado sujeito vivo, produtivo, institucionalizador não precisa mais estar lá para o texto funcionar (texto é o que agora denomino a textura de uma enunciação oral tanto quanto, ainda no sentido ordinário, o suporte escrito ou o documento). E um texto é feito para isto, estruturado para isto; ele torna possível esta iterabilidade tradicionante, sendo seu elemento e sua condição.<sup>1</sup>

Derrida já apresenta estes axiomas como lugares comuns naquele momento, dizendo que não dava mais para opor (no que diz respeito a instituição, literatura ou tradução) por um lado uma suposta origem viva da instituição, associada a um propósito intencional atribuído a uma comunidade de sujeitos viventes; e por outro lado uma repetição morta ou moribunda, a fachada de uma sobrevivência. Quando se referem a um mesmo objeto ideal, estes dois lados não poderiam ter separações absolutas.

---

1 “Who would contest that without languages, acts and events of language, no institution, no literature, no translation could have the least chance of appearing or of even being imagined? As concerns writing, even if it is understood in a narrow or traditional sense, that is, as the translation, precisely, of a prior verbality, one could still say that an institution, a literature, and a translation without writing would at least be rare phenomena and difficult ones to conserve, if not to conceive of. Now if there is a characteristic [trait] that is difficult to disregard with respect to language—written or not, written in the classical sense or not—it is the possibility of “functioning,” of having effects, of producing events, of maintaining life by means of repetitions that are at one and the same time living and dead, that mimic the dead as much as the living, and that ensure the traditio, the translation or the tradition, of meaning beyond and independently of the living intentionality that aims at it [le vise], contains or bears it. The so-called living, producing, instituting subject no longer needs to be there for the text to function (text is what I am now calling the texture of an oral utterance as much as, still in the ordinary sense, the written support or document). And a text is made for this, structured for this; it makes possible this traditioning [traditionnante] iterability, being its element and its condition.”

Quando partimos da instituição *literatura*, no Ocidente, para pensarmos os artefatos verbais ameríndios, um dos maiores desafios é: o que fazer com a oralidade? Sabemos que o núcleo semântico da palavra é aquele presente em *litterae* (letras), próprio da língua latina, e *litteratura*, que permaneceu em todas as palavras correspondentes nas línguas ocidentais, como: *literatura* (português e espanhol), *literature* (inglês), *literatur* (alemão), *littérature* (francês), *letteratura* (italiano). Vamos recordar que a palavra latina *littera* em português deu origem a *letra*, o que já traz para o termo *literatura* uma associação incontornável com a escrita. No Ocidente, o mundo da oralidade, no passado, era contrastado com o mundo da escrita, mais ou menos nos termos do ditado latino: *verba volant, scripta manent* (palavras [orais] voam, a escrita permanece). Claro, hoje a ideia de que a oralidade seria volátil, enquanto a escrita seria sinônimo de permanência, perdeu um pouco seu sentido original, a partir da existência de tecnologias que permitem a gravação da fala e sua reiteração em arquivos mais “permanentes”, mas ainda não se dissipou no imaginário coletivo. Ainda se acredita, por exemplo, que a produção de versões escritas para as narrativas ameríndias é imprescindível para sua continuidade, embora o pesquisador Fábio Almeida de Carvalho (2021), que foi responsável por projetos desta natureza com as populações autóctones da região de Circum Roraima, já tenha descartado a ideia de uma versão absolutamente originária, em relação à qual todas as outras subsequentes seriam “variantes”, e dito que as disputas em torno da “versão mais verdadeira” daquelas narrativas acarretaram discussões acaloradas nos projetos de coleta de que participou. Além disso, ele acrescenta que as autoridades dos anciães de cada região e/ou comunidade forneciam combustível para as disputas em torno da versão supostamente mais fiel à tradição. A existência de diferentes versões era motivo de disputas em torno de detalhes narrativos. E a meta de elaborar uma versão “final” escrita, obviamente, já era ela própria uma ação transcultural, pois no meio ameríndio estas narrativas sempre circularam oralmente, com diferentes versões.

Manuela Carneiro da Cunha, em sua aula inaugural no *Collège de France*, em 2012, também já assinalou que há um equívoco em supor que a questão da transmissão dos saberes dos povos originários seria resolvida com a simples transposição para a forma escrita. Ela chamou nossa atenção para o fato de que os “saberes tradicionais” das populações ameríndias não são “tesouros”, conjuntos fechados dos quais se pode usufruir, mas que não se pode aumentar:

O que é tradicional, porém – e as organizações dos povos autóctones não deixam de lembrar – é o regime e o modo de aquisição destes conhecimentos, e não simplesmente a substância das informações recebidas dos anciães. Se os saberes tradicionais se resumissem a informações, como se poderia crer às vezes, bastaria coletá-los em bases de dados para assegurar sua sobrevivência, mesmo que isso significasse ignorar o destino daqueles que detêm estes saberes. Contudo se, mais corretamente, estes saberes tradicionais não são apenas produtos acabados, mas formas de produção inovadora de dados, informações e conhecimentos, então a salvaguarda do sistema se torna também tão essencial quanto a salvaguarda das informações. (Cunha, 2012, p. 18-19)<sup>2</sup>

2 “Ce qui est traditionnel, cependant, et les organisations de peuples autochtones n’ont pas manqué de le rappeler, est le

Os estudos literários, todavia, não lidam diretamente com o texto em si, escrito ou oral; lidam com o *objeto texto*, isto é, com o que se construiu em cima da materialidade do artefato verbal, transformando-o em *objeto*. Se o artefato verbal estruturado em obra é a matéria prima, o *objeto literário* é resultado do processamento das propriedades desta matéria pelos vários agentes e contextos em que se insere. A matéria prima é a obra, mas ela só é apreensível através deste processamento. Se a materialidade das palavras estruturadas em obra pode ser reiterada homoganeamente, pode ser replicada como sendo a “mesma coisa”, a sua delimitação como objeto para os estudos literários, todavia, implica um imenso cipoal de questões e impasses teóricos.

A obra literária como “objeto” para os estudos literários se insere em um contexto, no qual há sempre já uma série de atribuições de sentido a ela: pertencer (ou não) a determinado gênero literário; pertencer (ou não) a determinado cânone; pertencer (ou não) a determinado estilo de época; referir-se (ou não) a determinada representação de *cor local*; adotar (ou não) *lugares comuns* em sua composição etc. Como consequência, a transformação de artefatos literários ameríndios em um novo “objeto literário” inevitavelmente gera consequências. Em sistemas literários ocidentais, novos “objetos literários” aparecem sempre acompanhados de um sentido relacional que os constitui como “objetos” desse sistema, determinando e condicionando seu lugar no próprio sistema, em correlação com os objetos que já estavam lá. Mesmo os que já existiam anteriormente ao processo de discussão atual e fazem parte de um passado já qualificado em uma tradição viva podem vir a transformar-se em “novos objetos” a partir da alteração de sua posição relativa no sistema e da atribuição de uma nova qualificação a eles. De todo modo, a incorporação ao sistema de qualquer “objeto novo” implica a alteração do todo, já que cada uma das partes constituintes desse todo vai referir-se a outras que não existiam antes, ou que não tinham antes no sistema a nova condição que se propõe agora.

Como o sistema está sempre em processo, o *mesmo* se transformando em *outro*, não é novidade o questionamento dos pressupostos a partir dos quais se efetuaram as inclusões e exclusões nos estudos literários. Nesse sentido, os artefatos verbais ameríndios geram perguntas (e a necessidade de respostas a elas). Como incluir artefatos verbais que nem se enquadram, nem têm como referência gêneros literários ocidentais? Como classificar *leitmotifs* “estranhos” à tradição literária do Ocidente? O que fazer diante de textos que, mesmo transculturados, trazem em si uma carga de alteridade que desafia modos de interpretação anteriormente consolidados? Uma das muitas contribuições ameríndias aos estudos literários é exatamente ajudar-nos a pensar os fundamentos a partir dos quais nos posicionamos, em um mundo sempre cambiante, a fim de elaborarmos novas direções de sentido para o futuro.

---

régime et le mode d’acquisition de ces connaissances, et non simplement la substance des informations reçues des aînés. Si les savoirs traditionnels se résumaient à des informations, comme on a pu parfois le croire, il suffirait de les recueillir dans des bases de données pour assurer leur survie, quitte à se désintéresser du sort de ceux qui les détiennent. Mais si, plus correctement, ces savoirs traditionnels sont non pas seulement des produits achevés, mais des formes de production innovante de données, d’informations et de connaissances, alors la sauvegarde du Système devient aussi essentielle que la sauvegarde des informations.”

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*; o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro; São Paulo: LTC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978.
- ATHAYDE, Tristão de. *Macunaíma*. [1928]. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma*; o herói sem nenhum caráter. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. [1928] p. 332-339.
- CARVALHO, Fábio Almeida de. *Descentralização da vida literária – Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima; Boa Vista, RR: Editora da Universidade Federal de Roraima. 2021.
- \_\_\_\_\_; JOBIM, José Luís. Makunaima/Macunaíma: os caminhos de um personagem transnacional. In: Roberto Acízelo de Souza; Sílvio Augusto de Oliveira Holanda; Valéria Augusti. (Org.). *Narrativa e recepção: séculos XIX e XX*. Niterói/ Rio de Janeiro: EDUFF / De Letras, 2009, p. 9-32.
- CARVALHO, Ronald. *Macunaíma*, de Mário de Andrade. [1931]. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma*; o herói sem nenhum caráter. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. [1931], p. 352.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. Rio de Janeiro: Ubu, 2018.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Savoirs autochtones: quelle nature, quels apports?* Paris: Collège de France/Fayard, 2012.
- DERRIDA, Jacques. “Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation”. Trans. Eric Prenowitz. *Discourse*, vol. 30, numbers 1 & 2, Winter & Spring, 2008. p. 22-53.
- JOBIM, José Luís. *Narrativas ameríndias: autoria, ghostwriting e língua de fantasma*. *Brasil Brazil*, Porto Alegre/Providence (Rode Island), v. 36, p. 32-47, 2023.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima; Boa Vista, RR: Editora da Universidade Federal de Roraima. 2020.
- FIGUEROA, Lino. *Makunaima en el valle de los Kanaimas*. Caracas: Editorial Intenso, 2001.
- FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. *Weiyamî patá’ maimu ou a poética do ocre: as palavras do sol nos territórios da literatura*. Tese de doutorado. Niterói, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, 2023
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Del Roraima al Orinoco*. Mitos y leyendas de los índios Taulipang y Arekuná. Vol. II. Trad. Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Do Roraima ao Orinoco*. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Tradução Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Do Roraima ao Orinoco*. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Vol. III. Etnografia. Trad. Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.
- LIMA, Jorge de. *Macunaíma: um raide no subconsciente nacional*. [1929]. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma*; o herói sem nenhum caráter. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978 [1929], p. 348-351.

MEYER, Augusto. Macunaíma, por Mário de Andrade. [1929]. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma; o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. [1929], p. 347-348.

RIBEIRO, João. Macunaíma, Herói sem nenhum caráter – por Mário de Andrade. [1928]. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma; o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. [1928], p. 344-346.

VICTOR, Nestor. Macunaíma. [1928]. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma; o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. [1928], p. 341-344.

# TEATRO MONAN

ALEXANDRE NODARI (UFSC/CNPQ)

GUILHERME GONTIJO FLORES (UFPR/CNPQ)

*Quando o atrito de dois códigos no interior do mesmo documento fica patente,  
estariamos aptos a ver além da versão – e muitas vezes, da própria compreensão  
– daqueles que o redigiram*

Plínio Freire Gomes, *Um herege vai ao Paraíso*

## 0. Preâmbulo

O texto e a tradução a seguir são um esboço de uma pesquisa mais ampla, que se desdobra em duas frentes conectadas: 1) a primeira é um estudo aprofundado do teatro em tupi do Padre Anchieta, das estratégias jesuíticas por ele mobilizadas às práticas tupinambá nele retratadas e detratadas, do léxico da língua nativa presente no texto original às suas diferentes traduções (distintas, porém, tão familiares entre si); 2) a segunda é a realização de uma nova tradução de alguns dos atos em tupi do drama anchietano, em especial do que se convencionou chamar (erroneamente) de *Auto de São Lourenço*, tradução que busca, ao contrário das versões existentes, traduzir não tanto o que os *jesuítas quiseram dizer* quanto o que os *nativos estavam ouvindo*: se Anchieta e seus Irmãos, como parte do projeto jesuítico de tradução cultural, tentaram jogar no terreno (língua, concepções e práticas) do inimigo, do “contrário”, apostando nos *equivocos*, o que nos propomos consiste justamente em tomá-los ao pé da letra, em fazê-los aflorar seguindo a pragmática mesmo da língua tupinambá da época (o que as outras traduções não fazem, resolvendo as ambiguidades ou ambivalências em prol de um sentido unívoco cristão, ou seja, pela hipóstase do sentido autoral: por isso, nossa tradução se propõe ser mais *literal*, mais fiel – à língua em que foi escrita, mas não ao seu autor). Para tanto, é preciso antes limpar o terreno, apresentando os pressupostos que guiam de modo mais ou menos uniforme o modo como as peças em tupi de Anchieta aparecem na historiografia e crítica literárias, e que são os mesmos de suas traduções existentes. Como se verá, só abordaremos a recepção recente, de 1950 para cá, pois, embora o texto das peças anchietanas datem do século XVI, o seu conteúdo só foi integral e fielmente transcrito a partir de 1948 por Maria de Lourdes de Paula Martins.<sup>1</sup> Outro motivo para só considerarmos

<sup>1</sup> Até então, por exemplo, quanto ao drama por Anchieta intitulado *Na festa de São Lourenço*, só se dispunha da “versão de dom João da Cunha, que serviu ao processo de beatificação de Anchieta, mas que”, no dizer do Padre Lemos Barbosa, “efetivamente, se parece com o original tanto quanto se parece o *Dom Quixote* com a *Divina Comédia*” (1950: 202). Essa a versão publicada no importante e ousado, pela proposta, *Primeiras Letras*, de Afrânio Peixoto, em 1923, junto a outros poemas e trechos teatrais de Anchieta, o famoso diálogo em tupi registrado (e/ou confeccionado) por Léry, e uma seção

a recepção mais atual é que o tupi antigo ou tupinambá, em algum momento, provavelmente posterior à política de unificação linguística pombalina (que talvez visasse impedir alianças afroindígenas pela língua nativa em um período da colonização no qual o tráfico de pessoas escravizadas crescia pela febre das minas), tornou-se relativamente indecifrável e passou a ser confundido com o *nheengatu*, a língua geral amazônica que dele deriva, mas cujo vocabulário e estruturas gramaticais são razoavelmente distintos. Conhecia-se as regras sintáticas e morfológicas da língua “antiga”, através justamente da *Gramática* composta por Anchieta, mas só com a publicação em 1938 do manuscrito *Vocabulário na língua brasílica*, que alguns atribuem também ao jesuíta, é que se obteve um léxico da língua amplo o suficiente para permitir a compreensão semântica das peças anchietanas e dos demais poucos documentos escritos em tupi que conhecemos. Nesse mesmo *Vocabulário*, encontram-se duas acepções para o termo tupinambá *monan*, fundamentais para pensar o nosso projeto tradutório: por um lado, mexer, misturar, confundir, por outro, borrar algo que está escrito e desenhado. A razão da escolha do vocábulo para caracterizar o teatro em tupi de Anchieta – ou a leitura e tradução que dele propomos – deverá, esperamos, ficar clara no decorrer do texto e do exercício tradutório ao final.

## 1. Pressupostos da leitura das peças em tupi de Anchieta

### 1.1. *Historiografia literária*

O teatro de Anchieta é, como bem colocou Paulo Romualdo Hernandez, um evento situado: “um *acontecimento localizado* em meio à mata atlântica, no Brasil do século XVI, espaço em que se *afrontam duas culturas totalmente diferentes*, reunidas no adro de alguma igreja de taipa coberta de palha” (2008: 7; grifos nossos); um “*acontecimento histórico*; seja representação/encenação pedagógica e, portanto, aula de catequese, ele tem enredo, argumento, assunto próprio para um público específico, e é, assim, uma forma de representação cênica *situada no tempo: para aproximar-se dele, é preciso considerá-lo na ordem dos acontecimentos e dos efeitos*” (*ibid.*: 10-11; grifos nossos). A crítica e historiografia literárias brasileiras não parecem ter dimensionado plenamente esse fato até o momento. As “peças teatrais de Anchieta”, diz Merquior (2014: 44), embora sejam “mais variadas” que suas poesias, de um “[l]irismo (...) essencialmente ingênuo, desprovido de qualquer maior fantasia, complexidade ou substância mental”, “não ultrapassam esse nível espiritualmente rudimentar”. Mário Faustino é um pouco, mas não muito, mais generoso: “É evidente o potencial poético de José de Anchieta”, diz ele, para logo, porém, fazer a ressalva: “ainda que pouco realizado” (2003: 45). A literatura dos jesuítas “(teatro jesuítico, de autores vários e em várias línguas, e a poesia de Anchieta, dramática e lírica, dentro e fora do teatro)” teria “*valor* muito mais histórico que artístico” e sua “principal contribuição” seria a “*importação* do romance poético:

---

heteróclita de “Trovas indígenas”, que abarca desde a canção tupinambá da serpente que aparece no ensaio “Dos canibais” de Montaigne até canções mais recentes (para a época) coletadas por Couto de Magalhães e Barbosa Rodrigues.

a arte de trovar, os jogos florais, os cancioneiros, as líricas do teatro de Gil Vicente” (*ibid.*: 44; grifos nossos).<sup>2</sup> Um juízo aparentemente bem mais positivo pode ser encontrado na postura católico-nacionalista de Afrânio Coutinho, que segue seu xará (Afrânio)

Peixoto, para quem a literatura anchietana é a primeira ‘*para*’ brasileiros ou no Brasil, em pleno século XVI, quando o que se escreve é literatura informativa ‘sobre’ o Brasil para a Europa. Descontada essa literatura de conhecimento da terra, escrita por viajantes e curiosos (...), é natural que sobressaia a obra de Anchieta, a qual, se não possui *valor estético* de primeira categoria, encarada na sua situação histórica é a mais alta que o espírito barroco produziu na América em seu tempo (Coutinho, 1968: 131-2; grifos nossos).

Não só o fantasma do baixo “valor” estético-literário (espécie de “meritocracia” da crítica literária que perde de vista o ensinamento formalista de que o heurístico subordina-se ao ontológico variável historicamente, i.e., que o “valor” estético deriva do “fato” literário) atravessa as distintas posições, como também, em todas elas, se os nativos são considerados “público”, o são de uma literatura estrangeira, ou de estrangeiros, não se levando em conta o seu estatuto de a(u)tores, produtores de literatura (mesmo que indiretamente, como público, que, com suas expectativas próprias, demandava e obrigava o dramaturgo a adotar formas, personagens, expressões, situações, justamente para que ele pudesse melhor tentar cumprir a função catequista a que se propunha): no máximo, houve uma tentativa de “aproveitamento da língua indígena” (Faustino, 2005: 44).<sup>3</sup> Coutinho até se esforça: nas representações do “teatro hierático” dos jesuítas “havia a *participação* direta do índio brasileiro, quer como ator, quer como cantor ou dançarino” (1968: 200; grifo nosso). Se esforça, *ma non troppo*, pois os indígenas só *participam*, tomam parte, da obra alheia, encenando o texto e teatro europeus... Daí que “[e]sta simbiose entre o padre e o selvagem, entre o espírito erudito e o espírito primitivo”, como ele a caracteriza, dizendo parecer “singular na literatura universal” (*ibid.*), mais parece um parasitismo: não há colaboração, mas hierarquia, até mesmo entre as

---

2 A aproximação (ou antes a dívida) das peças jesuítas com o teatro de Gil Vicente é um lugar comum na historiografia. Ainda que encontremos humor e finalidade moralizante em ambos, trata-se de traços muito gerais e genéricos para estabelecer uma filiação tributária. Não se pode esquecer do óbvio (tantas vezes esquecido): *o público a que se destinavam as peças de Anchieta*, que ele visava “moralizar”, não era o mesmo dos autos portugueses, não tinha os mesmos costumes, os mesmos valores morais, afinal, não era a corte portuguesa, mas os “brasis”, os indígenas. São os seus (dos nativos) costumes que aparecem nas peças e na sua (dos nativos) *língua*. O que significa considerar (a sério) que essas peças sejam não só *sobre*, mas *para* os índios e majoritariamente *em* sua língua? Podemos falar em mera imitação/transplante ou arremedo de formas europeias? A língua, o assunto, o público não a transformam em outra coisa, não inserem ali a marca de uma diferença? Afinal, as formas literárias não são puras, não são fôrmas, elas se contaminam pelo “conteúdo”, pela “função”, pela sua “performance”, em suma, pelo pôr-em-forma da fôrma.

3 Mesmo assim, trata-se de uma abordagem “menos pior” que a de Antonio Candido, que, já em 1987, ou seja, justamente durante o processo constituinte que reconheceria, pela primeira vez, aos povos indígenas do território brasileiro, os seus direitos (como são eles mesmos a enunciarem), dirá: “como toda a cultura dominante no Brasil, a literatura culta foi aqui um produto da colonização, um transplante da literatura portuguesa, da qual saiu a nossa como prolongamento. No país primitivo, povoado por indígenas na Idade da Pedra, foram implantados a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos” (1999: 12-3). A postura de Candido é herdeira, como se sabe, daquela de Machado, para quem o “instinto de nacionalidade” está ligado à extinção do nativo: “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária” (Machado de Assis, 1879: 90).

línguas. “[O]s versos em tupi” de *Na festa de São Lourenço*, que somam mais da metade da peça, “se limitam”, diz ele, “a mera função mnemônica, sem valores estéticos ponderáveis”, diferentemente dos “versos em espanhol e português”, em que “vamos encontrar (...) muitos primores literários” (*ibid.*: 204), sendo que os últimos (os versos em português) não passam de quarenta... É na *Dialética da colonização* de Alfredo Bosi que encontramos um enquadramento um pouco mais adequado da questão: no teatro anchietano, diz ele, “as palavras são tupis (...), tupi é a sintaxe: mas o ritmo do período, com seus acentos e pausas, não é indígena, é português. O ritmo, mas não a música toda, pois a corrente dos sons provém do tupi” (Bosi, 1996: 65). O que vê operar na forma, Bosi identifica igualmente no conteúdo: assim, partindo de figuras tradutórias jesuíticas a que voltaremos (*Tupã* como Deus, *Tupansy* como mãe de Deus, *Anhanga* como diabo etc.), ele aponta que a “nova representação do sagrado produzida já não era *nem a teologia cristã nem a crença tupi*, mas uma *terceira esfera simbólica* [grifos nossos], uma espécie de *mitologia paralela* [grifo do autor] que só a situação colonial tornara possível” (*ibid.*: 65).<sup>4</sup> Bosi nega frontalmente que o “efeito desse contato” tenha se dado “sob a égide de uma união fraterna de povos que o destino um dia aproximou...”: pelo contrário, “[c]omo o regime do encontro foi, desde o início, a dominação” (*ibid.*: 73), a violência, derivada da Contra-Reforma que, contemporaneamente e congenialmente à catequese jesuítica, instaurou a caça às bruxas, fenômeno moderno, demasiadamente moderno, foi a tônica do processo. Contudo, será que os *termos* em que essa violência é enunciada não a continuam por outros meios? Afinal, na descrição de Bosi, a participação da *língua* tupi (mas não de seus falantes) no teatro anchietano se dá através de unidades menores (“palavras”, “sintaxe”) subordinadas às maiores (“o ritmo do período, com seus acentos e pausas”), provindas da língua portuguesa. Do mesmo modo, a “terceira esfera simbólica” a que alude e que não deixa de evocar a imagem da “simbiose” presente em Coutinho, combina (ou anula reciprocamente) a “teologia cristã” (que pressupõe elaboração) e a “crença tupi” (para a qual basta aceitação), numa evidente, mas talvez inconsciente, hierarquia religiosa ou cosmológica. Por fim, será que a própria ideia de “uma espécie de mitologia paralela”, *nem cristã nem indígena*, não é uma forma de sublimar numa síntese a violência da guerra de invasão de um mundo por outro, que se sobrepõem na situação colonial e no teatro de Anchieta, o cristão e o indígena, borrando as inscrições da resistência desse à opressão daquele?

João Adolfo Hansen, em “Anchieta: poesia em tupi e produção da alma”, faz uma leitura em alguns aspectos semelhante à de Bosi, que merece citação integral mais longa:

---

<sup>4</sup> Como não poderia deixar de ser, a leitura de Bosi se alinha, como as de Coutinho e Peixoto, à dos próprios jesuítas (os quais, porém, não chegam a admitir a violência catequista). Cf., por exemplo, o recente *Maria Tupansy*, do jesuíta Felipe de Assunção Soriano (2022). Nem é bem o acento e a pausa que são europeus; mas o metro, o acento métrico e a cesura. Nesse metro, acento e cesura de medida europeia, encontramos o ritmo do discurso tupinambá reorganizando as possibilidades; tal ritmo discursivo é, portanto, a emergência de subjetividades históricas muito mais complexas que a mera justaposição de origens distintas.

caso algum leitor hoje ocupe o lugar do corpo imaginário do personagem tupi que era ocupado por recitadores indígenas no século XVI, corpo imaginário que aparece todo escrito em tupi, mas sempre respirando como um católico, terá sua respiração capturada como um veículo para a fala da alma (...). Deve ser evidente que metrificar o tupi com a redondilha menor impõe-lhe uma medida, uma acentuação, um sistema de pausas, um ritmo e, principalmente, a forma de uma respiração católica que o submete. Também a rima o submete ao sistema musical de equivalências sonoras relacionadas entre si como similitude da identidade do princípio metafísico, o Deus de Roma. E a ressemantização de seus termos nos usos dos aldeamentos e dos colégios implica a seleção lexical que desloca e recalca as significações dos usos tribais nos novos usos adequados às verdades pressupostas pela hierarquia do Estado monárquico católico. A adaptação do tupi aos esquemas métricos, rítmicos e rímicos de respiração católica contra-reformada *subordina-o* [grifo nosso] a categorias retórico-poéticas e teológico-políticas substancialistas e miméticas, absolutamente estranhas à cultura do indígena. Não se trata de ‘ideologia’ ou inseminação de conteúdos, falsos ou não, na consciência do indígena, mas de organização de poder que age sobre seu corpo como sistema repressivo. Assim, os poemas em tupi capturam a oralidade da língua selvagem para constituí-lo como corpo sobrescrito pela oralidade do *pneuma* cristão (...). Levar o catolicismo para o indígena nos termos descontextualizados de sua própria língua é *eficaz* [grifo nosso], pois *subordina* [grifo nosso] seu corpo em novas relações de poder. No ato, o indígena vinha a ser simultaneamente *tupi* e *católico*. Essa duplicidade é interessante e merece comentário. Na oralização do poema, como ocorre na leitura hoje, o destinatário fala tupi, inspirando e expirando nessa língua; mas, como personagem do drama universal da redenção vivido por Jesus, organiza o enunciado com as tônicas, as átonas, as pausas, o ritmo e as rimas de uma respiração católica. A catequese jesuítica é *eficaz* [grifo nosso] porque produz o corpo necessário a seus fins. Não atua sobre uma suposta [sic] consciência indígena que seria preenchida por uma ‘ideologia’. A catequese é *eficaz* [grifo nosso] porque *produz simultaneamente o corpo, a percepção, a respiração, a alma e os valores católicos* que os preenchem com o vazio inexpresso do sublime cristão. Ou, dizendo de outro modo, é *eficazmente* [grifo nosso] colonizadora porque catequiza o tupi materialmente *na* sua própria língua, que tem seus usos descontextualizados, e não apenas por meio de conteúdos cristãos transmitidos em sua língua tomada como mero instrumento neutro. Ao cristianizar a língua tupi conferindo-lhe uma memória do Bem, a operação constitui e captura o corpo e a respiração do tupi numa nova percepção da sua própria língua que é um estranhamento cristão da mesma. A organização cristã da percepção selvagem *subordina* [grifo nosso] o indígena ao projeto de uma história providencialista cujos eventos, como foi dito, são interpretados teologicamente como efeitos e signos do divino” (2006: 20-1).

No texto, deparamos com uma série de, digamos, deslizos referentes à língua tupinambá;<sup>5</sup> contudo, o problema da sua argumentação, a nosso ver, não está só nessa falta de conhecimento,

5 Que vão desde a reprodução de lugares-comuns que não se sustentam, como no exemplo que dá da “principal operação simbólica do padre”, a “descontextualização da língua tupi, ou seja, (...) sua ressignificação com valores católicos” (*ibid.*: 16), a saber, o “termo *Tupána, Tupã*, que em tupi era o nome genérico de ruídos da natureza, como trovões, e que passa a ser usado significando nada menos que a substância metafísica incriada de uma das Pessoas da Trindade, o Deus-Pai” (*ibid.*: 19); passam por um desconhecimento terminológico, como na aparente sinonímia que estabelece erroneamente entre o demiurgo “*Mair Monhá*” e a terra sem males (*ibid.*: 18); e chegam a afirmações insustentáveis do ponto de vista histórico e linguístico, como dizer que “o tupi era a única língua que os indígenas do litoral conheciam” (*ibid.*: 19); pois,

mas no pressuposto da *eficácia* da *subordinação* dos nativos pelos dispositivos poético-teológicos de Anchieta, que ignora as diversas formas nativas de resistência direta e indireta à catequese, que vão da recusa à aceitação radicalizadora, mas nos termos indígenas (como no caso das *santidades*, a que voltaremos), passando pela adoção meramente formal ou nominal, sem o abandono dos costumes indígenas. Escusado dizer que, do mesmo modo, a agência nativa que impunha dificuldades à ação jesuítica não é levada em consideração na formulação das estratégias poéticas e retóricas de Anchieta e seus Irmãos, cuja inteligibilidade, segundo Hansen, deriva da história interna da “fusão de retórica antiga e teologia política escolástica [que] caracteriza todas as práticas da escrita jesuítica do século XVI como forma cultural específica, que hoje muitas vezes é ignorada quando os textos são lidos como documentos de empiria” (*ibid.*: 15) – o que implica negar qualquer lastro que remeta para fora daqueles códigos (trata-se do mesmo procedimento de Alcir Pécora [2001] em sua leitura das cartas jesuíticas). Se, evidentemente, o objetivo de Hansen é o de sublinhar a perversidade e desumanização da apropriação anchietana do tupi, o risco que corre, ao proceder assim, é o de negar uma segunda vez – no plano da historiografia – a subjetividade e a agência aos nativos, risco que se corre, a nosso ver, sempre que se aborda textos, como as peças de Anchieta ou os do indianismo romântico, em que há *inscrições* dos povos indígenas, pelo enfoque unilateral da pura denúncia ou rejeição, por falsificarem, simplificarem e mobilizarem ideologicamente os nativos. *Mesmo apesar de seu autor, i.e., mesmo apesar da falsificação, simplificação e mobilização ideológica, o objeto de “seu” texto, enquanto sujeito inscrito, aprisionado, capturado, insiste em falar: os indígenas falam na “nossa” literatura pela sua inscrição e – pois o silêncio é tão loquaz quanto a fala – pela sua resistência a esta.*<sup>6</sup>

## 1.2. Crítica e filologia

Tomemos agora a questão por dois outros ângulos, saindo do campo da historiografia literária propriamente dita e passando ao da crítica e da filologia. Seria preciso realizar um escrutínio filológico secularizante (já que a *santidade* autoral do Padre que supostamente teria feito cessar a chuva para as suas representações parece ter criado um efeito de obnubilação) do processo que levou ao estabelecimento do formato atual (de 1948 em diante) no qual são publicadas (e, portanto, conhecidas e estudadas hoje) as peças de Anchieta, a começar pela

---

mesmo sem entrarmos no mérito da natureza do que foi chamado de “tupi antigo” ou “tupinambá”, provavelmente um conjunto de variantes, ou uma língua mais ou menos franca entre povos de cultura semelhante, não se tratava da *única* língua falada ou conhecida, pois havia povos “tapuia” no litoral, embora em menor número, e, além disso, indígenas políglotas (que falavam outras línguas nativas, mas também o francês) não eram (como ainda não são) incomuns. O próprio Hansen é o primeiro a admitir a lacuna, condicionando a avaliação da poesia em tupi de Anchieta (que, porém, não se furta a fazer) ao conhecimento da língua: “Evidentemente, seriam necessários extensos conhecimentos do tupi do século XVI – não existem, no caso do autor deste texto – para avaliar com precisão a função e o valor da poesia jesuítica nessa língua, principalmente como dispositivo descontextualizador de significações tribais aplicado no processo da conquista espiritual efetivada pelos padres”.

6 Tomamos aqui a noção de “inscrição” de Adalberto Müller (2022): se, diz ele, “os ameríndios não estavam escrevendo [alfabeticamente], já estavam se inscrevendo nas literaturas ibero-americanas desde muito cedo, seja por aqueles que falam deles (de sua língua e cultura) em relatos dos navegantes e viajantes [...]; seja pela obra dos jesuítas” etc.

sua divisão em atos (o que contradiria a sua caracterização como *autos*, i.e., encenações de um só ato, caracterização que, ao que tudo indica, provém da nomeação de Nóbrega a uma peça que encomendou a Anchieta como o *Auto da Pregação Universal*). A *única* evidência de uma tal divisão no caderno atribuído a Anchieta (que contém, como dissemos, tanto páginas autógrafas quanto apógrafas) é uma rubrica abaixo do título “Na festa de São Lourenço”, em que se lê: “No 2º ato entram três diabos, que querem destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço e São Sebastião e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os diabos, cujos nomes são: Guaixará, que é o rei; Aimbirê e Saravaia, seus criados” (Anchieta, 1989: 689; grifo nosso). Isso levou Maria de Lourdes a *reconstruir* (ou simplesmente *construir*) o que seria uma peça em vários atos, selecionando, do caderno anchietano, outras composições não imediatamente antecedentes ou subsequentes no manuscrito ao que seria o segundo ato, que fossem referentes ao santo Lourenço, ou que o tivessem como personagem (e tomando como indícios relatos genéricos, mas não específicos sobre a peça, dos jesuítas sobre a duração, formatos – dança, canto etc. – das encenações). Porém, o resultado da montagem apresenta-se desconjuntado, com, por exemplo, o desaparecimento inexplicado da principal protagonista indígena, Guaixará, no que Maria de Lourdes estabeleceu como sendo o 3º ato, que, embora mantenha os dois outros protagonistas indígenas, os apresenta em uma situação totalmente distinta e incongruente com o desfecho do “2º ato”. Trata-se de algo por demais evidente para ser ignorado, a ponto de Lemos Barbosa caracterizar o conjunto resultante como “um inegável aglomerado de atos incoerentes”: “O 3º faz uma peça autônoma, que bem se poderia representar à parte, tanto como o 2º” (1950: 246). Mesmo assim, não contesta o procedimento filológico de montagem de Maria de Lourdes, aceitando a atribuição a Anchieta que ela faz da estrutura desconjuntada: “O 3º ato, repito, tem todos os visos de acréscimo extemporâneo e mal encaixado. Lembra aquelas continuções póstumas de romances célebres, outrora comuns, nas quais se procurava disfarçar o desenlace anterior, para dar nova vida às personagens” (*ibid.*). O gesto de *estabelecimento textual* realizado por Maria de Lourdes, mas *atribuído* a Anchieta, é o que leva a juízos como o de Décio de Almeida Prado, de que as suas peças em tupi são “frágeis como construção dramática” (1999: 20). Contudo, nada se compara ao absurdo (do ponto de vista filológico) perpetrado pelo Padre Armando Cardoso (o qual, porém, oferece as traduções mais acuradas e espirituosas das peças). A estrutura montada por Maria de Lourdes para *Na festa de São Lourenço* (5 atos: o primeiro, uma cantiga; o segundo e terceiro, dramas dialogados; o quarto, a mensagem moral emitida por símbolos cristãos; e o último, um canto ou dança de meninos indígenas), adquire para ele foros de *paradigma*, a partir do qual decide (re)construir o famigerado *Auto da Pregação Universal* referido por Nóbrega e tido como marco zero do teatro jesuítico no Brasil, resultando num conjunto ainda mais disparatado. Partindo, como núcleo do auto, de “Na festa de Natal”, diálogo que constitui uma variante de “Na festa de São Lourenço” (ou vice-versa), Cardoso apresenta a sua reconstrução do seguinte modo:

convém lembrar que esse diálogo tupi é apenas a parte central da peça. Comparando-o com o de S. Lourenço, devemos acrescentar-lhe um prólogo ou 1º Ato, um desdobramento do diálogo tupi ou 3º Ato, como tinham os autos maiores; um espetáculo de dança, canto e música que era o IV Ato, e um epílogo ou despedida como V Ato (Cardoso, 1977: 62).

O primeiro ato seria a primeira parte da cantiga “O Pelote Domingueiro”, uma cantiga célebre portuguesa “mudada no divino” (*ibid.*: 63) por Anchieta; o segundo, o texto de “Na festa de Natal”; o terceiro, o desfile de doze pecadores brancos; o quarto, a dança de doze meninos indígenas; e o desfecho, a segunda parte de “O Pelote Domingueiro”. Com isso, teríamos o *Auto da Pregação Universal*, título que, porém, *não aparece* no caderno anchietano, mas, sim, na bio- ou hagiografia que Anchieta escreve de Nóbrega, na qual, mais do que ser um título, a expressão parece configurar um epíteto dado ao tipo de dramaturgia em muitas línguas e que atraía um público variado:

[Nóbrega] Era tão zeloso de se pregar sempre a palavra de Deus que até aos Irmãos que lhe pareciam para isso, fazia pregar em português e brasil, ainda que não fossem sacerdotes. Por este fim *e por impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas, fez um ano com os principais da terra que deixassem de representar um que tinham, e mandou-lhes fazer outro por um Irmão, a que ele chamava Pregação Universal*, porque além de se representar em muitas partes da costa com muito fruto dos ouvintes que com esta ocasião se confessavam e comungavam, em particular em S. Vicente à fama dele, por ser parte na língua do Brasil, se ajuntou quase toda a Capitania na véspera da Circuncisão (Anchieta, 1988: 482; grifo nosso).

Nossa hipótese, que prescinde de extrapolações e reconstruções frágeis, é a de que o caderno atribuído a Anchieta contém diversos “atos” independentes (dramáticos, líricos, números de cantigas e danças), “peças”, autônomas entre si, que eram adaptadas ou variadas de acordo com as circunstâncias de sua encenação (comemoração do dia de algum santo ou outra ocasião do calendário religioso, recebimento de alguma autoridade episcopal etc.), e que, a depender dessas circunstâncias, poderiam ser encenadas, como números independentes, numa mesma festividade, sem, por isso, o conjunto constituir uma *peça dividida em atos*. O que se encontra como títulos nos manuscritos – “Na festa de São Lourenço”, “Na festa de Natal” – aponta para isso, parecendo, mais do que títulos propriamente ditos, indicações da ocasião para a qual foram compostas. Ou seja, nos parece que não só os “atos” (peças, números) variavam situacionalmente, como também a situação fazia variar o “conjunto”, os “atos” que o compunham: “É possível”, diz Décio de Almeida Prado, “que a dispersão desse heteróclito universo ficcional se justificasse, em parte, pelo caráter itinerante do espetáculo, desenvolvido muitas vezes em formato de procissão, com paradas em diferentes lugares, cada uma dando origem a um episódio relativamente autônomo, dentro do tema religioso geral” (1999: 20). A hipótese, ademais, encontra respaldo na literatura colonial, como em Cardim, que caracteriza uma das encenações não como “auto”, mas “diálogo pastoril”, e as demais como “invenções”:

Junto da aldeia do Espírito Santo nos esperavam os padres que dela têm cuidado, debaixo de uma fresca ramada (...). Debaixo da ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa e castelhana, e têm eles muita graça em falar línguas peregrinas, maximé a castelhana. Houve boa música de vozes, flautas, danças e dali em procissão fomos até a igreja, com várias *invenções* [grifo nosso]; e feita a oração lhes deitou o padre visitador sua benção, com que eles cuidam que ficam santificados, pelo muito que estimam uma benção do *Abaré-guaçu* [bispo] (Cardim, 1925: 302-3).<sup>7</sup>

É provável – dado o que indicam outras fontes – que, entre as “invenções”, estivessem números de artes verbais e rituais indígenas. E aqui entramos na questão da presença das *formas* poéticas nativas no teatro anchietano, reconhecida por leitores mais sensíveis no campo da crítica, mas sempre de um modo inespecífico, não individuado, genérico e como que *objetivo*: Anchieta teria *feito uso* de estruturas ou elementos formais de artes verbais dos indígenas para melhor atrair a sua atenção.<sup>8</sup> Não há, nesse modo de ver, nenhuma agência, colaboração formal entre sujeitos, e, sim, *aproveitamento* de “formas” vagas, que estavam como que por aí, planando, objetos neutros que não trazem consigo, quando apropriados, a voz dos sujeitos que, num lento trabalho histórico as cristalizaram como formas, que realizaram historicamente a formalização. O padre Lemos Barbosa dirá que os “textos tupis [de Anchieta] [...] conservam o próprio torneio do diálogo nativo, com o seu sabor agreste” (Lemos Barbosa, 1956: 19). Antes, já apontara que havia neles “o evidente intuito de *explorar* o aspecto romanesco de tradições como a saudação lacrimosa, o sacrifício ritual, a tomada de nome e o próprio torneio de linguagem tupi” (Lemos Barbosa, 1950: 233; grifo nosso). A que “torneio” se refere? Não sabemos. Cassiano Ricardo é, por sua vez, ao mesmo tempo mais direto e mais vago, pois assinala a presença nas peças de um aspecto formal disseminado por quase, senão todas, as culturas chamadas orais, a saber, a repetição, o paralelismo: “o santo poeta da catequese”, diz ele, “adotava o sistema de compor das trovas indígenas, extremamente repetitivas” (1965: 205).

Por ser uma exceção, a leitura do Padre Armando Cardoso, um dos tradutores e o responsável pelo volume *Teatro de Anchieta* das edições Loyola, merece um exame em separado. Trata-se do único a identificar e individuar nas peças jesuíticas em tupi uma forma ritual nativa que as estruturaria: o “espetáculo comum entre os indígenas” do “cerimonial indígena de recepção” a “um personagem ilustre, pajé, missionário ou europeu de respeito” (1977: 51). Contudo, na descrição e fontes que fornece (Cardim, Gabriel Soares, Padre Leonardo Nunes), mistura elementos de duas formas de recebimento diferentes entre si: o “agasalhamento” pelos Tupinambá de hóspedes estrangeiros (como se dizia à época) – a saudação lacrimosa, o *Ereiupe*, o relato dos padecimentos, a conversa entre o visitante e o hospedeiro etc; e a

7 O próprio Anchieta descreve as festividades consagradas às Santas Virgens, compostas de “algumas representações” (dentre as quais, provavelmente, a do seu texto conhecido como “Auto de Santa Úrsula”) e “outros espetáculos semelhantes”, como tendo um caráter procissional, os diversos eventos ocupando mais de um dia e espaço (1984: 368).

8 Estamos nos referindo a expedientes formais nativos que estruturariam a peça, e não à presença ou reprodução de *cenários* de rituais nativos, por demais evidentes e óbvias para não terem sido notadas, como, de fato, foram.

recepção aos *karaiiba* (a abertura e limpeza dos caminhos, a repetição da mensagem do xamã-profeta em tom grave pelos principais etc.), aos quais os padres eram equiparados (ou equivocados). Além disso, embora, de fato, apareçam, em cenas, elementos isolados dessas duas modalidades distintas de recepção, como a saudação lacrimosa (ver o primeiro fragmento traduzido, abaixo), é difícil ver em uma, outra ou num amálgama de ambas a forma estrutural das peças anchietanas em tupi, na medida em que estas se regem por um diálogo *agonístico*, uma disputa verbal, ausente naquelas modalidades de *hospitalidade*.

Mas outro ângulo é ainda mais revelador, pois explícito, dos pressupostos que queremos ressaltar: a autoria ou atribuição textuais das peças em tupi a Anchieta. Não temos aqui espaço nem capacidade para reconstruir o intrincado debate a seu respeito, que tem origem na junção de uma massa documental de textos manuscritos, alguns autógrafos de Anchieta, outros não, como parte do processo de canonização do padre jesuíta (cf. Cardoso, 1977: 25ss), dado, porém, que não podemos ignorar e que deve despertar a nossa suspeita, na medida em que boa parte daqueles filologicamente especializados no teatro anchietano é gente que acredita em seus milagres... O que importa sublinhar é que, dada a natureza e função dos textos (voltados à catequese) e a lógica do missionarismo da Companhia de Jesus, para não falar do aspecto mais geral do estatuto distinto do atual que a autoria possuía na época, mesmo os historiadores da Ordem, a começar por Simão de Vasconcelos, no século XVII, e chegando a Serafim Leite, no século XX, cogitaram a existência da “intervenção de mais de um autor” das peças (Leite *in* Lemos Barbosa, 1950: 228). Após o trabalho filológico hercúleo de estabelecimento textual de Maria de Lourdes de Paula Martins (cf. Anchieta, 1989), a hipótese da coautoria tem sido mitigada, embora não abandonada de todo. Lemos Barbosa, a respeito da possível autoria ou coautoria do irmão Manoel do Couto no chamado *Auto de S. Lourenço*, faz uma afirmação que resume a posição majoritária também quanto às outras peças: “sobra margem para aceitar a sua colaboração literária, *acidental e secundária, maximé nas partes portuguesa e castelhana*” (1950: 229), mas não, completemos, na parte tupi. Quem poderia, quem estaria mais habilitado a fazê-lo? Aqui é preciso enunciar o interdito: ainda que os filólogos admitam a participação marginal na autoria ou mesmo a adaptação de textos anchietanos a outras situações, por Manoel do Couto ou mesmo “outros colaboradores” (Paula Martins, 1948: 13), jamais se aventou a possibilidade de que esses “outros colaboradores” fossem justamente aqueles que tinham condições linguísticas para fazê-lo, obviamente os nativos, mesmo que houvesse milhares de indígenas nas aldeias jesuíticas, muitos dos quais frequentavam, desde a infância, pois que sequestrados para tanto, as escolas missionárias. Ou seja, não se especula nem mesmo a possibilidade de um indígena *catequizado* ter colaborado, ter sido um *colaboracionista*, no sentido mais nefasto do termo, como se a agência, a autoria indígena, estivesse para além de um limite último que não se pode de jeito nenhum nem sequer cogitar transpor como mera hipótese especulativa. Mesmo que, como sabemos pelos relatos coloniais, indígenas encenassem as peças jesuíticas, incluindo as falas em línguas estrangeiras para eles. Os indígenas são reconhecidos como *atores*, mas de um teatro alheio,

nunca como *autores*... Os *brasis* não podem (não devem) ser tomados como sujeitos: eis o crime de lesa subjetividade perpetrado pela historiografia e pela crítica, que ignoram a mera *possibilidade* da agência nativa. Tal interdito está na base das demais leituras que passamos em revista e, de modo mais geral, na abordagem da historiografia literária do período colonial e mesmo do romântico. Não precisamos estar plenamente convencidos de que haja uma coautoria indígena literal e direta nas peças anchietanas em tupi, nem é preciso ter uma prova absoluta de seu acontecimento; mas é preciso especular a possibilidade e levantar o interdito, de modo a conseguir abrir espaço para a identificação e confirmação da coautoria indireta, i.e., a presença de vozes indígenas misturadas às catequistas e as vezes borradas por elas, de que temos evidência mais do que suficiente. Assim, como vimos, as formas poéticas nativas de que Anchieta teria feito uso raramente são individualizadas na fortuna crítica, quando, pelas fontes coloniais das práticas verbais tupinambá, é possível discernir momentos do chamado *Auto de S Lourenço*, por exemplo, em que nos deparamos com a comunicação com espíritos dos *karaiá* nas *karaimonhanga*, outros que evocam a exortação dos chefes mais velhos sobre a necessidade de manter os antigos costumes, e, mais especialmente, “atos” quase inteiros da “peça” que são estruturados conforme o diálogo cerimonial da Antropofagia ritual (aquele que, conforme o estabelecimento textual de Maria de Lourdes, conformaria o terceiro ato), ou (caso do “2º ato”) a disputa ritual entre “senhores da fala” de que falava com certo assombro e admiração o próprio Anchieta:

Fazem muito caso entre si, como os Romanos, de bons línguas e lhes chamam senhores da fala e um bom língua acaba com eles quanto quer e lhes fazem nas guerras que matem ou não matem e que vão a uma parte ou a outra, e é senhor de vida e morte e ouvem-no toda uma noite e às vezes também o dia sem dormir nem comer e *para experimentar se é bom língua e eloquente, se põem muitos com ele toda uma noite para o vencer e cansar*, e se não o fazem, o têm por grande homem e língua.

Por isso há pregadores entre eles muito estimados que os exortam a guerrear, matar homens e fazer outras façanhas desta sorte (Anchieta, 1988: 441; grifo nosso).<sup>9</sup>

E essas formas não vêm vazias, fôrmas sem recheio: o seu conteúdo, as vozes indígenas, vem junto. É desse modo que encontramos *citados* (não há outra forma de colocá-lo) em peças discursos nativos que jesuítas e colonos registraram seguidamente, como aqueles que alertavam os indígenas que estavam sendo aldeados dos perigos e consequências da adoção do novo modo de vida cristão. Há, no arquivo colonial, inúmeras menções a exortações contra-jesuíticas, muitas delas indiretas e referentes a pajés, “os mores contrários que cá temos e fazem crer algumas vezes aos doentes que nós outros lhes metemos em corpo facas, tesouras e coisas semelhantes e que com isto os matamos”, no dizer de Nóbrega, que menciona a prisão ordenada a “um feiticeiro e a outro que contra a doutrina falava”, e também “feiticeiros [que] dizem que com o batismo as mataremos [às crianças]”, “que lhe dávamos a doença com a

<sup>9</sup> Anchieta não é o único a registrar a expressão e descrever os “senhores da fala”. Cf. Viveiros de Castro, 2002: 210, n. 25 para mais fontes.

água do batismo e com a doutrina a morte” – o que, com as epidemias trazidas pelos brancos, adquiria um valor de evidência (Nóbrega, 1886: 71, 118, 143, 67). Contudo, temos também registros mais diretos. Um exemplo é aquele relatado pelo jesuíta João Vicente: “Queixou-se o padre”, parafraseia Ronaldo Vainfas (2022: s.p.), “de que, quando iam os jesuítas trazendo índios para os aldeamentos, interpunham-se os ‘mamelucos e línguas’ [tradutores, mestiços ou indígenas], tentando dissuadi-los de seguir para as missões. Pregavam os mamelucos, com rara habilidade, que se os índios seguissem para os aldeamentos, deixariam de ter várias mulheres, não poderiam mais sorver seus fumos, nem bailar, nem ‘ter os costumes de seus antepassados’, ‘nem tomar nome nas matanças’”. Um desses mamelucos, Francisco Pires, continua Vainfas, “admitiu que pregava mesmo aos índios para que não seguissem os padres, alegando que na missão seriam postos em ‘troncos para açoitar’, proibidos de bailar, impedidos de seguir ‘os costumes de seus antepassados’ e de ‘dormir com suas sobrinhas’ (o matrimônio avuncular)”. Os manuscritos “Na festa de São Lourenço”, “Na festa de Natal” e “Na aldeia de Guaraparim” contêm (ou se constituem de) discursos de personagens indígenas que repetem quase *ipsis litteris* esses argumentos, condenando o viver cristão dos aldeamentos (inclusive, a sua hipocrisia) e defendendo o viver dos antigos (a poligamia, a Antropofagia etc.). De fato, como apontamos, sua *forma* parece ser a das disputas dialógicas entre “senhores da fala”, que opõem, de um lado, os nativos, e, de outro, os personagens cristãos (santos, anjos etc.). O pulo do gato de Anchieta, ou melhor, o dispositivo de captura que ele implementaria nessa forma consistiria em tentar equivocá-la com a *confissão*, na medida em que os protagonistas indígenas, que detêm a primazia da fala, elencam os seus feitos (pecados, para a concepção cristã) perante integrantes do panteão da Igreja Católica, os quais *disputam* com aqueles por meio de perguntas e reprimendas: tentava-se criar e transmitir performativamente para o auditório nativo um *modelo* de confissão como instrumento de controle ao mesmo tempo individual (listagem das próprias faltas) e social (listagem das faltas alheias: os protagonistas indígenas não cessam de indicar os “pecados” dos outros), bem como um discurso metalinguístico sobre este modelo (os personagens cristãos o definem como *mosanga* – feitiço/remédio; os personagens nativos criticam as confissões parciais e hipócritas), que serviria para instruir como que por osmose o público.

Seria possível, cogitamos, talvez até mesmo individualizar, dar nomes às vozes<sup>10</sup>, como o de Aimbirê, personagem histórico da revolta dos Tamoio, da qual foi um dos líderes, e personagem literário de peças anchietanas, que não só buscavam catequizar, como também *intervir na e modificar a memória, o próprio passado, para melhor poder agir sobre o presente*, detratando a rebelião como obra de demônios, para que não se repetisse (sinal de que a revolta era uma memória em carne viva). Anchieta com ele conviveu durante os meses em que ficou como refém voluntário dos Tamoio para tratar de um acordo de paz que depois seria descumprido pelos portugueses, e assim descreve o primeiro encontro dos dois:

---

10 Conhecemos, por Cardim (1925: 292), também o nome cristão de um ator indígena: Ambrósio Pires, que fazia o papel de “um *Anhangá*”.

chegando pois aquele principal com suas dez canoas veio logo falar-nos com danado ânimo, o qual era homem alto, seco, e de catadura triste e carregada e de quem tínhamos sabido ser mui cruel. Este, pois, entrou com muitos dos seus com um arco e flechas na mão, vestido numa camisa e, assentado em uma rede começou a tratar das pazes, e a tudo o que lhe dizíamos se mostrava incrédulo e duro, trazendo à memória quantos males lhe haviam feito os nossos, e como ele mesmo haviam já prendido em outro tempo com pretexto de pazes, mas que ele por sua valentia, com uns ferros nos pés, saltara do navio e havia escapado de suas mãos, e com isto arregaçava os braços e bulia com as flechas, contando suas valentias (Anchieta, 1988: 216).

Não é a sua voz, essa voz *imemorial*, que não esquece, uma das vozes inscritas em *Na festa de São Lourenço*, ainda que borrada, por Anchieta, pelos tradutores, e pela historiografia, e que uma nova borra, uma nova mistura, a da tradução, pode fazer ouvir de outra maneira?

### 1.3. Traduções

Com isso, chegamos ao último aspecto da recepção de Anchieta que gostaríamos de abordar: a tradução do tupi antigo (ou tupinambá) ao português. Lê-se o teatro de Anchieta, ou melhor, os versos em tupi, que, no chamado *Auto de São Lourenço*, a sua peça mais conhecida, chegam a quase 60%, *em tradução*. O problema é que os tradutores, adaptadores ou retradutores em sua totalidade (Maria de Lourdes de Paula Martins, Padre Armando Cardoso, Guilherme de Almeida, Walmir Ayala e Eduardo Navarro) traduzem o que Anchieta *quis dizer*, mas não o que os nativos *puderam ouvir*. Repare-se bem: não argumentamos em nome do que cada nativo *efetivamente ouviu*, mas do que a comunidade *podia ouvir*; isto é, daquilo que, como inscrição a contrapelo (nos termos de Müller, 2022), persiste como possibilidade de escuta das equívocas constitutivas do texto.

Por exemplo, o segundo ato da peça, como nas demais em tupi do jesuíta, gira em torno do que constitui a *tekókatu*, “o bem viver”, “o viver lindo” na linda tradução de Adalberto Müller para o termo guarani homólogo. Trata-se de uma disputa agônica: de um lado, indígenas defendem a *tekópûera*, o viver antigo (a Antropofagia cerimonial, a guerra de vingança, a cauinagem, as pajelanças dos *karáiba* etc.), descrito com gosto e riqueza de detalhes; de outro, as figuras cristãs defendem o *tekópysasu*, o viver novo. (*T*)*ekó*, palavra em tupinambá, possui um campo semântico vasto, porém bem definido, podendo ser vertida, de acordo com o contexto, por “estar”, “proceder”, “ter”, “atos”, “fatos”, “jeito”, “modo”, “maneira”, “costumes” ou até “vida”, “viver”, mas não no sentido do atributo da vida, da vida em um sentido biológico, e sim na compreensão de um jeito de viver, caminho de vida. A opção tradutória que jamais caberia, sob pena de um atentado filológico, cometido, porém, por todos os tradutores em algumas das ocorrências de *tekó* em Anchieta, é traduzi-lo por “lei”, quando o próprio Anchieta dizia, repetindo uma máxima colonial, que os Tupinambá “a nenhuma lei, a nenhuma autoridade se submetem, nem ao império de ninguém obedecem” (Anchieta, 1988: 51). Assim, “*Tupã rekó*”, literalmente, o viver ou jeito ou proceder de Tupã, torna-se, nas traduções (todas), “a lei de Deus”, acrescentando a um crime filológico outro

ainda mais grave, já que também a noção monoteísta de divindade não encontrava respaldo nem equivalente entre os indígenas, fato sobejamente conhecido e registrado. Os tradutores e adaptadores, no dizer de um deles, Walmir Ayala, buscam se “aproximar (...) o mais possível do que seria a versão anchietana caso tivesse usado o português como língua única” (1997: 29). Contudo, a especificidade da operação jesuítica está precisamente em *não escrever (pregar) em português*, ou seja, no caso em questão, o fato de a peça *ser em mais de uma língua*: se os jesuítas tentavam inculcar conceitos seus (como o de lei ou de Deus) num povo e mundo que os desconhecia, o faziam operando com categorias nativas, uma estratégia, ou melhor, uma teoria da tradução consciente e arriscada, com o intuito evidente de capturar e controlá-las. Aqui, o *sentido* (de mão dupla) da tradução é crucial para entender a lógica do projeto: não é que o nativo Tupã tenha sido traduzido por / transformado no Deus cristão, mas o contrário: o Deus cristão é que foi traduzido por / transformado em Tupã. A diferença é crucial também para entender como ela foi *ouvida*, como ela ainda *pode ser ouvida*: assim, numa potente fala recente registrada no filme *Tava – a casa de pedra*, um ancião guarani dirá que “Jesus, o filho de Tupã, veio aqui para enganá-los [aos brancos]. Só assim eles pararam de matar uns aos outros e construíram essas ruínas [as missões]”. Jesus, filho de *Tupã*, e não de *Deus*. Jesus, filho de uma entidade indígena, enviado para enganar e aplacar a violência branca.

A estratégia da *equivocação* jesuítica também aparece no que se considera o 3º ato de o *Auto de São Lourenço*: ali, dois protagonistas indígenas, caracterizados como demônios, ou melhor, *anhanga*, recebem como castigo – por insistirem nesse viver que caracterizam como bom (*katu*) e belo de verdade (*porangeté*) -, paradoxalmente, a sua reprodução eterna, mas agora a serviço de Deus, ou melhor, Tupã, agindo como carrascos no Inferno onde punem os inimigos de Deus, ou melhor, Tupã: cerimônia canibal infinita, em que, como nas descrições acerca do destino póstumo dos Tupinambá de bem viver (*tekókatu*), os inimigos vêm sozinhos para serem mortos, a festa não para, ganham-se novos nomes, e a vida é longa (*tekópuku*). Inferno ou terra sem males? É evidente que se tratava de uma tentativa de captura, de controle “através da representação literária ou dramática”, em que o canibalismo, bem como a guerra de vingança e sua relexicalização numa guerra entre diabos e agentes divinos, estaria sendo “seguramente contido dentro do arcabouço moral e teológico definido pela Igreja e por sua missão histórica”, como diz David Treece (2008: 66). Contudo, os jesuítas estavam jogando no terreno (na língua, em todos os sentidos) do inimigo, dos “contrários”: não tanto apropriando-se da cosmologia nativa, mas tentando torná-la apropriada à ordem cosmológica cristã. E estavam fazendo isso *porque* a estratégia catequética inicial, apesar dos batismos em massa, havia falhado pela recusa indígena, pela insistência nativa em, mesmo após acatar a mensagem cristã, voltar, como afirmou Anchieta, “ao vômito dos antigos costumes” (citado em Viveiros de Castro, 2002: 190), ou seja, à *tekópüera*, o viver antigo. Dito mais claramente: estavam sendo obrigados a fazê-lo pela resistência nativa, inclusive no tipo de defesa dos costumes dos antepassados que aparece nas peças, e que nelas aparece provavelmente não (só) para efeito de verossimilhança, mas porque, como instrumento de persuasão, elas precisavam tentar, no

palco, rebater as críticas e contestações ao projeto missionário, afinal, nas ocasiões em que eram encenadas (visitas, celebrações, datas importantes) acudiam também muitos indígenas não catequizados, os quais, provavelmente, já conheciam as ressalvas, mas não as réplicas a elas. A hipótese de que os nativos tenham ouvido outra coisa que aquilo que aparece para nós em português nas traduções das peças jesuíticas, encontra um forte lastro no fenômeno histórico, contemporâneo a Anchieta, das chamadas “santidades” indígenas, as *karaimonhangas*, nas quais nativos educados pelos jesuítas (re)tornaram-se *karáibas*, “santidades”, *encantados*, e, em nome de Deus, ou melhor, de Tupã, pregavam a destruição dos brancos e do sistema colonial. Desde antes da chegada dos jesuítas em 1549, os colonizadores haviam traduzido os termos nativos *karáiba* (nome dado aos poderosos xamãs transformadores e também a demiurgos, também eles xamãs-transformadores<sup>11</sup>) e *karaimonhanga* (ritual de pajelança, encantaria<sup>12</sup>) por *santidade* ou *homem/coisa santa*, assim como os tupinambá tinham visto nos brancos *karáiba*: “*Caráiba* (...) quer dizer como coisa santa, ou sobrenatural; e por esta causa puseram este nome aos Portugueses, logo quando vieram, tendo-os por coisa grande, como do outro mundo, por virem de tão longe por cima das águas”, escreve Anchieta (1988: 340). A “santidade para designar os feiticeiros é o oposto especular do termo *caráiba* para designar os brancos”, comenta Cristina Pompa (2001: 42). E desde antes da chegada dos jesuítas, as *karaimonhanga* apresentavam um risco aos brancos: “Em um alvará de 1544, escrito na Capitania de São Vicente, se proibia a saída dos portugueses da Capitania quando os índios ‘andam em sua santidade’” (Montserrat & Barros, 2018: 94). O risco seria registrado por Nóbrega quinze anos depois:

Em um engenho se levantou uma Santidade por um escravo [indígena] que desinquietou a toda a terra, porque os escravos dos Cristãos são os que nos fazem cá a principal guerra pelo descuido de seus senhores. Aconteceu que vindo um índio de outra aldeia a pregar a Santidade que andava, um o recolheu e lhe ajuntou gente em terreiro para ouvir e a Santidade que pregava era que aquele Santo fizera bailar o engenho e ao senhor com ele, e que converteria a todos os que queria em pássaros, e que matava a lagarta das roças que entonces havia, e que nós não éramos para a matar e que havia de destruir a nossa igreja, e os nossos casamentos que não prestavam, que o seu Santo dizia que tivessem muitas mulheres e outras coisas desta qualidade (1886: 136-7).<sup>13</sup>

Os jesuítas, portanto, mantiveram a equivocação, a via de mão-dupla tradutória, e, mais do que isso, decidiram aprofundá-la, imaginando poder controlá-la, disputar internamente com as “santidades” e ganhar o espaço de comunicação com o sobrenatural detido pelos *karáiba* e pela lógica da vingança canibal: em suas peças e catequeses, os anjos eram chamados de *karáibebé* (*karáiba* voador), a comunhão se denominava *Tupã rara*, literalmente ingerir ou

11 “[P]ajés ou *caráibas*”, diz Thévet, são “palavras que equivalem a ‘semideuses’” (1978: 116), o que é uma boa forma de caracterizar o estatuto tanto de certos xamãs quanto dos demiurgos.

12 As melhores e mais completas descrições das *karaimonhanga* são dadas por Staden (2008: 173-4) e Thévet (1978: 118-9), mas elas são mencionadas por grande parte dos cronistas coloniais, inclusive dos jesuítas, aparecendo de forma resumida também em Anchieta, Nóbrega etc.

13 A ameaça de conversão em pássaros também aparece no relato de Anchieta sobre as santidades (1988: 339).

comer Tupã (cf. Anchieta, 1993: 214-217) etc. O efeito de rebote logo se veria. “Na capitania de Porto Seguro em 1574”, diz Capistrano de Abreu,

Antonio Dias Adorno e seus companheiros encontraram (...) dois paus de 50 a 60 palmos de altura, à maneira de mastros com suas gáveas. Mandara plantá-los o caraíba que se dizia filho de Deus padre e da virgem Maria, vindo de Portugal fugido dos que o queriam crucificar; por um subia ao céu, por outro, descia; a gávea servia-lhe de púlpito se queria pregar.

Toda esta encenação realizara um índio do Espírito Santo, antigo discípulo dos padres da Companhia (1922: 25).<sup>14</sup>

“Da aldeia jesuítica do Tinharé”, continua Capistrano, “fugira também o encenador da santidade” de Jaguaripe, a mais famosa e perigosa. O livro de Ronaldo Vainfas, *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, traça com a precisão possível o perfil dessa revolta político-religiosa, que faz par, no poder de ameaça ao regime colonialista do século XVI, com a Confederação dos Tamoio. Grosso modo, a Santidade de Jaguaripe consistia num movimento “idólatra” ou “messiânico”, se usarmos categorias ocidentais, que pregava a subversão da ordem colonial: os pretos, da terra e de Guiné (como se dizia), se tornariam senhores, e os brancos, escravos, atraindo para o seu culto na floresta (e, posteriormente, numa fazenda) centenas de indígenas e negros que fugiam da escravização. À cabeça desse movimento afroindígena estava um nativo “que passara pelas mãos dos jesuítas no aldeamento da ilha de Tinharé, capitania de Ilhéus, de onde fugira para ‘alevantar os índios’” (Vainfas, 2022: s.p.). Antônio, assim, tornou-se Deus, isto é, Tupã, e ainda, Tamandaré, figura mitológica tupi que escapara do dilúvio subindo no alto de um jenipapeiro (ou palmeira). Como na outra santidade, os relatos sobre a de Jaguaripe mencionam a crença em “um navio [que] traria em breve os seus ancestrais, navio que os livraria” da servidão (*ibid.*). Numa sobreposição ou mistura heteróclita de catolicismo e ritos tupinambá (a aparente reprodução da hierarquia eclesiástica, de um lado, e o uso intenso de fumo, por outro, para dar só um exemplo), a Santidade de Jaguaripe, diz Vainfas, “parece situar-se no cruzamento (...) entre o afã evangelizador dos padres e a resistência ameríndia; entre a tradução do catolicismo para o tupi e a tradução tupi do catolicismo” (*ibid.*). Ou seja, no equívoco, ou melhor, na contramão da equivocação jesuítica. Não estavam esses *karaíba*, esses encantados, “apenas” disseminando o que ouviram nos aldeamentos, e que o público ouviu nas peças de Anchieta, como no chamado *Auto de São Lourenço*, a saber, que Deus, ou melhor, Tupã, ao vir, espantaria seus inimigos (“*sumará mondyia*”), e que os santos e anjos, ou melhor, os *karaíbebé*, *karaíba* voadores (que voam por barcos, por exemplo), protegeriam sua terra (“*oré retama*”) dos inimigos (“*sumará sui*”), i.e., dos brancos colonizadores e jesuítas? Ao contrário do que dizem os apologistas de Anchieta na historiografia da literatura, a brasilidade literária não nasce no seu teatro, afinal, “Nenhum Brasil existe”, mas muitos *brasis* – termo colonial para os nativos – subsistem sob ele, reemergindo e insistindo em reemergir, testemunhando a invasão e retomada de terras, que devemos, a partir do que nos dizem os indígenas, direta

<sup>14</sup> Observe-se que o eixo de movimentação do barco é invertido, da horizontal para a vertical.

e indiretamente, do passado e do presente, *aprender a ouvir*, como propôs Dennis Tedlock (1975). É a conclamação interminável do presente.

## 2. Tradução (excerto)

Apresentamos abaixo um excerto de nossa tradução em andamento, com o texto no original tupi à esquerda conforme a transcrição de Maria de Lourdes de Paula Martins (Anchieta, 1989). Os fragmentos correspondem aos vv. 21-166, 295-337 e 366-443 na numeração de Maria de Lourdes de *Na festa de São Lourenço* (também conhecido como *Auto de São Lourenço*).

O primeiro trecho é a abertura do “2º ato” e apresenta Guaixará, antigo líder da Confederação dos Tamoio, defendendo o viver nativo e condenando o novo viver cristão. Nele também há a cena de uma velha que, vendo-o, inicia a saudação lacrimosa (a recepção por parte das mulheres tupinambá de um hóspede estrangeiro por meio de choros e pesares), para logo se dar conta de que está diante de um espírito, de um morto. Embora cômica, a passagem serve para situar os eventos como um embate sobrenatural, em que espíritos indígenas confrontam espíritos alienígenas, os invasores cristãos, em torno do viver nessa terra, a origem de seus habitantes.

No segundo trecho, dois personagens cristãos, os também falecidos São Lourenço e São Sebastião, já estão em cena, e Aimbirê, outra antiga liderança dos Tamoio, se nomeia perante eles. Aqui, o debate entre modos de vida se dá não só na língua, como nos termos indígenas, e, mais uma vez, Anchieta deixa transparecer a inimizade jesuítica com as “velhas” (*gûaibĩ*), sempre aproximadas da feitiçaria, sempre as mais recalitrantes em adotar o viver cristão (trata-se não só de uma projeção da figura europeia das bruxas, mas também de uma rejeição real do missionarismo por parte das mais idosas, fiadoras da tradição).

Por fim, o último trecho é uma continuação do anterior – o intervalo entre eles sendo um pequeno fragmento de alívio cômico (vv. 338-365). Alguns dos princípios que guiam nossa tradução foram explicitados no preâmbulo desse trabalho. Outros apareceram mais ou menos implicitamente durante a revisão que fizemos da fortuna crítica do teatro anchietano em tupi, ou serão esclarecidos nas notas que seguem à tradução na forma de um glossário ordenado a partir das ocorrências (marcadas com um \*) e que explicarão algumas escolhas tradutórias. Resta apenas comentar brevemente um aspecto aparentemente formal, isto é, a métrica e a rima, e sua vinculação estreita ao projeto geral. Buscamos reproduzir no português brasileiro contemporâneo a métrica majoritariamente composta de redondilhas maiores do tupinambá anchietano. O que se pode ver já na abertura do excerto:

Xe/moa/ûu/ma/ran/ga/tu (v. 22, final oxítono)

Com a/que/le/no/vo/vi/ver (v. 21 na tradução)

Moÿ/rõ/e/té/ka/tûa/bo (v. 21, final paroxítono)

Fi/co/mui/toin/co/mo/da/do (v. 22 na tradução)

Esses versos heptassílabos são por vezes pontuados por trissílabos que servem para dar pequenas aberturas nas conversas, como que pontuando respirações em anacruses ampliadas, que por sua vez entram no sistema de rimas:

Xe/a/nhõ (v. 26, final oxítono)

Só eu, só (v. 26 na tradução)

Também optamos por recriar a rigidez do esquema de rimas das estrofes na forma ABAAB, como já se vê desde a primeira do nosso excerto:

— Xe moaûmarangatu           A  
xe moýrõetékátûabo,           B  
aîpó tekópysasu.               A  
Abá serã ogûeru,                A  
xe retama momyxûabo?        B  
(vv. 21-25)

— Fico muito incomodado       A  
com aquele novo viver,         B  
que me deixou irritado.        A  
Quem trouxe pro nosso lado    B  
essa feiura de ver?             A  
(vv. 21-25)

Com esse anseio de métrica e rima vem toda a questão do ritmo discursivo; e com isso se soma o desejo de recriar na tradução também algo do tom conversacional que atravessa o original, já que o teatro anchietano buscava reproduzir, com toda a afetação, criatividade poética e imperícia linguística nele embutidos, o tupinambá que ele próprio escutava nas conversas para sistematizar em gramática e vocabulário; e não só a linguagem mais formal dos cantos e ritos tradicionais, que apesar de orais não necessariamente se confundiam com os usos coloquiais cotidianos. Ao mesmo tempo, nos permitimos invasões constantes de termos tupinambá também no português, de modo a instabilizar o possível monolinguismo tradutório e inscrever uma vez mais a linguagem indígena no português brasileiro de origem europeia. É o que acontece na tradução dos versos 72-77:

Logo, então,  
vou falar numa missão:  
“tudo certo, podem crer!”.  
Mas já querem me dar pé  
pelo viver de Tupã  
esses padres-abaré.

Aqui estão em convívio a construção bilíngue “padres-abaré” com os coloquialismos de “podem crer” e “dar pé” e com a tradução literal de “viver de Tupã”. O objetivo geral com isso é também fundir ao projeto político tradutório o espírito lúdico e cômico (e, por que não?, persuasivo) das gargalhadas entreouvidas no texto tupinambá. O resultado esperado é

precisamente mais um borrão entre a poética anchietana e a tradutória, entre a linguagem indígena do passado e a escuta presente em forma ativa de reescrita, enfim, entre risadas de tempos e modos diversos, sem cair nos chavões ingênuos que opõem a tradução literária à tradução literal, supostamente mais acadêmica. Aqui, pelo contrário, é muitas vezes poética a palavra mais literal, ironicamente deixada de lado pelos tradutores ditos literais. E, nesse aspecto, a rima, os recursos reiterativos, os efeitos dos trocadilhos, os jogos etimológicos etc., isto é, toda a forma do ritmo do discurso tupinambá englobado na fôrma das estrofes rimadas europeias, reaparece como forma-conteúdo, forma viva e que pede novas escutas no agora.

vv. 21-166

Guaixará

Tupi

— Xe moaûmarangatu  
xe moÿrôdetékátûabo,  
aîpó tekópysasu.  
Abá serã ogûeru,  
xe retama momyxâbo?

Xe anhõ  
kó taba pupé aîkó,  
serekóaramo ûitekóbo,  
xe rekó rupi i moingóbo.  
Kûé suí asó mamõ,  
amõ taba rapekóbo.

Abá serã xe îabé?  
Ixé serobiarypyra,  
xe anhangusumixyra,  
Gûaîxará seryba'e,  
kûepe moerapûanymbyra.

Xe rekó i porangeté;  
n'aîpotari ábá seîtyka,  
n'aîpotari ábá i mombyka.  
Aîpotá'katutenhẽ,  
opabî taba mondyka.

Mba'eeté ka'ugûasu,  
kaûî moieby'iebyra.  
Aîpó saûsu'katupyra,  
aîpó anhẽ. Îamombe'u  
aîpó i momorangymbyra.

Serapûan kó mosakara,  
i kaûîgûasuba'e.  
Kaûî mboapýareté,  
a'e marã monhangara,  
marana potá memẽ.

Moraseîa é i katu,  
îegûaka, îemopyranga,  
sa'mongy, îetymâgûanga,  
îemouna, petymbu,  
Karaí'monhãmonhanga...

Brasileiro

— Fico muito incomodado  
com aquele novo viver,  
que me deixou irritado.  
Quem trouxe pro nosso lado  
essa feiura de ver?

Só eu, só,  
fiquei como zelador,  
nesta taba eu habitei,  
todo meu viver lhes dei;  
mas depois fiquei maior  
e outras tabas visitei.

Como eu sou, quem haverá?  
Confiável, conceituado,  
sou o Sombração-Assado\*,  
eu me chamo Guaixará,  
afamado em todo lado.

Meu viver é muito lindo:  
eu não quero que o desprezem,  
eu não quero que o represem.  
Quero é ficar exaurindo  
todas tabas que se prezem.

Coisa boa é cauinagem  
até vomitar cauim:  
eis o amor maior enfim.  
Isso indico com coragem!  
Isso é glória de botim!

Os principais, afamados,  
são os mestres-do-beber.  
E os que tomam pra valer  
ficam fortes e arrojados:  
sempre querem combater.

Coisa gostosa é dançar,  
enfeitar-se, avermelhar-se,  
emplumar-se, urucuzar-se,  
empretecer-se, pitar  
e em encantos encantar-se\*,

Îmoÿrõ, morapiti,  
îo'u, tapuîa rara,  
agûasá, moropotara,  
manhana, sygûaraîy:  
n'aîpotaî abá seîara.

Anga ri,  
aîosub abá koty,  
“ta xe rerobîar” ûi'îabo.  
Ou tenhê xe pe'abo  
“abará” ‘î'aba, kori,  
Tupã rekó mombegûabo.

Oîkobé  
xe pytybõanameté,  
xe pyri marãtekóara,  
xe irûnamo okaîba'e:  
t'ubixá'katu Aîmbiré,  
apýaba moangaîpapara.

'smagamento, irritação,  
briga e prisão de tapuia,  
devorar-se numa cuia,  
lero-lero e pegação...  
não se perca esse aleluia.

Logo, então,  
vou falar numa missão\*:  
“tudo certo, podem crer!”.  
Mas já querem me dar pé  
pelo viver de Tupã\*  
esses padres-abaré.

Este é  
meu parceiro no que der,  
guerreando do meu lado;  
o bom chefe Aîmbiré,  
que comigo sabe arder,  
deixa o povo soçobrado.\*

[Rubrica]

*Senta-se numa cadeira e vem uma velha a chorá-lo, e ele ajuda-a, como fazem os índios, e ela, depois de o chorar, achando-se enganada, diz:*

Velha

— Îu, anhangá, p'ikó ri!  
Xe moaîute i nema mã!  
Xe mendûera ipó re'î  
(Piraka'ëamyri!)  
a'é kó i xupé biã.

— Sombração existe: é dado!  
Na catinga é parecido:  
deve ser o meu finado  
Piracém, o Peixe-Assado.  
E eu diria ao meu marido:

[Rubrica]

*Fala com ele:*

Velha

“Nde poxy, ûi! Nd'ere'uî xó  
kori xe remind'une;  
xe nhõ a'upakatune.  
kûeîsebé, n'akó aîrumõ...  
t'asóne, gûy! T'aka'une!”

“Não me sorva, seu nojento,  
o que a minha boca tinha;  
pois eu beberei sozinha  
do meu cuspe com fermento:  
o cauim, bebida minha!”\*

[Rubrica]

*e foge.*

*Chama Guaixará a Aîmberê e diz:*

Guaixará

— To! Mamõpe ahê rekóu?  
Erekép'ipó eîupa?

— Será que estava dormindo?  
Mas então onde é que andava?

Aîmberê

— Erimã é. Taba supá,  
ybytyrype xe sóu,  
îandé boîá rerosupa.

— Visitando alguma tava,  
serra afora fui seguindo,  
pra reunir a cativada.

Sorykatu xe repîaka,  
xe aîuban, xe mombytábo,  
ko'arapukuî okagûabo,  
oporasêia, oîeguaka,  
Tupã rekó momburûabo.

Ao me verem, se alegraram,  
me abraçando, me hospedando,  
mais cauim bebericando,  
e a Tupã desafiaram  
só dançando e se enfeitando.

Té, xe resemõ toryba,  
sekópoxy repîaká'pe  
xe apysy'katu sekoápe.  
Opabî tekóaiba  
mondebikatu o py'ape.

Ai, transbordei de alegria  
vendo o seu viver tão feio:  
me encontrei naquele meio!  
Preso pro fígado veio  
toda a vida ruim que havia.

<b>Guaixará</b>	<p>— Nd'ae te'e, nde ratãngatu resé ûifekoka, ûiferobíá. Îori, esenôî angá, kûeíbo nde remimoaûié. Abápe eremoangaîpá?</p>	<p>— Não à toa, na tua catadura boa eu confio pra apoiar. Conte os nomes e o lugar que você prende e atordoa. Quem você foi soçobrar?</p>
<b>Aimbirê</b>	<p>— Marataûáme tekóara ogûerobíá xe nheenga, opá 'ypa'ûmendûara, opá Paraíbygûara xe pópe o 'anga me'enga.</p> <p>Kûeísé, rakó, amō kanhemi, ogûeíypa Magûeápe. Abaré ogû erasóá'pe, n'asaûsubi, i nhegûasemi, tupi supa xe rekóá'pe.</p> <p>A'e ré, opytába'e resé abará rekóá'ubi, iké serupotánhê. Erĩ, aani! Amorambûé; opá xe nhe'engendubi.</p>	<p>— Quem mora em Maratauí confiou no meu sermão; todos os ilhéus que há e os paraibenses já servem sombras nesta mão!*</p> <p>Ontem mesmo alguns sumiram na descida a Magueá: junto com padres de lá. Não gosto deles: fugiram vendo os Tupi no meu lar.</p> <p>Desde então, por quem fica em nosso chão falsos padres se interessam, querem trazer multidão. Bem tentaram, mas em vão: ao me ouvirem, se dispersam.</p>
<b>Guaixará</b>	<p>— Mosangape ereîpuru ture'ymaûama ri?</p>	<p>— Qual foi o feitiço usado pra largarem nossa cota?</p>
<b>Aimbirê</b>	<p>— Tapuîpéguaîbĩ aru amō Magûeá suí... A'ereme aputu'u.</p> <p>A'e, r'akó, i angaîpá, oîemopaîépaîébo, apýaba mbo'embo'ebo Tupana rekó reîá, xe nhō xe momba'etébo.</p> <p>Tapuiêpe-poxy mborypa, tu-potare'yimi iké; oporaseî pysaré, oîemopaîe-angaípa, tatápe o só îanondé.</p>	<p>— De Magueá tem chegado muita tapuia velhota que me deixa aliviado.</p> <p>Elas soçobram de fato: pajelando sem parar, aos homens vêm ensinar um viver em desacato de Tupá, pra me elevar.</p> <p>Com tapuias na festança, já não trazem mais seu rogo; vai-se a noite em dança e jogo com soçobro-pajelança,* antes de irem para o fogo.</p>
<b>Guaixará</b>	<p>— Erĩ, auié. Xe moorykatu îepé, inã tekó mombegûabo.</p>	<p>— Está quente! Eu fiquei muito contente com o que você contou.</p>
<b>Aimbirê</b>	<p>— Aîepyk anhê sesé, i anama katu riré, xe rembiaramo i pe'abo...</p> <p>Ma'êne, Tupinambá, Paragûasupendar-ûera, i Tupã osy'ba'epuera opakatu îamombá. N'i tybetái sembyrûera...</p>	<p>— E eu me vinguei num repente: tornei bom cada parente* que por presa se entregou.</p> <p>Repare os Tupinambá, que em Paraguaçu moraram; de Tupã se originaram... Nós tomamos o lugar, rastros dele se acabaram.</p>

	<p>Îa'upá Mosupyroka, Îekeí, Gûatapytyba, Nheterôia, Paraíba, Gûaiaíó, Kariíooka, Pakukáia, Arasatyba.</p> <p>Opá umã tamũia sóu, okaia tatápe oupa. Mokonhõ, Tupã raûsupa, kó taba pupé sekóu, oîepysyrõmo okupa.</p> <p>Kó temiminópoxy îandé rekó ogüeroÿrõ... — Eiori sa'anga, rõ, t'otupãhe'engaby, t'oka'u, t'omondarõ,</p> <p>t'oporepenhan oikóbo, t'oîpuru tekó poxy, t'osó kó taba suí. Eiori muru moingóbo îandé nhe'enga rupi.</p>	<p>Comemos Moçupiroca, Jequeí e Guatapitiba, Niterói e Paraíba, Guajajó e Carioca, Pacucaia e Araçatiba.</p> <p>Os Tamoio já se foram para arder em fogo e brasa. Poucos nesta taba e casa por libertar-se laboram pelo amor que Tupã casa.</p> <p>E os feios Temiminó desprezam nosso viver. — Deixam o que Tupã disser: teste as sombras pra ver só! Vão trair, comer, beber, ou danarem de brigar, praticando a vida feia, e saírem desta aldeia. Bote um maldito a falar nossa fala e nossa ideia.</p>
<b>Guaixará</b>		
[vv. 295-337]		
<b>Aimbirê</b>	<p>— Xe îyboia, xe sokó xe tamũiusu Aïmbirê sukuriû, tagûatõ tamanduáatyrabebó; xe anhangá moropé!</p>	<p>— Sou Jiboia, sou Socó, Tamoio, Gavião, Serpente, Aimbirê Ancestre* ingente, Tamanduá moicano-só, sou Sombração tosta-gente!</p>
<b>S. Lourenço</b>	<p>— Mba'etepe peseká kó xe retama pupé?</p>	<p>— O que vêm vocês buscar nesta minha terra boa?</p>
<b>Guaixará</b>	<p>— Apÿaba raûsupa nhẽ, oré rapîara potá, oré putupá sesé.</p>	<p>— Por cuidarmos da pessoa, nos importa promulgar a chefia, e nunca à toa.</p>
<b>S. Sebastião</b>	<p>O mba'e, n'ipó, asé o py'a pupé saûsubi — Abátepe, erimba'e, pe mba'erama resé apÿaba me'enga'ubi?</p>	<p>Coisa nossa, a gente ama nas entranhas* pra valer. — Mas me diga: quem na fama de falsa herança proclama dar pessoas pra você?</p>
<b>Guaixará</b>	<p>Tupã aé, o karaíba pupé, i 'anga seté monhangí. — Tupã? Té n'ipó, anhẽ... Sekóte i poxyeté, sekó a'e n'i porangi.</p>	<p>Só Tupã moldou* sombra e corpo usando seu encantamento todo. — Tupã? Vamos concordando... Mas vida feia vão dando, vida sem beleza, um lodo.</p>
<b>Aimbirê</b>	<p>I angaiþá; Tupã osaûsu'pe'a, sesé oierobiábebuia. — Ygasa'pe kaûituia, a'e ré iamomotá, oioia gûaibî rekuia...</p>	<p>Soçobraram, de Tupã se descuidaram, na leviandade arrogante. — Nisso, ao cauim transbordante seduzidos, se entregaram, qual cuia de velha arfante...</p>

	Oimboapy abá kuíabá; ‘anga é semimotara. Moraseíã rerobiãra i py’a íãiporaká; n’omoetêi o monhangara...	Querem secar cuias lá, cabaças e homens agora. Pelos entranhas se aflora o costume de dançar, sem loa à gente moldadora.
S.Lourenço	— N’osa’angite p’akó nhembo’e ko’arapukuí? Osó meémo mamõ?	— Mas não buscam aprender enquanto este mundo dura? Se afastaram pra valer?
Aimbirê	— Anhê. I íurupe, nhõ, Tupã reboiãra ruí.	— Só no papo é que se vê o amor a Tupã, profundo.
Saravaia	— Nd’e’i te’e, o py’a pupé, oîemongetángetábo, Tupã momburukatúabo, “s’esapysóa’upe é Tupã xe repiãka?”, o’íabo	— Nos fígados, com certeza, matutam de quando em quando, e a Tupã ameaçando, pensam: “Tupã tem fineza na vista assim me espiando?”
[vv. 366-433]		
Aimbirê	— Anhê, pekúã esapy’a! Xe moanhê kó xe boiã, íei xe repiãka’upa...	— Andem logo, é pra correr! Já me apressam meus cativos, que há muito me querem ver...
S. Sebastião	— Umãba’e?	— E quais são?
Aimbirê	— Tapiãra, tuíba’e, gûãibĩ, kunumĩgûasu, apýaba, kunhãmuku, xe boiãramo pabê, xe pópe arekókatu.  T’ãipapãne i angãipaba ta xe rerobiã íepe.	— O aldeota, o ancião, a velhota, o mais rapaz, homem, moça, todos mais: a cativa multidão que na minha mão se apraz.  Eu conto o soçobro errado pra você confiar em mim.
S. Sebastião	— Ne’ĩ! T’asendu tenhê...	— Ouço por ouvir, enfim...
Aimbirê	— Tynysê memê ygasaba... N’ i apori kaũ resé,  sabeypora suí bé oíoapixápixapa.	— Com seu caldeirão lotado nunca refugam cauim,  e durante a bebedeira quebram-se cada cabeça.
S. Sebastião	— Morubixaba tuíba’e onhe’eng memê i xupé, senonhena, i akakapa.	— Um chefe logo se abeira pra falar a festa inteira zangado e ralhando à beça.
Aimbirê	— Oporakakab? Abá?... A’ete kaũ pûãitara, apýaba sogûabo pá, “morubixámosakara, t’e’i ixébo”, o’íabangá.  Nd’e’i te’e kunumĩgûasu, morubixaba o sogûá’pe, oíkébo memê kagûá’pe, a’epe kunhãmuku repenhana, i potásá’pe.	— Fica ralhando? Mas quem? São senhores do cauim: chamam toda a gente e vêm dizendo: “Juntem-se a mim, distintos chefes de bem!”  Por isso, todo rapaz, assim que um chefe o convida, entra logo na bebida; se quer uma moça mais, tenta até que quase a agrida.

S. Sebastião	— Emonã sekó suí arakaîá sapekôú; mundépe i porerasôú.	— E bem por esse viver visitam o acarajá; levam-nos para emboscar.
Aimbirê	— Arakaîáte ombory; oîoîá marã sekôú.	— Mas o acarajá bem quer, porque vive em terra má.
S. Sebastião	— Oîepéĩombé, n'ipó, i angaîpab amõme é.	— Algumas vezes, talvez, soçobraram de repente.
Aimbirê	— N'amo'angi... Setá nhẽ; xe aé aporomoingó moropotara resé	— Na verdade, é bem frequente; e eu atijo muita vez o seu desejo por gente.*
Guaixará	— Iambé, t'oropytybõne: oîoa'oa'o gûaîbĩ, oîoamotare'y, marã 'é n'opyki xóne; marã e'îara omborybĩ...	— Pera! Eu ajudo você; as velhas trocam ofensa, só querendo desavença; não calam seu maldizer pra curtir maledicência.
	I angaîpá kó kena'ĩ, e'i moema monhanga; mosanga ra'ãra'anga, o âsuba oîpotarĩ, oîemomorã'moranga.	Soçobram, essas folgadas, fabricando o que não há; testam feitiço por lá, desejando ser amadas e poder se embelezar.
Aimbirê	— A'epe kunumĩguasu kunnã oîmomosemba'e, miaûsuba potá nhẽ, karaîbokypekatu, onhegûasema memẽ?	— E esses jovens descarados, que seguem qualquer mulher só tentando submeter na casa dos encantados, pra depois darem no pé?
Guaixará	— To! Aîpó n'i papásabi, kûarasymo oîké îepémo. Opá taba moangaîpabi!	— Ah, nem sei como contar, nem se o sol nascer de novo. Tudo anda a soçobrar!
Aimbirê	— Anhẽ, n'i tekokuabi, îande momburu meémo...	— Deviam nos desafiar, porém vive mal o povo.
S.Lourenço	— Oîkobé îemombe'u, mosanga mûeîrabyîara. Abá 'anga mara'ara i pupé opûeirá'katu; sakypûeri Tupã rara.	— É feitiço* curativo relatar seu próprio afã; pois assim sairá mais sã do mal a sombra de um vivo; e depois comer Tupã.
	O ekó moasy riré, abá sóú îemombegûabo, “xe katupe ká...”, oîabo. osobasab abaré, Tupã monhyrõngatûabo.	Se esse viver for deposto, todos vão se relatar; dizendo “Eu vou melhorar”. E o padre lhes cruza o rosto só pra Tupã se acalmar.
Guaixará	— Anagaîpabe'ymáme, onhemombeúkatu! Aûié kunumĩguasu o ekóaieté oîomim, oîkuaku.	— Como se não soçobrassem eles se relatam bem! Logo esses jovens também calam, como se ocultassem todo o mal viver de alguém.
Aimbirê	— (S-e)semõ îepé, “te'õ rorobyka é, xe angaîpátubixagûera amosêne”, e'i nhẽ.	— Dizem, fartos por demais: “Quando a morte vier atrás, eu colocarei pra fora meus soçobros maiores”.

### 3. Notas à tradução

\* **Sombração:** Como se sabe, *anhanga* foi o termo adotado pelos jesuítas para traduzir a figura do Diabo. Contudo, as cosmologias indígenas desconhecem espíritos ou demiurgos completamente maus (ou completamente bons): como todos os seres, são gente como a gente, embora mais intensificados (e intensos) – daí que a moralidade da mitologia e da espiritualidade indígenas seja muito mais realista (ou menos hipócrita) que a cristã. O *Vocabulário na língua brasileira* [VLB] parece atestar o esforço missionário de unificar em *anhanga* uma série de espíritos ou agentes míticos considerados – pelos jesuítas – maléficos: na entrada “Diabo”, o dicionário apresenta justamente “Anhanga” como sua tradução, para, a seguir, esclarecer que se trata do gênero do qual as espécies seriam do *Kurupira* (gênio protetor da caça) ao *Gûaiupîá* (espírito auxiliar ou invocado pelos *karaíba* nas *karaimonhanga* e que parece derivar etimologicamente de *gûaiú*, dança), passando por *Íurupari* e terminando num “etc.” (VLB, 102). As fontes coloniais apresentam uma diversidade muito grande de informações dissonantes sobre os *anhanga*, sendo, portanto, difícil estabelecer a origem, natureza, morfologia e motivações desses espíritos (para um resumo dessas informações, cf. Mussa, 2009: 186-189), mas parece seguro afirmar que estavam ligados à morte (seja habitando as *taperas*, as antigas aldeias, onde os antepassados estavam enterrados, seja tornando cativas as *sombras* dos mortos – *angûera* – incapazes ou imerecedoras de ir à *terra sem males*, seja atormentando os vivos, provavelmente por saudade, como sói acontecer nos mundos indígenas) e que eram metamorfos, podendo adotar desde a forma de mortos até a de animais, inclusive monstruosos. Outro traço seguidamente mencionado é o fato de o fogo afugentar os *anhanga*, o que torna a opção tradutória jesuítica no mínimo incongruente, dado o caráter ardente do inferno (vertido como *anhanga ratá* no *Catecismo* de Anchieta). Infelizmente, não temos relatos de como os Tupinambá da época encararam a incongruência dessa associação positiva entre os *anhanga* e o fogo... O decalque do termo é igualmente difícil, não sendo possível ter certeza da sua relação com ‘*anga*, termo geralmente vertido por “alma” e que optamos por traduzir como *sombra*. Contudo, quisemos manter a evocação sonora existente no tupi, e, por isso, optamos por verter *anhanga* por *sombração*, remetendo tanto ao mundo dos mortos (*assombração*) quanto ao campo semântico e sonoro de *sombra*, evocando pela imagem da ação da *sombra* (da memória) que figuras históricas do passado como Guaixará e Aimbirê projetam sobre o dia (o presente) dos vivos (o Dia da Consciência Indígena, 20 de janeiro, foi instituído nessa data para lembrar a morte do último), além, evidentemente, de evitarmos a conotação puramente negativa presente na figura do “Diabo”.

\* **Encanto, encantamento, encantado:** Optamos por traduzir *karaíba*, geralmente vertido por “pajé”, “xamã” ou “profeta”, e, como vimos, em relatos jesuíticos também por “santidade”, como *encantados* quando o termo indica sujeitos e *encantos* ou *encantamentos* quando se trata do poder ou ação sobrenaturais (afinal, *karaíba* é mais uma qualidade que se tem e

mobiliza do que um posto: os *karaíba* estavam sempre sujeitos ao teste de eficácia, por assim dizer; de novo, trata-se de algo disseminado entre povos indígenas, nos quais, mais do que se *ser* pajé [um cargo], se *tem* pajé [uma qualidade mágica, sobrenatural]). Mantivemos essa opção *mesmo* quando *karaíba* refere-se mais diretamente aos brancos ou cristãos (caso do v. 418: *karaí-ok-y-pe-katu*: lit. “bem na casa dos *karaíba*”), afinal, os *karaíba* nativos (xamãs-transformadores e demiurgos) também não eram necessariamente bons, portanto poderiam ser vistos com desconfiança (Cardim [2009: 176] e Thevet [1978: 118] chegam a mencionar a morte dos *karaíba* que não cumpriam suas promessas de abundância ou erravam suas profecias; cf. também Viveiros de Castro, 2002: 212 ss). Mas não é só isso. Se os jesuítas buscavam disputar o espaço do sobrenatural por dentro do mundo nativo, no *interior* do vocabulário e gramática tupinambá, ou seja, disputar o que de fato era *karaíba* (“santo”), e se foram os próprios nativos que aproximaram os brancos aos *karaíba*, então não faz sentido estabelecer na tradução uma diferença externa (lexical) entre pajés e cristãos, sobrenatural indígena e sobrenatural branco: a distinção entre *karaíba*-pajé/demiurgo e *karaíba*-branco era pragmática e contextual e não “textual”, substantiva. Há vários motivos para nossa escolha por *encanto*, a começar pela relação entre xamanismo e canto entre os Tupinambá e demais indígenas, e presente nas *karaimonhanga*. Também nos moveu o uso atual do vocábulo em português pelos próprios povos nativos, especialmente no discurso da retomada em curso. Isso não quer dizer, porém, que não haja lastro histórico dela: diversos cronistas coloniais (Cardim, Thévet, Macgraf) e historiadores jesuítas do período (Botero) chamaram os *karaíba*, seus feitiços e objetos enfeitados de, respectivamente, “encantadores”, “encantos” ou “encantamentos” e “encantados” (ou cognatos), em sentido pejorativo, como “engano”, valência que a adoção contemporânea – e a nossa – dos termos inverte.

\* **Tupã:** Ao contrário dos outros tradutores, decidimos manter “Tupã” e não traduzi-lo por “Deus”. Como esperamos que fique mais claro no decorrer da tradução, os efeitos dessa opção dão uma maior complexidade ao embate entre nativos e invasores, e tornam mais inteligíveis certos momentos da discussão de Guaixará e Aimbirê com as figuras católicas, em especial no segundo fragmento que apresentamos, no qual aqueles confirmam a ação demiúrgica de *Tupã* (que não é o Deus católico) proclamada pelos santos, mas não um poder ou direito de propriedade absoluto dele sobre os vivos. Ainda no primeiro trecho traduzido, mais adiante, essa recusa ao *Um* onipotente fica clara, quando as duas lideranças indígenas, enquanto figuras históricas ou sombras históricas da revolta, afirmam ter tomado o lugar de Tupã no viver de muitas aldeias, em especial as dos Tupinambá, que “de Tupã se originaram” (os jesuítas tentavam derivar termos como *tupi*, *tupinambá* de *Tupã*), negando, assim, um tipo de poder eterno que proviria do começo dos tempos. A eliminação dos “rastros” de Tupã, na mesma sequência, talvez ainda remeta à teoria jesuítica de que a mensagem apostólica, supostamente pregada na América por São Tomé, teria deixado rastros (deturpados pela ausência de escrita e pela ação diabólica) na cosmologia tupinambá, como o demiurgo Sumé (que seria Tomé), o episódio mítico do dilúvio tupi (reminiscência de Noé), e o próprio

Tupã, lembrança degenerada de Deus. Mas mantendo (o debate n)os termos nativos, o que temos aqui não é o Diabo apagando da memória a pregação de Tomé, mas sujeitos históricos e nativos fazendo-o para se contrapor à invasão. Em suma, a disputa se dá em torno do que é Tupã, seu estatuto, com os protagonistas nativos submetendo-o ao teste de eficácia a que também estavam sujeitos os demiurgos e *karaiãba*: “Tupã tem fineza / na vista assim me espiando?”, glosará mais adiante Saravaia um desafio que devia ser recorrente. Lembremos, a esse respeito, o famoso episódio relatado por Anchieta: um velho indígena insistia para ser batizado; ao sê-lo, voltou para casa indignado que não tinha ascendido ao Reino dos Céus...

\***Missão**: Não há, evidentemente, um termo tupi específico para tanto... Contudo, o uso se justifica nesse verso de difícil decifração sintática. Segundo o *Dicionário de tupi antigo* [*Dic.*] de Eduardo Navarro (2013), *koty* pode ser tanto uma posposição que significa “em direção a”, quanto um substantivo para “armadilha”, “prisão” e “quarto”, “cela” (*Dic.*: 232). Maria de Lourdes opta por uma tradução não literal: “convivo com os índios”. Já que não havia quartos nas ocas tupinambá, e como a passagem parece se referir – como o contexto confirma – à visita de indígenas ditos “aldeados”, i.e., que viviam nas missões jesuíticas, nas quais as famílias eram divididas por quartos (quando possível), para tentar produzir a família monogâmica, optamos por traduzir *abá koty* (“quarto de gente” ou “armadilha/prisão de pessoas”) como “missões”.

\***Soçobrar/soçobros**: Escolhemos “soçobrar” e derivados por remeter sonoramente a “sombra” (embora sem qualquer eco etimológico), nossa tradução de *’anga*, termo que participa da construção *angaipaba* (“ação ou pessoa má”, “estragada”, “de espírito ruim”) e derivados, vertida pelos jesuítas para “pecado”, “pecador” etc.

\***Saudação lacrimosa/Encontro sobrenatural**: A cena se inicia com a saudação lacrimosa com que as mulheres recebiam visitantes estrangeiros. Logo, porém, a Velha percebe que não está diante de um vivo, e sim de um espírito, que ela associa ao seu falecido marido – trata-se do *topos* do encontro sobrenatural, disseminado entre povos indígenas e no qual alguém, sozinho, como a Velha, encontra o que parece ser um parente ou humano, que logo se revela monstruoso, já morto (ou então, um animal que *fala*). Na sequência, ela se refere ao processo de fermentação do cauim, realizado a partir da mastigação da mandioca pelas mulheres, cauim que ela nega àquele que crê ser seu falecido marido.

\* **Sombra**: A decisão mais difícil e importante foi a tradução de *’anga*, termo tupi usualmente traduzido por “alma” ou “espírito”, mas que também significa “sombra”, “imagem”, “reflexo”, “eco”, “pensamento”, “abrigo”, “morada” e “parte traseira” – como acontece em muitas línguas indígenas. Para evitar a dualidade entre corpo e alma e a consequente prevalência ontológica desta sobre aquele, típica de nossa cultura, mas ausente nos mundos indígenas, optamos por “sombra”, por remeter a uma relação com a materialidade ou corporalidade: a “sombra” não pode ser abstraída daquilo que é “sombra”. Cogitamos o uso de “duplo”, opção de Cesarino

para o caso análogo marubo, porém preferimos um termo de uso mais corrente e cotidiano e que pudesse ser usado também no caso de referências, por exemplo, a sombras, ecos, reflexos “literais”.

\* **Soçobro-pajelança:** O verbo usado em tupi aglutina o causativo *mo-* com *paie* (fazer pajelanças) e *angaîpa(ba)*, que estamos traduzindo por soçobro. Uma outra opção. O *Vocabulário na língua brasílica* esclarece que havia duas denominações para os feiticeiros/xamãs, de acordo com o tipo de magia praticado: *paie* e *paieangaîba*: “o espírito do primeiro, tudo o que faz é em favor comum, como é dar vitória nas guerras (...) e por isso ajuntam muitas vezes a este nome *katu* (...) *Paiekatu*, um bom. O espírito deste se chama *Guaiupia*. O outro é inclinado a matar, e causar diversas enfermidades, fomes e fazer ausentar o peixe das pescarias etc. e por isso tem por adjetivo *aiba*, um *angaiba*, um mau. E são muitos os diabos de que se ajuda” (VLB: 137).

\* **Parente(s):** *Anama*, em tupinambá, significa desde “família” até “nação”. Atualmente, ao se expressar em português, os ameríndios em português fazem uso do vocábulo “parente” para se referirem tanto aos parentes “propriamente ditos” quanto ao conjunto de povos indígenas. Por isso, optamos por ele, na medida em que evita o recurso a termos diferentes de acordo com o contexto (“família”, “nação”), indicando um contínuo próximo ao de *anama*.

\* **Tamoio/Ancestre:** *Tamûia* tinha um sentido transparente em tupinambá: “avô”. *Tamûiusu* significa, assim, “grande avô”. Porém, nos mundos indígenas, “avô”, mais do que indicar somente o pai do pai ou da mãe, serve de pronome de tratamento para os mais velhos e mesmo para antepassados ou ancestrais mais remotos. Além disso, *tamûia* era um etnônimo dado a um povo tupinambá, os Tamoio, seja porque haviam chegado na região antes, seja porque eram reconhecidos como guardadores e transmissores da cultura ou tradição. Por isso, para indicar os dois sentidos, optamos por indicar o etnônimo (“Tamoio”) e sua significação (“Ancestre”). Nessa estrofe, Aimbirê se apresenta perante São Lourenço, e escolhemos deixar os nomes de espécies animais em maiúscula, já que poderiam ser os seus muitos nomes adquiridos, como grande guerreiro que era, nas cerimônias de Antropofagia ritual. A adoção de nomes de animais condiz com a onomástica tupinambá, como, por exemplo, *Cururupeba* (“Sapo Achatado” ou “Sapo Inflado”) ou “Cachorro Grande” (nome em português de um morubixaba, a partir do termo *iaûara*, “jaguar”, “onça”, que passou a designar, por extensão, os cães, espécie exógena trazida pelos europeus).

\* **Entranhas:** *py'a* é o fígado, tido como a sede vital da pessoa, como o coração na nossa cultura. Não quisemos, porém, estabelecer uma equivalência, mas marcar a diferença. Por isso, optamos por “entranhas”, “fígado” etc.

\* **Moldar:** Como as cosmologias indígenas desconhecem a *creatio ex nihilo* (caso também, diga-se de passagem, dos antigos gregos), optamos por traduzir o verbo *monhang* não por

“criar” ou “fazer”, e sim por “moldar” (mais adiante, os demiurgos são referidos como “gente moldadora”), ação feita com *encantamento* (tradução para *karaíba*) e não pela *santidade* ou *divindade*. Esse momento do debate é crucial, pois nele nos deparamos, a nosso ver, com a primeira elaboração simbólica dos pressupostos do “marco temporal” como justificativa da espoliação. À fala do chefe tamoio de que os nativos são “coisa nossa” (e o que é nosso a gente ama no coração – ou, mais propriamente, com o fígado), o santo retruca aludindo à anterioridade do que lhe aparece como propriedade cristã: foi Tupã (Deus) quem criou (moldou) o corpo e a alma dos indígenas (logo – eis a conclusão que poderíamos inferir – podem ser reapropriados pelos jesuítas). Mais tarde, justamente na *Confederação dos Tamoios*, Gonçalves de Magalhães ficcionalizará um diálogo semelhante, que reforça o pressuposto: os Tamoio não teriam direito eterno ao território pelo qual lutavam, pois tinham tomado a região dos Tapuia...

\* **Desejo por gente:** Essa é a tradução literal de *moropotara* (de *moro-*, objeto indeterminado para pessoas, “gente” + *potara*, “desejo”, “vontade”). Tentamos evitar a carolização excessiva de “desejo sensual”, embora “sensual” possa remeter, como remetia na época da peça, a tudo que diz respeito ao corpo. “Desejo por gente”, porém, tem a vantagem ainda de acenar para o canibalismo ritual, que sempre era acompanhado de cauinagem.

\***Feitiço:** Em todas as ocorrências de *mosanga*, traduzimos o termo por “feitiço”, inclusive nessa, em que São Lourenço está falando da confissão (cf. nota imediatamente abaixo). Os demais tradutores optam por “remédio”, que é uma acepção possível, mas lógica e ontologicamente *derivada e subordinada* à de “feitiço”, na medida em que, nos regimes animistas, como os ameríndios, toda doença ou acidente é causada por um agente, mesmo que invisível para os vivos, o que implica que todo “remédio” para curá-la ou sanar os danos é uma forma de (contra-)feitiço. O verso final da estrofe (“e depois comer Tupã”) refere-se à eucaristia: *Tupã rara* foi a tradução jesuítica ao tupinambá da comunhão, significando “ingerir”, “tomar” Tupã – o que devia evocar toda uma série de ressonâncias para povos que tinham como um dos eixos de sua vida social, ritual e cosmológica a Antropofagia.

\***Relatar-se:** *îemombe’u* foi o termo nativo escolhido pelos jesuítas para designar a “confissão” católica. Optamos por uma tradução literal: *îe-* é uma partícula pronominal reflexiva (-se) e *mombe’u* significa “contar”, “narrar”, “anunciar”, “declamar”, “afirmar”, “queixar-se” etc. Nas estrofes seguintes, Guaixará e Aimbirê ironizam o instituto católico, apontando a hipocrisia dos nativos quando se confessavam.

## Referências

- Abreu, Capistrano de. (1922). [Introdução]. In *Primeira visitação do Santo Ofício às partes do Brasil. Confissões da Bahia (1591-92)*. São Paulo: Série Eduardo Prado.
- Anchieta, Padre José de. (1989). *Poesias completas*. Manuscrito do séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrições, traduções e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins. Belo Horizonte: Itatiaia.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Doutrina Cristã. Tomo I: Catecismo Brasílico. Obras completas, v. 10*. Introdução, tradução e notas do Padre Armando Cardoso. São Paulo: Edições Loyola.
- Ayala, Walmir. (1997). “Anchieta: o Auto de São Lourenço”. In Anchieta, José de. *O Auto de São Lourenço*. Introdução, tradução e adaptação de Walmir Ayala. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, pp. 25-32.
- Bosi, Alfredo. (1996). *Dialética da colonização*. 3. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, Antonio. (1999). *Iniciação à Literatura Brasileira (resumo para principiantes)*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.
- Cardim, Fernão. (1925). *Tratados da terra e gente do Brasil*. Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolpho Garcia. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Tratados da terra e gente do Brasil*. Transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra.
- Cardoso, Padre Armando. (1977). “Introdução histórico-literária”. In: Anchieta, Padre José de. *Teatro de Anchieta. Obras completas, v. 3*. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo Padre Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, pp. 5-111.
- Coutinho, Afrânio. (1968). “Do Barroco ao Rococó”. In \_\_\_\_\_. (org.). *A literatura no Brasil, vol. I*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, pp. 123-171.
- Hansen, João Adolfo. (2006). “Anchieta: poesia em tupi e produção da alma”. In Abdala Jr., Benjamin; Cara, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, pp. 11-26.
- Faustino, Mário. (2003). *De Anchieta aos concretos*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lemos Barbosa, Padre Antônio. *Curso de tupi antigo*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- \_\_\_\_\_. (1950). O auto de S. Lourenço. *Verbum*, VII (2): 201-247.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. (1879). Notícia da atual literatura brasileira. *O Novo Mundo. Periódico Ilustrado*, v. IX, n. 100: 90-1.
- Merquior, José Guilherme. (2014). *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 4. ed. ampl.; 2. reimp. São Paulo: É Realizações.
- Montserrat, Ruth & Barros, Cândida. (2018). O primeiro mandamento da lei de Deus em confessionários tupi jesuíticos dos séculos XVI e XVII. *Indiana*, 35 (2): 89-117.
- Müller, Adalberto. (2022). “El secuestro del tupí-guaraní en la formación de la literatura brasileña (momentos decisivos).” Conferência apresentada na Universidad de Salamanca. Texto disponível em [https://www.academia.edu/85055281/El\\_secuestro\\_del\\_tup%C3%AD\\_guaran%C3%AD\\_en\\_la\\_formaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_literatura\\_brasile%C3%B1a\\_momentos\\_decisivos](https://www.academia.edu/85055281/El_secuestro_del_tup%C3%AD_guaran%C3%AD_en_la_formaci%C3%B3n_de_la_literatura_brasile%C3%B1a_momentos_decisivos)

- Mussa, Alberto. (2009). *Meu destino é ser onça. Mito tupinambá restaurado*. Rio de Janeiro: Record.
- Navarro, Eduardo. (2013). *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. Prefácio de Ariano Suassuna. São Paulo: Global.
- Nóbrega, Manoel da. (1886). *Cartas jesuíticas I: Cartas do Brasil do Padre Manoel da Nóbrega*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Paula Martins, Maria de Lourdes de. (1948). “Notícia histórico-literária”. In Anchieta, Padre José de. *Auto representado na festa de São Lourenço*. Peça trilingue do século XVI, transcrita, comentada e traduzida, na parte tupi, por Maria de Lourdes de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, Boletim I, Documentação Linguística 1, Ano I, pp. 7-10.
- Pécora, Alcir. (2001). “A arte das cartas jesuíticas do Brasil”. In: \_\_\_\_\_. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EdUSP, pp. 17-68.
- Pompa, Maria Cristina. (2001). *Religião como tradução: missionários, Tupi e “Tapuia” no Brasil Colonial*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- Prado, Décio de Almeida. (1999). *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: EdUSP.
- Ricardo, Cassiano. (1965). “Meu Anchieta”. In Comissão Nacional para as comemorações do “Dia de Anchieta”. *Anchietana*. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura do Município de São Paulo, pp. 196-216.
- Romualdo Hernandez, Paulo. (2008). *O teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil Colônia*. Campinas: Editora Alínea.
- Soriano, Felipe de Assunção. (2022). *Maria Tupansy: o Auto da Assunção de São José de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola.
- Staden, Hans. (2008). *Dois viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Transcrito em alemão moderno por Carlos Fouquet; prefácio de Mário Guimarães Ferri; introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Tedlock, Dennis. (1975). Learning to Listen: Oral History as Poetry. *boundary*, 2 (3), pp. 707-728.
- Thevet, André. (1978). *As singularidades da França Antártica*. Tradução de Eugenio Amado. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EdUSP.
- Treece, David. (2008). *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação imperial*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin; EdUSP.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Vocabulário na Língua Brasileira*. 2. ed., revista por Carlos Drummond. São Paulo: 1952. Disponível em [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Adrummond-1952-1953-vlb/VLBraslica\\_2edDrummond\\_1952\\_1953\\_COMPLETE\\_OCR.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Adrummond-1952-1953-vlb/VLBraslica_2edDrummond_1952_1953_COMPLETE_OCR.pdf)

# FALAR EM LÍNGUAS: A TRADUÇÃO ENTRE PARENTES(ES)

ADALBERTO MÜLLER

Minha proposta de comunicação para o Simpósio Literatura, Tradução e Cosmologias Indígenas trazia o título “O que é literatura nas cosmologias Guarani Mbyá e Guarani Kaiowá? O revelador e a aguarrás da tradução”. Agora devo confessar que já não concordo com esse título, nem com meu resumo, nem como toda uma reflexão que me parece não caber de modo algum numa discussão sobre cosmologias indígenas, e vou explicar por quê. Antes, apresento aqui o resumo da proposta inicial, para depois submetê-la, aqui, agora, a uma crítica antropófaga (os grifos são meus):

Os cantos, rezos, narrativas míticas, discursos rituais e depoimentos de indígenas transcritos pelos etnógrafos sempre integraram o corpus da antropologia como documentos que integram necessariamente a totalidade das relações entre natureza e a cultura dos povos originários. O que significa, portanto, ler esses textos fora do seu contexto de origem e de uso, e, ainda por cima, traduzidos para idiomas ocidentais, como lemos os textos literários de outros países e épocas históricas? O que se ganha e o que se perde nesse deslocamento? Poderiam tais “textos” integrar uma literatura nacional, como a brasileira? Até que ponto os textos que compõem as cosmologias (ou cosmogonias) dos povos indígenas que viveram e/ou vivem no Brasil podem integrar o corpus da literatura brasileira? Partindo da ideia de uma *inscrição* das línguas e culturas tupi-guarani em textos de autores canônicos da literatura Brasileira (de Anchieta a Wilson Bueno), queremos mostrar que a tradução que enfatiza o poético subjacente a esses textos pode agir como um revelador (como o fotográfico) daquilo que, neles, se aproxima de alguns conceitos essenciais de literatura. Do mesmo modo, a falta de uma reflexão sobre tradução e literatura pode agir, inversamente, como a aguarrás, eliminando ou apagando dos textos indígenas essas mesmas características literárias. Serão discutidas traduções próprias e alheias das etnias Guarani Mbyá e Guarani Kaiowá.

Apesar de gostar das metáforas da revelação e da aguarrás, acho essa proposta problemática quando se pensa a tradução de textos das cosmologias indígenas. A primeira questão problemática, porque etnocêntrica, é a de “enfatizar o poético subjacente”, pois essa proposição desconsidera ou finge ignorar que a definição do “poético subjacente” é altamente etnocêntrica, como se uma tal categoria, o “poético” (equivalente de “estético” no sentido de “artístico”), tomada como autônoma e imanente aos textos, tivesse valor universal. Como veremos, em culturas como a Guarani, essa categoria não pode ser pensada como autônoma e imanente aos textos das artes verbais. A própria categoria do “Belo”, que fundamenta a história da estética moderna no Ocidente, não me parece existir enquanto tal, entre os Guarani. E a maneira mais simples de verificar isso é que a palavra *porã* tanto pode ser definida como “belo” (como o grego *kalós*) quanto como “bom” (*agathós*).

É essa palavra (*porã*) que encontramos num conceito fundamental da cultura guarani, o *teko porã*, que se traduz mais comumente como “bem viver”, uma palavra muito em voga hoje, e que traduzo, justamente, por *viver lindo*. Para os povos guaranis, o *teko porã* (*oiko porã*) é o modo de viver bem, em harmonia social e com a natureza, segundo os preceitos antigos, as leis, ou os costumes preservados (*teko*). No entanto, *porã* se refere a algo de belo, de bem adornado e composto. No dicionário de Montoya (1639), *porãng* é definido como “hermoso, agradável”, e em Anchieta encontra-se a forma *porang* ou *poranga*, que além do sentido de belo, formoso, tem o sentido de “sorte”, segundo o tupinista Eduardo Navarro. Mas o guarani também tem outras formas para dizer o bem/bom, como *catu*, que, combinado a *porã*, se transforma em *porangatu*, que Montoya define como *ventura* (de onde o sentido de sorte que lhe atribui Navarro), mas também pode significar perfeição, sentido que o guarani paraguaio conservou. Já para dizer o belo no sentido de adorno, enfeite, muitos povos guaranis usam o termo *jeguaka*, que serve tanto para os adornos de plumas/algodão na cabeça (o cocar) quanto para as pinturas corporais: enfeitar-se para os rituais se diz *ombojeguaka*; ou ainda, para referir-se aos padrões geométricos da pintura e tecelagem, o termo *para*. Uma outra palavra ligada ao contexto semântico do bom, do agradável e do bem disposto é *katupyry*. Em Montoya, *mba’e katupyry* é “cosa buena”. Veremos adiante que, na minha tradução do *Ayvu Rapyta*, *katupyry* vai aparecer como o doce balanço dos corpos que dançam e que mantêm o equilíbrio do frio e do quente.

De toda essa digressão filológica, o que importa reter por ora é que o poético, assim como o estético, não me parece constituir uma dimensão autônoma entre os povos guaranis. Isto quer dizer que a beleza deve ter sempre uma dimensão *pragmática*<sup>1</sup> na vida sociocósmica, do mesmo modo que a bondade, a ventura, a sorte, a boa disposição, a perfeição, o respeito às tradições e à natureza têm uma dimensão estética. Creio que o tradutor não deve se afastar dessa dimensão pragmática, pois seria um ledor engano imaginar que haveria entre os povos guaranis algo como a beleza tomada como uma “finalidade sem fim”, ou a criação de uma arte separada dos demais domínios que constituem o *teko*. Nesse sentido, por exemplo, tomar como paradigma de tradução de textos das artes verbais indígenas algo como a “Umdichtung” ou a “transcrição”, pode ser, no mínimo, equivocado. Pois aqui a dimensão estética não pode ser descolada de modo algum da dimensão pragmática do texto – e quando falo da dimensão pragmática não me refiro apenas aos “sentidos” (*meaning, Bedeutung*) de um texto ou das palavras de um texto, mas da sua função e até mesmo seu uso dentro de uma cosmologia. Na geografia cosmológica guarani desenvolvida por Eliel Benites (2021), por exemplo, o caminho da perfeição (*aragwyje*), que define o modo de ser Kaiowá em relação ao seu território (*tekoha*), se realiza através do *teko porã* (“o modo de ser belo”) e do *teko marangatu* (“o modo de ser sagrado”). Dentro desse contexto, os cantos rituais e os rezos, que aqui tratamos como “literatura”, fazem parte desse percurso em busca da perfeição, desde o modo como estão

---

<sup>1</sup> Uso o termo pragmático não no sentido vulgar, mas no sentido dado por William James (1979): pragmático é o que se define através da experiência.

estruturados (isto é, desde a sua forma imanente, diríamos, desde a sua “literariedade”) até a sua “performance” no ritual. No “Decálogo” dos rezadores (Ñanderu e Ñandesy) Valdomiro Flores e Teresa Amarília Flores, essa dimensão pragmática fica evidente no capítulo que trata dos “Instrumentos do Rezador”:

[Arasa mimby] Upea ningo la celular chagua. Celular miae mombyry oñemongeta. Otro tetãme umi chagua la upea. Mba'epa erepa ha rembopuma oho hyapuva oĩ hame oi. Ogusu, takua, jeguaka, arasa mimby, kua'akuaha amo che arekova [...] Ogusu upepe japora he'iva. Pe ogusu pe ñe'ê porã ôse arã. Nda ha'ei arã pechagua pe ogusu pe osê arã ñe'ê porã. Ñe'ê porã osê arã. Etonse ñande ndihena pe jareko mante arã pe ogusu.

*[A flauta Sagrada] O mimby é parecido com o celular. Com o celular conversamos muito longe. Com mimby conversamos no outro tetã, é como um celular. O que você fala, toca no mimby e o som dele vai chegar onde está Hyapu. Tenho meus instrumentos, cocar, flauta, bastão, vestimenta lá na casa de reza. [...] Casa de reza é lugar sagrado para se rezar. Na casa de reza só devem sair as belas palavras. Não se pode falar mal na casa de reza, apenas deixar fluir as belas palavras. Só poesia deveria. É por isso que precisamos ter casa de reza.*

(Flores 2020, 508-509)

Diante do fato de que o estético (ou poético) não constitui uma categoria autônoma nos cantos rituais e nos rezos guarani, parece-me que também resta invalidada a pretensão de traduzi-los de modo a ressaltar o seu caráter estético (ou poético), pelo menos se se pretende que este possa ser descolado da dimensão pragmática e sociocósmica dessas manifestações. Mas, por outro lado, se o caráter “literário” (ou seja, a sua “forma poética”) não existe de modo autônomo, isso não quer dizer que ele não exista de todo, ou que deva ser negligenciado pelo tradutor. A questão é saber como fazer com que o *porã* seja belo sem deixar de ser bom, ou que ele seja bom sem deixar de ser belo. Esse é um dos tópicos centrais da minha tradução do *Ayvu rapyta*, sobre a qual falarei adiante. Mas há ainda outras questões que dizem respeito ao aspecto ético envolvido na tradução de textos indígenas.

A primeira questão relativa a uma ética da tradução de textos das artes verbais indígenas diz respeito à relação entre o “original” e a sua recepção, que envolve a transcrição e a tradução. Ao contrário dos textos com os quais a teoria da tradução literária geralmente lida, os textos indígenas pertencem a uma tradição que se poderia chamar de *multidimensional*, tradição dentro da qual está subsumida a questão da oralidade; mas não se trata apenas de “literatura oral” ou de “oralitura”, pois o *multidimensional* envolve também outros aspectos: os percursos rítmicos (diferenças de entonação, recursividade, variações, paralelismos); a relação da letra com a melodia e com a música “instrumental” (*mimby, mbaraka, takwape*); a relação da música cantada com a dança ritual; além do mais, a relação desses aspectos com as artes não-verbais concomitantes (pintura corporal, cestaria, adornos); e, finalmente, a relação desses modos de expressão com as infra-/superestruturas sociocósmicas, as manifestações políticas, culturais, religiosas e afetivas que se desenvolvem no rito, e que fazem parte do *teko*. O *teko* é ele próprio uma infra-/superestrutura que sustenta e ao mesmo tempo permeia todas as manifestações

da vida no território (o *tekoha*) onde vive o Guarani, do modo de produção agrícola ou da caça até os refinados entrelaçamentos de células rítmicas no poema. Vale lembrar que esse território não separa natureza e cultura, mas é antes o lugar onde ambas se cruzam e formam um “além” da natureza e da cultura (Descola, 2005).

Assim, um “texto” (um canto ritual, um rezo), a forma desse texto e cada uma das partes desse texto remetem sempre a essas infra-/superestruturas em que se assenta o *teko*. Mas essa relação não é apenas uma relação de imitação ou representação (como acontece com a *mimesis*, nos termos de Platão e Aristóteles), pois que a representação (*mimesis*, *Darstellung*) se fundamenta sobre a diferença ou a descontinuidade entre o modo/matéria de representação e a coisa representada<sup>2</sup>. Sabemos que, na arte moderna, ocorreu uma crescente experiência de “abstração” da relação entre a representação e a coisa representada; talvez porque essa abstração tenha levado ao paroxismo a descontinuidade entre forma e conteúdo no processo de representação, pondo em *crise* as relações entre sujeito e linguagem, ou entre o mundo da arte e o mundo da História (em Mallarmé ou em Mondrian, por exemplo, essa crise terá atingido o seu clímax). No rito Guarani, ao contrário, a relação entre o modo de representação e o mundo representado é motivada por continuidade, ou melhor, por contiguidade. Os padrões das pinturas corporais (*para*) representam as formas geométricas da pele da cobra coral (que, por sua vez, fica “representada”<sup>3</sup> no mundo humano) e continuam no modo de entrançar os cestos, e também no modo de entrançar as palavras no canto, que por sua vez representa mimeticamente o animal e a forma de representação, como no “poema da serpente” que aparece no ensaio “Des Cannibales”, de Montaigne (Müller, 2022). Ao invés de uma cisão ou de uma crise entre a representação e a coisa, o rito busca uma comunhão (a exemplo do que ocorre com o ritual da eucaristia católica). O nhanderu (pajé) Kaiowá que canta um *guahu* sobre o inhambu (uma ave mítica para os guaranis, bastante comum no centro da América Latina) não está representando o inhambu, ele está refletindo e ao mesmo tempo vivenciando um aspecto-inhambu-do-ser, tornando possível uma relação de continuidade entre o animal e o humano (e entre o humano e o animal), ao mesmo tempo que está *modulando* essa relação através de aspectos formais do canto e da dança. Essa modulação se reflete nas alterações dos pronomes do *guahu* do inhambu, da tradição Kaiowá:

---

2 Por isso mesmo, já na *Poética*, Aristóteles (ao contrário de Platão) não se detém muito na relação entre o representado e a representação, mas antes, nos meios, nos modos, e nos diferentes gêneros da representação e suas características “formais”. Em Platão, ao contrário, a questão central era saber “o quê” era o representado em relação à verdade das Formas, o que implicava numa cisão ainda maior entre o representado e a representação. Na era moderna, as distintas teorias da representação vão acentuar ora a sua esfera autônoma (Kant, “arte pela arte”, etc.), ora o seu entrelaçamento necessário com o tecido social e histórico (em Luckács), que é seguramente distinto da relação da “arte” guarani com o *teko*. Aqui a “arte” não quer representar a “natureza” ou a “cultura”, mas quer ser antes uma espécie de *elo* entre as duas, num processo de continuidade, que é sempre *performativo* (para usar a terminologia de J.L. Austin), isto é, tem implicações pragmáticas, no sentido dado por William James (1979) a esse termo.

3 Quero dizer, representada no sentido político do termo representação, pois os Guarani entendem que os animais fazem parte do mesmo “parlamento” sociocósmico, têm seus direitos e deveres.

*YNAMBU GUAHU ARAKUEGUA*

*Oñe 'ẽ ynambuju oñe 'ẽ ynambuju.*

*Ereñupaña varovake,*

*Ereñupaña varovake.*

*Ambopu ambopu che remimby.*

*Ambopu ambopu che remimby ñe'ẽngatu.*

*GUAHU DA PERDIZ QUE SE CANTA DURANTE O DIA*

Canta o perdiz luminoso canta o perdiz luminoso.

Se movimenta pelo campo sempre em frente,

Se movimenta pelo campo sempre em frente.

Faço soar soar minha flauta sagrada.

Faço soar soar a palavra sem fim de minha flauta sagrada.

(Flores 2020, 302-3)

Na minha tradução:

GUAHU DO INHAMBU DIURNO

Canta canta o inhambu nhambu

Ande ande pelo campo à frente

Ande ande pelo campo à frente

Soo soo o meu flautim membi

Soo soo o meu membi nheengatu.

Os *guahu* Kaiowá são cantos rituais voltados para processos coletivos ou individuais de cura, de aproximação afetiva, ou de reflexão, e muitos deles estão centrados em algum ser animal, que toma a voz do canto. Evidentemente, não se trata de descrever ou exaltar algum animal no sentido de revelar alguma particularidade deste em função de qualquer interesse, mas de assumir, no transe xamânico, a *ñe'ẽ*, a alma-nome de um ser-animal, que fala dentro do *nhanderu*, ou daquele/a que performa o canto durante o ritual dançado, musicado e cantado. Essa *outra voz* não é apenas a poesia no sentido estético ou político – como a poesia ou o canto são para nós – mas no sentido pragmático (James, 1997): em certas situações existenciais, para agir segundo o *teko porã* (o viver lindo), é preciso falar a partir de uma outra *ñe'ẽ*, experimentar ser uma outra alma-nome, como acontece aqui com esse pássaro inhambu – sem esquecer que as almas-nome dos *guahus* compreendem uma fauna extensa, que vai do tatu ao jagaretê, da coruja ao macaco. Assim, neste *guahu*, o verbo que enuncia o canto é *(o)ñe'ẽ*, na terceira pessoa, pois no guarani todo substantivo pode ser um verbo, bastando acrescentar a desinência de pessoa no início e os afixos de aspecto e modo no meio e no final; é o que ocorre também com *ambopu*: a palavra *pu*, som (que ocorre em Itaipu), recebe a desinência *a-* (1ª. pessoa singular) e o afixo medial *-mbo-*, que indica o aspecto de uma ação externa do sujeito sobre um objeto, faço soar. O objeto desse verbo é o falar bem ou falar muito ou falar “sem fim” que é um falar sagrado da *mimby*, a flauta ritual dos Kaiowá, metáfora

do canto. A presença desse objeto ritual – cultural, portanto – abre no texto uma dimensão sociocósmica, uma inversão de valores segundo a qual a natureza (o inhambu) fala a língua da cultura (usando o *mimby*, a flauta ritual<sup>4</sup>). Outro processo interessante nesse “poema” é a modulação de pessoas dentro da mesma voz: começa com a terceira pessoa, referencial, *oñe’ẽ* (ele fala, ele canta), passa para a segunda pessoa (atravessa o campo) e termina com a primeira pessoa (*ambopu*, eu faço soar). Essa modulação de pessoas verbais parece ser perfeitamente coerente com a situação ritual, na qual as vozes humanas, animais e ancestrais se confundem, se aproximam e se harmonizam. Além do mais, ao soar o membi, o pajé-inhambu também está entrando em outro “patamar” de existência, onde estão os ancestrais maiores. Trata-se então de uma “arte” multidimensional nas suas diferentes dimensões materiais (nos seus diferentes objetos), mas também nas múltiplas dimensões ontológicas que ela mobiliza.

Como definir então o caráter poético ou lírico desse texto? Certamente, definir lirismo implica, para nós, em delimitar uma subjetividade<sup>5</sup> que organiza um discurso em torno de uma identidade que é uma pessoa humana. A “poesia” Kaiowá parece ir na contramão disso: é um discurso lírico, sim, mas o seu lirismo emerge em uma confluência de identidades, reside numa fronteira múltipla de pessoas, humanas, animais e ancestrais, naturais e sobrenaturais (numa outra cosmologia, distinta das cosmologias do ocidente que formam os nossos conceitos de poesia, literatura e representação). O que temos aqui é algo que lembra a despersonalização da poesia moderna (“je est un autre”, em Rimbaud, “Eu é”, em Lispector) ou o “drama em gente” de Fernando Pessoa. A diferença é que esses Outros que falam no *guahu* não são ficções ou representações no sentido literário, são antes representações no sentido político: cada uma das identidades que surgem nas modulações dos cantos rituais possui uma existência concreta dentro do sistema cultural Kaiowá, mesmo quando essa existência não é empírica e imediata: no *jepota*, um *jara* animal, um “senhor-do-animal”, pode se apossar de um(a) jovem que caminha despercebido(a) na floresta; e aí então só o pajé saberá dialogar com esse *jara*<sup>6</sup> e fazer uma espécie de exorcismo. Representação, aqui, tem pois o mesmo sentido de quando dizemos que uma bancada de deputados representa o setor da “bala”, da “bíblia”, do “agro”..., as vozes que aparecem no *guahu* e no *kotyhu* (um canto de aproximação social) representam diferentes vozes da natureza e da cultura, e dos modos como natureza e cultura se sobrepõem e se implicam mutuamente.

---

4 Na tradução desse *guahu*, aproveitei-me do termo “membi”, que foi usado por Gonçalves Dias em vários de seus poemas indianistas (como “O gigante de pedra”, que registra o termo *guau*, que é o equivalente do *guahu* dos Kaiowá), e também definido no seu *Dicionário da Língua Tupy* (1858), como “bozina, fruta, trombeta”. O mesmo dicionário apresenta a entrada *nheéng catú* (mas não *nheéngatú*) como “intimar”.

5 Nos textos clássicos sobre a teoria do lírico, esse gênero é quase sempre associado à subjetividade, daí porque se criaram termos como “eu lírico” para definir o sujeito enunciador do poema. Mas sempre vale lembrar que a poesia moderna rompeu muitas vezes com o padrão de subjetivismo da lírica, criando uma poesia “objetiva” (F. Ponge, W.C. Williams) ou uma poesia “descentrada” como a de Rimbaud ou Emily Dickinson.

6 Em entrevista pessoal com o antropólogo paraguayo Joaquín Zubizarreta em janeiro de 2024, este me relatou um caso de *jepota* que ele presenciou entre os Mbyá do Paraguai: a certa altura, ele se aproxima do “possesso”, que lhe diz: “Nós, onças, sabemos o que você quer de nós agora”. Ou seja, o *jara* não era apenas uma onça, mas várias. O caso de “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, poderia ser abordado desde o ponto de vista do *jepota*.

Dito isso, como fica o papel da transcrição e da tradução? Creio que devemos tratá-las separadamente, embora estejam intimamente relacionadas, e sejam dois aspectos da nossa relação com as cosmologias indígenas. Quanto à transcrição, trata-se de uma prática imemorial, mas que ganhou feição própria no modo como foi tratada na era clássica da etnografia, chegando a um momento decisivo nos trabalhos de Franz Boas (1902). No caso brasileiro, a experiência da transcrição se revela primeiramente nos escritos dos primeiros exploradores/viajantes dos séculos XVI-XVII (como Caminha, P. M. Gandavo, G. Soares, Thevet, Léry, Abbeville), a serviço dos interesses coloniais-extratvistas; ou, ainda, nos escritos relacionados à catequese jesuítica pós-tridentina (Anchieta, Nóbrega, Montoya e outros). Dentro desse paradigma de transcrição e tradução, as línguas indígenas passam por um processo de domesticação (da oralidade e da multimodalidade para a escrita uniformizada das línguas europeias, ou às vezes conflitante, como é o caso das grafias portuguesa e espanhola das línguas tupi-guarani); esse processo muitas vezes ignora ou reduz a multidimensionalidade das relações entre língua/natureza/cultura. Assim, em Anchieta, *monhemonhá* se torna “feitiço”, embora a palavra tupi *monhang* signifique inicialmente “fazer”: o Kaiowá usa *ñemoña* no sentido de procriar, e o Mbya usa esse verbo no sentido de criar, remetendo tanto à criação de animais quanto à criação demiúrgica (*Ayvu rapyta*, Canto II.01, *ogueromoñemoña*) e daí à esfera de atribuições xamânicas. Num outro caso célebre de transcrição e tradução, o já mencionado ensaio “Des cannibales” de Montaigne (Müller 2022), o filósofo transcreve os versos que teria ouvido de seus informantes-tradutores de um canto tupinambá (o canto “da serpente”) para relativizar a acusação de selvageria dos habitantes originários da costa do Brasil. Tais versos parecem ao filósofo nada mais nada menos que “anacreônticos”! Ocorre que ali a relação que se estabelece entre o “enfeite” e a “cobra coral” não tem tanto a ver com a subjetividade de um poeta apaixonado, mas muito mais com uma relação entre o ato de adornar-se, os rituais e os movimentos do animal, apontando para um outro conceito de relação ontológica entre o “texto” e o mundo, ou melhor, entre o texto e os diferentes mundos ou dimensões que ele mobiliza.

Diante desses fatos, há que se ter em mente que cada modo de transcrição e de tradução realiza um “recorte” unidimensional sobre uma forma de pensar multidimensional. O que ocorre é mais ou menos como transformar o mundo multidimensional dos volumes em objetos planos do mundo da geometria euclidiana: é um signo “achatado”, que a geometria fractal faz girar aleatoriamente no tempo. Isso se torna ainda mais premente quando se observa que o mundo multidimensional dos indígenas não se restringe ao mundo perceptível, mas inclui outros mundos (o mundo ancestral, o mundo dos mortos, o mundo dos animais e das plantas, o mundo da floresta, etc.). Assim, se houver alguma possibilidade de “transcrição”, a tradução terá que pensar simultaneamente o aspecto lógico-estético e o aspecto cosmológico do texto.

Mas há ainda uma outra questão ética que afeta tanto a transcrição quanto a tradução: ela tem a ver com a relação que se estabelece entre etnógrafo/transcritor e tradutor. Durante muito tempo, a posição do etnógrafo foi a mesma do tradutor, e, em último caso, a de um

“diplomata”, agindo em função da ciência, ou seja, dos interesses do Ocidente eurocêntrico. Ou seja, ele se colocou sempre como mediador de mundos e de ontologias radicalmente distintas<sup>7</sup>. E essa posição colonialista do etnógrafo transcritor/tradutor não foi colocada em questão senão recentemente, quando formas de etnografia (de transcrição e de tradução) colaborativa vieram à tona. Por exemplo, em trabalhos como os levados a cabo por Luciana de Oliveira e sua equipe em *Ñe’ẽ Tee Rekove* (Flores, 2020), são os próprios indígenas que participam do processo de mediação, desde a decisão autoral sobre o que será apresentado. No caso, os textos foram falados/rezados/cantados por um nhanderu e uma nhandesy (rezadores-cantores-xamãs e intelectuais), Valdomiro Flores e Teresa Amarília Flores. Além do mais, uma equipe de indígenas Kaiowá se encarregou do trabalho de produção, ilustração, e sobretudo de tradução dos textos para o português. Um trabalho similar já havia sido desenvolvido por Bruna Franchetto entre os Kuikuro. No ensaio de apresentação que escreveu para *Ñe’ẽ Tee Rekove*, José Jorge de Carvalho destaca que o trabalho de *oralidade transcrita* realizado nesse livro se diferencia de outras grandes cosmologias indígenas que resultam do encontro de um antropólogo/etnógrafo com um xamã (*A queda do céu*) ou com um grupo de xamãs (como o *Ayvu rapyta* de León Cadogan). Nesses casos, o trabalho de edição do material e de tradução para línguas não indígenas (o francês, o espanhol) ficou a cargo dos etnógrafos, ao passo que nas traduções resultantes do Encontro de Saberes, como a organizada por Luciana de Oliveira, o processo é coletivo ou co-participativo:

Luciana de Oliveira e a equipe de aprendizes de Valdomiro e Teresa realizaram de uma forma primorosa o que tenho chamado de oralidade transcrita como um novo gênero de produção literária (e também acadêmica e científica) que temos desenvolvido no Encontro de Saberes, e que está também nas licenciaturas Interculturais Indígenas: os grandes relatos de mestres de tradição oral (cantos, mitos, histórias, rezas) são transcritos por seus discípulos e/ou pelos professores parceiros (como é o caso de Luciana e seus co-pesquisadores Kaiowá). A marca distintiva da oralidade transcrita é que o texto escrito final mantém o espírito da oralitura de onde surgiu sem confundir-se com ela nem se propor a substituí-la; e igualmente se apresenta com seu lado de escrita, porém mantendo o espírito da oralidade, e por este motivo distinto da escrita plena especializada que marca a produção acadêmica. (Flores 2020, 45)

É provável que no futuro os indígenas não apenas participem de projetos editoriais como esse, mas os controlem em todas as suas etapas, da escolha dos projetos à tradução e revisão, e, num mundo ainda muito mais perfeito, à recepção crítica e ao uso didático. Mas será que ainda assim, nesse mundo ideal, o tradutor “estrangeiro” – isto é, o branco, o não indígena, *karai* ou *juruá* – deverá ser totalmente aliado do processo?

Lembremos, em primeiro lugar, que no processo colonial europeu, os tradutores indígenas já fizeram parte do processo colonizador. É possível, como relata Souleymanne Bachir Diagne (2022), que alguns desses tradutores ou *truchements* (os *línguas*, como se dizia em português colonial; é um deles que narra a Montaigne a “canção da serpente”) também *sub-vertessem*

---

7 V. Diagne, 2022.

a autoridade colonial. Por isso, Bachir Diagne relata em nota que as palavras usadas em língua wolof para tradução já implicavam em alguma modificação radical da mensagem, confirmando que, em alguns casos, o tradutor deve ser mesmo traidor, ou um mediador habilidoso, um diplomata, no sentido de Isabelle Stengers (2018). Entre as palavras elencadas por Bachir Diagne está *sotti*, que significa traduzir no sentido de transvasar um líquido no outro; *tekki* significa desatar os nós (*dénouer*), que implica que “a tradução desfaz, na língua de chegada, a maneira como se interpenetravam, na língua de partida, a significação e as palavras” (Diagne, 2022, 68); e, finalmente, *firi*, desfazer as tranças.

No nosso processo colonial, e na tradição etnográfica, é possível ver que várias formas de transvasamento ou de desenrançamento foram sendo produzidas nos dois sentidos, tanto por parte do que os *línguas* traduziam para os cronistas e missionários, quanto por parte do que os missionários transvasavam quando escreviam em línguas indígenas (Anchieta, Montoya). Nesse caso, como vemos no texto de Alexandre Nodari e Guilherme Gontijo Flores (neste volume), e no trabalho que eu mesmo venho desenvolvendo sobre a inscrição tupi-guarani na história da literatura brasileira (Müller, 2022c), as línguas indígenas foram inscrevendo na língua portuguesa falada no Brasil um sentido transvasado ou entrançado, que ia na contramão do que os missionários pretendiam. Mesmo na obra de Alencar há um idioma tupi-guarani que fala a contrapelo das intenções do senador puritano do segundo Império. Esse processo, como um todo, foi criando uma mestiçagem que está inscrita de muitos modos não apenas na nossa literatura, mas no próprio português falado no Brasil.

Assim, creio que um lugar possível para o tradutor seja justamente esse, um *truchement* contemporâneo, decidido a *sub-verter* a língua dos dominadores (língua que é a sua língua afinal), transformando-se em alguém capaz de “falar em línguas” (*inclusive na língua dos oprimidos*), como se lê na primeira *Epístola aos Coríntios* (I, *Cor.* 14): ὁ γὰρ λαλῶν γλώσση οὐκ ἄνθρωποις λαλεῖ ἀλλὰ θεῷ, οὐδεὶς γὰρ ἀκούει, πνεύματι δὲ λαλεῖ μυστήρια. (“Pois aquele que fala em línguas, não fala aos homens, mas a Deus. Ninguém o entende, pois ele, em espírito, enuncia coisas misteriosas”). Nessa mesma linha, a história do Pentecostes também narra uma situação babélica de mistura de línguas, mas revestida de valor positivo, bem distinto do sentido do que se enuncia no famoso episódio da torre de Babel (porque aqui, evidentemente, o grego, a língua dos apóstolos evangelistas, uma língua não semítica e estrangeira, diferente da própria língua de Jesus, já havia sido assumida como língua da doutrina cristã). Nos *Atos dos Apóstolos* (*Atos*, 2:1-4), os apóstolos recebem a visita do Espírito Santo na forma de línguas de fogo (γλῶσσαι ὡσεὶ πυρός) suspensas, e os mesmos começam a falar em outras línguas (λαλεῖν ἑτέραις γλώσσαις). Mais do que isso, ao serem capazes de profetizar, a fala dos apóstolos podem ser ouvidas para cada um em seu próprio idioma (εἷς ἕκαστος τῇ ἰδίᾳ διαλέκτῳ λαλούντων αὐτῶν·, *Atos* 2:6). Aqui vale lembrar que o Pentecostes, na tradição judaica, era uma festividade ligada à colheita, e dela participavam tanto os pobres quanto os estrangeiros; por isso, no Pentecostes narrado nos *Atos*, estavam presentes tanto galileus quanto “partos, medos, elamitas, habitantes da Mesopotâmia, Judeia,

Capadócia, Ponto e Ásia” (2:9), e todos ouviam *em sua língua de origem* o que era dito (ἕκαστος τῆ ἰδίᾳ διαλέκτῳ ἡμῶν ἐν ᾗ ἐγεννήθημεν., 2:8). Não será essa capacidade profética a mesma do tradutor que *fala em línguas* no sentido de uma hospitalidade ao estrangeiro? E não será ainda mais importante falar em línguas num país onde tantas nações originárias vivem à sombra de uma única língua oficial? Talvez, então, a tarefa do tradutor não seja tanto a da “transcrição” de grandes obras de um suposto paideuma, mas a de promover o multilinguismo, a heteroglossia.

Quero concluir tomando um exemplo do meu trabalho recente com o *Ayvu rapyta*. Não tenho como resumir aqui todas as implicações e todo o significado dessa grande cosmologia Guarani, trabalho que já venho apresentando em fragmentos que compõem um livro a sair em breve. O *Ayvu Rapyta* é um conjunto de textos mítico-poéticos pertencentes à tradição dos Guarani Mbyá do sudoeste do Paraguai que foram comunicados oralmente ao etnógrafo paraguaio León Cadogan no início dos anos 1950 por lideranças Guarani Mbyá da região do Guairá (Paraguai), entre as quais o cacique Pablo Vera, de Yro’ysá, Kachirito, de Paso Jovai e o Cacique Che’iro, de Alto Monday. Em 1974, Pierre Clastres publicou a sua própria tradução e comentários desses textos na França (Clastres 1974a), e graças a isso eles voltam ao Brasil traduzidos a partir do francês (Clastres 1990). A partir daí algumas novas traduções se seguiram – como as de Sara Delicia Villagra-Batoux (1996), Josely Vianna Baptista (2012), e de Douglas Diegues (2022), – ora se aproximando mais da versão de Cadogan, ora da versão de Clastres, ora criando uma síntese das duas. Nos últimos anos surgiram, no Brasil, novas traduções ou versões do *Ayvu Rapyta* feitas por membros das comunidades Guarani e Mbyá, como Kaká Werá Jecupé (2001) e Geraldo Moreira com Wanderley C. Moreira (2020). Mais recentemente, Timóteo Verá Tupá Popygua (2022 [2016]), liderança Guarani Mbyá de Eldorado (SP), apresentou uma nova versão, contada “pela primeira vez sem o intermédio de um ‘juruá’, não indígena”, conforme informam os editores (Popygua, 2022, 68).

Os livros de Kaká Werá Jecupé e de Timóteo Verá Tupá Popygua merecem destaque quando se fala do *Ayvu Rapyta*, não apenas por serem indígenas, mas porque também nos fazem pensar sobre a questão da oralidade e da literatura produzida diretamente por indígenas. Ao contrário do que se imagina, a literatura indígena há muito tempo deixou de ser exclusivamente uma “literatura oral”, uma vez que, desde o século XVI, a cultura e as próprias palavras ou até mesmo “poemas” indígenas já circulavam em livros publicados na Europa, como ocorre com a referida “canção da serpente” transcrita por Montaigne (v. acima). O Padre José de Anchieta usou a “língua brasílica” ou tupi para escrever seus textos de catequese, e essa língua, como qualquer língua, terá moldado de alguma forma a expressão do pensamento de Anchieta tanto quanto este procurou moldar as almas dos indígenas (Hansen 2006). Ao longo de cinco séculos, as línguas indígenas – sobretudo da família Tupi-Guarani, cuja presença sempre foi majoritária no Brasil – foram sendo escritas, transcritas e *inscritas* (Müller 2023) na nossa literatura, até chegarmos ao momento em que os próprios indígenas passaram a escrever e publicar livros, inclusive best-sellers. Por outro lado, na antropologia (Cesarino 2012,

Franchetto 2020), já se questiona o conceito de *oralidade primária* para definir os textos oriundos das culturas indígenas, ao considerar a relação das artes verbais dos povos originários das terras baixas da América do Sul (sempre considerados ágrafos) com outras artes, tais como a pintura corporal, a tecelagem e a cestaria. Isso significa que o conceito de *escrita* se alarga, deixa de estar limitado ao modelo eurocêntrico de escrita alfabética ou fonética, como já previa, aliás, Jacques Derrida (1967).

Nesse contexto, a questão da tradução se coloca como um modo de pensar as ontologias e cosmologias indígenas que aparecem em textos como o *Ayvu Rapyta*. Como veremos, assim como é difícil considerar que a transcrição de Cadogan seja um *original* (no sentido de um texto primeiro, que dá origem a textos traduzidos), não podemos mais admitir que deva existir um outro original, intacto e imutável desse texto tecido a muitas vozes em épocas diversas. Por isso, as versões de Werá Jecupé e de Tupá Popygua são claramente distintas entre si, assim como são diferentes da versão apresentada por León Cadogan – e que constitui apenas um dos momentos de existência de um texto *em movimento*, chamado *Ayvu Rapyta*. Esse título, aliás, foi dado pelo próprio Cadogan a um conjunto de textos que, como veremos, não têm necessariamente um “título”: são as *ñe’ẽ porã tenonde*, as primeiras palavras belas, ou *Ara Ymã*, “tempos primordiais”, como aparece no livro de Timóteo Popygua (2022).

Ao chamar o *Ayvu Rapyta* de uma tradição textual, insistimos no fato de que os textos dos Mbyá vão sendo criados coletivamente e se transformando no espaço-tempo. Assim, toda nova tradução é uma nova interpretação de um texto e/ou de uma tradição textual, tanto no sentido musical ou cênico de interpretação (performance) quanto no sentido hermenêutico e crítico. Em outros termos, uma tradução é uma tentativa de responder a uma pergunta feita novamente sobre um fato anterior, isto é, uma tradução sempre pressupõe o diálogo ou a heteroglossia – como dizia Mikhail Bakhtin (2017), o discurso do outro está presente no meu discurso, pois a língua é atravessada sempre por muitos discursos, enquanto vive.

Vejam o que ocorre com o fragmento final do canto I do *Ayvu rapyta*, seguido de algumas traduções (este segmento será comentado também por Álvaro Faleiros no presente volume):

Ñamandu Ru Ete tenondegua  
oyvarã oguerojera’eỹ mboyve i;  
Yvy Tenonde oguerojera’eỹ mboye i;  
yvytu yma íre A’e oiko oikóvy:  
Ñande Ru oiko i ague yvytu yma,  
ojeupity jevýma  
ára yma ojeupity ñavõ.  
Ara yma opa ramove,  
tajy potypy,  
yvytu ova ára pyaúpy:  
oikóma yvytu pyau, ára pyau,  
ára pyau ñemokandire.

Antes de haber el verdadero Padre Ñamandú, el primero,  
creado en el curso de su evolución, su futuro paraíso;  
antes de haber creado la primera tierra;  
El existía en medio de los vientos originarios:  
el viento originario en que existió Nuestro Padre  
se vuelve a alcanzar  
cada vez que se alcanza el tiempo-espacio originario,  
cada vez que se llega al resurgimiento del tiempo-espacio primitivo.  
En cuanto termina la época primitiva,  
durante el florecimiento del lapacho,  
los vientos se mudan al tiempo-espacio nuevo;  
ya surgen los vientos nuevos, el espacio nuevo;  
se produce la resurrección del tiempo-espacio.  
(Cadogan, 2015)

Namandu, nosso primeiro, verdadeiro Pai,  
antes de ir desdobrando seu futuro céu,  
antes de ir desdobrando a primeira Terra,  
já existia entre o sombrio vento sul:  
esse vento primeiro em que Nosso Pai viveu  
sempre vem outra vez  
no fim do inverno,  
antes que o inverno reviva seus renovos.  
O inverno fenesce,  
o ipê floresce,  
os ventos migram para o tempo novo:  
e vêm os ventos novos, a primavera,  
a rediviva primavera.  
(Josely Viana Baptista, *Roça Barroca*, 2012)

Ñamandu Ru Ete – Ancestral –  
antes de desdobrar o céu futuro –  
antes de desdobrar a Primeira Terra –  
por velhos ventos Ele andava ainda –  
velho vento de Ñande Ru –  
novamente advém –  
sempre advém o tempo velho – *ara yma* –  
sempre advém – frescor de ossos – *ñemokandire* –  
quando termina o tempo velho –  
flore o ipê-*tajy* –  
o vento vira – novo tempo – *ara pyau* –  
novo vento vige – novo tempo – revoó –  
renovo – dos ossos – *ñemokandire* –  
(Müller, 2023)

Na primeira seção do *Ayvu Rapyta* (“Maino’i reko ypykue”), somos informados sobre a origem e o desdobramento (*ombojera, oguerojera*) do primeiro ancestral, Nãnde Ru Tenonde, numa noite escura (*pytũ yma*), que em seguida engendra em si ou de si Nãmandu Ru Ete, e também do modo como o(s) seu(s) corpo (s) celeste(s) sempre se renova(m) no *ñemokandire*, o “renovar dos ossos”. No fundo, é esse desdobramento cosmológico e cosmográfico (dos primeiros corpos celestes) o que está em jogo na cadência dos cantopoemas, e, ao mesmo tempo, uma sutil articulação entre a espacialidade (o modo vegetal de desdobrar-se) e a temporalidade (a alternância tempo velho/tempo novo). É nesse espaço-tempo que se dá a possibilidade do devir e, portanto, da vida e da morte (simbolizadas pelas aparições de um Colibri e de uma Coruja). A imagem do cosmos Mbyá é, portanto, dinâmica, e esse dinamismo tem a ver com o modo do desdobramento, incessante: o universo é uma planta, cujas extremidades se expandem a partir de um desdobramento da “semente” inicial (que não é uma subjetividade criadora, um Demiurgo, mas tão-somente uma semente). Uma planta que, como o ipê sagrado (*tajy*), sempre floresce, anunciando o tempo da renovação, *ara pyau: ñemokandire*, tempo novo, frescor de ossos.

Não há nessa “gênese” nada que remeta à criação da terra ou do homem (ou de animais). Nesse sentido, até aqui, me parece um erro atribuir uma influência jesuítica ao pensamento religioso dos Mbyá e outros povos guaranis, como quer Carlos Fausto (2005): não estamos diante de um Deus Criador e Onipotente, que cria a terra, as florestas e os animais, e enfim, no meio desse paraíso, coloca o homem, para viver e reinar – ainda mais porque é imagem e semelhança do criador. Diante de uma tal cosmogonia, a cosmologia lírica dos Mbyá parece a mais pura abstração, na medida em que o cosmos – a partir de um desdobramento inicial – vai sendo tecido de um entrelaçamento de vários outros desdobramentos que se originam do primeiro e vão gerando novos desdobramentos e criações – novas divindades a quem serão atribuídas “tarefas” –, até que a primeira terra (*Yvy Tenonde*) se constitua com os animais, a floresta e os seres humanos (Cadogan 2015, 49-59). Desdobramento e entrelaçamento formam um cosmos que, à primeira vista, parece estático e abstrato, embora o poema dê uma configuração rítmica – ou movimento – na relação entre as partes e o todo, revelando a concretude naquilo que parece abstrato.



Cesto Guaraní Mbyá  
Foto: Eva Isabel Okulovich

Essa aparente abstração nos remete à arte da cestaria Mbyá (Okulovich 2015), na qual o simbólico e o prático, o ético e o estético se confundem, a partir de uma matéria-prima vegetal. Na fabricação dos cestos (*ajaka*), encontra-se um padrão fundamental (*para*) de entrelaçamento das fibras claras (*takuapi*) e escuras (*güembepi*), que são feitas de um tipo de bambu (*takuara*) e da raiz de um filodendro (*güembê*). O chamado “ponto originário” (*para ryve*) se faz com quatro pontos brancos e um negro no centro, ou ao revés. É interessante observar que, no entrelaçamento do *para ryve*, temos uma representação simbólica do *oguerojera*, do desdobramento inicial. Como defende Okulovich, a cestaria Mbyá faz parte de um sistema ontológico e cognitivo que remete a um “sistema cosmológico condicionante de la totalidad de la experiencia sociohistórica y sus concepciones actuales” (Okulovich 2015, 15). Assim, daquele *para ryve*, vemos surgir uma infinidade de outros “pontos” (entrelaçamentos, desdobramentos), e, por isso, cada cesto parece produzir uma imagem do cosmos, uma forma do mundo. Nas mãos do tecedor e da tecedora, sempre se repete o *oguerojera*, assim como nas palavras inspiradas do cantopoema se recria – no ritmo do rito – a cadência do ânimo-canto (*mbá'e a'ã*). Se voltarmos aos versos do *Ayvu Rapyta*, poderemos encontrar também a mesma forma de entrelaçamento e desdobramento do “ponto originário” em unidades rítmicas, através de estruturas como o paralelismo sintático e o deslocamento de pequenas e grandes células rítmicas. Como pontos que se entrelaçam a partir de um ponto originário, os sintagmas se transformam em células rítmicas que vão apresentando e representando os temas paulatinamente.

Ñamandu Ru Ete tenondegua  
oyvarã oguerojera'eÿ mboyve i;  
Yvy Tenonde oguerojera'eÿ mboye i;  
yvytu yma íre A'e oiko oikóvy:  
Ñande Ru oiko i ague yvytu yma,  
ojeupity jevýma  
ára yma ojeupity ñavõ.  
Ara yma opa ramove,  
tajy potypy,  
yvytu ova ára pyaúpy:  
oikóma yvytu pyau, ára pyau,  
ára pyau ñemokandire.

Ñamandu Ru Ete – Ancestral –  
antes de desdobrar o céu futuro –  
antes de desdobrar a Primeira Terra –  
por velhos ventos Ele andava ainda –  
velho vento de Ñande Ru –  
novamente advém –  
sempre advém o tempo velho – *ara yma* –  
sempre advém – frescor de ossos – *ñemokandire* –

quando termina o tempo velho –  
flore o ipê-*tajy* –  
o vento vira – novo tempo – *ara pyau* –  
novo vento vige – novo tempo – revoa –  
renovo – dos ossos – *ñemokandire* –

Minha opção pelo uso dos travessões e a consequente abolição de outras formas de pontuação tem a ver com uma compreensão de que, no modo de entrelaçamento do *Ayvy rapyta*, as unidades sintáticas são células rítmicas, e o seu modo de entrelaçamento também segue padrões que lembram os padrões da cestaria e da pintura corporal. Com relação a essas células rítmicas e ao seu entrelaçamento (que remete ao entrelaçamento das artes da cestaria e da pintura corporal), talvez se possa admitir que o “verso” guarani não pode ser tomado pelos critérios do acentual e do silábico. Embora se possa notar certas regularidades métricas, elas me parecem secundárias em relação às formas de reiteração sintática das células rítmicas. Na ausência de estudos mais específicos sobre métrica nos textos guaranis (que foram transcritos na forma de verso, por Cadogan, e por outros etnógrafos), baseio-me numa fala de Valdomiro Flores no livro *Ñe’ẽ Tee Rekove*, onde aparecem os termos *papa* e *ojeropapa* como elementos fundamentais da poética. Minha tradução aqui difere da que é apresentada no livro organizado por Luciana de Oliveira:

Papa ningo ha’e peteĩ ñe’ẽ pehengue ohechaukáva pe ñembo’e ohasamaha peteĩ tendágui amboaé tendápe, peteĩ ñe’ẽ rysýgui amboaépe. Tekotevẽ ojeikuaa péva oñeñembo’e haguã hekópe. Oĩ pe jehasaha peteĩ ñe’ẽ rysýgui amboaé ñe’ẽ rysýpe. Péva héra jeropapa. Péva oje’évo ojejapovéma tape, ojejupíma yvateve.

(Flores et al. 2020, 286)

[Sílabas métricas contadas] *Papa* é um pedaço de palavra/frase que aparece na passagem de um rezo de um lugar para outro, de outro ritmo [ñe’ẽ rysýgwi]. É preciso ter conhecimento disso para rezar/cantar sobre nossa vida. Com isso se muda de um ritmo para outro ritmo. Isso se chama alternância rítmica [*jeropapa*]. É assim que se vai construindo o caminho para a ascensão aos patamares celestes.”

(Flores 2020, 286).

Observe-se ainda que o termo “papa” tem a ver com “contar” no sentido numérico, e aparece no primeiro verso do *Ayvy Rapyta*, no nome de Ñanderu Papa Tenonde. Atualmente, no Paraguai, o poeta é chamado de *ñe’ẽpapára*. Muito mais do que um “contar” das sílabas, o trabalho de *jeropapa* é um trabalho de alternâncias rítmicas, de entrelaçamentos de segmentos que se repetem e variam de um verso para outro, de modo que o acento recai sobre as palavras ou sintagmas não repetidos, como é o caso, aqui, de *ñemokandire*. Nesse caso também o entrelaçamento e a reiteração de *ara yma* (tempo velho, outono-inverno) e *ara pyau* (tempo novo, primavera-verão) se relaciona a uma cosmologia universal, de modo que o entrelaçamento dos versos (*jeropapa*) se torna uma continuidade representada do

entrelaçamento cósmico. Ou seja, aqui a relação entre ritmo e tempo, assim como entre ritmo e história, opera em dimensões múltiplas.

Uma última observação sobre a palavra *ñemokandire*, que mantive no original, assim como outras palavras importantes (*tajy*, *ara pyau*, *ara yma*). Creio que deve se pensar numa tensão entre traduzir, transcriber e não traduzir essas palavras. Os termos “primavera” e “inverno”, usados por Josely Vianna Baptista, por exemplo, reduzem o aspecto cultural e cósmico das palavras, pois esses dois tempos delimitam diferentes ciclos de vida econômica e cultural dos guaranis, e, ao mesmo tempo, remetem a constantes universais cósmicas (vida, morte, renovação). A solução tradutória de Cadogan tenta respeitar uma “linguagem sagrada”, que surge aqui em termos idealizados, que remetem (talvez sem querer) a uma mistura de física quântica e sociologia, “tiempo-espacio originario/primitivo” e “tiempo-espacio nuevo”, isso sem contar a cristianização de *ñemokandire* por “reencarnación”.

Nessa passagem do *Ayvu rapyta* é que surge o tempo (*ara*) propriamente dito, na medida em que ele se divide em duas grandes matrizes, que correspondem às estações do ano, às grandes formas socioeconômicas, à organização do *tekoa*: *ara yma*, o tempo velho, que vai de abril a setembro (outono/inverno); e *ara pyau*, o novo tempo, que vai de setembro a março (primavera/verão). Aqui, a *cosmopoiese* já desenvolveu (desdobrou) a estrutura fundamental do universo (ou do multiverso<sup>8</sup>), o firmamento em torno do qual todos os corpos do *teko* gravitam: de um lado, Nãnde Ru Tenonde e a coruja Urukue’a, correspondendo ao primeiro desdobramento/origem, escuro, ao frio, à morte, ao *ara yma*; de outro, Ñamandu Ru Ete, correspondendo ao perene desdobramento, à luz, ao calor, à vida. Como veremos, Nãnde Ru Tenonde não desaparece: ele permanece como elemento de tensão, como pulsão (uma pulsão de morte, diria Freud). Por outro, Ñamandu Ru Ete permite a continuidade do desdobramento, daquilo que novamente advém e que se cumpre (*ojeupity jevyl/ñavo*). O que sempre se cumpre é anunciado pela florada do *tajy* (ipê), que é o signo e o sinal da transformação perene, o *ñemokandire*.

Mais do que um “equivalente” à ideia de reencarnação, o “frescor de ossos que se renovam” (ou que revoam, outro sentido para *ñemokandire*) é também um signo e um sinal da tensão entre vida e morte que constitui o fundamento da cosmopoiese e do *teko* Guarani Mbyá. Para os Mbyá, a ossada humana é sagrada na medida em que ela reflete a estrutura do corpo de Ñanderu Tenonde, e não à toa o bastão-insígnia usado nos rituais pelos carais se chama *yvyra’ikanga* (que tem o seu correspondente feminino no *takwaryva’ikanga*), pois “é o nome religioso do esqueleto masculino. Literalmente, significa os ossos (=kanga) do bastão-insígnia (*yvyra’i*)” (Clastres, 1978, p. 104). Entre conservar os ossos, preparar as bebidas e alimentos do milho (*avachi*) e dançar/rezar, perfaz-se um ciclo do qual todo o *Ayvu Rapyta* é, por assim

---

<sup>8</sup> Trata-se, até a Terceira parte, da criação da Primeira Terra, que desaparecerá após o dilúvio. Mas o universo desdobrado em e por Nãnde Ru Tenonde se mantém, como uma espécie de “duplo”, no qual o *teko* deve espelhar-se.

dizer, a “codificação da doutrina”. O *ñemokandire* aqui é tanto a renovação dos ossos do corpo individual quanto do corpo cósmico e coletivo. É renovação e revoada.

Ao deixar no corpo do texto traduzido essas palavras em Mbyá Guarani, estou querendo insistir na *inscrição*, no “traço” (Derrida, 1967, 95) como o que (o)corre ou pode (o)correr entre a transcrição e a tradução. Trata-se também de uma “desistência” de traduzir aquilo que no texto é uma resistência à tradução, uma singularidade cultural irreduzível. Muito da palavra *ñemokandire*, inclusive a sua raiz osso (que *pode ter* ecos de antropofagia, mas não se limita à antropofagia), muito do seu sentido oculto, deve inclusive permanecer oculto. Por outro lado, *ñemokandire* é quase um mantra, como um OM, que faz sentido pela repetição do seu corpo sonoro, pela sua repercussão. Assim, qualquer tentativa de “traduzir” a palavra, seja ela no sentido “transcriativo” como faz Josely Vianna Baptista, seja no sentido de respeito a um susposto “sentido sagrado” sem respeito à letra sagrada, me parece fracassar igualmente. Mas então, diante do fracasso da tarefa de traduzir, parece-me importante o *falar em línguas*, a hospitalidade de quem acolhe o estrangeiro (estrangeiro embora familiar, estranho entranhado em nós) na sua estrangeiridade (*foreignhood*), ou quem acolhe o parente entre parênteses: mantendo viva a sua diferença.

## Referências

- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- BENITES, Eliel. *A Busca do Teko Araguayje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guarani e Kaiowá*. Tese (Doutorado em Geografia). UFGD, 2021.
- BOAS, Franz. *Tsimishian Texts*. Washington: The Government Printing Office, 1902.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2011.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- CLASTRES, Pierre. *La Société contre l'État*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.
- CLASTRES, Pierre. *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des indiens guarani*. Paris: Seuil, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DESCOLA, Philippe. *Par delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DIAGNE, Souleymanne Bachir. *De langue à langue: l'hospitalité de la traduction*. Paris: Albin Michel, 2022.
- FAUSTO, Carlos. 2005. “Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX)”. *Mana*, 11 (2), Out., pp. 385-418.
- FLORES, Valdomiro; Flores, Tereza Amarília; Oliveira, Luciana de. 2020. *Ñe' Tee Rekove = Palavra Verdadeira Viva*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG.
- FRANCHETTO, Bruna. Amerindian conceptions on ‘writing’, as object and practice. *Journal of Cultural Cognitive Science*, 5. 1-16, 2021.

HANSEN, João Adolfo. Anchieta: poesia tupi e produção da alma. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (Org.). *Moderno de nasença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006a, p. 11-26.

JAMES, William. *Pragmatismo e outros textos*. Traduções de Jorge Caetano da Silva e Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Col. Os Pensadores).

MÜLLER, Adalberto (a). Tupinambá: Canción de La Serpiente. In: Francisco Segovia; Adrián Muñoz; Juan Carlos Calvillo. (Org.). *Primer Amor: Antología Poética*. 1ed. Mexico: El Colegio de Mexico, 2022, v. 1, p. 339-343.

MÜLLER, Adalberto (b). “El secuestro del tupí-guaraní en la formación de la literatura brasileña”. Conferência em el COLEEB. Universidad de Salamanca, 08/07/2022. Disponível em:

<https://cebusal.es/evento/conferencia-el-secuestro-del-tupi-guarani-en-la-formacion-de-la-literatura-brasilena/>

OKULOVICH, Eva Isabel. 2015. *La cestería Guaraní-Mbya de la Argentina: cosmología, materiales, tecno-espiritualidad e imagen en el arte actual*. Posadas : EdUNaM - Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

STENGERS, Isabelle. “A proposição cosmopolítica”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Brasil, n. 69, 2018, pp. 442-64.

# A CONQUISTA DO FOGO, COMO CONTADA EM KUIKURO: UM EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO QUE APENAS AFLORA

BRUNA FRANCHETTO

*Para Agatsipá e Hopesé, in memoriam*

*Para todos os *akinha oto* do passado, do presente e do futuro*

## Abertura: *itsatüeha!*

*Itsatüeha!* Ouçam isto! Ou melhor, veja-leiam isto! Começo como numa *akinha* kuikuro. Vos apresento duas versões de uma *akinha* contada e transmitida entre os Kuikuro, num exercício bilíngue de compreensão e tradução possíveis a partir do meu domínio da língua kuikuro e dos meus conhecimentos, como linguista, de sua gramática, acumulados em mais de quarenta anos de pesquisa.

*Akinha* é um termo kuikuro traduzível como ‘narrativa’ e, daqui em diante, usarei exclusivamente o termo kuikuro.<sup>1</sup> O tema é a origem de um fogo, qualificado não como o fogo que cozinha, mas como o fogo que nos aquece quando estamos em volta dele, nas madrugadas à beira da lagoa ou nas casas desde que a noite chega. Os antigos não tinham fogo, o *trickster* Kanasü, um ancestral, foi em busca dele e conseguiu trazê-lo para o mundo terreno da aldeia celeste da gente-urubu. É uma *akinha hekugu*, que fala de origens, do vir à existência dos entes mais variados, com seus *üguhütu* ‘maneiras de ser’, mito, diríamos, difuso nas Américas e além delas, talvez o mais difundido no planeta, uma espécie de proto-mito. Uma notável coincidência, como diz Alberto Mussa (2021). Este fogo kuikuro não é exatamente roubado, não é exatamente doado, não é inventado; é, sim, buscado, compartilhado, conquistado.

As versões da *akinha* do fogo são aqui apresentadas em parte através de trechos escolhidos, na impossibilidade de reproduzi-las integralmente, em parte através da minha própria narração. Foram gravadas em áudio por mim em 1981 e por Carlos Fausto em 2006, respectivamente com os *akinha oto* (‘mestres de *akinha*’) Agatsipá e Hopesé, ambos falecidos. A primeira foi transcrita e parcialmente traduzida por mim em caderno de campo; recuperei o caderno

---

<sup>1</sup> *Akinha* é um dos gêneros kuikuro de fala não exatamente prosaica. *Anetü itaginhu* (‘conversa de chefe’), bem como *kebege* e *hitsidzoho* (tipos de ‘reza’, fórmulas xamânicas benévolas ou malévolas) são gêneros de fala cantada. Finalmente, *egi* é canto-música.

agora, digitei e revisei a tradução com Ashauá Kuikuro. A segunda já foi transcrita e traduzida no programa ELAN por Jamalui Kuikuro, com minha sucessiva revisão.

*Akinha* designa um ente cuja matéria é verbal, referindo-se a qualquer evento narrativo, do mais simples e informal ao mais estruturado e elaborado. Contém a raiz *aki*, conceito insatisfatoriamente traduzível como ‘palavra/língua’. *Akinha* e cantos têm uma mesma arquitetura básica: *isiinagü* (‘base do seu tronco’) e *itsikungu*, (‘seus braços-ramos’). A base mantém o fio condutor; os ‘ramos-braços’ são “o ir e vir, proceder, retornar, pegar um elemento, deixá-lo, falar de outro, retomá-lo”, como um *akinha oto* (narrador mestre de *akinha*) me explicou certa vez. A execução de uma *akinha* é um ato comunicativo, um diálogo formalizado entre o narrador e o *itüjüini*, ‘respondedor’, que pontua a fala do narrador com interjeições afirmativas, perguntas ou breves comentários (Franchetto, 1986; 2003; Sá et al. 2023).

Todos os personagens das *akinha hekugu* são seres *kuëgü* no tempo em que “*itsekei gele kukatamini*”, ‘todos éramos *itseke*’, como esclareceu o chefe Ahukaka.<sup>2</sup>

*Kuëgüha egei ngiko atühügü, ngene atühügü itsekei, ekü gehale tolo atühügü itsekei itsekegüi* - Tudo pode ser *kuëgü*. Os animais podem ser seres *itseke* (hiper-seres), uma ave pode ser *itseke*, ter seu *itseke* (ave).

Todo *itseke* é um ser/ente *kuëgü*

O morfema *kuëgü* marca um membro especial de uma categoria, que desvia do estado normal ou adequado, podendo ser maior, ou perigoso (predador), ou menor, ou um *itseke*. *Kuëgü* é um modificador nominal com função de operador ontológico, que marca uma diferença absoluta do membro extra-ordinário de uma categoria nomeada pelo nome modificado. *Kuëgü* contrasta com o modificador nominal *hekugu*, instância adequada, real, visível, verdadeira, de um ente. Desde minha tese de doutorado (Franchetto, 1986), escolhi por traduzir *kuëgü* como ‘hiper’: todo X *kuëgü* é um hiper-X.<sup>3</sup> Esta tradução me satisfaz.<sup>4</sup>

Kanasü e seu mentor, o demiurgo Taügi, são *tricksters*, mestres, ao mesmo tempo, do engano e da criação xamânica. Taügi é forma participial do verbo *aüguN* (raíz *aü*); dele deriva o nome *taüginhü*, aquele que está na condição *aü*. Traduzir *aüguN* como enganar, decepcionar, mentir, é viável, o termo é tudo isso e mais do que isso: “Os sentidos profundos de *aü* são os da manifestação suprema da criatividade da linguagem, graças à qual infinitos enunciados podem ser gerados [...] O princípio *aü* está no coração da concepção nativa da linguagem, lógica da não-verdade, da mentira, ou melhor ainda, da multiplicidade de verdades possíveis” (Franchetto&Montagnani, 2012: 349). *Aü* diz também respeito à natureza da comunicação, uma elaboração em torno da (in)certitude, por isso toda fala é, em princípio, enganosa, deve

2 A definição de *itseke* foi dada pelos Kuikuro para ser incorporada no Dicionário enciclopédico de sua língua.

3 Basso (2012:118) descreve este mesmo morfema em kalapalo, co-variedade do kuikuro, como “sufixo nominal aumentativo”, e acrescenta que “este morfema implica frequentemente que a criatura é um ser poderoso (*itseke*).”

4 Viveiros de Castro (2002) ofereceu uma descrição magistral dos operadores modificadores nominais *kumã* e *ruru* da língua yawalapiti (aruak alto-xinguano), dos quais *kuëgü* e *hekugu* kuikuro são traduções perfeitas.

ser contida e sua veracidade é objeto de negociações, moduladores epistêmicos, qualificada.<sup>5</sup> As *akinha hekugu*, como as que apresento neste texto, estão, em princípio, aquém do engano; delas, em princípio, não duvidamos.

Aqui vão alguns apontamentos acerca da apresentação escrita dos trechos das *akinha* do fogo. As linhas representam enunciados, unidades rítmicas de respiração delimitadas por pequenas pausas. Esta espécie de versificação permite escapar do achatamento num texto em prosa corrida. A transformação em escrita de execuções orais é por si uma tradução que, de fato, mutila e empobrece. Toda *akinha* tem marcadores de unidades que podemos chamar de cenas, como o logofórico *ülepe(ne)* que, junto com o verbo *te* ('ir), flexionado nos aspectos pontual ou participial, imprime, no início de uma cena, o movimento espaço-temporal de personagens e eventos e, com isso, sequências de acontecimentos, o proceder narrativo. A partícula *aiha* ('pronto, acabou') é o ponto final de uma cena.

Por fim, quem são os Kuikuro e que língua falam? São, hoje, cerca de 700 pessoas de um povo originário que vive em seis aldeias na região conhecida como Alto Xingu, percorrida pelos formadores do rio Xingu, ao sul do Território Indígena do Xingu. O Alto Xingu é um sistema regional multilíngue e multiétnico. Os Kuikuro habitam aldeias ao longo do rio Culuene e entre este e o rio Buriti, desde, pelo menos, a segunda metade do século XVIII.

Os Kuikuro falam uma língua artificialmente homônima, que é uma das duas variedades principais da Língua Karib do Alto Xingu (LKAX)<sup>6</sup>, um dos dois ramos meridionais da família linguística karib (Meira & Franchetto, 2005). É uma língua aglutinante e de núcleo final, tendo as ordens básicas de constituintes na frase SV (sujeito verbo-intransitivo) e OVS (objeto verbo-transitivo sujeito) (Maia et al., 2019, p. 85-91). Apenas para completar um perfil muito sucinto, trata-se de uma língua ergativo-absolutiva, em que o agente ou causa externa de verbo transitivo é marcado pela posposição *heke* (Franchetto, 2010); um único conjunto de marcas pessoais (pronomes) são prefixadas como argumentos internos de verbos, nomes e posposições; os nomes são 'nus', ou seja, indeterminados, fora de contexto, por número e definitude (Franchetto 2020).<sup>7</sup>

É hora de voltar às *akinha* do fogo.

---

5 Basso (1987) dedica um livro inteiro à fala enganosa nas *akinha kalapalo* e descreve com precisão os sentidos de *aũ* em outro livro (Basso, 1985: 68-69).

6 Os povos alto-xinguanos que falam variedades (dialetos) da LKAX são, além dos Kuikuro, os Kalapalo, os Nahukuá e os Matipú; as diferenças entre elas são principalmente de natureza prosódica, além de formas distintas de alguns itens lexicais e de alguns morfemas gramaticais.

7 Nomes 'nus', ou seja, sem especificação morfológica de número, são um problema sério para quem considera que singularidade e pluralidade são primitivos semânticos. Em kuikuro, a maioria dos nomes são realizados sem flexão de número, mas sempre podem ser pluralizados ou singularizados por morfologia explícita. Se digo "*kanga*" ('peixe'), meu interlocutor pode entender '(um) peixe' ou 'peixes', mas isso não é relevante. Sempre poderá me perguntar se me refiro a uma singularidade ou a uma pluralidade. Os nomes 'nus' parecem ser primordialmente cumulativos (Franchetto, 2020).

## Gramática e desafios da tradução

### O Tempo

Diante de uma língua, desde Aristóteles, pelo menos, estamos presos ao tempo tal como se expressa na palavra verbo: “um verbo é aquilo que a mais significa o tempo” (Aristóteles, *De Interpretatione*, 3, 16b, 6, apud Moro, 2010:46; Franchetto, 2017).

O sistema de descrição do tempo linguístico mais conhecido, hoje, remonta a Hans Reichenbach, físico e filósofo da ciência alemão. Em poucas palavras, o sistema de Reichenbach está baseado em três coordenadas: o momento da enunciação (En), o momento do evento do qual se fala (Ev) e o momento que o falante usa como referência com relação ao evento (Re). As relações entre essas três coordenadas são expressas em diferentes línguas em modos diferentes. O Tempo, como Modo e Aspecto, pode se manifestar em verbos, nomes, pronomes, demonstrativos, tendo como escopo sintagmas ou a frase inteira, podendo interagir com modalidades epistêmicas.

Em kuikuro a flexão do verbo não contém Tempo, mas, sim, aspectos, além de modos e outras formas gramaticais. A noção de aspecto (linguístico) começou a ser delineada com os Estoicos. Se o Tempo linguístico (*tense*) é definido como a relação entre o momento da enunciação e o momento de referência, o Aspecto é definido por uma qualidade, como completude ou incompletude, perfectividade ou imperfectividade.

O kuikuro, contudo, não é uma língua ‘sem tempo’ (*tenseless language*). Aqui o Tempo linguístico (*tense*) é distribuído, difuso, através de várias formas e expressões, emergindo sobretudo da interação entre aspectos, na flexão verbal, adverbiais, dêiticos, epistêmicos e o (tempo) aspecto nominal (Sá et al., 2023). Uma multiplicidade de âncoras temporais – delas precisamos para uma tradução – estão fora da palavra verbal, um tempo difuso, distribuído.

Além disso, ao considerar as semelhanças estruturais entre as flexões nominal e verbal, a gramática kuikuro nos revela que a distinção entre formas verbais e nominais é borrada: a finitude do verbo não é óbvia.

Enfrentemos a questão ‘tempo’ começando pelos trechos de abertura e fechamento das *akinha* do fogo.

### O Tempo

#### Aberturas, fechamentos: blocos formulaicos em execução

Na versão de Agatsipá [1981], o personagem principal, Kanasü, um ancestral, um *trickster*, é introduzido já nas primeiras linhas, surpreendido no interior do seu pensamento:

Abertura:

*ingunkgingūdaha egei Kanasü*

estava pensando, Kanasü

*ingunkgingūdagü ito kae*

estava pensando sobre fogo

Aqui, o verbo *ingunkgingū* ‘pensar’ é flexionado com o aspecto durativo – *ingunkgingūda(gü)*. O aspecto durativo – com os alomorfes *-tagü, -<sup>n</sup>dagü, -tsagü, -gagü* – é um aspecto imperfectivo pelo qual o evento é visto em sua duração inerente e permite traduções tanto no passado como no presente. Poderíamos traduzir tanto por ‘está pensando’ como por ‘estava pensando’. A primeira opção permitiria uma empatia imediata por parte do leitor, mas há um índice – *egei* – que enquadra o evento distante, num ‘passado’, do momento da enunciação do narrador e do seu ouvinte, centros dêiticos: o dêitico distal *ege* sufixado com a cópula não verbal *-i*. A tradução não dá conta do efeito ao mesmo tempo de presença e de distância, só podemos imaginá-lo. O dêitico *ege* contrasta com *ige*, dêitico de proximidade e o uso dos dois morfemas afasta ou traz o ouvinte para o tempo do narrador.

Esta mesma *akinha* se conclui com a razão do pensar de Kanasü e de todos os eventos que fizeram o seu desenrolar.

Fechamento – Agatsipá [1981]

*tutuhu õto ngiholo inhügükilü kahujagi tutuhu kae*

muito tempo atrás os antigos ficavam em volta do cupinzeiro, no cupinzeiro de *kahujagi* (vagalume)

*üle õtonga ngiholo alahâdelükilü ngongohonga*

em volta daquilo os antigos deitavam no chão

*ülehata leha ekege uajulu enhügükilü tengelükoinha*

enquanto isso onça e/ou raposa vinham para comê-los/amedrontá-los

*atütüila ekugu ngiholo ülehinhe Kanasü telü itoki*

os antigos eram/viviam mal e por isso Kanasü foi em busca do fogo

*ngiholo apüngükilü leha tsengingisükope engelükilü ekege heke*

os antigos morriam, qualquer pessoa morria, onça comia

*ülehinhe hüle Kanasü telü itoki*

e foi por isso que Kanasü foi em busca do fogo

Vejam que na tradução para o português, todos os verbos finitos são flexionados com tempo passado. Em *kuikuro*, o verbo principal de cada enunciado é flexionado com o aspecto pontual: *inhügü* (‘ficavam’), *alahâdelü* (‘deitavam’), *enhügü* (‘vinham’), *telü* (‘foi’), *apüngu* (‘morriam’), *engelü* (‘comia’). O aspecto pontual – com os alomorfes  $\emptyset$ -, *-lü, -jü, -nügü* – retrata um evento na sua instantaneidade, sem duração inerente, “quase coisa”, como dizem os *Kuikuro*. As mesmas possibilidades tradutivas se apresentam. Contudo, outro elemento nos leva para um passado, agora remoto: o clítico *kilü*, que se apoia ao verbo flexionado no aspecto pontual.

A conclusão da *akinha* contada por Agatsipá abre e fecha (resumida) a *akinha* contada por Hopesé em 2006:

Hopesé [2006]

Abertura:

*ito hüingene hinhe nhãbüa gele ingila gele tiha tisihũgu gele tiha uãke nhãbüa nhambüa*

ainda não existia fogo, ainda no escuro, no começo, nossos ancestrais viviam de fato no escuro, no escuro.

*tisitogui muke kapinhakangü kapinhakangü*

nosso fogo era dos vagalumes, vagalumes

*ã inhasakatagü akata muke tisihũgu tisihũgu inhügükilü*

nossos ancestrais viviam em buracos, nossos ancestrais

*tita leha ã leha engü leha tisinhügükilü*

lá, nós éramos assim

*titalüpenginhe leha sogoko heke tisengelükilü leha*

era lá de dentro que a raposa nos comia

*onça heke muke leha tisengelükilü leha onça heke*

onça, onça nos comia

*akeha tisihũgu muketiha egei inhalüma tihitogui inhalütima tihitogui*

eram assim os nossos ancestrais, não tinha fogo, não tinha fogo

*ülehinhe hüle egei ingunkgingühügü*

foi por isso que ele tinha pensado (ou o pensamento dele)

Novamente, na tradução em português, todos os verbos finitos são flexionados com tempo passado. Em kuikuro, observamos, novamente, que o verbo principal de cada enunciado é flexionado pelo aspecto pontual, a ocorrência repetida do clítico de passado remoto *kilü* e, por fim, o dêitico distal *ege* nas duas últimas linhas/enunciados. E de novo a tradução com os verbos no passado se justificaria.

Observe-se que o pensar de Kanasü que abre a *akinha* de Agatsipá no aspecto durativo – com o efeito mencionado – está agora, na *akinha* de Hopesé, sobredeterminado pelo pensar de seu mentor superior: o demiurgo Taügi, Sol, aquele que engana. Uma hierarquia de *tricksters* criadores. Na última linha da abertura, Taügi é o sujeito oculto de *ingunkgingühügü*. Agora o verbo *ingunkgingu* (‘pensar’) é flexionado pelo aspecto perfeito (*-hügü*), que denota evento completado com anterioridade temporal: “acho que seria o lugar, a marca, o rastro”, dizem os Kuikuro, uma forma quase nominal. A tradução como ‘tinha pensado’ não satisfaz.

Nas duas versões da *akinha* do fogo, há ainda outros termos que parecem contribuir para a (nossa) interpretação de um tempo longínquo. Trata-se das palavras nominais *ngiholo* e *tisihũgu*. *Ngiholo* poderia ser traduzido como ‘(o(s)) antigo(s)’; é usado para se referir aos mais velhos, fiéis a hábitos hoje obsoletos, e é associado a termos de parentesco que denotam pessoas de gerações ascendentes. *Tisihũgu* significa literalmente ‘nossas costas’; poderia

ser traduzido como ‘ancestrais’, ascendentes de avós até os demiurgos Tauñgi e Aulukuma. Escolhas tradutivas.

Há ainda outras formas linguísticas dignas de serem destacadas e de difícil tradução, como na abertura da *akinha* de Hopesé: *uãke* e *tihã*. São epistêmicos evidenciais com tempero temporal.

*ito hüingene hinhe nhãbüa gele ingila gele tihã tisiñũgu gele tihã uãke nhãbüa nhambüa*

ainda não existia fogo, ainda no escuro (*nhãbüa*), no começo, nossos ancestrais (*tisiñũgu*) viviam de fato (*tihã*) no escuro, no escuro.

*Uãke* é tanto índice de um passado distante como tem o valor epistêmico de uma enunciação veraz cujo sujeito enunciador transmite um conhecimento coletivo e a sua autoridade, sobretudo quando se trata de um chefe.<sup>8</sup> Nesta mesma linha encontramos o epistêmico evidencial *ti(hã)*, que indica forte certeza por evidência externa visual e empatia interna, sempre com o traço de primeira pessoa.

Em *kuikuro* há um vasto conjunto de marcadores epistêmicos<sup>9</sup>, que ocorrem, geralmente, como partículas de segunda posição (no enunciado), tanto na voz do narrador, como nas vozes citadas de seus personagens. Quando evidenciais, são marcas da filosofia linguística nativa baseada naquilo que podemos chamar de lógica da (in)certitude. Em todos os casos, veiculam fortes sentimentos que emergem da interação social e a qualificam: surpresa, expectativa positiva ou negativa, acordo e desacordo, entre outros.

Considerando as duas versões da *akinha* do fogo e apenas os epistêmicos evidenciais, seus narradores foram comedidos com seu uso. Além de outras mui poucas ocorrências de *tihã*, encontramos somente umas duas ou três vezes, na voz do narrador, o evidencial *tsü(hã)*, que analiso como tendo os traços de certeza por evidência visual, empatia externa e nunca de 1ª pessoa. Com *tsü(hã)*, o narrador toma uma certa distância da veracidade da sua afirmação, uma espécie de “ouvi-dizer” atenuado. Assim poderíamos entender o enunciado com o qual Hopesé (2006) descreve o que aconteceu com a gente-mutum que Kanasü encontrou nas suas andanças procurando o fogo:

*tijü ãbege iheke tijü ãbege iheke ahã a ãlepeha isiküñgüi tsüha kusu giküñgüi kusu giküñgüi*

tentou tirar, tentou tirar, nada (*ãbege*) e então, diz-se (*tsüha*), ficaram com seus chifres (*isiküñgüi*), os mutuns (*kusu*) ficaram com chifres

8 Como diz Basso (1987, p.232), *uãkelwake* em kalapalo, co-dialeto do *kuikuro*: “[...] usually indicates to listeners that a speaker has verifying first-hand evidence from the distant past. In the leaders’ speeches, *wãke* suggests that this evidence is traditional knowledge that has been passed down from leader to leader, and that, consequently, only one true interpretation can be made of what has been said about the ritual event.”

9 Para uma ampla descrição dos epistêmicos em kalapalo, outra variedade da Língua Karib Alto-Xinguana, ver Basso (2008).

Kanasü faz xamanisticamente a crista da qual os mutuns tentam em vão se livrar (*tijü*). A parcimônia no uso dos evidenciais caracteriza as *akinha hekugu* (mitos sobre origens), já que sua veracidade seria imune ao desgaste temporal da transmissão, numa dimensão onde um certo tipo de passado é presentificado através de toda e qualquer execução.

Se Kanasü se apresenta nas primeiras linhas da *akinha* de Agatsipá, ele chega no final da abertura da versão de Hopesé como *ngingoku* de Tauñgi, o demiurgo, o enganador *trickster* máximo, identificado com o Sol.

*Tauñgi ingunkingühügüha a itokiha ütepügü tüngingokugu humipügü iheke  
Kanasü humipügü Kanasü hekisei*

Tauñgi tem/tinha pensado, tem/tinha enviado seu *ngingoku* buscar fogo, tem/  
tinha mandado Kanasü, aquele é/era Kanasü

*Ngingoku* é um dos muitos intraduzíveis. É alguém que pode receber ordens, como um subordinado, é um ‘mandado, enviado’. Os Kuikuro traduzem este termo, hoje, como ‘empregado’. No enunciado acima, todos os verbos são flexionados com o aspecto perfeito (*-hügü, -pügü*), quase que preparando o ouvinte-leitor para os eventos que seguem. A tradução se aproxima sem chegar lá.

## A viagem de Kanasü: enganos e transformações

### Primeira parte

A primeira parte da *akinha* de Agatsipá [1981] constrói paulatinamente a figura do *trickster* Kanasü, cujas andanças podemos acompanhar num longo caminho de encontros nos quais exhibe seus poderes de engano e de transformação xamânica, caminho que, finalmente, o levará até a gente-urubu, detentora do fogo. É uma sequência de deslocamentos no espaço-tempo (verbo *te*, ‘ir’), eventos conectados por logofóricos, como *ülepe* (literalmente ‘ex-depois isto’).

Cada evento da sequência é um encontro entre Kanasü e o chefe do povo que o recebe: os diálogos, em citações diretas formuláicas, predominam.

Kanasü chega à gente-*ohongo* (‘pato’), que perde suas canoas numa troca enganosa.

Agatsipá [1981]

ülepe *tüté Ohongo kaenga*

tendo ido em seguida para Ohongo (Pato)

“Kanasü – Ohongo *kilü* – *unama etetai egei?*”

“Kanasü – disse Ohongo – para onde tem intenção de ir/está querendo ir?”

“ilá *utetai igei uhüluinha*”

“por aí vou andar”

*ehugunika egei* – Kanasü *kilü*

“é esta mesmo a tua canoa?” disse Kanasü

“*e*” – Ohongo *kilü*

“sim” disse Ohongo

*“ekebe ehugu”*

“que pequena a tua canoa!”

*“igepe ata eteke kulimo igeke uehugupe ata igepe ata”*

“pode ir nesta, leve nossos filhos na minha canoa, nesta”

*“ẽ*

“sim”

*“itsakeha hõhõ õũũiko kilü, Ohongo kilü õũũiko ehugupe ataha”*

“escute o que disse o pai (tio paterno) de vocês – disse, Ohongo – na canoa do pai de vocês!”

*“kigeke”*

“vamos!”

*inhünkgo leha*

ficaram (assim)

*atankgilüko tik*

mudaram

*Kanasü ehugupe ati itakongoi leha*

se mudou para a canoa que era de Kanasü (lit. na que foi a canoa de Kanasü (ficaram) no lugar)

*Kanasü ehugupe ati Ohongo inhügü*

a canoa de Ohongo ficou a de Kanasü

*Kanasü telü*

Kanasü foi embora

*egea etelü hata*

quando foi um pouco longe assim

***“etsunhike fu! etsunhike!”*** [Kanasü reza para derreter a canoa que era dele, feita de barro]

***“derreta! fu! derreta!”***

*Kanasü*

Kanasü (fez isso)

*etsunilü leha*

assim derreteu

*Ohongo telü leha*

Ohongo foi embora

*la leha ijimo telü*

lá se foi ele com seus filhos

üle atehetunga ugupo Ohongo telü

por isso Ohongo vive sobre a água

*ihülu, ehualüpe ekisei*

anda, mas andava de canoa antes

*telüko leha*

foram embora

Adiantamos aqui algumas observações relevantes. Em primeiro lugar, note-se a estrutura das falas citadas dos personagens. O verbo *dicendi ki* ('dizer, falar') emoldura as falas, explicitando o sujeito locutor, cuja identificação é muitas vezes dificultada, sobretudo por parte de um ouvinte estrangeiro, pela ausência deste recurso. É este o caso da *kehege* ('reza' na tradução local), proferida por Kanasü para destruir a canoa deixada com Ohongo – o ideofone *fu* expressa o sopro transformador. Outra indicação de uma fala citada é a expressão *nügü iheke: nügü* é morfema de aspecto pontual, sugerindo um verbo *dicendi* oculto; *iheke* (*i-* 3ª pessoa, posposição *heke*).<sup>10</sup>

As citações são repletas de verbos flexionados por modos interativos performativos, como: hortativos, imperativos (*itsake* 'ouça!', *kigeke* 'vamos!', *etsunhike* 'derreta!'); futuro iminente ou intencional (*utetai* 'vou indo, vou andar'). Este último modo é usado quando o falante comunica uma ação sobre a qual ele tem controle e em cuja realização imediata já está envolvido.<sup>11</sup>

Outra observação relevante é sobre o uso do aspecto de participio resultativo, como *tüté* na primeira linha do trecho acima, recurso fundamental para o encadeamento dos eventos narrados no contraste entre figura e fundo (*foreground* e *background*). O participio resultativo induz à interpretação de uma anterioridade com relação ao evento descrito pelo verbo principal, caracterizando uma dependência imediata que anuncia e prepara o evento principal. Trata-se de uma estratégia gramatical para construir os *itsikungu*, as ramas ou braços da *akinha*, que a tradução através de participios em português tenta transmitir.

O morfema *-pe*, sufixado a nomes, poderia ser outro índice temporal (passado), como indica a interpretação dada a ele na literatura dedicada às línguas karib: marcador de tempo nominal. Uma análise deste morfema em *kuikuro*, mostrou que se trata de aspecto (nominal) terminativo (Franchetto&Thomas, 2016), como se depreende das linhas abaixo.

Agatsipá [1981]

*Kanasü ehugupe ati itakongoi leha*

se mudou para a canoa que era de Kanasü (lit. na que foi a canoa de Kanasü (ficaram) no lugar)

*Kanasü ehugupe ati Ohongo inhügü*

a canoa de Ohongo ficou a de Kanasü

A relação de posse entre Kanasü e a canoa (*ehu*) foi desfeita no momento em que ele a troca pela canoa de Ohongo: *ehugupe*, uma ex-canoa, a que foi a canoa de Kanasü.

Em macroblocos narrativos paralelísticos, Kanasü continua suas andanças e enganando. Chega ao povo-*tuluma* (pica-pau), do qual rouba o machado. Em seguida chega ao povo-

<sup>10</sup> Para uma descrição e análise das estruturas de citação em *kuikuro*, construções complexas, ver Franchetto (2023).

<sup>11</sup> O sufixo, verbal e nominal, *-ingo* poderia ser expressão de tempo (futuro distante, o que virá a ser, acontecer). Não se trata, todavia, apenas de 'tempo futuro', já que possui valores deônticos de possibilidade e comprometimento.

*hekügi*, um lagarto, que transforma com *kehege* ('reza') no *hekügi* real, com espinhos no fim da coluna e sobre a cauda.

Kanasü chega ao povo-*kusu* (mutum), transforma com *kehege* o cocar *ipôdo* que os mutuns estavam fazendo na crista que os caracteriza.

## Segunda parte: Kanasü (Taũgi) fazem hiper-arraia e hiper-veado

As andanças de Kanasü continuam, numa condensação dramática que leva ao encontro com a gente-urubu. A versão de Hopesé (2006), depois da abertura, começa neste ponto.

Na versão de Agatsipá [1981], assim Kanasü “faz” (*ha*, fazer material) arraia (*tihagi*), uma hiper-arraia. Neste contexto, os Kuikuro traduzem *ha* como ‘desenhar’.

Agatsipá [1981]

ülepe ütelü ihaki ekugu

depois foi bem longe

*enkgülü leha*

chegou no porto

*títá leha tihagi hanügü iheke, tihagi hanügü,*

lá ele **fez-desenhou** arraia, fez-desenhou arraia

*tihigu agü hanügü iheke, agimoĩjü* [enrolar beiju para viagem]

**fez-desenhou** folhas de *tihigu*, enrolou

*tüikinhü tingakí iheke*

tirou capim-navalha

*ihügi ülepe tagí iheke tungakua ati*

como sua flecha, tendo jogado dentro da água

*etĩkilü leha tihagi*

**se transformou** em arraia

Observe-se, na última linha do trecho acima, o verbo *etĩkilü*. É a forma detransitivizada do verbo *ĩki*, ‘transformar, inventar’. Toda transformação xamânica é um *etĩki-*. Ashauá, linguista kuikuro e parceiro de muito tempo, explicou que *ĩki* é “transformar alguma coisa em outra coisa ou devir outra coisa, alguma coisa que estava pronta se torna outra coisa”.

Na versão de Hopesé, onde as figuras do demiurgo Taũgi e de seu *ngingoku* Kanasü se confundem, assistimos à criação de *asã kuëgü* (hiper-veado campeiro) e de como *tihagi kuëgü* (hiper-arraia) o mata com sua ferroada. Estes hiper-seres são resultados de *inhanhu* – fazer com as mãos, artefatos – de Taũgi e Kanasü.

Hopesé [2006]

*ülepe tinhanhi asã kuëgü tsekegü isikügü ha isikügü*

então ele fez hiper-veado com grandes chifres

**inhanhu hegei Taũgi inhanhu Kanasü inhanhu**

fez, Taũgi fez e Kanasü fez

ülepe ekü tühati iheke uĩ.. *tihagi kuẽgü tihagi*  
 depois que fez hiper-arraia  
*tsekegü ekugu tihagi ülepe titahi iheke*  
 arraia bem grande, depois tendo pisado em cima dela  
*itseke hegei*  
 aquilo era *itseke*  
*ülepe titahi iheke uguponga tati asã kuẽgü ata leha atai*  
 depois que ele pisou em cima da arraia, quando ele (Kanasü) estava dentro do  
 hiper-veado  
*toku buhu ha tuelü leha iheke ina tuelü itsapügü kaenga*  
 toku buhu, ela o ferrou no seu pé  
*hũ buhu*  
 hũ buhu  
*asã elü leha iheke*  
 ela ferrou o veado  
*apüngu leha*  
 ele morreu (o veado)

Toda *akinha* apresenta outro desafio para uma tradução, os intraduzíveis ideofones, como *fu*, *tik*, *toku buhu*, *hũ buhu*. Em kuikuro, há dezenas de ideofones. São elementos linguísticos nos quais a relação entre signo e referente é sobretudo icônica. Não são onomatopeias, não se resumem a uma reprodução ou representação estritamente sonora de eventos ou ações: podem representar também emoções, formas, cores, cheiros, estados e intensidades e até oferecer características aspectuais a sintagmas verbais.

Na versão de Agatsipá (1981) é neste momento que chega *Akã*, o pássaro jaó, que dá uma dica que deixa Kanasü no rumo de sua procura pelo fogo. Pela primeira vez Kanasü é chamado de *tikaginhü*, ‘o noticiado, falado’; sua fama já se espalhou. *Akã* e Kanasü se dirigem um a outro com termos de parentesco: *uiti*, ‘meu neto’, palavra usada somente por ancestrais, e *koko*, ‘vovó’ (vocativo). *Uiti* é abreviação de *uititü*, ‘meu nome’: os nomes pessoais são transmitidos de avós para netos.

Agatsipá [1981]  
 “*uiti* uãke eitsagü egei, *tikaginhü kahegei*”  
 “*uiti*, o que está fazendo? É você o falado/famoso”  
 “*ẽ, üngeleha ugei*”  
 sim, este sou eu  
 “*uãma eitsagü igei*”  
 “o que está fazendo aqui?”  
 “*ahütü taloki, koko*” Kanasü kilü  
 “nada não, *koko*” Kanasü disse  
 “*uitogu ugitsa*”  
 “vá soprar meu fogo”

“ẽ”

“sim”

*tugisi iheke Akã heke*

tendo Akã soprado [como para fazer fogo]

“*inhalü, inhalü bena îde itoi*” Akã kilü

“nada, aqui não tem fogo” Akã falou

“*îdelale ito anügü*”

“fogo não é daqui”

“*ûde koko*”

“onde, *koko*?”

Kanasü consegue se esconder na unha do cadáver podre do hiper-veado, preparando sua armadilha para pegar o fogo do urubu. Entra em cena *agüa kuëgü* (hiper-mosca), *itankgo* (mulher-chefe), que voará para o céu, mensageira dos acontecimentos para o povo-urubu e seu chefe, *uguhu kuëgü*, o urubu-rei.

Hopesé [2006]

üngatahonga “hũ *itankgo nügü iheke uama igei eitsagü*” nügü “*uama*”

na entrada da casa “hũ chefa! – falou – o que está fazendo aqui? – disse – o que?”

“ẽ” nügü iheke akinhatotoi uetsagü akinhatotoi

“sim – ela disse – eu vim com notícia boa”

O urubu-rei, todavia, não entende a ‘língua’ de hiper-mosca e chama Xexéu, o tradutor. Urubu-rei desconfia da notícia, desconfia que seja uma armadilha do *tikaginhü*, do falado Kanasü.

Hopesé [2006]

*iginhoto kui itigi tütoko kuiha*

tendo ido buscar xexéu, mestre de canto

*eginhoto nügü iheke a ingikege hõhõ itsakege hõhõ itankgo akisü itankgo akisü hõhõ*

“mestre do canto – disse para ele – venha ver, venha ouvir as palavras da chefa”

*a tisinkgugitsagü akatsange ige itankgo akisü heke*

“as palavras da chefa estão nos enganando/confundindo”

ülepe teti üngatoho atai

depois foi para a porta da casa [onde estava hiper-mosca]

*uama egei ekitagü itankgo uama*

“o que você está contando chefa? o quê?”

ẽ nügü iheke angi tengëdinhü ukitagü ehekeni angi nügü ihekeni

“sim – ela disse – eu estou contando para vocês sobre aquilo que é possível de ser comido” ela disse.

*tsekegü ekugu ngene apüngühügü nügü ngene apüngühügü*

“um bicho muito grande está morto” ela disse “um bicho está morto”

*hũ eniküle itankgo eniküle ahütü niküle tikaginhühüngü nügü ahütü niküle tikaginhühüngü*

“é mesmo chefa? não é mesmo o falado” disse “não é mesmo o falado”

*ahütü ihugu ata ũbege utetagü ila inhengikõdohogu ata ũbege uihatigagü ihangagü ata ũbege tagü iheke igei*

“não! eu fiquei indo à toa no ânus dele, nos enfeites [detalhes do corpo?] à toa, fiquei saindo pelo ouvido à toa – ela está dizendo”

## Terceira parte: a gente-urubu, seu chefe e a conquista da dádiva do fogo

A gente-urubu resolve descer do céu e comer o podre hiper-veado, mas sem seu chefe, *Uguhu kuẽgü* (urubu-rei), que fica na aldeia celeste, com seu filho, desconfiado. A ave *hisi – hütengingohüngü*, aquele que não fica quieto (não para de voar para cá e para lá) – se antecipa, desce e leva um pequeno pedaço de carne (podre) para *Uguhu kuẽgü*.

Agatsipá [1981]

*kogetsí hũda isinügü, kaküngi kuguagi*

no dia seguinte vieram, muitos *kuguagi* (urubus)

*agüa kuẽgü kugiti*

hiper-mosca no meio

*“ahütü niküle tikaginhühüngü” uguhu kuẽgü heke uhutagü*

“será que não é o tal de falado?” Urubu-rei já estava sabendo (desconfiando)

...

agahü amisatühügü ihekeni, isitüko gele hegei, isagahügüko, kuguagi

eles tinham embrulhado o sal, suas próprias fezes eram o sal deles (dos urubus)

Os urubus se refestelam de carne e bebida de mandioca, enchem cestos *kanahi* para levar comida para suas esposas, separam um tanto para o chefe e sobem para o céu.

Agatsipá [1981]

“jüó” angãdokope kilü

“jüó” disseram os que não tinham ido (ficaram na aldeia no céu)

*“ahütü eku bata kanga ingitagü lá”*

“nossa! como eles trouxeram muito peixe!”

Nos dias seguintes, os urubus voltam para comer; cansados de levar carne para o chefe, pedem que ele mesmo desça. Ainda não, quem desce é o filho de Urubu-rei.

Agatsipá [1981]

*kahü atsagankgenügü leha imugu etsoteha*

o céu rasgou quando o filho dele veio

*ãideha anetü anügü – kuguagi kilü*

“lá vem o chefe” urubu disse

*tsuhügüi puk*

depois de um bom tempo puk!  
*kahitsü kaenga isakanügü*  
sentou-se numa árvore seca

Finalmente, desce o chefe. Kanasü escondido o agarra e o convence a dar o fogo.

Agatsipá [1981]  
kahü iküpo ekisei  
ele é o arrimo do céu  
*isinügü tetuãkeiale*  
veio voando em círculos  
*kahitsü kaenga gehale isakanügü*  
também se sentou numa árvore seca

.....

*Kanasü uhutagü hegei iheke*  
estava sabendo de Kanasü  
ãdela, etelü leha uguponga ületse ingugi  
depois de um tempo, ele foi em cima  
*tsuẽ asã kuẽgü ëtilü, pui pui pui la akügü*  
hiper-veado fedia, pui pui pui lá estavam os vermes  
*aiha*  
pronto

.....

ãdela teti, tengeta leha iheke, akujü ingílü leha Kanasü heke  
demorou um pouco, ele estava comendo, Kanasü percebeu que estava de barri-  
ga cheia  
*“osi apa utsutai” – nügü iheke*  
“é agora que eu vou tentar” disse ele  
*uguhu kuẽgü ihenügü leha iheke*  
ele agarrou urubu-rei  
*tikaginhü...*  
o tal de falado

....

*“ahütü elüla uheke” Kanasü kilü...*  
“não vou te matar” disse Kanasü  
*“engükutakigei unũdopunguhinhe eihetagü uheke”*  
“pois é, eu estou te agarrando porque nós não temos fogo para nos aquecer”  
*“igia eüilü uheke”*  
“por isso estou fazendo isso contigo”  
*ijakungu kaenga ihenügü leha iheke*  
ele o agarrou no tornozelo

....

*ipegelũdagü ige ugupo uguhu kuẽgü ipegelũdagü*

estava tremendo em cima dele, urubu-rei estava tremendo

*“angi letaha ungipi” uguhu kuẽgü kilü*

“eu tenho lá” urubu-rei falou

*“ülehinhe igei eimá uetsagü eikaguhinhe” nügü iheke*

“por causa disso estou vindo no seu caminho” (Kanasü) disse para ele

A razão de toda a busca de Kanasü está na posposição *hinhe*, que expressa um propósito negativo, dirigido a evitar algo nefasto.

## Quarta parte: peripécias do fogo de Kanasü

O fogo é o segredo da gente-urubu.

Hopesé [2006]

*itoguiha büngüingüpeha büngüingü uguhu kuẽgü itogupeha*

era o fogo do urubu-rei que era *büngüingü* [segredo principal, algo que nunca é dito para outro].

Urubu-rei dá alguns conselhos para Kanasü, enquanto sobe em voltas para o céu: o fogo apaga e, se apagar deve ser procurado dentro de *abiti* (pé de urucum), dentro de *holite* e *tuhungĩbüngü* (pequenas árvores na beira de *hankgunginga*, rio grande), dentro de *katagagü* (tipo de murici).

Finalmente, Kanasü tem o fogo, mas ainda precisa enfrentar alguns obstáculos antes de atravessar o rio para chegar ao seu destino.

Agatsipá [1981]

*Kanasü heke leha isẽitelü tsuẽi*

Kanasü juntou muita lenha para fazer fogo

*ülepe kogetsi mitote tunga atüponga tüheĩté iheke*

no dia seguinte cedo fez fogo na beira da água (lagoa)

*ülehata paga-paga tungakua itsüdako*

enquanto isso sapos *paga-paga* faziam barulho na beira da lagoa

*“inangkutsapa enũdikete” Kanasü kilü*

“podem vir se esquentar aqui” disse Kanasü

*atikoha ito igüĩjüi ibotsüki, idzani leha tunga enũdako*

direto ficaram em volta do fogo de cócoras, na boca deles a água estava esquentando

*aetsingo ekugube tũdalopeki leha ito unhenügü iheke*

um deles com aquilo que tinha na boca apagou o fogo

*latsi ekugu itope etunhepolü*

quase que o fogo apagou

*ĩdzonhoi unkgu leha isatugui itsagü*

a brasa dele estava ficando bem pequena

*“ma besinhügü heke uitogu unhetagü igei tikujitsekoinhü heke”*  
 “mah, aquele idiota está apagando o meu fogo, aquele que é o molhado/liso”  
 ütélüko tungakua  
 foram embora para dentro da lagoa  
 ülepe tugisi gele Kanasü heke  
 depois que Kanasü soprou ainda  
*tuhügüi etunügü tühëitë iheke ai ahetsu ekugu*  
 demorou para acender, tendo juntado lenhas assim teve muita chama  
*“nateheni kegetsó ekuatsange”*  
 “seus danados, não venham mais”  
*inhalü leha isinüinkgoi, aiha*  
 não vieram mais, pronto  
*isëitelü leha aiha*  
 juntou lenha na fogueira, pronto  
*eke heke eke ingenügü iheke tatute*  
 chamou cobra, todas  
*“uitogu igeta enenongo mütonga”*  
 “leve meu fogo para o outro lado!” (atravessando lagoa ou rio)  
 “e”  
 “sim”  
*tsekegüi ekisei eke*  
 aquela cobra era grande  
*igita leha üteli hata ihehunhalü leha*  
 quando estava no meio do rio cansou  
*telo heke – osi igeta*  
 (falou) para outro “bom, leve você!”  
*etunhenalü, kaküngi übege eke inhalü ihehunhalüko*  
 apagava sempre, falou com todos eles, em vão, sempre ficavam cansados  
 äde eke kusügü ihunkgu  
 tinha cobra bem pequena  
*üpüsüküi (upügüi) leha tigé iheke*  
 foi ela quem levou por último  
*enkgulü leha enenongo mütonga*  
 conseguiu atravessar para outro lado  
 [ito ijenetininüingü ‘aquele que atravessou o fogo’, pequena cobra vermelha]  
*isëitelü leha iheke aiha*  
 fez fogo (juntou lenha), pronto  
 ülepe Kanasü ijenügü leha aiha  
 aí Kanasü atravessou

## Fechamento: *uitsojigü*

Toda *akinha* deixa no fundo outras *akinha*. O narrador escolhe o momento de dizer ‘fim’, marcado pela fórmula *upügüha igei* (‘este é o último’), ou *apüngu* (‘acabou, morreu’), à qual seu interlocutor, no torpor das imagens de uma viagem e do ritmo da voz do narrador, deve responder *uitsojigü*, outra fórmula, intraduzível, para tirá-lo de seu sono-sonho e da preguiça.

Comparando as duas versões da *akinha* do fogo, chama a atenção a correspondência de inteiros blocos, reproduzidos com pequenas modificações e mais ou menos detalhes, o que sugere um repertório supraindividual, memorizado, virtual, do qual o narrador retira os tijolos para a sua construção, o seu fazer narrativo.<sup>12</sup> Variações mais significativas são dadas por modificações das sequências de eventos; Hopesé, por exemplo, insere os encontros enganosos de Kanasü com as gentes Pato, Pica-Pau, Lagarto e Mutum, na última parte, quando Kanasü já possui o fogo e empreende viagem para levá-lo até a sua moradia. De qualquer maneira, a versão de Hopesé é bem mais curta do que a de Agatsipá.

Falamos mil vezes em língua (kuikuro, por exemplo), termo que não tem tradução. Quando perguntei como seria a tradução de ‘língua’, eis a resposta que recebi:

### *aki egei kitaginhü igatoho*

*aki ege-i k-itaginhü iga-toho*

palavra DDIST-COP 1.2-fala dar.nome-INSTNR

‘*aki* (palavra-língua?) é o que serve para dar nome a nossa fala-conversa’

E como traduzir ‘traduzir’? Os Kuikuro mencionaram o verbo *igükügi-*, traduzível como ‘inverter, virar’ e as perguntas ou pedidos a serem feitos seriam assim:

*uama aakiti saudade nügü hungu*

‘como você gostaria de dizer ‘saudade?’

*uama kuikuro akisüi saudade tüilü*

‘como (se) faz ‘saudade’ (na) palavra kuikuro?’

*uama kuikuro akisüi ukilü?*

‘como eu digo (na) palavra kuikuro’

Ou usando um empréstimo do português

*uama saudade traduzi itsagü*

‘como é traduz(ir) saudade?’

*kakiti ihake uinha*

‘mostre para mim o nosso jeito/gosto de palavra!’

Afinal

*tisakisü tisügühütu*

‘nossas palavras, nossa maneira de ser’

<sup>12</sup> O radical de um dos verbos que podem ser traduzidos como ‘contar, executar uma *akinha* é *akiha-*; são reconhecíveis as raízes *aki* (‘palavra’, talvez) e *ha* (‘fazer (material)’). Os Kuikuro traduzem/interpretam *akiha*, em português, como ‘contar *akinha* de *ngiholo* (‘antigos’) ou *akinha* que o narrador ouviu de outros’.

## Referências

- Basso, Ellen B. (1985). *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Basso, Ellen B. (1987). *In favour of deceit. A study of tricksters in an Amazonian society* The University of Arizona Press.
- Basso, Ellen B. (2008). Epistemic Deixis in Kalapalo. *Pragmatics* 18(2): 215-252.
- Basso, Ellen B. (2012). *A grammar of Kalapalo, a Southern cariban language*. Kalapalo collection of Ellen Basso. The Archive of the Indigenous Languages of Latin America: www.Ailla.Utexas. Org. Media: Text. Access: Public. Resource: KUI015R002.
- Franchetto, Bruna. (1986). Falar Kuikúro: estudo etnolinguístico de um grupo karibe do Alto Xingu. Tese PPGAS-MN/UFRJ. [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Afranchetto-1986/Franchetto\\_1986\\_Falar\\_Kuikuro\\_completo\\_3vols.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Afranchetto-1986/Franchetto_1986_Falar_Kuikuro_completo_3vols.pdf)
- Franchetto, Bruna. (2003). L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). *Amerindia*, (28) (pp. 213-248).
- Franchetto, Bruna. (2010). The ergativity effect in Kuikuro (Southern Carib, Brazil). In: S. Gildea & F. Queixalós (Orgs.). *Ergativity in Amazonia* (pp. 121-158). Philadelphia: JohnBenjamins Publishing Company.
- Franchetto, Bruna. (2017). A beleza desta língua: Tempo no nome. *Mana*, 23(1), 269-291. <https://doi.org/10.1590/1678-49442017v23n1p269>  
» <https://doi.org/10.1590/1678-49442017v23n1p269>
- Franchetto, Bruna (2020). Count, mass, number and numerals in Kuikuro (Upper Xingu Carib). *Linguistic Variation* 20(2):255-270.
- Franchetto, Bruna (2023). Quotative constructions in Kuikuro (Upper Xingu Carib). *Language Documentation and Description* 23(2): 1–16.
- Franchetto, Bruna ; Thomas, Guillaume. (2016). The nominal temporal marker *pe* in Kuikuro. In T. Bui & I. Rudmila-Rodica (Orgs.), *SULA 9: Proceedings of the Ninth Conference on the Semantics of Under-Represented Languages in the Americas* (pp. 25-40). GLSA.
- Maia, Marcus; Franchetto, Bruna; Lemle, Miriam; Vieira, Marcia D. (2019). *Línguas indígenas e gramática universal* Contexto.
- Meira, Sérgio; Franchetto, Bruna (2005). The Southern Cariban Languages and the Cariban Family. In *International Journal of American Linguistics*, vol 71, n. 2. Chicago: Chicago University Press. 127-190.
- Moro, Andrea. (2010). *Breve storia del verbo essere* Milano: Adelphi.
- Mussa, Alberto. (2021). *A origem da espécie: o roubo do fogo e a noção de humanidade*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Sá, Thiago; Franchetto, Bruna; dos Santos, Gélsama Mara F; Moraes, Bruno; Kuikuro, Ashaua. (2023). Tempo, espaço e chefiás no Alto Xingu: uma análise de *akinha* kuikuro. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, v.18, n.3
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2002). Esboço de cosmologia yawalapiti. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosacnaify. Capítulo I.

# UMA RETRADUÇÃO-ÑEMOKANDIRE DO *AYVU ROPYTA*: A COSMOPOÉTICA TRADUTÓRIA DE ADALBERTO MÜLLER

ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS (USP/CNPq)

Retraduzir o *Ayvu Ropyta* não é tarefa simples. Nesse sentido, é louvável a coragem de Adalberto Müller de encarar essa empreitada e apresentar uma retradução dessa obra fundamental, já tantas vezes reescrita. Trata-se de um dos textos sagrados mais antigos e fundamentais da cosmovisão Mbyá Guarani.

## Os precedentes

Não por acaso, desde que começou a ser revelado aos brancos, por intermédio de León Cadogan, esse texto sagrado não cessou de ser objeto de retraduições, dentre as quais se destacam, no meio acadêmico, a de Pierre Clastres, em 1974, e a de Josely Vianna Baptista, em 2011, incluída em seu livro *Roça barroca*. Nele, a autora apresenta também uma série de outros textos, dentre os quais poemas de sua lavra que dialogam com sua reescrita do *Ayvu Ropyta*. Um deles, que reproduzimos a seguir, é dedicado ao pajé Pablo Vera, de quem o etnólogo León Cadogan recebeu uma das versões dessas palavras sagradas. Note-se que a versão de Cadogan está na base (até onde foi possível apurar) das demais traduções que circulam entre os brancos.

Pablo Vera

homens em roda  
esfumaçam um maracá  
em formas de rosto  
com folhas  
de tabaco em fogo,  
enquanto o velho  
(nas cãs a coifa  
de algodão e fibras  
de caraguatá  
perfurada por retrizes  
topázio de japu,  
penas sanguíneas  
de peito de pavó  
e o rajado da gorja  
de um tucano  
-de-bico-preto,

alaranjado)  
com máscara de fumo  
e voz de criança  
(um deus fala por ele),  
rememora um futuro  
de júbilos e sustos

A cena descrita acima guarda interessantes semelhanças com o relato de Geraldo Moreira Karai Okenda e Wanderley Cardoso Moreira Karai Yvyju Miri, que se encontra no trabalho dos mesmos intitulado *Calendários cosmológicos — os símbolos e as principais constelações na visão guarani* (2015), no qual contam seu encontro com os anciãos Dona Rosa e Seu Alcindo.

É com muita honra e alegria que no dia 3 de junho de 2014, às dez horas da manhã seu Alcindo Whera Moreira de 105 anos e dona Rosa Mariani Cavalheiro de 98 anos, moradores e fundadores desta aldeia Yynn Morotĩ Whera, os mais renomados líderes espirituais já vistos no século XXI, do povo Guarani de M' Biguaçu.

Comecei a me aproximar querendo fazer uma roda de conversa, com medo de receber um não dos anciões, porque eles têm muito trabalho na roça, mas tive uma grande surpresa de me receberem com um sorriso no rosto e com alegria que eu nunca tinha visto. O meu coração se encheu de alegria e emoção, ao vê-los os dois sentadinhos numa cadeira feita de tábua bem velha com a cuia de chimarrão na mão.

Nas duas passagens acima, destaca-se a roda de conversa como espaço de transmissão, aquecida pelo fogo, pelo tabaco, pelo chimarrão. Geraldo e Wanderley também receberam ensinamentos a respeito do *Ayvu Rapyta*, cujos dois primeiros cantos se encontram traduzidos no trabalho acima mencionado.

Ambos os relatos guardam semelhanças com as considerações de Kaka Werá Jecupé, responsável pela primeira tradução para o português do *Ayvu Rapyta*, num volume publicado em 2001 com o título *Tupã tenondé — a criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral guarani*. Ao descrever como recebeu tais palavras sagradas, Kaka comenta:

Em meados da década de 80, ainda na aldeia Morro da Saudade, quando trabalhava num projeto de resgate cultural Guarani do professor Karai Mirim e do cacique Guyrá Pepó, vi chegarem alguns exemplares de um livro chamado *Aspectos fundamentais da cultura guarani*, de Egon Schaden, e trechos xerografados de *Ayvu rapyta* (“Os fundamentos da linguagem humana”), de León Cadogan. Logo procurei meu padrinho Werá, pois aqueles fragmentos me chamaram a atenção, já que eram parecidos com os ensinamentos que havia aprendido em torno das fogueiras e sob as noites estreladas. A partir dali o velho Werá me iluminou muitas outras partes desses ensinamentos.

Uma vez mais a roda em torno de uma fogueira se apresenta como o lugar de transmissão, muitas vezes sob o véu de uma noite estrelada. Para Jecupé, contudo, ainda que a escrita se coloque desde o início como um modo de transmissão relevante, o alcance do que está ali

escrito só se desvela mais plenamente na conversa. A voz lança luz sobre as manchas impressas no papel.

Esses contextos em que há dupla transmissão — oral e escrita — talvez nos permitam vislumbrar alguns aspectos das estratégias de tradução adotadas pelos irmãos Moreira e por Jecupé, estratégias que diferem daquelas dos não-indígenas.

Wanderley e Geraldo Moreira são professores da escola de sua aldeia, cabendo a eles o papel de representantes de um certo saber formalizado segundo padrões de ensino fomentados pelos sistemas educacionais dos brancos e, ao mesmo tempo, são detentores e transmissores de conhecimento ancestral. Ao colocarem no papel sua versão das palavras sagradas, começam com o texto em guarani (com efeito, em *abañeenga*, a língua ancestral tupi), que, em seguida, traduzem para o português. Tomamos como exemplo a estrofe seis do Canto I:

*Ñande Ru Ñamandu tenondegua  
Oyvarã oguerojera'eÿ mboyve i,  
Pytũ A'e ndoechái:  
Kuaray oiko'eÿramo jepe,  
Opy'a jechakáre A'e oiko oikóvy;  
Oyvárapy mba'ekuaápy  
Oñembokuaray i oiny.*

Nhamandu não conhecia a escuridão  
Pois ele mesmo já é luz  
Que emana de seu coração  
E de sua luz, de sua sabedoria,  
Ilumina o todo

Ao compararmos a tradução com o original, notamos imediatamente a diferença do número de linhas, além da ausência de pontuação no texto em português. Podemos assim supor que o objetivo deles não é trazer para o português as nuances de sentido encontradas em cada linha e sim uma interpretação mais geral. Impressão que se confirma se compararmos a mesma com a versão de Jecupé, em que se lê:

Nosso pai, O Grande Mistério, o primeiro,  
antes de haver-se criado,  
no curso de sua evolução,  
sua futura morada, sustenta-se no Vazio.  
Antes que existisse sol  
ele existia pelo reflexo de seu próprio coração  
e fazia-se servir de sol dentro de sua própria divindade.

Há, nessa reescrita, uma retomada mais sistemática, linha a linha, do texto guarani. Nota-se que o nome de Ñamandu, contudo, desaparece, sendo substituído pelo “Grande Mistério”, em certo sentido alegorizado pelas iniciais em letra maiúscula. Tal recurso serve também para

destacar o “Vazio”. Salvo esses deslocamentos semânticos rumo a certa abstração mística, trata-se de tradução não muito distante daquela proposta por Cadogan, na qual se lê:

Nuestro Padre Ñamandu, el primero,  
antes de haber creado, en el curso de su evolución, su futuro paraíso,  
El no vio tinieblas:  
aunque el sol aún no existiera,  
El existía iluminado por el reflejo de su propio corazón:  
hacía que le sirviese de sol  
la sabiduría contenida dentro de su propia divinidad.

Uma das grandes distinções que se notam, além da substituição de Ñamandu pelo “Grande Mistério”, e das “trevas” pelo “Vazio”, é a substituição do “paraíso” pela “morada”. Antes de avançar nas comparações, parece possível inferir que tanto os irmãos Moreira quanto Jecupé tendem a uma tradução mais assimiladora, na qual os termos específicos da cultura guarani tendem a se diluir dentro das ferramentas conceituais da língua de chegada<sup>1</sup>. É como se houvesse um desejo de tornar, o mais rapidamente possível, o sentido contido no texto compreensível para o não-indígena a fim de que o “essencial” da mensagem possa ser incorporado aos parâmetros teológicos e filosóficos do público receptor, cuja cultura tende a ser de matriz cristã. Os tradutores, sobretudo os irmãos Moreira, dão assim a impressão de só revelar uma primeira camada de sentido, mais imediatamente apreensível, guardando as nuances para uma longa conversa em torno de uma fogueira, perfumada pelo tabaco e regada a chimarrão.

Clastres, por sua vez, retraduz este trecho do texto guarani, estabilizado por Cadogan, como segue:

Notre père premier Ñamandu  
n’a pas encore fait que se déploie,  
en son propre déploiement,  
son futur séjour céleste:  
la nuit alors, il ne la voit pas,  
et le soleil n’existe pas cependant.  
Car c’est en son cœur lumineux qu’il se déploie,  
en son propre déploiement;  
du divin savoir des choses,  
Ñamandu fait un soleil.<sup>2</sup>

1 Recomendo ao leitor que retome a longa nota explicativa de Müller, no Canto I, a respeito da “antiga treva” (MÜLLER, 2023: 131-132).

2 Na tradução brasileira de Nícia Adan Bonatti se lê: Nosso pai primeiro, Ñamandu, / ainda não fez com que se desdobre, / em seu próprio desdobramento, / sua futura morada celeste: / a noite, então, ele não a vê, / e todavia o sol não existe. / Pois é em seu coração luminoso que ele se desdobra, / em seu próprio desdobramento; / do divino saber das coisas, / Ñamandu faz um sol.

As diferenças em relação às versões anteriores são relevantes. Não há mais nenhuma alusão direta ao mundo cristão. Não há paraíso, nem trevas ou Vazio, nem tampouco evolução. Na morada celeste, há noite em que o sol não existe ainda; e este se desdobra, em seu próprio desdobramento. As linhas da estrofe, contudo, se multiplicam, passando de sete a dez, como se fosse necessário voltar a explicitar, ao final, que se trata de Ñamandu.

Josely Vianna Baptista, como se pode notar abaixo, segue radicalizando determinados caminhos apontados por Clastres, sobretudo no que concerne à metáfora vegetal, tão cara à cosmovisão guarani. Por outro lado, retoma a “treva” que se encontrava em Cadogan, preferindo-a à “noite”, menos marcada teologicamente, de Pierre Clastres.

Nosso Pai Ñamandu, o primeiro,  
antes de desdobrar de si seu céu  
não se viu entre a treva,  
ainda que o sol não existisse.  
A luz de seu próprio coração o revelava;  
seu sol era  
o saber contido em seu ser-de-céu.

Comparado às versões anteriores, o texto de Baptista é certamente o mais poético e o mais obscuro, sobretudo no final, quando introduz um belo e inesperado “ser-de-céu”, que ela não chega a explicar em seu “elucidário”. Em relação à pontuação ou à presença de termos guarani, não difere muito da maioria dos tradutores, atendo-se, em grande medida, àquilo que se encontra no original estabilizado por Cadogan.

## Os ritmos e seus espaços

Esse breve percurso permite melhor situar o projeto de Adalberto Müller, cujas premissas se distanciam consideravelmente daquelas adotadas pelas traduções anteriores, como se pode observar abaixo:

Ñande Ru Ñamandu – Ancestral –  
antes de desdobrar o céu futuro –  
Ele não via o escuro –  
Apesar de não brilhar o Sol-*Kuaray* –  
No espelho do peito – Ele pairando –  
com ciência celeste –  
ia solando o sol em si –

Um dos primeiros aspectos que salta aos olhos é a pontuação. À exceção da tradução dos irmãos Moreira, toda sem pontuação e com versos sempre iniciados por maiúsculas, as traduções anteriores, replicam de modo quase sistemático, em português, a pontuação do texto guarani editado por Cadogan. Müller, por sua vez, utiliza sistematicamente travessões

não só no final de cada linha, mas também no interior das mesmas, propondo para o leitor um ritmo outro, numa evocadora conversa com a poética de Emily Dickinson.

É importante primeiramente precisar de que ritmo se trata. Como destaca Henri Meschonnic (1982: 128), o ritmo, na linguagem, existe apenas no discurso, ou seja, diferentemente da música, na linguagem há sempre uma dupla articulação entre consoantes-vogais e entre palavras, assim como certa linearidade, sem a qual não há discurso. Assim, quando se trata de linguagem, não há apenas *sons*, mas necessariamente fonemas, isto é, *somente sentido*. Assim sendo, para Meschonnic (1982: 216),

O ritmo é o conjunto sintético de todos os elementos que com ele contribuem, organização de todas as unidades pequenas e grandes, desde aquelas da frase até as da estória, com todas suas figuras. (...) Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância: quer dizer os valores, próprios a um discurso e a um só. Essas marcas podem se situar em todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintagmáticos.

Um dos grandes desafios que a tradução de um texto como *Ayvu Rapyta* coloca é justamente como organizar, num texto escrito, as marcas pelas quais os significantes não só linguísticos, mas também extralinguísticos, produzem uma semântica específica. Apesar de as perdas serem inevitáveis em função do contexto de enunciação ser radicalmente outro, as estratégias para a produção de determinadas “marcas” que performem essa oralidade tem sido uma questão que tem ocupado os tradutores de artes verbais de tradição oral. Numa tradição judaico-cristã como a nossa, não espanta que seja a Bíblia um dos textos que suscita maior interesse; e não por acaso é a partir das questões que a tradução da Bíblia suscita que Meschonnic começa a elaborar sua teoria do ritmo. Ao se debruçar sobre esse texto sagrado, o pensador francês passa a discutir a própria concepção que temos da oralidade; o que o leva afirmar:

Resta à oralidade livrar-se do empirismo tradicional que, acreditando ver nela apenas uma propriedade da voz, a considera através do modelo do signo. Segundo o dualismo do oral e do escrito. Esse dualismo é evidente. Tanto em etnologia quanto em linguística e na pedagogia das línguas. O estruturalismo o reforçou. A poética impõe recolocar em questão este modelo (MESCHONNIC, 2006: 7)

Os recursos de que dispõe a poética, ainda que limitados, permitem um trabalho considerável. Como apontado acima, os valores próprios a cada discurso específico se dão a ver pelas marcas que, por sua vez, podem se situar em todos os “níveis” da linguagem, sejam eles acentuais, prosódicos, lexicais ou sintagmáticos. Ao traduzir a Bíblia, Meschonnic se debruça sobre uma das questões centrais do texto, que é a questão acentual, com seus acentos fortes e fracos. Procurando trazer o registro da fala na escrita, ele utiliza espaços em branco de tamanhos diferentes com a cesura determinada pelo *atnah* — um acento disjuntivo importante — que divide o verso em partes que podem ser iguais ou, mais frequentemente, desiguais, como se pode observar nos versos iniciais do Salmo 112.

1 Gloire à Yah      bonheur à l'homme      qui a peur de Dieu  
 Dans ses commandements      son désir infiniment

Como observa o próprio Meschonnic (2004: 238), “em equivalente tipográfico, para acentos fortes, coloco um grande espaço e para acentos conjuntivos, é a própria ausência de um branco que os assinala”.

Haroldo de Campos (2000: 47), ao transcriar o livro *Gênesis (Bereshit)*, atenta para as considerações de Meschonnic e, por exemplo, ao traduzir o versículo 20, o faz como segue:

E Deus disse      §§  
 que as águas esfervilhem      §§  
 seres fervilhantes      §      alma-da-vida      §§§  
 E aves      §      voem sobre a terra      §§  
 Face à face      §      do céu fogo água

Ao comentar seu projeto tradutório, contudo, procura justificar sua inclusão das marcas gráficas, onde em Meschonnic há apenas espaços, com os seguintes argumentos:

É bem verdade que Henri Meschonnic pretende alguma coisa de “não-arbitrário” para responder aos acentos rítmicos, às possibilidades de modulação oral, enfim, à dicção inerente ao texto bíblico. (...) Essa dialética de ênfases e pausas é que o poeta e teórico HM busca preservar em suas traduções. Para tanto, desenvolveu um método de transposição engenhoso e rigoroso, ainda que não possa fugir a um certo reducionismo, inevitável diante do número e da variedade dos acentos prosódicos do original, que se destinam à escansão tônica e à cantilação, não correspondendo necessariamente à pontuação lógico-sintática. (CAMPOS, 2000: 21)

Pode-se aproximar esses projetos de transposição das marcas acentuais da fala à inclusão dos travessões na tradução de Adalberto Müller (2023). Produzindo uma espécie de pausa, linha a linha e, em determinados momentos, dentro dos próprios versos, Müller conduz o leitor para dentro de outra temporalidade, oralizando seu texto. Somos assim convidados a conviver com esses respiros que se instalam entre as palavras; o que acentua a força de cada unidade de sentido.

Ñande Ru Ñamandu – Ancestral –  
 antes de desdobrar o céu futuro –  
 Ele não via o escuro –  
 Apesar de não brilhar o Sol-*Kuaray* –  
 No espelho do peito – Ele pairando –  
 com ciência celeste –  
 ia solando o sol em si –

## Uma retradução-ñemokandire do *Ayvu Rapyta*

Esse espaçamento atravessado proposto por Müller (2023) produz outra sintaxe, mais lacunar. Um certo ar de mistério se instaura por aquilo que não é revelado, exigindo do leitor que volte ao texto da apresentação e que investigue as notas em busca do que não é, no próprio canto, explicitado. Ao fazê-lo, descobre, por exemplo, que o atributo de divino e a ideia de divindade podem não fazer muito sentido no pensamento guarani que o *Ayvu Rapyta* traz. A religião guarani em sua origem seria assim, possivelmente, uma religião sem deus, na qual os “deuses” fariam parte de uma linhagem antiga, da qual os homens atuais seriam descendentes. Por esta razão, Müller opta por chamá-los de *ancestrais*. Desse modo compreendemos porque, nas traduções precedentes da primeira linha do verso acima, Ñamandu é chamado de “o primeiro” e, na tradução de Müller “Ancestral”. Chama também atenção aqui a ausência de artigo definido, em escolha na qual o português se deixa afetar por outra sintaxe. Como explicita Müller em sua introdução: “proponho uma tradução que, mais do que descrever o pensamento mbyá, e mais do que realçar a beleza estética dos versos mbyá, seja capaz de *pensar com os mbyás*, ou, pelo menos, aquilo que dos mbyás se sabe, a partir da transcrição de Cadogan”.

Construir esse diálogo com aquilo “que dos mbyás se sabe, a partir da transcrição de Cadogan” é uma ressalva considerável, pois, se compararmos a tradução de Müller com as precedentes, surgem algumas questões importantes no que concerne à religiosidade guarani. Vale aqui retomá-las e o fazemos a partir da primeira estrofe do Canto I.

*Ñande Ru Papa Tenonde*

*gueterã ombojera*

*pytũ ymágui.*

Nosso Pai, Criador Nhande Ru Tenondé

*Criou o primeiro corpo*

*A partir da escuridão primária*

[Moreira]

Nosso Pai Primeiro

*criou-se por si mesmo*

*na Vazia Noite iniciada.*

[Jecupé]

Nuestro Padre Ultimo-último Primero

*para su propio cuerpo creó*

*de las tinieblas primigenias.*

[Cadogan]

Notre père le dernier, notre père le premier

*fait que son corps surgisse*

*de la nuit originaire.*

[Clastres]

Nosso primeiro pai, sumo, supremo,  
a sós *foi desdobrando* a si mesmo  
do caos obscuro do começo  
[Baptista]

Ñande Ru Tenonde – Último Ancestral –  
*vai desdobrando* seu corpo –  
da antiga treva –  
[Müller]

O verbo que destacamos em cada tradução ocupa um papel fundamental. Sobre esse verbo visivelmente polissêmico, Müller nos ensina em suas notas:

*ombojera* – a raiz dessa forma verbal é *-ra*, que significa desatar, desamarrar, mas quase sempre se apresenta na forma pronominal (com o sufixo *je-*), *-jera*. Esse verbo pronominal *-jera* é usado tanto para desamarrar, desatar, quanto para o desabrochar (das flores). Nesse sentido, Cadogan (2015) anota: “*ojera yvoty*: se abren las flores”. O prefixo verbal *-mbo-* aponta para um agente externo, segundo o exemplo do próprio Cadogan: “*kuarahy oombojera yvoty*, el sol hace que se abran las flores”. O prefixo *mbo-* também é usado para mudar a transitividade verbal, como em: *-vy’a*, alegrar-se e *-mbovy’a*, v. t. d. alegrar (alguém).

Dooley (2006) registra o verbo *-ombojera* como “criar” (inclusive no sentido do cultivo de plantas e animais) ou “transformar”.

Observe-se que entre os alguns falantes do Mbyá no Brasil hoje, [...] , talvez por influências cristãs ou da língua portuguesa, os verbos derivados de *-ra* (*ombojera*, *oguerojera*) são substituídos por *-japo* (fazer, criar), provavelmente por influências cristãs ou de outras etnias, ou por uma modificação histórica no sentido original de *jera* (hoje mais usado no guarani no sentido de desatar, soltar, desabrochar, libertar). No relato *Yvy Tenonde* (Primeira Terra), de Ava Cuña, lê-se: “Nänderu Tenonde *ojapo yvy tenonde*”.

Soa para um não-indígena certa influência cristã na concepção da origem dos Mbyá, uma vez que, em ambas as traduções feitas por indígenas, cabe a Ñamandu “(se) criar”, ainda que, como bem notou Alexandre Nodari durante a leitura deste texto, este termo seja aqui equívoco; diferentemente do que ocorre nas interpretações de Clastres (surgir) e de Baptista (desdobrar). Ao recuperar a raiz da palavra, na esteira do que propõe Baptista, Müller enfatiza um modo de pensar a criação da qual tira uma série de consequências que configuram outra sintaxe. Sua investigação etimológica o leva a considerar:

O sufixo *-rã* possui duas funções sintáticas que às vezes se confundem no texto do *Ayvu Rapyta*: por um lado, é um modificador nominal que lembra o supino latino, indicando finalidade: “*ou huvixarã*, veio para ser um líder” (Dooley). Essa forma do *-rã* contaminou o espanhol paraguaio, mas sem o sentido forte de dever ou finalidade: “Compré para mi camisa” (g. “ajogua che kamisarã”), em vez de “me compré una camisa”.

Como modalizador temporal de futuro ou de possibilidade característico das línguas guaranis: “*nemerã oo kuri ka’aguy re*, seu futuro marido foi há pouco à

mata” (Dooley), onde *nemerā* é composto de *ne-* (teu) *me[na]* (marido) e *-rā*. No g. se usa o *-rā* para criar diversos substantivos, como *rembirekorā* = noiva (ou seja: futura esposa). No caso temporal, a ideia de “futuro” tem um valor processual, daquilo que ainda não é, mas será. Por isso, para não criar um sintagma estranho como “corpo futuro”, poderia usar o verbo no presente do infinitivo com valor processual (desdobra = está desdobrando), seguido do “ainda” após “corpo”. Mas optei, assim como Vianna Baptista, por uma forma mais fluente, com o gerúndio (“vai desdobrando seu corpo”) que também se justifica na medida em que o modalizador não age apenas sobre o objeto da ação (o corpo) mas também sobre o sujeito implícito no verbo. Ao mesmo tempo, essa forma composta ajuda a diferenciar *ombojera* de *oguerojera*, que aparecerá abaixo. (MÜLLER, 2023: 130)

A escolha de Müller, seguindo Baptista, pelo gerúndio, coloca em evidência o caráter transformacional desse gesto primordial, a partir do qual Müller reinterpreta a concepção de origem para os antigos guarani. Nesse ponto, ele difere também de Baptista, uma vez que, para ele:

Curiosamente (para pensar novamente nos Mbyá), Leibniz já via que o desdobramento inicial se dá do “fundo escuro” da mônada para o claro, e assim sucessivamente (formando um grande *chiaroscuro* barroco). A esse fundo escuro os Mbyá chamam de *pytĩ yma*, que tampouco é um “caos”, mas simplesmente uma antiga treva. Aqui se vê a grande diferença em relação ao Gênesis judaico-cristão: não se trata aqui de um “caos” (como traduz Baptista), como o do *tohu-bohu* hebraico. (MÜLLER, 2023: 131)

Ainda que a “treva” escolhida por Müller, na esteira de Cadogan, soe mais cristã do que a “escuridão” ou a “noite” dos outros tradutores, inclusive os indígenas, Müller logra um *espaçamento ontológico* bem mais profundo do que os seus antecessores, lançando luz sobre uma cosmovisão mais distante da nossa. Isso nos faz pensar em François Jullien, quando este procura opor sua noção de *écart* (que pode ser traduzido por “espaçamento”) ao que ele entende por distância. Para o filósofo francês:

Os dois, diferença e *écart*, marcam uma separação. A diferença, enquanto distinção; o *écart*, enquanto distância. A diferença, é sabido, conduz a uma definição. Como diz Aristóteles, “de diferença em diferença, até a essência da coisa”. É assim que procede o conhecimento, de diferença em diferença, para chegar à identidade. Por conseguinte, a diferença ordena. Ao ordenar, permite elaborar classificações e tipologias e, como tal, é a grande ferramenta do conhecimento. Mas, assim fazendo, identificando e ordenando, a diferença – é isto o essencial e a razão pela qual me distanciarei do conceito de diferença – deixa de lado o outro. Efetivamente, caso se queira definir A e, para tanto, distinguir A de B, assim que a distinção de A com relação a B é feita, B será deixado de lado enquanto A será mantido, na sua diferença adquirida a partir de B. Este traço que marca a diferença, ao ordenar, deixa de lado o outro do qual se distinguiu – é a isto que se opõe o *écart*. (...) Em resumo: a diferença ordena, o *écart* desordena. E, por outro lado, se a diferença deixa de lado o outro, uma vez marcada e determinada, o peculiar do *écart* é, precisamente, que ele mantém o outro à vista, em relação. É neste *écart*, mantendo o outro em relação, que se opera a tradução<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Trecho da tradução e edição do texto transcrito por Ana Magda Casolato da conferência *Traduire l'écart* de François Jullien, ainda inédita.

A tradução de Müller destaca-se ainda pelo uso que faz dos tempos verbais. Na estrofe primeira do Canto I, diz Müller “— Último Ancestral —/ *vai* desdobrando” ao invés do “*foi* desdobrando” de Baptista, aproximando a cena do leitor, presentificando-a. Esse uso do gerúndio é uma das marcas de sua tradução, sendo ele o único a usá-lo em diversos momentos, dentre os quais a estrofe número 8, de que tratamos mais acima. Nela há um “pairando” e um “solando” sem equivalências nas versões precedentes; o que, segundo o próprio tradutor, dá “uma forma mais fluente” ao texto.

O apuro com que trata as fontes dessa fala ancestral, a maneira como deixa o *écart* habitar seu projeto tradutório, permite aproximá-lo de outra palavra-chave do *Ayvu Rapyta* — *ñemokandire*. Para melhor compreender o que está implicado nessa palavra, é importante salientar que ela aparece na estrofe que encerra o Canto I, traduzida por Müller como segue:

Ñamandu Ru Ete – Ancestral –  
antes de desdobrar o céu futuro –  
antes de desdobrar a Primeira Terra –  
por velhos ventos Ele andava ainda –  
velho vento de Ñande Ru –  
novamente advém –  
sempre advém o tempo velho – *ara yma* –  
sempre advém – frescor de ossos – *ñemokandire* –  
quando termina o tempo velho –  
flore o ipê-*tajy* –  
o vento vira – novo tempo – *ara pyau* –  
novo vento vige – novo tempo –  
renovo – dos ossos – *ñemokandire* –

Em suas notas, Müller esclarece que a palavra é formada de ñe- (desinência de voz reflexiva ou passiva) + -mo- (-mbo-) “fazer”, -kã- (*kang-*), osso, -ndi (com, g. *ndive*) e -re (“indica o passado”). Traduzida por Cadogan como “ressurreição”, e pelos indígenas como “novo ciclo do ano” ou “época de cada flor”, ela se tornou, em Müller, “renovo — dos ossos”. Ao comentá-la no final de sua apresentação do Canto I, ele observa que *ñemokandire* é a florada do *tajy* (ipê), signo e sinal da transformação perene.

Ao recuperar, desde a etimologia, a imagem dos ossos, Müller destaca o fato de que o “frescor de ossos que se renovam” (*ñemokandire*) é também signo e sinal da tensão entre vida e morte; um dos fundamentos da cosmopoiese Guarani Mbyá. Para eles, acrescenta Müller, a ossada humana é sagrada e reflete a estrutura do corpo de Ñanderu Tenonde. Não por acaso, o bastão-insígnia usado nos rituais se chama *yvyrá'ikanga*, nome religioso do esqueleto masculino. Ele nota ainda que o *ñemokandire* é a renovação dos ossos do corpo individual e também do corpo cósmico e coletivo. Ao mergulhar nas profundezas da língua ancestral, revivificando os seus ossos, Müller constrói um projeto ímpar de retradução, no qual as ossadas do pensamento mbyá, ou seja, sua cosmopoética, se deixa vislumbrar.

Além das estratégias já mencionadas, três outras, complementares, alicerçam a cosmopoética *ñemokandire* de Adalberto Müller. A primeira aparece na primeira linha das três estrofes (01, 06 e 08) do Canto I que acima reproduzimos. Na estrofe 01 se lê “Ñande Ru Tenonde – Último Ancestral”; na estrofe 06, “Ñande Ru Ñamandu – Ancestral”; na estrofe 08, “Ñamandu Ru Ete – Ancestral”. Para esses versos, as soluções de Clastres e Baptista são praticamente idênticas às de Cadogan (“Nuestro Padre Ultimo-último Primero”; “Nuestro Padre Ñamandú, el primero”; “el verdadero Padre Ñamandú, el primero”, respectivamente). Com efeito, “ñande” quer dizer “nosso”, “ru”, “pai”; e “ete”, verdadeiro. Ao não traduzir essas três palavras, Müller faz com que a relação estrutural desses termos ao nome Ñamandu surjam das profundezas da língua, recurso que mobiliza diversas vezes ao longo de sua reescrita.

A segunda estratégia utilizada, também em vários momentos, aparece tanto na estrofe 06, na linha “apesar de não brilhar o Sol-*Kuaray*”, quanto na estrofe 08, repetidas vezes: “o tempo velho – *ara yma*”; “frescor de ossos – *ñemokandire*”; “ipê-*tajy*”; “novo tempo – *ara pyau*”; “renovo – dos ossos – *ñemokandire*”. Trata-se de enunciar, seguidamente, a mesma palavra em português e em guarani<sup>4</sup>. O leitor assim acessa, em espelho, a tradução mais evidente e, logo após, entra em contato com a imagem-pensamento que o termo traz a partir da cosmovisão que o concebe, em mais um renovo dos ossos. Se for curioso, o leitor recorrerá às notas e descobrirá mais algumas partes da ossada ontológica Mbyá Guarani.

A terceira estratégia, também estruturante da *cosmopoética retradutória ñemokandire* de Müller, é a explicitação das polissemias contidas em algumas palavras-chave que atravessam os cantos por meio da produção de binômios. Um belo exemplo é o modo como traduz *Ayvu Rapyta*, sobretudo se o compararmos às outras traduções:

*Ayvu Rapyta*

Origem do som	(Wanderley e Geraldo Moreira)
Os fundamentos do ser	(Jecupé)
El fundamento del lenguaje humano	(Cadogan)
Fondement de la parole: les humains	(Clastres)
A fonte da fala	(Baptista)
O cerne da alma-voz	(Müller)

Som, ser, linguagem humana, *parole*, fala, alma-língua. Múltiplos são os possíveis sentidos contidos em “ayvu”, mas apenas Müller se dispõe a incorporar em seu texto (e o faz em vários momentos) a dificuldade de reduzir a complexidade contida em determinadas palavras, dada a centralidade destas para a cosmovisão aí envolvida. No caso de “ayvu”, observa:

Embora *ayvu* possa ser entendido genericamente como linguagem, tanto *ayvu* quanto *ñe’ẽ* remetem a ideias sobre “língua” e “alma” e, uma vez que esses conceitos se entrelaçam de vários modos no pensamento Guarani, de modo que a palavra e o princípio vital se con-fundem. Os dois vocábulos formam também os verbos falar e/ou dizer, e ainda podem significar a palavra (o lexema) em contexto isolado.

<sup>4</sup> Note-se que João Guimarães Rosa mobiliza esse recursos repetidas vezes ao longo de sua novela *Meu tio, o Iauaretê*.

Traduzi *ayvu* por alma-língua, por entender que *ayvu* é uma “raiz” da linguagem que emana (desdobra-se) diretamente de Ñamandu Ru Ete, e é, ao mesmo tempo, universal, ou cósmica; e traduzi *ñe’ẽ* por alma-nome, entendendo que o ato da nomeação define a linhagem ancestral e o papel social da pessoa Mbyá (que tem, portanto, uma alma/linguagem dupla, *ayvu* e *ñe’ẽ*). (MÜLLER, 2023: 147)

Ao assumir a incapacidade das línguas europeias de abarcar múltiplas dimensões de “*ayvu*” e de “*ñe’ẽ*”, assim como o faz com várias outras noções estruturantes da cosmovisão Mbyá Guarani, Adalberto Müller se filia a uma tradição de pensadores e tradutores culturais como François Jullien e sua abordagem do *écart*, ou como Eduardo Viveiros de Castro e sua concepção de tradução cultural como equivocação controlada; noção que diz respeito ao processo envolvido na tradução de conceitos práticos e discursivos do outro para os termos do aparato conceitual daquele que enuncia, ampliando as ferramentas conceituais daqueles que se deixam afetar outramente por essas cosmovisões.

Ao leitor atento, fica a rara oportunidade de se deixar revivificar pelas ossadas desse pensamento fundante — Mbyá Guarani — dessa terra hoje chamada Brasil.

## Referências

- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Ediciones Epopeteia, 1959
- CAMPOS, Haroldo. *Berêshith: a cena de origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: papiros, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Le grand parler: mythes et chants sacrés des indiens Guarani*. Paris: Seuil, 2011.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani*. São Paulo: Pierópolis, 2001.
- JULLIEN, François. *Traduire l'écart*. ATLAS, 2017. Disponível em: <<http://www.atlas-citl.org/wp-content/plugins/pdfjs-viewer-shortcode/pdfjs/web/viewer.php?file=http://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/34actes.pdf#page=11&pagemode=bookmarks&zoom=auto,0,0&download=false&print=false&openfile=false>>.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001
- \_\_\_\_\_. *Un coup de Bible dans la philosophie*, Paris, Bayard, 2004.
- MOREIRA, Geraldo; MOREIRA, Wanderley Cardoso. *O calendário cosmológico: Os símbolos e as principais constelações na visão guarani*. Florianópolis, Trabalho de Conclusão de Curso – TCC apresentado ao Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, 2015.
- MÜLLER, Adalberto. *Literatura e Antropologia: leitura e tradução comentada da cosmogonia Guarani Mbyá (Ayvu Rapyta)*. Tese apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, para acesso à Classe E (Professor Titular) da Carreira do Magistério Superior. Niterói: UFF/Instituto de Letras, 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v.5, n.10, 247-264, 2018.

# **ANÕ VAKÁ YOĨNI SHOVIÁ**

## **SOBRE O SURGIMENTO DOS ANIMAIS-ESPECTRO**

PEDRO DE NIEMEYER CESARINO (DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA, FFLCH/USP)

### **Apresentação**

As duas versões do canto *Anõ vaká yoĩni shovia* (“Sobre o surgimento dos animais-espectro”) que seguem aqui traduzidas foram realizadas pelo pajé *romeya* marubo Robson Dionísio Venãpa nos anos de 2005 e de 2006 nas aldeias do alto rio Ituí (Terra Indígena Vale do Javari, Amazonas). Versam esses cantos sobre o surgimento dos animais-espectro que se formaram nos tempos antigos, depois da morte de antepassados que foram parar no Caminho-Morte (*Vei Vai*), que faz a ligação entre a Morada da Terra-Morte (*Vei Mai Shavaya*) e a Morada do Céu-Morte (*Vei Nai Shavaya*). Tratei extensamente da formação de tal caminho e de suas diversas implicações escatológicas no livro *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia* (Cesarino 2011), em que está traduzida a versão integral do canto dedicado à formação de tal trajeto, aqui completada pela presente narrativa. Nos tempos do surgimento, os antepassados mortos por acidentes diversos (causados, por exemplo, pelos choques de peixes elétricos) liberaram seus duplos (*vaká*) que deveriam, então, realizar a travessia do caminho repleto de provas e perigos. Fracassados, eles terminam por retornar à terra para, então, se abrigarem nos corpos de determinados animais considerados como caças ruins até os dias de hoje. O canto se refere, assim, aos animais que deveriam ser evitados pelos jovens caçadores marubo que, entretanto, costumam desconhecer ou negligenciar o processo de formação dessas presas, na realidade concebidas como corpos (*kaya*) ou carcaças (*shaká*) que abrigam os espectros ruins dos antepassados retornados do Caminho-Morte.

Os animais-espectro costumam assediar os viventes que andam incautos no meio do mato. Por vezes, chegam a sequestrar os duplos das pessoas e são, por isso, chamados de animais “roubadores de duplos” (*vaká viaya*). É o caso do temido espírito do veado. Ao andar pelo mato, a pessoa escuta algo parecido com um lamento (*waiki*) em palavras melódicas similares a cantos de espíritos (*iniki*). Ouve uma voz que apela para ela como se fosse um parente distante. Trata-se, porém, do fantasma de gente morta há muito tempo, que poderá levar a pessoa incauta para viver junto dele. Também o espectro do macaco-prego (*chino*) costuma cantar no mato, já que se entende como pessoa (*vakpáshōkirvi*, *ari ā taná yorase*). Ainda assim, a pessoa que o procurar terminará por encontrar apenas o seu bicho (*awẽ yoĩni*), ou a sua carcaça (*awẽ shaká*). O próprio Robson me contou que, certa vez, escutou o canto do macaco-preto (*iso*) em um igarapé da região do Maronal, situada nas cabeceiras do rio Curuçá. Aos poucos percebeu que não se tratava exatamente de uma melodia chorosa (*waiki mane*), mas sim de gritos (*txakarkí*) tais como os de um espectro (*yochin*). Foi então que

encontrou os macacos, muito mais magros do que o comum, com os braços bem pequenos. No lugar, havia malocas de pessoas de antigamente. Seu cunhado matou os animais, mas não ousou comer da carne deles.

Os pajés marubo costumam considerar este tempo de agora como uma época ruim (*shavá ichná*). O sangue dos jovens, dizem, está cada vez mais estragado por razões diversas tais como a atração pelo mundo das cidades e as relações sexuais com parentes que não foram previstos para o casamento. É bastante comum que animais como jacus, cujubins, macacos-prego, macacos-da-noite e veados sejam abatidos pelos jovens caçadores inábeis que não conseguem presas melhores como queixadas, caetitus e antas. Esses últimos animais, ao contrário dos primeiros, não são corpos que abrigam espectros de pessoas mortas nos tempos antigos. A má alimentação acaba, assim, por contribuir para que a pessoa seja assediada pelos animais-espectro, sendo então acometida por males diversos que demandam atenção constante de pajés cada vez mais sobrecarregados. Em seu destino póstumo, tais jovens potencialmente incautos terminarão prisioneiros dos perigos do Caminho-Morte e não completarão o trajeto que os levaria à morada dos antepassados e aos espíritos benfazejos. De tempos em tempos, os jovens precisam limpar seu corpo através da aplicação da secreção emética do *kâpô*, a rã *Phyllomedusa bicolor*, que retira a sujeira derivada do consumo da carne dos animais indesejados. Por essas razões foi que Robson proferiu os cantos em cerimônias coletivas, nas quais cantava um determinado número de versos que, em seguida, eram repetidos em coro pelos aprendizes que o seguiam numa coreografia em forma de caminhada circular. É desta maneira que os jovens deveriam aprender sobre o processo de formação e os riscos dos animais ruins dos quais frequentemente se alimentam. Aos poucos, conheceriam também as palavras necessárias para ultrapassar os perigos do Caminho-Morte e não se tornarem prisioneiros de suas armadilhas.

Vemos assim como o sentido dos cantos ora traduzidos pode ser compreendido como simultaneamente moral e especulativo: trata-se de ensinar o processo de formação dos espectros perigosos, bem como de advertir sobre as consequências de desconhecê-los. Tal é precisamente a mensagem dos versos de fechamento de uma das versões, nos quais Robson se refere aos jovens como sabiás (*mawa*) que vivem juntos para aprender: “Assim mesmo aconteceu/ Aos que primeiro surgiram/ Os nascidos depois/ Sabiás-espírito sabidos/ Que sabendo crescem/ Talvez sobre isso/ Possam juntos pensar”. Se forem atentos, talvez consigam se transformar também em pajés, ou ao menos cultivar relações de parentesco com espíritos que os acolherão depois da morte. Poderão assim acessar a Morada do Céu Descamar (*Shokor Nai Shavaya*), uma morada celeste melhor que apenas os integrantes do Povo Macaco Barrigudo (Txonavo) conseguiram atingir, como mostram também as estrofes finais da segunda versão do canto.

Mas como, mais especificamente, desenvolvem os presentes cantos as suas estratégias de pensamento? Em que medida se relacionam com o sentido especulativo geral que orienta as artes verbais marubo? As narrativas cantadas sobre o surgimento dos animais-espectro (*vaká yoini*) apresentam as diversas etapas de formação ocorridas nos tempos antigos via

o encadeamento paralelístico de fórmulas etiológicas, que são a pedra-de-toque para o desenvolvimento das reflexões xamânicas e de seus processos de aprendizagem (Cesarino 2011, 2013, 2023). Trata-se de um procedimento comum a diversos outros cantos (narrativos ou não) dos Marubo que fazem emprego de estoques de fórmulas verbais dedicadas a pensar “o surgimento” (*awen wenía*) ou “a formação” (*awen shovia*) dos mais diversos existentes. Os Marubo conhecem um ciclo narrativo longo dedicado ao surgimento dos antepassados que recebe o nome de *Wenía*, traduzido por mim em outro trabalho (Cesarino 2018). Algumas das estrofes desse canto estão, inclusive, engastadas nas presentes versões (como, por exemplo, a sequência dos versos 1 a 33 da versão 1). A noção de *wenía*, entretanto, não se refere apenas ao nome de tal longa narrativa que versa sobre o processo de surgimento dos primeiros coletivos marubo e de sua subida desde o rio *Noa* até a chegada na Ponte Jacaré, localizada a montante. O termo *wenía* se refere, de maneira mais abrangente, aos processos diversos de surgimento que dão origem, por exemplo, aos coletivos que constituem a multiplicidade de moradas ou mundos (*shavá*) pensada e manipulada pelo xamanismo marubo.

Os pajés marubo não refletem sobre um *cosmos* organizado, regido por alguma função soberana que garante a cada divindade o seu lote (como na *Teogonia* de Hesíodo), mas sim sobre uma dispersão indefinida de pessoas e de coletivos que têm seu surgimento contado ao logo de várias narrativas distintas estudadas com mais detalhes por mim em *Quando a Terra deixou de falar* (Cesarino 2013). Essas narrativas (sempre cantadas e metrificadas) podem ser compostas por longas sequências etiológicas, como é o caso do próprio *Wenía* e, também, do *Anõ vaká yoini shovia*, que narra o surgimento dos animais-espectro. Podem também tratar de outras diversas histórias ocorridas nos tempos em que a terra era jovem. Frequentemente, as narrativas trazem trechos etiológicos provenientes de outros cantos engastados em suas sequências de formações (caso dos versos do *Wenía* acima apontados), assim como nas partes em que os cantos desenvolvem enredos e peripécias distintas das longas sequências de surgimento. Os pajés marubo costumam considerar tais sequências como as mais importantes de seu repertório, pois são elas que efetivamente trazem as ferramentas especulativas e agentivas fundamentais.

Não parece ser por acaso que justamente esses cantos-sequência ou cantos-lista tenham se tornado pouco presentes em outras tradições pano e, *quixá*, amazônicas. Isso talvez possa se explicar, em primeiro lugar, pelo fato de que dependem de longos e árduos processos de aprendizagem interrompidos pelo caos social atravessado pelas sociedades indígenas. Há que se considerar também o progressivo contato com formas de conhecimento relacionadas à escrita literária (escola, ONGs, processos de alfabetização, de documentação, etc.), que não são compatíveis com o ritmo, a transmissão e as especificidades especulativas das composições formulares etiológicas (Cesarino 2023). Esse modo de composição é bastante distinto da fluidez narrativa característica do que se costuma compreender como mito a partir de uma longa experiência histórica assentada na passagem para a literatura escrita. Vale recordar, por exemplo, da diferença de composição dos textos que compõem o Rig Veda com relação ao

Mahabharata, sobre a qual refletia Georges Dumézil (1995) em *Mito e epopeia* ou, ainda, do processo de transformação do mito em literatura estudado por Paul Veyne (1983) em *Acreditavam os gregos em seus mitos?*, entre outros casos conhecidos.

Há que se compreender, entretanto, que as sequências etiológicas também são narrativas a seu modo, embora executadas através de outra construção mental diretamente dependente do ritmo e da enunciação versificadas. É isso, aliás, que está por trás da passagem de uma provável composição original formular encadeada em longas sequências paralelísticas para a prosa corrida, um tanto quanto *sui generis*, da mitologia dos Desana do alto Rio Negro publicada no livro *Antes o mundo não existia* (Kenhíri; Párókumu 2019). Trata-se, neste caso rio-negrino, de uma narrativa em prosa que encadeia uma série de surgimentos etiológicos associados aos lugares em que a cobra-canoa faz as suas paradas para, então, dar surgimento aos diversos povos que habitam a região. Esse tipo de composição etiológica transposta para a prosa corrida confere um certo ar de estranhamento para o leitor acostumado com as intrigas características da antiga mitologia europeia transformada em literatura escrita. No caso desana assim como no marubo (entre outros tantos amazônicos, aliás), o que está em questão é, sobretudo, o estabelecimento de um mapa ou panorama mental referente às transformações ocorridas nos tempos antigos. Em outras palavras, a atenção, como dizia Lévi-Strauss, está na progressiva alteração de um contínuo originário que passa a dar lugar à multiplicidade de posições diferenciadas e conflitantes entre si, ou seja, a miríade de mundos ou moradas atualmente existentes. Essa alteração progressiva não deixa de ser também narrativa, já que se configura em um tempo ou, antes, produz a própria imagem ou concepção do tempo no interior do qual outras intrigas (consideradas como menos importantes pelos critérios marubo, vale lembrar) terminam por se desenvolver. O que as sequências etiológicas oferecem, afinal de contas, é a possibilidade de compreensão do processo de vir a ser, constituindo assim os fundamentos dos pressupostos ontológicos mobilizados por sistemas de pensamento xamânico tais como o marubo.

Não se trata de dizer que o tempo é um efeito de discurso, mas justamente o contrário: o discurso é que precisa acompanhar ou se adequar à possibilidade de pensar (e de agir sobre) o tempo. Mas é aqui que as coisas se tornam complexas. A poética mítico-xamânica versa sobre processos que, embora sejam anteriores e independentes do repertório verbal de narradores conhecidos pela memória genealógica do povo marubo, são também atualizados ou presentificados pela voz de tais narradores. Essa presentificação, entretanto, não equivale a uma construção do *logos*, a um truque da *performance* verbal. O que, então, ela efetivamente pressupõe ou produz? No presente canto, Robson Venápa rememora a formação dos animais-espectro que se deu nos tempos antigos. Em outros, porém, tais como os cantos agentivos *shōki* (cantos de cura e de feitiçaria), ele poderá se valer das mesmas sequências de fórmulas para agir sobre os espectros que venham a adoecer algum de seus parentes: embora anteriores e independentes dos cantos que narram os seus processos de formação, os agentes agressores não estão imunes ao alcance das palavras do pajé. A noção fundamental

por trás de tal processo é aquela que costumo traduzir por “pensamento” (*chinã*), mas que, na realidade, corresponde a uma capacidade agentiva mediada por palavras, uma capacidade de interferência do pensamento no mundo, diríamos nós através do jargão filosófico ocidental. O problema é que “pensamento” não corresponde exatamente a uma propriedade do Sujeito: as palavras são evidentemente enunciadas por algum *sujeito*, mas este não coincide com a substância metafísica solipsista que os modernos associam às capacidades intelectuais e ao problema da representação.

As palavras de pensamento, afinal, são análogas àquelas usadas pelos xamãs demiurgos primeiros que deram origem à existência com suas vozes-sopro associadas a substâncias de poder como o tabaco, a ayahuasca e o lírio. Entre os Marubo e entre outros diversos povos indígenas, como no caso do *Ayvu Rapyta* dos Guarani-Mbya (Cadogan 1959) ou do *Watunna* dos Yekuana (De Civrieux 1980), tais palavras ou vozes tanto instauram realidades possíveis quando acompanham e interferem sobre as já existentes. Os xamanismos atuais tentam, de certa forma, imitar o gesto verbal dos pajés demiúrgicos em seus rituais. Nas presentes traduções, porém, é o valor de ensinamento e de advertência que está por trás dos cantos proferidos por Robson Venápa, que tentava fazer com que os aprendizes aprendessem algo sobre a formação dos animais-espectro. Desta forma, eles poderiam aos poucos tornar os seus duplos mais leves (*shatashta*) e sabidos (*eseya*) o suficiente para que consigam evitar os perigos da vida e, depois da morte, contornar aqueles que vierem a encontrar ao longo do tenebroso caminho.

As duas versões do canto aqui traduzidas confirmam uma das mais importantes características da composição oral em *performance*: o canto é sempre o mesmo, mas outro. Ele varia a partir das intenções e da disposição da memória do cantor neste ou naquele momento em que enuncia seus versos. É por tal razão que decidi apresentar aqui as duas versões juntas, para que se tenha uma ideia de tal processo de variação constitutivo das enunciações xamânicas. Robson e outros cantores marubo costumam empregar sempre um estoque comum de fórmulas verbais. Bastará o pajé alternar essas fórmulas de acordo com o que lhe convém, mas sem esgarçar em demasia os limites do que se reconhece como tradicional, isto é, como pertencente ao *modus operandi* e ao repertório transmitido por pajés e espíritos desde tempos imemoriais. Mais do que identificar fórmulas a conjuntos determinados de versos, faz mais sentido falar em “formulismo” (Zumthor 1983), ou seja, em uma direção geral da composição oral orientada pelo ritmo (encadeado através de uma métrica rigorosa, no caso das artes verbais marubo e pano de maneira geral) e pela variação combinatória envolvida na complexa substituição de paradigmas a partir de uma estrutura predeterminada. É nesse jogo de substituição, que toma como referência o estoque fixo de fórmulas, que consiste um dos aspectos mais importantes dos processos de aprendizagem dos cantos. As duas versões aqui traduzidas, não por acaso, repetem em alguns momentos sequências narrativas similares. Em outros, encadeiam sequências inexistentes nesta ou naquela versão, ou então omitem passagens que se fazem presentes não apenas nessas duas variações do canto sobre o surgimento

dos animais-espectro mas, também, em outros cantos do repertório marubo, especialmente no *Wenía*. A composição formular, afinal de contas, é matéria viva de pensamento orientada para a ação ritual e não um tesouro congelado de informações.<sup>1</sup>

## Anõ vaká yoĩni shovia

Sobre o surgimento dos animais-espectro

Robson Dionísio Doles Marubo (Venápa)

Traduzido por Pedro Cesarino

### Versão I

1.	<i>Rovo Vake Nawavo</i> <i>Shane Vake Nawavo</i> <i>Varĩ Vake Nawavo</i> <i>Atõ shovitãisho</i>	Filhos do Povo Japó Filhos do Povo Azulão Filhos do Povo Sol Em seu começo
5.	<i>Nawa wenítaniki</i> <i>Sai toa ikirao</i>  <i>Kape tewã tapãne</i> <i>Atõ vake onemãi</i> <i>Kape tewã tapãne</i>	Quando povos surgem Vêm gritocantando  Grande Ponte Jacaré Seus filhos derruba Na Grande Ponte Jacaré
10.	<i>Atõ vake naoa</i> <i>Wa ene marãno</i> <i>Txo ivai imaĩnõ</i> <i>Ene kewã inisho</i> <i>Shawã make shetaya</i>	Os filhos afundam E no fundo do rio Ali caem e então Afiadas facas-água E piranhas-arara dentadas
15.	<i>Atõ vake yasha</i> <i>Atõ vei imiki</i> <i>Kovinamaĩnõ</i> <i>Atõ awe shavovo</i>  <i>“Nokẽ awe niavõ</i> <i>Noke veishoanã”</i>	Os filhos retalham E seu sangue-morte Redemoinho forma E então as irmãs:  “O que será de nós Que ficamos morridas” <sup>2</sup>
	<i>A iki anã</i> <i>Atõ vei txitxãne</i> <i>Atõ vei imiki</i> <i>Imi weainisho</i>	É o que dizem E com balaios-morte Seu sangue-morte Elas recolhem
25.	<i>Imi tokõinisho</i> <i>Kochoaki aoa</i>	O sangue sugam E assim soprocantam

1 No que se refere ao processo de tradução e aos critérios adotados para o presente trabalho, o leitor ou leitora interessado poderá encontrar maiores detalhes em outras de minhas publicações, tais como Cesarino (2011, 2013).

2 “Morrido” traduz o termo *veia*, que se refere à morte ou aprisionamento do duplo da pessoa em seu destino póstumo, por contraste à “morte” do corpo ou carcaça, processo para o qual os marubo costumam utilizar o termo *vopia*.

	<i>Toãs ikovãi</i>	<i>Toãs toãs</i> – escuta-se
	<i>Wa ene shavaya</i>	E para a morada aquática
	<i>Shavá aváinita</i>	Para a morada
30.	<i>Ene voa votashe</i>	Em uma colina
	<i>Setei voiya</i>	Ali assentam
	<i>Ave anõshorao</i>	Para então deixar
	<i>Ene isko revõno</i>	Japó-rio se espalhar <sup>3</sup>
	<i>Atõ mão vakáki</i>	E seus duplos solitários <sup>4</sup>
35.	<i>Rapakevãini</i>	Vão logo saíndo
	<i>Ene ivã pei</i>	E numa folha-rio
	<i>Voĩki irinõ</i>	Em cima caem
	<i>Ene voro wetsãno</i>	E num morro-rio
	<i>Setei voiya</i>	Ali assentam
40.	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
	<i>Ene chino revõno</i>	Macaco-prego aparecer
	<i>Askákia aya</i>	Assim acontece
	<i>Meki oshkeakei</i>	Então se dividem
	<i>Noa ivã pei</i>	Numa folha-rio
45.	<i>Voĩki irinõ</i>	Se enroscam
	<i>Noa voro wetsãno</i>	Noutro tronco-rio
	<i>Setei voiya</i>	Ali assentam
	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
	<i>Vaká chino revõno</i>	Macaco-espectro aparecer <sup>5</sup>
50.	<i>Askákia aya</i>	Assim acontece
	<i>Atõ askámaĩnõ</i>	E depois então
	<i>Iskõ Chapo akavo</i>	O chamado Iskõ Chapo
	<i>Ene kewã iniki</i>	Afiada faca-água
	<i>Shawã make shetaya</i>	E piranhas-arara dentadas
55.	<i>Machit avainiki</i>	Por cima salta
	<i>Ene mato wetsano</i>	E noutra colina-rio
	<i>Nioi kaoi</i>	Lá vai viver <sup>6</sup>

3 O trecho de abertura (versos 1 a 33) é também narrado no canto de formação dos antepassados (*Wenía*), traduzido em Cesarino (2018, versos 832 e segs). Os classificadores - *rio* que acompanham essa sequência de versos indicam que os eventos se passam todos na posição da morada sub-aquática (*Ene shava*).

4 As noções de *yochi* e de *vaká* são equivalentes. Referem-se tanto aos duplos que compõem a pessoa marubo quanto a entidades independentes da pessoa, embora relacionadas a corpos tais como os dos animais. O termo “duplo” pode então ser utilizado tanto para traduzir *vaká* quanto *yochin*, na tentativa de evitar outros tais como “alma” ou “princípio vital”, já que duplos têm corpo, morrem, alimentam-se e estabelecem relações de parentesco. O termo “espectro” (por vezes alternado com “fantasma”) também traduz as mesmas noções *vaká* e *yochin*, que, além dos duplos anexados a corpos, também compreendem entidades potencialmente agressivas que assediam e assombram os viventes. Analisei mais extensamente tais noções e opções tradutórias em *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia* (Cesarino 2011).

5 Trata-se dos espectros do macaco-prego.

6 Sequência de origem do jacaré (*kape*).

	<i>Rovo Vake Nawavo</i>	Filhos do Povo Japó
	<i>Rovo isko inaki</i>	Os seus cocares
60.	<i>Atõ maiti aoa</i>	De cauda de japó
	<i>Matsekevã</i>	Eles vão vestindo
	<i>Ene mani shavino</i>	E na bananeira-água
	<i>Shãtsoroavãisho</i>	Vão se acocorando
	<i>Setei voiya</i>	E ali assentam
65.	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
	<i>Ene tãta revõno</i>	Rã d'água aparecer
	<i>Ato vei sheta</i>	E seus dentes-morte
	<i>Menoshovã</i>	Eles vão espalhando
	<i>Ene mai txishãne</i>	E no fundo do rio
90.	<i>Nameshovãisho</i>	Ali vão caindo
	<i>Mĩtxi ivoia</i>	E amontoados ficam <sup>7</sup>
	<i>Kana Vake Nawavo</i>	Filhos do Povo Arara
	<i>Kana mai wẽno</i>	Vento da Terra-Arara
	<i>Atõ vake nawea</i>	Os filhos mata
95.	<i>Kana mai weki</i>	Vento da Terra-Arara <sup>8</sup>
	<i>Veiavatã vaiki</i>	Pelo vento levados <sup>9</sup>
	<i>Wa naí shavaya</i>	À morada celeste
	<i>Shavá avainita</i>	À morada vão
	<i>Kana Naí paroke</i>	Num canto do Céu-Arara
100.	<i>Setei voiya</i>	Ali assentam
	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim deixar
	<i>Kana pano revõno</i>	Tatu-arara se espalhar <sup>10</sup>
	<i>Ino Vake Nawavo</i>	Filhos do Povo Onça
	<i>Ino mai wẽno</i>	Ventania da Terra-Onça

7 Robson não explicou o que surge nessa estrofe. No *Wenia* (versos 858 e segs) são as contas dos adornos do povo-japó que caem no fundo do rio, dando origem aos marimbondos subaquáticos. Pode ser que Robson tenha usado “dentes” lá onde o pajé Armando Cherópapa, que cantou o *Wenia*, preferiu “adornos”. Talvez a escolha de Armando tenha sido por metaforizar os dentes, referidos de maneira literal por Robson.

8 A sucessão de estrofes e de blocos paralelísticos costuma se dar através de fórmulas de fechamento (sobretudo das que indicam a conclusão de um processo etiológico, tais como “para assim fazer/ X aparecer”) e, também, pela variação classificatória comum ao pensamento marubo. Essa variação toma classificadores de inspiração totêmica (tais como “sol”, “azulão”, “japó”, “morte”, “arara” e outros), alguns dos quais referentes ao sistema de organização social dos Marubo, para identificar a multiplicidade dos existentes, de seus coletivos e de seus processos de devir. Trata-se, em outros termos, de marcar tudo o que existe como pertencente a alguma classe possível e conhecida pelos pajés, o que é bastante distinto de adjetivação ou de qualificação dos nomes anteceditos por tais marcas de variação. É assim que “terra-arara” não deve ser compreendida como alguma forma de monstruosidade, mas sim como o mundo, morada ou referência (*shavá*) habitado pelas pessoas da classe ou segmento sociocósmico “arara”, e assim por diante.

9 O vendaval forte prende (*veia*) as pessoas e as leva embora.

10 Disseram-me que esse tatu é um espírito ruim (*yochĩ ichnãrasĩ*) que rouba o duplo das pessoas. Veja que se trata de um tatu da classe “arara”, ou seja, associado ao Povo Arara (Kana Nawavo) a que se refere a presente estrofe.

105.	<i>Atõ vake nawea</i> <i>Ino mai weki</i> <i>Veiyavatã vaiki</i> <i>Wa nai shavaya</i> <i>Shavã avainita</i>	Os filhos mata Vento da Terra-Onça Pelo vento levados À morada celeste À morada vão
110.	<i>no Nai paroke</i> <i>Setei voiya</i> <i>Ave anõshorao</i> <i>Ino pano revõno</i>  <i>Varĩ Vake Nawavo</i>	Num canto do Céu-Onça Ali assentam Para assim deixar Tatu-onça se espalhar Filhos do Povo Sol
115.	<i>Vari paka tapãne</i> <i>Atõ vake onemai</i> <i>ari paka tapãne</i> <i>Atõ vake senãi</i> <i>Atõ vei vaká</i>	Ponte de taboca-sol Seus filhos derruba Ponte de taboca-sol <sup>11</sup> Seus filhos eletrocuta E seus duplos-morte
125.	<i>Vei Vai shavaya</i> <i>Atõ onãinimai</i>  <i>Vei Popo ativo</i> <i>Rakeaki aoa</i> <i>Veia veiataniki</i>	Para o Caminho-Morte Para lá seguem  E Coruja-Morte Ali os assusta O caminho barra
130.	<i>Arimẽs pakesi</i> <i>Vei tama txapake</i> <i>Setei voiya</i> <i>Ave anõshorao</i> <i>Mai txixka revõno</i>	E eles se espalham Na árvore-morte Ali assentam Para assim fazer Alma-de-gato aparecer <sup>12</sup>
135.	<i>Vari Vake shavovo</i> <i>Vari paka tapãne</i> <i>Atõ vake senãa</i> <i>Atõ vei vaká</i> <i>Vei Vai shavaya</i>	Filhos do Povo Sol Ponte de Taboca-Sol Os filhos eletrocuta E seu duplo-morte Para o Caminho-Morte
140.	<i>Atõ onãinimãi</i> <i>Vei txi ativõ</i> <i>Rakeaki aoa</i> <i>Vei txi ativo</i> <i>Veia veiatanise</i>	Para lá seguem E fogo-morte Ali os assusta E fogo-morte O caminho barra

11 Aqui, como em outros versos das duas versões, “Ponte de taboca” será uma metáfora para o peixe elétrico, o poraquê (*koni*).

12 *Mai txishka* é provavelmente o Saci-pavão, *Dromococcyx pavonius*, *Cuculidae sp.*. Não é um pássaro ruim tal como o Alma-de-Gato propriamente dito (*txishka*), que é agourento. Decidi, entretanto, manter o nome desta última ave por razões poéticas.

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 145. | <i>Arimēs pakesi</i><br><i>Nai tae irinō</i><br><i>Ivai inivoita</i><br><i>Vari siko peiki</i><br><i>Votiki irinō</i> | E então se espalham<br>Para o pé do céu <sup>13</sup><br>Juntos todos vão<br>E numa folha-sol <sup>14</sup><br>Em cima enroscados |
| 150. | <i>Shokoi voiya</i><br><i>Ave anōshorao</i><br><i>Vaká kevo revōno</i>  | Ali mesmo ficam<br>Para assim fazer<br>Jacu fantasma aparecer <sup>15</sup>   |

## Versão II

- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 1.  | <i>Varĩ Vake Nawavo</i><br><i>Atō shovitāisho</i><br><i>Nawa wenítaniki</i><br><i>Sai toa imaĩnō</i>   | Filhos do Povo Sol<br>Em seu começo<br>O povo surge<br>E vem gritocantando <sup>16</sup>  |
| 5.  | <i>Vari paka tapãne</i><br><i>Atō vake onemāi</i><br><i>Vari paka tapãne</i><br><i>Atō vake senãa</i>  | Mas tronco de taboca-sol<br>Seus filhos derruba<br>Tronco de taboca-sol<br>Seus filhos eletrocuta                                   |
| 10. | <i>Vei Vai Shavaya</i><br><i>Atō onāinimai</i><br><i>Vei txi ativō</i><br><i>Rakeaki aoi</i><br><i>Vei txi ativo</i><br><i>Veia veiataniki</i> | E para o Caminho-Morte<br>Para lá seguem<br>E fogo-morte<br>Os filhos assusta<br>E fogo-morte<br>O caminho barra                    |
| 15. | <i>Arimēs pakesi</i><br><i>Vei shepã pei</i><br><i>Pesotaná irino</i><br><i>Ave anōshorao</i><br><i>Shepã kamã merano</i>                      | E então se espalham<br>Na palmeira-morte <sup>17</sup><br>Em cima ficam<br>Para assim fazer<br>Onça palheira aparecer <sup>18</sup> |
| 20. | <i>Avi ato pariki</i><br><i>Kape tewã tapãne</i><br><i>Nawa raká shakama</i><br><i>Atō vake naoa</i><br><i>Wa ene marãno</i>                   | Os que primeiro surgiram<br>Na grande Ponte Jacaré<br>O povo todo junto<br>Os filhos afundam<br>E no fundo do rio                   |

13 Região leste.

14 Folha de taboca

15 O jacu causa cansaço, quer roubar a pessoa. Por isso não pode ser comido.

16 Trata-se de um gênero verbal comum em festas (*saika*) que reproduzem a coreografia de caminhada, muitas vezes circular.

17 *Attalea attaleoides*

18 Nome de pássaro que avisa a guerra (*paka tanamtsāwa*).

25.	<i>Txoivãi imaino</i> <i>Shawã make inisho</i> <i>Ene kewã akavo</i> <i>Ato vake yasha</i> <i>Ato vei imiki</i>	Ali caem e então Piranhas-arara dentadas E afiadas facas-água Os filhos retalham E seu sangue-morte
30.	<i>Kovinamaïno</i> <i>Atõ awe shavovo</i>  <i>“Nokẽ awe niavõ</i> <i>Noke veishoanã”</i>	Redemoinho forma E então as irmãs:  “O que será de nós Que ficamos morridas”
35.	<i>A iki anã</i> <i>Atõ vei txitxãne</i> <i>Atõ vei imiki</i> <i>Imi veainisho</i> <i>Imi tokõinisho</i>	É o que dizem E com balaios-morte Seu sangue-morte Elas recolhem O sangue sugam
40.	<i>Kochoaki aoa</i> <i>Toãs ikovãi</i> <i>Noa taerino</i> <i>Ivaini voita</i> <i>Toãs ikovãini</i>	E assim soprocantam <i>Toãs</i> – eles revoam E ao pé do rio <sup>19</sup> À morada juntos <i>Toãs</i> – eles revoam
45.	<i>Ene voa votashe</i> <i>Setei voiya</i>  <i>Shane Vake Nawavo</i> <i>Shane paka tapãne</i> <i>Atõ vake onemai</i>	E numa colina-rio Ali assentam <sup>20</sup>  Filhos do Povo Azulão Tronco de taboca-azulão Seus filhos derruba
50.	<i>Shane paka tapãne</i> <i>Atõ vake senãa</i>  <i>Ato vei vaká</i> <i>Vei Vai Shavaya</i> <i>Atõ onãinimãi</i>	Tronco de taboca-sol Seus filhos eletrocuta  E seus duplos-morte Para o Caminho-Morte Para lá seguem
55.	<i>Vei shawe ativo</i> <i>Rakeaki aoa</i> <i>Veia veiataniki</i> <i>Arimẽs pakesi</i> <i>Vei tama mevi</i>	E jaboti-morte Ali os assusta O caminho barra E então se espalham E na árvore-morte
60.	<i>Mesotanáirino</i> <i>Setei voiya</i> <i>Ave anõshorao</i> <i>Yora váka merano</i>	Ali em cima Ali assentam Para assim fazer Pássaro-espectro aparecer <sup>21</sup>

19 Região Leste, a jusante.

20 Essa estrofe trata do surgimento dos Japós do Rio Grande (Ene Iskovo), que são os corpos dos espectros dos policiais brancos bravos. A primeira versão do canto traz mais uma estrofe que completa o processo etiológico do trecho acima (versão I, versos 35 a 46).

21 *Yora váka* (não confundir com *yorã vaká*, “duplo de gente”) é um pássaro não identificado que costuma avisar quando

	<i>Ino Vake Nawavo</i>	Filhos do Povo Onça
65.	<i>Nawa raká shakama</i>	O povo todo junto
	<i>E peiãki</i>	Formigas de fogo
	<i>Atõ vake tekaa</i>	Seus filhos picam
	<i>ei Vai Shavaya</i>	E para o Caminho-Morte
	<i>Atõ onãinimai</i>	Para lá seguem
70.	<i>Vei shawe ativo</i>	E jaboti-morte
	<i>Awẽ tavainimãi</i>	O caminho atravessa
	<i>Vei popo ativo</i>	E coruja-morte
	<i>Awẽ vei shetsãne</i>	Com suas setas-morte
	<i>Rakeki aoa</i>	Com setas assusta
75.	<i>Vei popo ativo</i>	E coruja-morte
	<i>Veia veiataniki</i>	O caminho barra
	<i>Arimẽs pakesi</i>	E então se espalham
	<i>Vei tama txapake</i>	Na árvore-morte
	<i>Setei voiya</i>	Ali assentam
80.	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
	<i>Vaká niro merano</i>	Macaco da noite aparecer <sup>22</sup>
	<i>Koro vake nawavo</i>	Filhos do Povo Cinza
	<i>Koro tawa kewãne</i>	Faca de bambu-cinza
	<i>Ato vake vosea</i>	Seus filhos decepa
85.	<i>Ato vei vaká</i>	E seus duplos-morte
	<i>Vei Vai Shavaya</i>	Para o Caminho-Morte
	<i>Shavá onãini</i>	Para lá seguem
	<i>Vei txi ativo</i>	E fogo-morte
	<i>Awẽ tavainimai</i>	Ali os prende
90.	<i>Vei iso ativõ</i>	Macaco preto-morte
	<i>Rakeaki aoa</i>	Os filhos assusta
	<i>Veia veiataniki</i>	E o caminho barra
	<i>Arimẽs pakesi</i>	E então se espalham
	<i>Koro Vei Nawavo</i>	Povo Cinza-Morte
95.	<i>Anõ mae tekiti</i>	Num lugar qualquer
	<i>Vei shovo shakini</i>	Na maloca-morte
	<i>Shokoi voia</i>	Por ali fica
	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
	<i>Vaká popo merano</i>	Coruja fantasma aparecer <sup>23</sup>
100.	<i>Kana Vake Nawavo</i>	Filhos do Povo Arara
	<i>Kana paka tapãne</i>	Ponte de taboca-arara

há guerra ou alguma briga com risco de morte.

22 Não se pode imitar o macaco-da-noite, sob o risco de receber em sua casa depois de algum tempo a visita de seu espectro.

23 A coruja é um pássaro, mas sua fala pode se transformar, soar como um choro, como um chamado. É roubadora de duplos, deixa as pessoas doentes.

	<i>Atõ vake onemãi</i>	Seus filhos derruba
	<i>Atõ vake senãi</i>	Seus filhos eletrocuta
	<i>Atõ vei vaká</i>	E seus duplos-morte
105.	<i>Vei Vai Shavaya</i>	Para o Caminho-Morte
	<i>Atõ onãinimai</i>	Para lá seguem
	<i>Vei txae ativo</i>	E espinho-morte <sup>24</sup>
	<i>Rakeaki aoa</i>	Ali os assusta
	<i>Veia veiataniki</i>	O caminho barra
110.	<i>Arimês pakesi</i>	E então se espalham
	<i>Vei Mai matoke</i>	Na colina da Terra-Morte
	<i>Vei tao wenene</i>	No terreiro da paxiuba-morte <sup>25</sup>
	<i>Shokoi voiya</i>	Por ali ficam
	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
115.	<i>Vaká txasho merano</i>	Veado fantasma aparecer
	<i>Vari Vake Shavovo</i>	Filhos do Povo Sol
	<i>Vari paka tapãne</i>	Ponte de taboca-sol
	<i>Atõ vake senãi</i>	Os filhos eletrocuta
	<i>Atõ vei vakaki</i>	E seus duplos-morte
120.	<i>Vei Vai Shavaya</i>	Para o Caminho-Morte
	<i>Atõ onãinimãi</i>	Para lá seguem
	<i>Vei shono tapã</i>	E tronco de samaúma-morte
	<i>Veia veiataniki</i>	O caminho barra
	<i>Arimês pakesi</i>	E então se espalham
125.	<i>Vei siko pei</i>	E numa folha-morte
	<i>Votĩki irino</i>	Ali se enroscam
	<i>Shokoi ivoia</i>	E juntos ficam
	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
	<i>Vaká kevo merano</i>	Jacu-morte aparecer <sup>26</sup>
130.	<i>Shane Vake Shavovo</i>	Filhos do Povo Azulão
	<i>Shane paka tapãne</i>	Ponte de taboca-sol
	<i>Ato vake senãa</i>	Os filhos eletrocuta
	<i>Atõ vei vaká</i>	E seus duplos-morte
	<i>Vei Vai Shavaya</i>	Para o Caminho-Morte
135.	<i>Atõ onãinimãi</i>	Para lá seguem
	<i>Vei txi ativo</i>	E fogo-morte
	<i>Rakeaki aoa</i>	Ali os assusta
	<i>Veia veiataniki</i>	O caminho barra

24 Espinho (*txaẽwa*).

25 Nome de lugar da Terra-Morte.

26 Pássaro causador de fraqueza e de insônia (*txokaya, wesná akaya*).

140. *Arimēs pakesi* E então se espalham  
*Vei ivã pei* Numa folha-morte  
*Vototaná irino* Todos em pé  
*Setei voia* Por ali ficam  
*Ave anōshorao* Para assim fazer  
*Vaká achá merano* Sapo fantasma aparecer
145. *Koro Vake Shavovo* Filhos do Povo Cinza  
*Koro mai weno* Vento da terra-cinza  
*Ato vake nawea* Os filhos derruba  
*Ato vei vakaki* E seus duplos-morte  
*Vei Vai Shavaya* No Caminho-Morte
150. *Awē onāinimai* Ali mesmo chegam  
*Vei popo ativō* E coruja-morte  
*Awē vei shetsāne* Com suas setas-morte  
*Rakeki aoa* Os filhos assusta  
*Veia veiataniki* O caminho barra
155. *Arimēs pakesi* E então se espalham  
*Koro mai voro* Numa colina-cinza  
*Vei ivã pei* Numa folha-morte  
*Votīki irino* Ali se enroscam  
*Setei voia* E ali assentam
160. *Ave anōshorao* Para assim fazer  
*Vaká chino meranō* Macaco fantasma aparecer
- Txona Vake Nawavo* Povo macaco barrigudo  
*Atō keno koīni* Com suas lanças  
*Yamamaki avo* Matam-se todos
165. *Atō vei vakáki* E seus duplos-morte  
*Vei Vai Shavaya* Para o Caminho-Morte  
*Shavá onāinimai* Para lá seguem  
*Vei iso ativō* E macaco-morte<sup>27</sup>  
*Veia veiataniki* O caminho barra
170. *Txona minosh tapāne* E pela ponte de cipó<sup>28</sup>  
*Kaya inakāi* Por ali sobem  
*Vei iso ativo* E macaco-morte  
*Machit avaini* Por cima pulam  
*Txona tao tapāne* E pela ponte de paxiúba

27 Macaco-aranha.

28 “Ponte de cipó-macaco” é o nome do caminho percorrido pelo povo macaco-barrigudo. É um caminho sinuoso, mas suave, bom como um caminho-espírito (*yove vai*). O trajeto é perigoso por ser muito alto. De lá de cima dá para ver a terra aqui embaixo, como se vê de um avião. Robson Venápa me disse que ficou com medo de cair e que já viu muitas vezes esse caminho, só não tão perigoso quanto o *wekorte*, o dispositivo que costuma usar para viajar. O *wekorte* faz a pessoa perder a respiração de tanta adrenalina, me contou.

175.	<i>Teki inakãi</i> <i>Txona píti pei</i> <i>Petor aveinia</i>	Por ali passam Nas folhas de palmeira Vão se agarrando
	<i>Vei kōta peĩ</i> <i>Peĩ kayainai</i>	Nas folhas de babaçu-morte Pelas folhas sobem <sup>29</sup>
180.	<i>Shokor Naí Shavaya</i> <i>Shokoi voiya</i>	E na Morada do Céu-Descamar Ali mesmo ficam <sup>30</sup>
	<i>Vari Vake Nawavo</i> <i>Atõ vana koĩni</i> <i>Vei akiavo</i>	Filhos do Povo Morte Com suas falas-feitiço Morridos mesmo ficam
185.	<i>Atõ vei vaká</i> <i>Rapakevãĩ</i> <i>Vei pani wenene</i> <i>Shokoi voiya</i>	E seus duplos-morte Vão então saindo E no terreiro-morte Ali mesmo ficam
	<i>Ave anõshorao</i>	Para assim fazer
190.	<i>Vaká yawa merano</i>	Queixada-fantasma aparecer
	<i>Askáki aya</i> <i>Avi ato pariki</i> <i>Txipo kaniaivo</i> <i>Yove mawa chinayai</i>	Assim mesmo aconteceu Aos que primeiro surgiram Os nascidos depois Sabiás-espírito sabidos
195.	<i>Chinãyai kanisho</i> <i>Anõ chinã anõvo</i> <i>Inã taise</i>	Que sabendo crescem Talvez sobre isso Possam juntos pensar

## Referências

- Cadogan, León. 1959. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbya-Guaraní del Guairá*. Boletim 227 (Antropologia n° 5). São Paulo, Universidade de São Paulo.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2011 *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Perspectiva/FAPESP.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Quando a Terra deixou de falar – cantos da mitologia marubo*. São Paulo, Editora 34.
- \_\_\_\_\_. 2018. “*Wenía: o surgimento dos antepassados*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 53: 45-99.
- \_\_\_\_\_. 2024. “Amazonian shamanic enquiry: formulaic composition and specialized discourse”. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 30 (1): 205-224.

29 O canto se refere às folhas, mas as pessoas estão mesmo andando pelo caminho.

30 Os antepassados pertencentes ao povo macaco-barrigudo mataram-se em guerra. Em seguida, seus duplos foram para a morada melhor do Céu Descamar. Tiveram esse destino melhor por serem os únicos dos antepassados que tomavam caldo de tabaco. Por isso não ficaram “morridos”.

De Civrieux, Marc. 1980. *Watunna: an Orinoco creation cycle*. Tradução e organização de David Guss. Berkeley: North Point Press.

Dumézil, Georges. 1995. *Mythe et épopée*. Paris, Gallimard.

Kenhíri, Tōrámu; Párókumu, Umusi. 2019. *Antes o mundo não existia*. Rio de Janeiro, Dantes.

Veyne, Paul. 2013. *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Seuil.

Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil.

# RECANTAMENTOS DO LINJAGUAR: CANTOS KRAHÔ EM TRADUÇÃO

*Eu – Macuncôzo...  
Faz isso não, faz não...  
Nhenhenhém... Heeé!... Hé...  
Aar-rrã... Aaãh... Cê me arhooôu...  
Remuaci... Rêiucànacê... Araaã... Uhm...  
Ui... Ui... Uh... uh...  
êêêê... êê... ê... ê...*

João Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*

IAN PACKER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

O propósito deste ensaio é apresentar e discutir alguns dos critérios que orientam um projeto (em curso) de tradução poética de cantos krahô, povo ameríndio falante de uma língua Jê que vive no centro-oeste do Brasil, mais precisamente no norte do estado do Tocantins<sup>1</sup>. Tal projeto tem origem ainda em minha tese de doutorado, onde realizei um estudo etnográfico da sociocosmologia krahô centrado na transcrição, na tradução e na análise da poética de alguns dos diversos gêneros de artes verbais que são por eles conhecidos e praticados (Packer, 2020a).

Como se sabe, a partir do final dos anos 1970 a etnologia dedicada à América indígena passou a retomar a agenda de pesquisa inaugurada por Franz Boas no início do século XX<sup>2</sup>, multiplicando-se desde então o número de estudos dedicados à investigação da discursividade ameríndia em seus mais variados modos e contextos de enunciação<sup>3</sup>. Esses estudos possibilitaram que passássemos a ter um conhecimento mais preciso e detalhado das

---

1 Agradeço ao programa Translitterae (PSL/Université de Paris) e à Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processos nº 2015/00760-0 e 2022/14000-1) pelos apoios financeiros que tornaram possíveis a pesquisa e a escrita deste artigo, e também aos participantes do colóquio “Transferts culturels et pratiques translangues”, que aconteceu na École Normale Supérieure de Paris em maio de 2023, pelos comentários que muito colaboraram para sua elaboração final. Dirijo também um agradecimento especial a Guilherme Gontijo Flores, pela parceria no projeto de tradução aqui comentado, bem como a Adalberto Müller, Bruna Franchetto, Max Packer, Sara Lelis e Daniel Pacheco pela leitura atenciosa de uma versão preliminar deste texto.

2 Uma boa reconstrução histórica e conceitual do desenvolvimento da antropologia linguística de Boas e de suas concepções acerca dos processos de transcrição, descrição e tradução das línguas e narrativas ameríndias da América do Norte pode ser encontrada em Kalinowski & Joseph (2022).

3 Algumas referências principais são Bauman & Scherzer, 1974; Basso, 1979; Hymes, 1981; Scherzer, 1983; Tedlock, 1983; Scherzer & Urban, 1986; Seeger, 1987; Graham, 1995; Franchetto, 1996. Importantes referências mais recentes são: Cesarino, 2011, 2013; Choquevilca, 2012; Déléage, 2009; Franchetto, 2000, 2003, 2018; Heurich, 2015; Ramos, 2018; Tugny, 2011; Yvinec, 2020, dentre outras.

narrativas míticas indígenas, bem como dos textos dos cantos, benzimentos, invocações e rezas que são executados por esses povos. Em relação a estas últimas formas rituais de expressão oral, em particular, tornou-se assim cada vez mais evidente como sua eficácia performática e performativa decorre, em grande medida, de sua “linguagem torcida” (*twisted language*; Townsley, 1993), que frequentemente se caracteriza por um léxico e por uma sintaxe especiais (onde muitas vezes se verifica a presença de arcaísmos e de empréstimos de outras línguas), por complexas elaborações metafóricas, por simbolismos sonoros e vocalizações aparentemente desprovidas de significação linguística, bem como pela distorção fonológica dos significantes em razão de sua vinculação à prosódia *sui generis* da palavra recitada ou cantada. Além disso, tal linguagem turva e opaca costuma ser de difícil compreensão para os ouvintes leigos, e isso também por ela ser, quase sempre, expressão de uma multiplicidade de seres e de sujeitos outros, que atravessam a boca e o corpo dos cantores e xamãs transformando suas vozes em índice da alteração e da diferença, e não mais da identidade e da semelhança. Não à toa, aliás, a atenção mais acurada a esses processos de outrificação da linguagem desempenhou papel importante na compreensão dos pressupostos ontológicos que estão na base do pensamento desses povos, as análises dos cantos araweté e jívaro realizadas por Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola estando no cerne, por exemplo, de suas respectivas teorizações acerca do perspectivismo e do animismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2002; Descola, 2005).

No entanto, como notou Pedro Cesarino (2011), tal avanço etnográfico e conceitual não necessariamente implicou em um avanço nos modos de traduzir essas formas de expressão, que, em geral, permanecem ainda muito aquém da complexidade intelectual, formal e poética que as caracteriza. Talvez possamos mesmo dizer que um certo predomínio de estudos voltados para a compreensão da semântica de tais textos faz, ainda hoje, com que permaneça em segundo plano a possibilidade de se experimentar outros modos de tradução dessas poéticas, bem como a possibilidade de se experimentar *com* elas, deixando-as alimentarem de algum modo a produção contemporânea, como Antonio Risério (1993: 19) já apregoava no início dos anos 1990. No entanto, nunca é demais lembrar que ao contrário das poéticas orais da Antiguidade e da Idade Média europeias, tais poéticas não são, hoje, documentos de arquivo, e sim manifestações vivas de cantores e pensadores que seguem dando-as à voz e (re)criando-as no instante mesmo em que escrevo essas linhas.

Ainda assim, é digno de nota que nos últimos anos vêm ocorrendo no Brasil interações bastante interessantes entre os povos ameríndios e o campo “literário”, interações estas que são movidas e protagonizadas por ambos os termos dessa relação. Por um lado, a discursividade ameríndia tem atraído cada vez mais a atenção não só de etnólogos e linguistas, como também de escritores, poetas e pesquisadores da área da literatura, que dela vêm buscando se aproximar a partir de projetos criativos, tradutórios e editoriais diversos, como por exemplo os desenvolvidos por Sérgio Medeiros (2002, 2009, 2011, 2013), Alberto Mussa (2009), Josely Vianna Baptista (2011), Sérgio Cohn (2012, 2021), Álvaro Faleiros (2019), Micheline Verunschik (2020), Rita Carelli (2021), André Vallias (2021), Adalberto Müller,

Bruna Franchetto (1998, 2012 e 2018) e também por Pedro Cesarino, cuja produção não só etnográfica mas também literária tem sido um importante propulsor desse diálogo entre a etnologia e a literatura (Cesarino, 2011, 2013, 2016, 2023).

Por outro lado, o deslocamento tradutório das artes verbais ameríndias para regimes estéticos e conceituais diferentes daqueles em que ocorrem suas performances de origem também vem sendo operado pelos próprios ameríndios, que cada vez mais têm se apropriado de novos espaços, mídias e linguagens tanto para ampliar o alcance de seus conhecimentos e formas expressivas quanto para lhes atribuir novos sentidos e propósitos (cosmo)políticos. No noroeste da Amazônia brasileira, por exemplo, um caso já bastante conhecido dos etnólogos é o que ocorre entre os povos Tukano, Desana, Tariano e Baniwa, que passaram a fazer uso da forma “livro” a fim de reforçarem a circulação de seus cantos e narrativas e de reafirmarem as prerrogativas que cada grupo e clã possui sobre eles (Andrello, 2010; Hugh-Jones, 2016). Outro caso emblemático é a obra-prima *A queda do céu* (2010), fruto da parceria entre o antropólogo francês Bruce Albert e o xamã Davi Kopenawa e cujo propósito explícito é mostrar aos não-indígenas a profundidade e a sofisticação dos conhecimentos dos Yanomami sobre a floresta e alertá-los sobre a urgência de protegê-la em seus próprios termos<sup>4</sup>. Como diz Kopenawa em sua introdução ao livro:

Entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las para longe, para serem conhecidas pelos Brancos, que não sabem nada sobre nós (...). Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas (...). Gostaria que os Brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim eles queiram defendê-la conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos, para que não cresçam na ignorância (Albert & Kopenawa, 2015: 63-65).

Vale notar também que nas últimas três décadas vêm surgindo no Brasil diversos escritores indígenas (Graúna, 1999; Potiguara, 2004; Munduruku, 2005; Krenak, 2019) que, ao mesmo tempo que mobilizam elementos de suas tradições narrativas de origem, buscam se afirmar no interior do sistema literário nacional como autores propriamente ditos, escrevendo suas obras diretamente em português e concebendo esse movimento de “individuação”, segundo as palavras de uma dessas autoras, como uma forma de atuar pela “emancipação do indígena enquanto sujeito” e de tensionar “o regime simbólico do país, que silencia suas vozes e reserva às culturas indígenas um papel e um lugar marginais” (Dorrigo, 2018: 228). Esses exemplos, aos quais poderíamos acrescentar ainda muitos outros, indicam que aos poucos vai se formando e sendo disponibilizado para um público mais amplo um significativo e, como se vê pelo exposto acima, multifacetado *corpus* de textos criativos ameríndios ou amerindianizados, cuja

---

<sup>4</sup> Nessa seção introdutória retomo a reconstrução da história dos estudos sobre as poéticas orais ameríndias que pode ser encontrada em Cesarino (2011, 2013, 2018). Um bom panorama também pode ser encontrado em Déléage (2011) e Cohn (2021).

fricção com o universo letrado ocidental, suas práticas textuais e regimes de autoria vem dinamizando um complexo campo de experimentação inter-cultural.

Minha própria pesquisa de doutorado, aliás, foi também em grande medida motivada por parte dessas problemáticas, bem como pela vontade de um dos cantores krahô com quem mais trabalhei – Olegário Tejapôc, infelizmente falecido em 2017 –, que me pediu para realizar o registro sonoro e escrito de seus conhecimentos a fim de elaborar um “livro de cantos”. Segundo ele, tal livro deveria servir tanto para que as novas gerações krahô, em processo de alfabetização, possam aprender a cantar também por meio da leitura e do espaço escolar, quanto para difundir os conhecimentos krahô para outros povos indígenas e para os não-indígenas que vivem nas grandes cidades – aspiração sociopolítica não muito distante, portanto, daquela manifestada por Davi Kopenawa a Bruce Albert. E com efeito, sempre que retorno às aldeias krahô, os cantores e as cantoras com quem trabalho me perguntam se mostrei as gravações que realizei aos meus parentes e a outras pessoas, agradando-lhes a possibilidade de que suas vozes e cantos cheguem a novos e longínquos ouvintes.

Antes de apresentar alguns exercícios de tradução de exemplares do gênero de cantos krahô de que irei tratar aqui – os cantos de maracá –, gostaria então de analisar algumas características centrais do regime de criatividade e conhecimento que lhes é subjacente, bem como de comentar alguns detalhes etnográficos de sua performance e poética, a fim de que se possa ver como tais exercícios buscam ao mesmo tempo se apoiar e desdobrar alguns dos critérios e parâmetros que regem seu funcionamento.

## Origem e circulação, performance e poética dos cantos de maracá

Os cantos de maracá (*cohtoj jarkwa*) costumam ser enunciados cotidianamente no pátio das aldeias krahô a fim de manter seus moradores em movimento, alegres e fortes e, assim, imunes aos ataques dos *mecarô*, as almas ou duplos de pessoas recentemente falecidas, que temem o som desse instrumento. Eles são executados em três momentos distintos: pouco antes do pôr-do-sol, nas primeiras horas da noite e durante a madrugada. Sua execução geralmente se inicia com o cantor (*increr catê*) saindo de sua casa e se posicionando no centro do pátio, onde começa a chacoalhar o maracá para manifestar sua presença e convidar as mulheres a virem cantar com ele. Logo que a primeira delas chega, ele começa então a cantar e, à medida que outras cantoras (*hōkrepoj*) também deixam suas casas e vêm a seu encontro, elas vão se posicionando lado a lado, formando uma espécie de coro a sua frente. Enquanto executa os cantos, o cantor caminha de uma ponta a outra desse coro feminino, detendo-se eventualmente diante de alguma das cantoras para verificar se ela canta corretamente e para motivá-la a cantar com mais força e energia. Em princípio, cabe assim ao cantor a prerrogativa de propor a “linha de cantos” (*increr ajpên ryy*) que será cantada ao longo da performance, mas veremos mais adiante que tal forma de interação é um pouco mais complexa do que pode parecer à primeira vista.

Segundo os Krahô, os cantos de maracá foram apreendidos por seus antepassados em um tempo muito distante, quando na “primeira terra” ou “terra antiga” (*mam pjê*), era possível ouvir e compreender o que todos os seres que compõem o mundo dizem sobre si mesmos e sobre os demais seres com os quais se relacionam. Enquanto transcrevia um desses cantos juntamente com o cantor João Duruteu Xàj, ele me disse o seguinte a respeito dessa “biofonia” (Krause, 2013):

*Ropcrer ita.*

*Mam pjê te amjã krepej kãm  
ajco apu cre.*

*Nê ihtjy ajco pryre increr*

*pryre nã ajco apu cre.*

*Nam ha to amjĩ kãm ihpym nê  
tahna to cahyt to mõi  
cute to amjĩ japry capa.*

*Rop jĩa nã hõmpu.*

*Quê ha carõrõ*

*carõrõ ita to amjĩ nã cre.*

*Nê hirõpê to capa pëan to  
ihcaca.*

*Pryre ampo nã increr xà ita to  
mam ipërpej reri mã.*

*Pê ajco mẽ panquêtjê nõ ajco  
cumã hupar prãm catêjê increr  
pej catêjê.*

*Ajco kãmpana increr nã kãmpana  
kãm mã mẽ to increr to ipa.*

**Esse é o canto da onça.**

**Na terra antiga ela cantava  
tudo o que conhecia.**

**Todos os animais podiam  
cantar**

**e cantavam sobre outros  
animais.**

**A onça vai cantando até  
cantar sobre si mesma  
quando ela puxa então seu  
próprio nome.**

**Onça é como gente mesmo.**

**Ela vai rugir**

**e em seu rugido ela canta  
sobre si mesma.**

**Depois vai puxar outros  
cantos, até terminar.**

**Antigamente os cantos dos  
animais falavam.**

**Nossos antepassados queriam  
ouvir aqueles que cantavam  
bem.**

**Eles ouviam esses cantos com  
atenção e por isso cantamos  
até hoje.**

Como se vê, encontramos neste pequeno comentário de Xàj a difundida concepção ameríndia de que no tempo-mundo mítico os atributos humanos e não-humanos estavam ainda misturados, todos os seres partilhando de uma condição humana em comum que proporcionava um estado de comunicação generalizada e uma “transparência absoluta” entre eles. Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro:

Ali, muito longe de qualquer indiferenciação originária entre humanos e não-humanos (...) o que se vê é uma *diferença infinita*, mas *interna* a cada personagem ou agente (ao contrário das diferenças *finitas* e *externas* que codificam o mundo atual). Donde o regime de metamorfose, ou multiplicidade intensiva, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico (...) é um bloco de afecções humanas em figura de jaguar ou um bloco de afecções felinas em figura de humano é rigorosamente indecível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados), não um ‘processo’ de mudança (uma transposição extensiva de estados) (Viveiros de Castro, 2002: 419).

Se posteriormente, ao longo do processo de especiação descrito pelos mitos, essa hiper-comunicabilidade originária entre seres humanos e não-humanos acabou dando lugar às diferentes formas corporais e de vocalização pelas quais eles se distinguem e são reconhecidos hoje em dia, nos universos ameríndios os animais e as plantas (e mesmo as montanhas, os rios e os fenômenos meteorológicos) continuam sendo dotados de uma subjetividade, linguagem e sociabilidade humanas de fundo, as quais podem ser momentaneamente acessadas por xamãs, cantores e caçadores em diferentes contextos.

É fundamental termos essas concepções em mente pois elas nos permitem compreender alguns elementos centrais da poética dos cantos de maracá krahô. Esses cantos se caracterizam pela extrema concisão de suas imagens, que são tecidas por meio de duas ou três linhas curtas intensamente repetidas ao longo da performance. À maneira de *haikai* livres, essas imagens apresentam detalhes das qualidades sensíveis, do comportamento e das formas de vida de uma miríade de seres, cujos nomes são enunciados em uma das linhas e suas características nas demais: uma garça que bate as asas sobre uma palmeira de açaí, uma mucura que foge das flechas de caçadores, um quati que mostra seus dentes brancos ao sorrir, um peixe que nada por entre as flores de uma vereda: ∞. Entretanto, como notou Rosângela de Tugny a propósito de cantos dos Tikmũ'ũn-Maxacali (cuja estética é bastante próxima da dos cantos krahô<sup>5</sup>), “essas imagens não são apenas comentários ou observações bucólicas sobre o que é visto. Ao contrário, elas são o estado subjetivo de cada coisa” (Tugny, 2009: 15). E de fato, durante o trabalho de transcrição dos cantos, meus interlocutores krahô frequentemente me explicavam que é a própria singularidade presente em cada um deles que está contando e cantando sobre si mesma:

*Todos os bichos têm cantigas, eles mesmos cantam. A arara canta nela mesmo, ela mesmo se canta... As plantas é a mesma coisa. Até a palmeira, a palmeira que é o buriti, tem as cantigas dela.*

*A música tem nome do milho, não tem? Ele que começou a cantar, o milho mesmo que cantou. Puxando o nome dele mesmo, quando está verdinho. A música dele é essa, a história dele é essa mesmo.*

*Uma árvore do brejo não vai cantar da chapada não, vai cantar onde que ela convive, como é que é a vida dela. Ela tá contando na música do lugar onde ela vive. A água canta, o ar canta, a estrela canta.*

Essas afirmações de meus interlocutores krahô são importantes porque nos indicam que os nomes dos seres animais e vegetais que aparecem nos cantos não devem ser compreendidos apenas como designações que um sujeito humano faz a respeito deles, e sim como expressão de um gesto de auto-nomeação por meio do qual tais seres marcam sua posição de enunciadore e se apresentam em 1ª pessoa aos ouvintes.

---

<sup>5</sup> Assim como da estética dos cantos *guahu* dos Kaiowá (João, 2022) e dos cantos *amoã pẽ* dos Yanomami (Albert, 2023: 127), entre outros.

Quanto a isso, é importante notar também que se parte das palavras dos cantos possui um sentido que pode ser semanticamente traduzido, verifica-se neles a presença de muitos vocalises, ou seja, de puros sons, e apesar dos Krahô às vezes atribuírem a alguns deles um valor onomatopaico, eles costumam descrevê-los mais frequentemente como sendo “enfeites de música”. No caso do “canto da onça” ao qual Xàj se referiu em seu depoimento, por exemplo, as partículas que estão sublinhadas são aquelas às quais não foi atribuído nenhum sentido lexical, ao passo que as que estão em negrito são partículas que algumas palavras adquirem ao serem realizadas pelo ritmo e pela melodia do canto, o que gera a distorção fonológica de seu significante:

### **Canto da Onça**

*Ropo*

*Ropo ne **himã** harikwa*

*Harikwa jarê hê*

*Ropo*

*Harikwa caprô ti*

*Harikwa caprô ti*

*Ropo*

*Ropo ne himã harikwa*

*Harikwa jarê hê*

Esses “enfeites” sonoros, além de estabelecerem relações de rima e de assonância que são fundamentais para a melopeia dos cantos, também terminam por opacificar o sentido semântico dos seus versos e, conseqüentemente, por torná-los consideravelmente turvos e enigmáticos para os ouvintes, que precisam então prestar muita atenção aos cantos para conseguirem reconhecer não só as palavras que estão camufladas em sua matéria fônica mais ampla como a própria identidade de seu enunciador. Desse modo, afora o papel que desempenham na tessitura formal dos cantos, tais “enfeites” também são responsáveis por realizar uma operação ontológica crucial: à maneira das máscaras, dos adornos e das pinturas indígenas, eles transformam os corpos e as vozes dos cantores e das cantoras que os vestem, permitindo que manifestem a perspectiva de outros seres.

Dito isso, avancemos um pouco mais na compreensão do regime de conhecimento dos cantos de maracá. Para os Krahô, decorre dessa origem mítica e extra-humana dos cantos que não há lugar para a invenção propriamente dita de novos cantos, tendo em vista que eles devem ser repetidos tal como foram aprendidos de seus enunciadores primordiais, palavra por palavra (vocalises e distorções fonológicas inclusos). Em comparação ao que se verifica entre outros povos ameríndios, os cantos de maracá constituem, assim, um *corpus* fixo de conhecimentos e que, ao menos em princípio, deve se manter estável e ser transmitido *verbatim* de uma geração a outra<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Penso aqui na distinção que Franchetto, Fausto & Montagnani (2011) propuseram para se pensar os diferentes regimes de memória dos povos ameríndios.

Acontece, contudo, que se esta imagem do regime de conhecimento dos cantos de maracá é, em grande medida, verdadeira, é preciso ter em mente que ela não dá conta de toda a dinâmica sociocósmica que os produz. Assim, um aspecto que precisa ser sublinhado é que diferentemente de parte considerável dos saberes rituais krahô, os cantos de maracá não são transmitidos por meio de relações de parentesco específicas, nem tampouco são apanágio de determinados personagens cerimoniais ou de especialistas como mestres rituais e xamãs. Ao contrário, entre os Krahô ninguém está autorizado a exercer qualquer forma de controle restritivo sobre esse tipo de conhecimento, pois como me explicou um de meus interlocutores: “aqui ninguém é dono dos cantos”. E com efeito, nas diversas conversas que tive com os cantores e as cantoras krahô, uma afirmação bastante recorrente é a de que não se deve mesquinhar (*to hõõxy*) os cantos que se conhece, e sim difundir-los e espalhá-los (*to ihcakũm*) o máximo possível a fim de que o maior número possível de pessoas possa escutá-los e aprendê-los (Packer, 2020a; 2020b). Como consequência desta abertura e horizontalidade, os cantos de maracá são um conhecimento em constante circulação, a qual é impulsionada ainda por uma importante característica ético-estética das performances em que são executados.

Como indiquei acima, em princípio cabe ao cantor iniciar cada um dos cantos e desenvolver a “linha de cantos” que será repetida pelas cantoras. No entanto, ao longo da performance, essa forma de interação se complexifica consideravelmente, pois as cantoras de modo algum permanecem restritas a esta posição passiva de simples repetidoras dos cantos propostos pelo cantor. Ao contrário, as vozes masculina e femininas não só se sobrepõem durante a performance, cantando em uníssono uma mesma linha, como muitas vezes elas também se alternam, enunciando linhas ou segmentos de linhas diferentes. Assim, se em certos momentos os enunciados dos cantos podem ser ouvidos integralmente, de uma vez só, em outros eles são ouvidos como que aos pedaços, em uma espécie de “gagueira” polifônica que completa cada linha aos poucos (para, repete, volta para o começo, avança) e que também colabora para a opacificação do discurso cantado. Além disso, como as cantoras gostam de cantar muitos cantos diferentes ao longo da noite, elas cobram do cantor que ele passe rapidamente de um canto a outro, criticando-o ou mesmo ameaçando deixá-lo sozinho no pátio caso ele demore muito tempo na enunciação de um mesmo canto (que idealmente não deve durar mais do que um ou dois minutos). Pode acontecer inclusive de uma das cantoras mais experientes tomar para si a prerrogativa de conduzir a cantoria, passando ela própria, para constrangimento do cantor, a propor os cantos que serão executados dali em diante.

Desse modo, para que os cantores possam produzir esse fluxo de imagens em variação contínua que é apreciado pelas mulheres, eles precisam ampliar e diversificar seu repertório constantemente, o que buscam fazer por meio do aprendizado dos cantos que são conhecidos por outros cantores. O que gostaria de sublinhar quanto a isso é que tal aprendizado ocorre no interior de um espaço social muito mais vasto do que aquele definido por uma só aldeia. Isso porque os Krahô fazem parte de um conjunto étnico mais amplo, conhecido pela denominação “Timbira”, o qual é formado por outros sete povos indígenas: os Gavião-

Parcatêjê, que vivem no sudeste do Pará, os Gavião-Pykopjê, os Krĩcati, os Canela-Apãnjêkra, os Canela-Rãmkkãmêkra e os Krenjê, que vivem no sul do Maranhão, e os Apinajê, que também vivem no Tocantins. Além de falarem variedades dialetais de uma mesma língua, tais povos compartilham diversas características socioculturais, como a forma circular e radial de suas aldeias, um sistema de parentesco similar, um mesmo corte de cabelo e uma série de conhecimentos e de práticas cerimoniais em comum, que circulam entre eles por meio das redes de parentesco e de comensalidade ritual que continuam a conectar suas aldeias apesar das fazendas, estradas, cidades e barragens que invadiram seus territórios ao longo dos últimos dois séculos de colonização.

Ora, entre esses conhecimentos circulantes estão justamente os cantos de maracá e, com efeito, os cantores krahô ficam sempre muito felizes quando são convidados a cantar em outras aldeias do *paiz Timbira* (Nimuendajú, 1946) ou quando recebem em suas próprias aldeias cantores destes outros povos, vendo aí a oportunidade de aprenderem novos cantos, diferenciarem sua performance e, com isso, aumentarem seu prestígio junto às cantoras e demais ouvintes. Como me disse certa vez o ancião Getúlio Kruwakaj enquanto assistíamos à apresentação de um cantor no pátio de uma aldeia krahô:

*O maracá é um imã de todos os bichos e do mundo. O maracá puxa tudo mesmo, que nem o vento. Não tem aqueles buraquinhos nele? É para respirar, respirar o mundo, que entra e sai. É como o telefone e a internet, que fala lá longe e trás aqui para perto.*

Além disso, é preciso atentar também para um outro interessante aspecto dessa dinâmica sociocósmica de circulação de cantos, o qual me foi apontado por Dodani Piikên quando conversava com ele a respeito de Olavo Tepjôpir, o cantor de maracá atualmente mais admirado e solicitado entre os Krahô. Segundo ele,

*Tepjôpir é muito conhecido porque puxa cantiga de todo lado. Ele viaja muito e aprende rápido. Ele aprende cantigas de outro povo e ele mesmo passa para a língua dos Krahô. Ele mesmo muda pra poder cantar. Ele é criativo mesmo, é como compositor. Ele passa para a língua dos Krahô. Só cantor mesmo consegue fazer isso, porque sabe como funcionam os cantos, sabe quais são as palavras e daí adapta o que precisar.*

Como se vê, esse comentário de Piikên é fundamental porque ele nos permite compreender que os cantos de maracá não circulam efetivamente como itens fixos e sempre idênticos a si mesmos, mas se abrem à metamorfose ao longo desse processo: como diz Piikên, ao *re-cantarem* em suas línguas e comunidades de origem, os cantores timbira “mudam” e “adaptam” os cantos que aprenderam em suas viagens, operações tradutórias que ele inclusive qualifica como “criativas” e compara às que realiza um “compositor”. Assim, diferentemente da imagem inicial que eu havia traçado acerca da estabilidade e da fixidez dessa forma de conhecimento krahô e timbira, vemos que ao longo de sua trajetória o cantor não só incorpora novos cantos ao seu repertório como os *recompõe* a cada nova execução, realizando pequenas, porém significativas, alterações em sua melodia, ritmo e palavras, as quais lhe permitem inclusive marcá-los provisoriamente como *seus*, singularizando sua performance. Como me dizia o cantor Xàj enquanto conversávamos sobre seu processo de aprendizagem:

*Ite mam amjĩ mã mẽ hõmpun xà.*  
*Ite mam amjĩ mã mẽ impar xà.*  
*Increr ihêr cupê itakjê mã.*  
*Ite increr wa apu to cre*  
*itajê itakjêa mã.*  
*Ahpãn mẽ increr itajê.*  
*Ahpãn ite mẽ imã increr kĩn xà*  
*então wa ahpãn amẽ cre.*

**Primeiro eu observei [os cantores].**  
**Primeiro eu escutei.**  
**Mas esses cantos são meus.**  
**Esses cantos que estou cantando**  
**são meus mesmo.**  
**Cada um tem seus cantos.**  
**Cada um de nós gosta de um canto**  
**então cada um canta de um jeito.**

Vale notar, em todo caso, que a passagem de um canto de um povo timbira a outro nem sempre apaga inteiramente as marcas de sua origem – ou, pelo menos, tal apagamento não ocorre de maneira súbita, total e definitiva. Ao contrário, enquanto transcrevia os cantos junto com meus interlocutores, pude notar muitas vezes que eles continuavam a reconhecer neles variantes fonológicas e lexicais de outras línguas timbira, o que mostra que além das vozes não-humanas primordiais, tais cantos carregam ecos de ainda outras vozes e línguas, também elas geradoras de estranhamento e de opacificação. Ademais, é interessante notar também que, muitas vezes, palavras que um de meus interlocutores compreendia como sendo “*apenas da música mesmo*”, outro compreendia como possuindo algum significado (e vice-versa), o que inevitavelmente abria entre eles um debate sobre as diversas possibilidades de tradução que se apresentavam. Sempre abertas a enunciações e significações outras, as palavras dos cantos de maracá parecem estar, assim, constantemente no limiar entre a perda e a recriação de seus sentidos.

## Recantamentos

Mas como então traduzir cantos que constituem uma espécie de “palimpsesto oral”, acumulando em si acontecimentos de linguagem que vêm desde seus enunciadores não-humanos primordiais, atravessam diferentes cantores-tradutores contemporâneos e só existem plenamente quando atualizados pela voz-em-performance, sendo assim singulares a cada nova execução?

Depois de ter transcrito em colaboração com Elton Hiku<sup>7</sup> e com os cantores já mencionados um extenso *corpus* de cantos de maracá, e de ter compreendido elementos fundamentais de sua linguagem ao longo das muitas conversas que tive com eles, passei a desenvolver um projeto de tradução poética em que buscava lidar não apenas com a dimensão semântica dos cantos, mas também com as demais características intrínsecas à sua enunciação que foram apresentadas acima. Em 2021, depois de participar de uma residência de tradução coordenada por Guilherme Gontijo Flores e de trocar alguns e-mails com ele sobre meu trabalho, convidei-o a desenvolver tal projeto em parceria. Além de admirar o trabalho de

---

<sup>7</sup> Professor indígena da escola da aldeia Pé de Côco (T. I. Krahô) e, atualmente, também estudante da Licenciatura Intercultural da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Guilherme como poeta e tradutor, me interessava também seu trabalho junto ao Pecora Loca, grupo musical que performa vocalmente textos antigos e contemporâneos com o intuito de recuperar ou manter a origem e a vocação oral dessas obras. Guilherme já vinha inclusive adentrando a seara das poéticas ameríndias, tendo retraduzido alguns cantos marubo originalmente registrados e traduzidos por Pedro Cesarino com a intenção de executá-los oralmente (Gontijo Flores, 2019). Ademais, em parceria com o também poeta e tradutor André Capilé, ele também vem traduzindo cantigas em línguas do tronco banto e de outras matrizes africanas e afro-brasileiras, bem como teorizando sobre as potencialidades destas traduções feitas *pela e para* a voz, denominadas por eles de “recantamentos poéticos”.

Segundo eles, esses recantamentos realizados segundo a melodia tiram “proveito dos equívocos inevitáveis entre as várias línguas do tronco banto, e também das variantes sem fim de cada comunidade e das diferentes interpretações para os sons ao longo do tempo” (Gontijo Flores & Capilé, 2022a: 181). Adotando uma perspectiva similar, Guilherme e eu passamos então a traduzir os cantos de maracá buscando recriar *paramorficamente* (Campos, 2013: 37) alguns dos procedimentos de linguagem neles presentes e com o propósito inicial de traduzi-los para serem *re-cantados* – produzindo, assim, “uma dobra a mais na trama de vozes” que os constitui (Gontijo Flores, 2022b: 149). Desse modo, desde o início se impôs como primeiro critério de nosso processo tradutório que os textos na língua de chegada deveriam caber nas melodias dos cantos de partida, a fim de que não se tornem apenas manchas no papel, e sim continuem existindo como “artefatos cantáveis” (Gontijo Flores, 2014: 198), que podem (e pedem para) voltar à voz a qualquer momento. A operação básica para isso é tentar manter na tradução o mesmo número de sílabas encontradas nas linhas dos cantos em língua krahô, bem como seus jogos acentuais dentro da melodia em questão, e isso sem fazer distinção entre as palavras com sentido e aquelas que são apenas som.

O segundo critério que nos colocamos foi então o de não abandonar ou despír os novos “cantopoemas” (Pereira, 2017) de chegada dessas partículas assemânticas, e sim buscar replicá-las de algum modo, seja mantendo-as sem tradução, como rastros ou vestígios da língua “humanimalvegetal” dos tempos míticos que se tornou opaca e estranha para a humanidade atual; seja transpondo sua sonoridade e desempenho melódico a partir do campo fonológico aberto pelas escolhas lexicais feitas para traduzir o conteúdo propriamente semântico dos cantos; seja ainda operando uma recarga semântica dessas partículas, atribuindo a eles algum sentido que a nossos ouvidos pareceu emergir de sua matéria sonora (à maneira, portanto, do que fazem os próprios cantores timbira). Uma fonte de inspiração evidente para isso são os experimentos realizados pelo poeta norte-americano Jerome Rothenberg, que já nos anos 1970 havia traduzido e performado vocalmente cantos navajo, sêneca e de outros povos da América do Norte por uma via “sonorista-experimental” (Risério, 1993: 122) por ele batizada de “tradução total”, ou seja, uma tradução “não só das palavras, mas de todos os sons conectados ao poema, incluindo,

por fim, a própria música”<sup>8</sup> (Rothenberg 2006: 40). Segundo Rothenberg, “a grande questão” que se colocou a ele quando se propôs a traduzir cantos indígenas foi:

como lidar com aqueles elementos nas obras originais que não eram literalmente traduzíveis. Como no caso da maioria da poesia [amer]índia, a voz carregava muitos sons que não eram, no sentido exato, ‘palavras’. 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 (*idem*: 38).

Foi também inspirados em Rothenberg que adotamos um terceiro critério, a saber, o de distorcer as palavras também no texto de chegada em português, distorções estas que decorrem da necessidade de fazê-las caber no ritmo e na melodia dos cantos, bem como da interação delas com as partículas asemânticas e dos novos sentidos que emergem desta relação. Por fim, o quarto e último critério adotado foi o de utilizar, quando possível, variantes lexicais tanto das diversas variedades de português falado no Brasil, com seus idiomatismos e gírias regionais, quanto de outras línguas próximas ao português (como o espanhol e o francês), como mais um modo de recriar algo da opacidade e do estranhamento dos cantos krahô. Cabe notar, contudo, que esses critérios não foram necessariamente aplicados todos ao mesmo tempo, tendo em vista que cada um dos cantos de maracá os atualiza e combina de diferentes maneiras.

Feitas essas considerações, apresento e comento abaixo alguns desses recantamentos poéticos de cantos de maracá krahô. Eles foram originalmente publicados na revista *Gratuita*<sup>9</sup> (Packer & Gontijo Flores, 2023), mas as versões aqui apresentadas já trazem algumas ligeiras modificações (desdobramentos de desdobramentos). Vale assinalar que como esses recantamentos estão sendo apresentados aqui visualmente (e não vocalmente), sua disposição na página procurou levar em conta, além do ritmo da voz, também o ritmo do olho e da leitura, em arranjos espaciais que foram elaborados por Guilherme e nos quais se optou por suprimir as repetições que caracterizam a performance vocal.

O primeiro recantamento poético que gostaria de apresentar é o do “canto da onça”, ao qual já me referi acima. No quadro abaixo, temos na primeira coluna a transcrição do canto em língua krahô, com os vocalises sublinhados e as distorções em **negrito**, e na segunda coluna o conteúdo semântico do canto em português:

---

8 Como nota Alexandre Nodari (2018), “a magistralidade formal do gesto de Rothenberg é traduzir não a partir da posição do enunciador nativo, e nem mesmo do auditório/ouvinte nativo, mas sim do ouvinte estrangeiro. Ele não omite a própria posição de estrangeiro, o próprio lugar de escuta, antes, busca traduzir essa estrangeiridade *para a própria língua*: ele transporta esse lugar de escuta estrangeiro para o inglês, sua língua nativa. Não se trata de reproduzir o lugar de fala, ou mesmo de escuta, do outro, mas de transpor um lugar de escuta, o seu próprio lugar de escuta numa língua estrangeira, para dentro da sua própria língua nativa. A língua nativa se torna estrangeira, e o espaço do poema (a tradução/performance do canto) se torna, assim, um lugar *da* escuta, que demanda que seus leitores ocupem um lugar (estrangeiro) *de* escuta”. Para uma instrutiva recuperação dos textos ameríndios que estão na base das traduções de Rothenberg e do passo a passo de seus experimentos, cf. Déléage (2015), onde ele também retraduz uma tradução que Rothenberg havia feito de um texto schuar a fim de melhor adequá-la às posições tradutórias do próprio poeta norte-americano.

9 Disponível para download em: <https://chaodafeira.com/catalogo/gratuita4/>

## Canto da Onça

<b>Krahô</b>	<b>Krahô &gt; Português</b> (conteúdo semântico)
<i>Ropo</i>	onça
<i>Ropo ne himã harikwa</i>	onça me fala
<i>Harikwa jarẽ hê</i>	sua boca/língua conta
<i>Ropo</i>	onça
<i>Harikwa caprô ti</i>	sua boca muito sangue
<i>Harikwa caprô ti</i>	sua boca muito sangue
<i>Ropo</i>	onça
<i>Ropo ne himã harikwa</i>	onça me fala
<i>Harikwa jarẽ hê</i>	sua boca/língua conta

É importante notar que o termo *harkwa*, que aparece diversas vezes pronunciado como *harikwa*, é um termo polissêmico que, quando atua como substantivo, denota tanto a “boca” quanto a “língua” (no sentido de “idioma”) e, quando atua como verbo, significa “falar”, “dizer”, aproximando-se assim do sentido do verbo *jarẽ*, que aparece na 3ª linha do canto e significa “contar”, “narrar” e às vezes também é traduzido pelos cantores krahô como “cantar”.

No recantamento desse canto tentamos então jogar com essa polissemia e também com os vocalises e as distorções nele encontrados. A palavra *rop*, que no canto ocorre sob a forma *ropo* (a repetição do fonema vocálico “o” deslocando o acento para a segunda sílaba) foi então traduzida como “onçã”, a palavra “onça” sendo, assim, também ligeiramente distorcida pelo deslocamento de sua sílaba tônica. Na 2ª linha dessa estrofe, por sua vez, a palavra *harikwa* foi traduzida como “lalíngua”, palavra que, ao replicar as mesmas vogais e as três sílabas da palavra em krahô, torna-se sutilmente opaca: “onçã lalíngua me conta”. Já na 3ª linha, *harikwa* recebeu uma tradução diferente, sendo agora traduzida pelo neologismo “linjaguar” – ou seja, a língua ou a linguagem dos jaguares. Em seguida, optamos por semantizar o vocalise *hê*, que fecha esta linha, transformando-o no dêitico “ái/aê”, que em língua portuguesa funciona como uma espécie de atenuador do modo imperativo (como nas expressões: “diz aí”, “vem aê”, etc): “linjaguar cantaê”. Na 2ª estrofe, por sua vez, repetimos a tradução de *harikwa* por “linjaguar” e optamos por traduzir *caprôti*, que literalmente significa “muito sangue” (uma alusão à boca ensanguentada desse grande predador que é o jaguar<sup>10</sup>) por “sangue-só”, onde o advérbio “só” assume a função de um intensificador:

10 Como me dizia o cantor Tito Hapykrit, “a onça está contando que está com sangue na boca. Os Krahô levaram o fogo da onça e agora ela só come carne crua, por isso sua boca está cheia de sangue”. Hapykrit remete o canto, assim, ao célebre mito krahô de origem do fogo, analisado por Lévi-Strauss no primeiro volume das Mitológicas (2004 [1964]).

Ropo  
Ropo ne himã harikwa  
Harikwa jarê hê

Ropo  
Harikwa caprô ti  
Harikwa caprô ti

Ropo  
Ropo ne himã harikwa  
Harikwa jarê hê

onçã  
onçã lalíngua me conta  
linjaguar cantaê

onçã  
linjaguar sangue-só  
linjaguar sangue-só

onçã  
onçã lalíngua me conta  
linjaguar cantaê

Passemos agora ao recantamento do “canto do peixe”. Como me dizia Tejapôc, “essa música é do peixe. É ele mesmo que está cantando”:

### Canto do Peixe

Krahô	Krahô > Português (conteúdo semântico)
<u>Hê to re hê hê</u>	atravessar
<u>Hê to re hê hê</u>	atravessar
<u>Hê ma cõtí me me hê hê hê</u>	água/lago/rio
<u>Irãnã hàre hacô re hê hê</u>	flor vereda peixe-cachorro
<u>Hê to re hê hê</u>	atravessar
<u>Hê to re hê hê</u>	atravessar

Vemos que a primeira estrofe é composta somente pelo verbo “atravessar” (*re*), as demais palavras sendo apenas vocalises. Na segunda estrofe, por sua vez, temos na 1ª linha a palavra *cô*, que designa “água” e também “lago” ou “rio”, seguida pelo sufixo aumentativo *-ti*, e na 2ª linha as palavras *irã* (“flor”), sutilmente distorcida pelo vocalismo *nã* que a acompanha; *harê*, que designa a “vereda” (paisagem típica do Cerrado, que se caracteriza por ser uma área encharcada onde crescem bonitas flores, como as da palmeira Buriti); e *hacô*, distorção da

palavra *ahcô*, nome de um peixe popularmente conhecido como “peixe-cachorro” (*Hydrolycus scomberoides*).

No recantamento poético desse canto, o verbo “atravessar” foi traduzido por “a varar”, com o intuito de plasmar uma imagem de maior leveza e a ideia de um movimento de duração contínua. Os vocalises *hê hê*, por sua vez, foram ressemantizados como “ar”, a fim de reforçar tal leveza e de manter a assonância com “a varar”, relação também verificada no canto em krahô. Já o conteúdo da segunda estrofe foi ligeiramente reorganizado: a flor da vereda subiu para a 1ª linha e os vocalises iniciais e finais ali presentes foram novamente traduzidos por “ar”, já que são os mesmos encontrados na primeira estrofe e por também estabelecerem uma relação de assonância com “flor”. A palavra “água”, por sua vez, desceu para a 2ª linha, aproximando-se do peixe e dos vocalises, que foram novamente traduzidos por “ar”:

*Hê to re hê hê*

*Hê to re hê hê*

*Hê ma cô ti me me hê hê hê*

*Irãñã hàre hacô re hê hê*

a varar ar ar

a varar ar ar

ar as flores da vereda ar

um peixe dentro d’água ar ar ar

O terceiro recantamento que gostaria de comentar é o do “canto da mucura”:

### Canto da Mucura

<b>Krahô</b>	<b>Krahô &gt; Português</b> (conteúdo semântico)
<i><u>Ca hi he</u></i>	
<i>Croh crohtire</i>	mucura
<i><u>Ca hi he</u></i>	
<i>Croh crohtire</i>	mucura
<i>Awcapàtre kãmã ri</i>	de noite inimigo
<i>pajcatêre</i>	
<i>Ruware to imã</i>	flecha me apressa
<i>hopor</i>	
<i><u>Ca hi he</u></i>	
<i>Croh crohtire</i>	mucura
<i><u>Ca hi he</u></i>	
<i>Croh crohtire</i>	mucura

Vemos que a 1ª linha desse canto é formada somente por vocalises e que na 2ª linha temos o nome da mucura (*crohti*), cuja primeira sílaba é duplicada na enunciação (*croh crohti*). Já na segunda estrofe encontramos a imagem do inimigo (um caçador) que a apressa (pelo fato de a estar perseguindo para matá-la com suas flechas), bem como a presença do vocalise *ri*, na 3ª linha. Além disso, todos os substantivos (“mucura”, “noite”, “inimigo”, “flechas”) estão marcados pelo sufixo diminutivo *-re*, o que cria efeitos de rima e de assonância no interior de cada linha e entre elas.

No recantamento poético desse canto, buscamos então transpor os vocalises da 1ª linha da primeira estrofe buscando seguir a mesma relação consonantal e vocálica que, no canto em língua krahô, eles estabelecem com as palavras com sentido semântico encontradas na 2ª linha<sup>11</sup>. Na segunda estrofe, por sua vez, mantivemos o conteúdo lexical basicamente intacto, mas preservando a forma diminutiva apenas em “noite” e traduzindo o vocalise *ri* pela interjeição exclamativa “ih!”, que colabora pra conotar a má sorte que a mucurinha parece ter essa noite:

*Ca hi he*  
*Croh crohtire*  
*Ca hi he*  
*Croh crohtire*  
*Awcapàtre kãmã ri pajcatêre*  
*Ruware to imã hopor*

mo hu ha  
 mu mucura  
 mo hu ha  
 mu mucura  
 de noitinha ih!                      inimigo vem  
 com flechinhas me apressar

O quarto recantamento que apresento é o do “canto do quati” que, como me dizia Xàj, “quando canta, abre a boca e dá pra ver o dente bem branquinho dele”:

### Canto do Quati

<b>Krahô</b>	<b>Krahô &gt; Português</b> (conteúdo semântico)
<i><u>Cu pê wa jaha ha ha</u></i>	dente branco
<i><u>Cu pê wa jaha ha ha</u></i>	dente branco
<i>Wacõ hôre caprêquêre</i>	quati pelinho vermelhinho
<i>Wacõ hôre caprêquêre</i>	quati pelinho vermelhinho
<i><u>Cu pê wa jaha ha ha</u></i>	dente branco
<i><u>Cu pê wa jaha ha ha</u></i>	dente branco

<sup>11</sup> Em krahô: 1ª linha: *ca* > 2ª linha: *cro*; 1ª linha: *hi he* > 2ª linha: *tjre*. Em português: 1ª linha: mo > 2ª linha: mu; 1ª linha: hu ha > 2ª linha: cura.

Vemos que o conteúdo semântico da primeira estrofe é formado somente pelas palavras “dente” e “branco”, ambas sendo, contudo, fonologicamente distorcidas: *wa* ao invés de *xwa*, *jaha* ao invés de *jaka*. O restante da estrofe é constituído apenas por vocalises, ao passo que a segunda estrofe é formada somente por palavras com sentido.

No recantamento desse canto, procuramos então nos valer dos vocalises *ha ha*, que replicam a 2ª sílaba de *jaha* e sugerem a figura fônica de uma risada, para recriarmos os tais “dentes brancos” do quati como uma “brã ca risada da da” – a palavra “branca” sendo distorcida por sua divisão ao meio e pelo uso do acento til, e os vocalises se transformando em replicações da última sílaba de “risada” (“da da”). O conteúdo lexical da segunda estrofe, por sua vez, foi mantido praticamente inteiro (com exceção dos diminutivos), mas traduzido por palavras de um português “antigo” (“tez”, “carmim”), atualmente pouco usadas no dia-a-dia da nossa língua, gerando assim também algum efeito de opacificação:

*Cu pê wa jaha ha ha*  
*Cu pê wa jaha ha ha*  
*Wacõ hôre caprêc quê re*  
*Wacõ hôre caprêc quê re*

brã ca risada da da  
 e tez carmim tem um quati  
 brã ca risada da da  
 e tez carmim tem um quati

Por fim, o quinto e último recantamento poético que gostaria de comentar é o do “canto da arara”:

### Canto da Arara

<b>Krahô</b>	<b>Krahô &gt; Português</b> (conteúdo semântico)
<i>Hakàrà mǎ</i>	grita
<i>Hõkre hê hê ke rê</i>	sua garganta
<i>Hakàrà mǎ</i>	grita
<i>Hõkre hê hê ke rê</i>	sua garganta
<i>Pê pàñǎ ti re hê rê</i>	arara
<i>Pê pàñǎ ti re hê rê</i>	arara
<i>Hakàrà mǎ</i>	grita
<i>Hõkre hê hê ke rê</i>	sua garganta
<i>Hakàrà mǎ</i>	grita
<i>Hõkre hê hê ke rê</i>	sua garganta

Vemos aqui que a primeira estrofe é composta somente pelo verbo “gritar” (*kàr*), que é distorcido no canto pela duplicação da vogal média aberta *à* e acompanhado por vocalises. O conteúdo semântico da segunda estrofe, por sua vez, é formado somente pelo nome da arara (*pàn*), também ele distorcido por uma duplicação vocálica (*pàñǎ*).

Ao contrário do que fizemos nos exemplos anteriores, no recantamento desse canto optamos por não traduzir ou atribuir algum sentido aos vocalises, e sim por mantê-los praticamente intactos e utilizá-los como uma espécie de “baliza” ou “parâmetro” sonoro para a tradução do conteúdo semântico. Assim, o “gritar” da 1ª linha da primeira estrofe se tornou “cantar”, preservando a continuidade de “ã”s encontrada no texto em krahô. Já na 2ª linha, “sua garganta” (*hōkre*) deu lugar ao verbo “cresce”, que guarda relações de assonância e de aliteração tanto com *hōkre* quanto com os vocalises ali presentes (*hê hê ke rê*). De modo semelhante, na segunda estrofe os vocalises foram quase todos mantidos, enquanto que a “arara”, como a onça do primeiro recantamento, foi ligeiramente distorcida também por meio da introdução do acento til em seu “ã” final, que produz assonância com a partícula “mã” que fecha a 1ª linha da primeira estrofe:

*Hakàrà mã*  
*Hōkre hê hê ke rê*  
*Hakàrà mã*  
*Hōkre hê hê ke rê*  
*Pê pãnã ti re hê rê*  
*Pê pãnã ti re hê rê*

hacanta mã  
rê cresce crê crê rê  
hacanta mã  
rê cresce crê crê rê

arará ti rê hê rê          arará ti rê hê rê

\*

Como se vê, esses recantamentos poéticos se propõem a ser um desdobramento a mais das traduções que os cantores krahô e timbira realizam *eles próprios* dos cantos ao longo do processo de transmissão e de circulação desses saberes. Buscando, tal como eles, mover “a semântica e o som em novo tensionamento e aproximação” (Gontijo Flores & Capilé, 2022a: 154), quisemos assim cumprir de alguma forma com sua vontade de que seus cantos se espalhem para cada vez mais longe, ganhando novos públicos e alegrando novos ouvintes-leitores. Como certa vez o ancião Amazonas Jaje exortava um jovem cantor de maracá que se apresentava no pátio da sua aldeia:

*Continue espalhando os cantos como flechas!*  
*Espalhe e volte a juntar!*  
*Continue firme porque está ficando bom!*  
*Muito bom, muito bom!*  
*Você não pode fracassar porque as mulheres estão firmes!<sup>12</sup>*

<sup>12</sup> Citado em Borges (2014: 290).

## Referências

- ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [2010].
- ALBERT, Bruce. “A floresta poliglota”. In: ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- ANDRELLLO, Geraldo. “Falas, objetos e corpos. Autores indígenas no Alto Rio Negro”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 25, nº 73, p. 5-26, 2010.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- BASSO, Keith. *Portraits of the Whiteman: linguistic play and cultural symbols among the Western Apache*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- BAUMAN, Richard & SCHERZER, Joel (Ed.). *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- BORGES, Júlio César. *Feira Krahô de sementes tradicionais: cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. “Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução”. In: *Haroldo de Campos– Transcrição*. Organização Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARELLI, Rita. *Terrapreta*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: a poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Rio acima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Eventos ou textos? A pessoa múltipla e o problema da tradução das artes verbais amazônicas”. In: DAHER, Andrea. *Oral por escrito: a oralidade na ordem da escrita, da retórica e da literatura*. Chapecó/Florianópolis: Editora da UFSC, p. 217-255, 2018.
- \_\_\_\_\_. *A repetição*. São Paulo: Todavia, 2023.
- CHOQUEVILCA, Andrea-Luz Gutierrez. *Voix de “maîtres” et chants d’oiseaux. Pour une étude pragmatique de l’univers sonore et de la communication rituelle parmi les Quechia d’Amazonie péruvienne*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2012.
- COHN, Sérgio (org.). *Poesia.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Azougue, 2021.
- DÉLÉAGE, Pierre. *Le chant de l’anaconda: l’apprentissage du chamanisme chez les Sharanawa (Amazonie Occidentale)*. Nanterre: Université de Nanterre, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Présentation. Les discours du rituel”. *Journal de la Société des Américanistes*, v. 97, nº1, p. 77-87, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Repartir de zéro*. Paris: Éditions Mix, 2015.
- DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DORRICO, Julie. “Vozes da literatura indígena na literatura brasileira”. In: DORRICO, Julie, DANNER, Leno F. Danner, Correia, Heloisa Helena S. & Danner, Fernando (orgs.), *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

- FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- FRANCHETTO, Bruna. *Falar Kuikuro. Estudo etnolinguístico de um grupo karibe do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Museu Nacional – UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Rencontres rituelles dans le Haut-Xingu: La parole du chef”. In: MONOD-BECQUELIN, Aurore & ERIKSON, Philippe (Ed.). *Les rituels du dialogue. Promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre: Société d’Ethnologie, p. 481-509, 2000.
- \_\_\_\_\_. “L’autre du même: parallélisme et grammaire dans l’art verbal des récits Kuikuro (caribe do Haut Xingu, Brésil)”. *Ameríndia*, v. 28, p. 213-248, 2003.
- \_\_\_\_\_. & FAUSTO, Carlos & MONTAGNANI, Tommaso. “Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)”. *L’homme*, Paris, n.197, p. 41-69, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução”. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, v. 30, p. 35-62, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Traduzindo *toló*: ‘eu canto o que ela cantou que ele disse que...’ ou ‘quando cantamos somos todas hipermulheres’”. *Estudos de Literatura brasileira contemporânea*, n. 53, p. 23-43, 2018.
- GONTIJO FLORES, Guilherme. *Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. Tese. (Doutorado em Letras Clássicas e Estudos da Tradução) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Um walkie-talkie na encruzilhada das águas: traduzir e cantar a poesia xamânica marubo”. *Revista Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 4, p. 171-276, 2019.
- \_\_\_\_\_. & CAPILÉ, André. *Tradução-exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte: Relicário, 2022a.
- \_\_\_\_\_. *Trobairitz: vozes femininas da poesia provençal*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022b.
- GRAHAM, Laura. *A performance dos sonhos: discurso da imortalidade Xavante*. São Paulo: Edusp, 2018 [1995].
- GRAÚNA, Graça. *Canto Mestizo*. Maricá: Editora Blocos, 1999.
- HEURICH, Guilherme Orlandini. *Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- HUGH-JONES, Stephen. “Escritas na pedra, escritas no papel”. In: FAUSTO, Carlos & SEVERI, Carlo (orgs.), *Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias*. Marseille: Open Edition Press, 2016.
- HYMES, Dell. *In vain I tried to tell you: essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- JOÃO, Izaque. *Cantos dos animais primordiais – Ava Nõmoandyja Atanásio Teixeira*. São Paulo: Hedra, 2022.
- KALINOWSKI, Isabelle & JOSEPH, Camille. *La Parole inouïe : Franz Boas et les textes indiens*. Toulouse: Anacharsis, coll. « Essais », 2022.
- KRAUSE, Bernie. *Le Grand orchestre animal*. Paris: Flammarion, 2013.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas – volume 1: O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].
- MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O sexo vegetal*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

- \_\_\_\_\_. *Figurantes*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O choro da aranha etc.* São Paulo: Iluminuras, 2013.
- MUNDURUKU, Daniel. *Contos indígenas brasileiros*. São Paulo: Editora Global, 2005
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- NODARI, Alexandre. “Lugar da escuta”. 2018. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/10/lugar-da-escuta-alexandre-nodari/>
- PACKER, Ian. *Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô (Timbira/Brasil central)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social – Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020<sup>a</sup>).
- \_\_\_\_\_. “Espalhar e roubar: o sistema timbira e os cantos de maracá vistos de uma aldeia krahô”. *Maloca: Revista de Estudos Indígenas*, Campinas, v. 3, p. 1-31, 2020b.
- \_\_\_\_\_. & GONTIJO FLORES, Guilherme. *Gratuita 4 – Animais*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2023.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.
- RAMOS, Danilo Paiva. *Círculos de coca e fumaça*. São Paulo: Hedra, 2018.
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extra-ocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ROTHENBERG, Jérôme *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.
- SCHERZER, Joel. *Kuna ways of speaking*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. & URBAN, Greg (Ed.). *Native South American Discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.
- SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisedjê?* São Paulo: Cosac & Naify, 2015 [1987].
- TEDLOCK, Dennis. *The spoken word and the work of interpretation*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- TOWNSLEY, Graham. “Song paths: the ways and means of Yaminahua Shamanic Knowledge”. *L’Homme*, Paris, v. 33, n. 126-128, p. 449-468, 1993.
- TUGNY, Rosângela. *Môgmôka yôk kutex xi âgtux: Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Escuta e poder na estética Tikmuun Maxacali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Eventos de tradução nos cantos rituais ameríndios”. *Caleidoscópio: linguagem e tradução*, vol. 2, n. 2, p. 24-47, 2018.
- VALLIAS, André. “Tologramas”. Apresentado no seminário “Poéticas ameríndias e caminhos da tradução”, organizado por Carlos Fausto e Bruna Franchetto no Museu Nacional (UFRJ), em 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZRi1FP6RUo&t=4s>.
- VERUNSCHK, Michéline. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- VIVEIROS DE CASTRO, “Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco”. In: *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- YVINEC, Cédric. *Les ferments de la mémoire: guerre, fête et histoire chez les Suruí du Rondônia (Amazonie brésilienne)*. Nanterre: Société d’ethnologie, 2020.

# PALAVRA-RAIO: TRADUÇÃO INTERMUNDOS<sup>1</sup>

LUCIANA DE OLIVEIRA (UFMG)

- ypy/começo -

*Foi no contexto de uma aula da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da Universidade Federal de Minas Gerais<sup>2</sup> que Genito Gomes, liderança política e intelectual do povo Kaiowa na retomada de Guaiviry Yvy Pyte Y Jere, nos disse:*

*“Tradução é uma roupa que a gente veste para receber a palavra que vem de lá”*

(GOMES, 2021).

*Além da profunda beleza e opacidade dessa frase, imediatamente encontrei-me com memórias das transcrições em Kaiowa e traduções Kaiowa-Português que havíamos realizado três anos antes (2018), nos processos de construção colaborativa do livro Ñe’ẽ Tee Rekové/Palavra Verdadeira Viva (2020), organizado pelo casal de xamãs Ava Apyka Renda Jurua/Valdomiro Flores, Kuña Jeguaka Roryl/Tereza Amarília Flores e por mim/Kuña Jeguaka Renda. Participaram também, como bolsistas de iniciação científica, a jovem Jhonn Nara Gomes e os jovens Anailson Flores, Wagner Arce Gomes e Cledson Amarília Ricarte. O que é a tradução como roupa que se veste e, supostamente, se desveste? Onde e o que é o “lá”, lugar outro da palavra, lugar de outra palavra?*

*Segundo Valdomiro Flores, todo conhecimento de seu povo está codificado nos nhembo’e (preces cantadas de natureza mitopoética e mágica) que ganham especial desenho ritual no Tekoha Guaiviry. Desde que o território foi corajosamente retomado em 2011 – com os grupos familiares liderados pelo Cacique Nísio Gomes, brutalmente assassinado sete dias após a entrada e refundação do tekoha – os rituais nhembo’e puku (reza longa) acontecem todas as quintas-feiras, começando ao pôr-do-sol e terminando ao nascer do sol do dia seguinte. Trata-se de um ritual contemplativo e sem danças, diferente do que acontece em outras situações rituais do mesmo povo, chamadas de jerokey ou jerokey guasu. As pessoas da comunidade se acomodam no interior da ogusu (casa de reza) com olhar voltado ao norte. O rezador senta-se junto com seus duos vocais sobre o apyka*

<sup>1</sup> Em atenção às normas da ABNT, esse ensaio grifa palavras estrangeiras em itálico, ou seja, as palavras em língua portuguesa. As palavras em Kaiowa, idioma originário de Abya Ayala/Yvy Pyte, são grafadas sem itálico.

<sup>2</sup> A FT Saberes Tradicionais da UFMG (2014-Atual) é um programa regular de formação complementar que convida mestres e mestras de saberes e fazeres indígenas, afrodiáspóricos e populares como regentes de disciplinas na graduação e, por vezes também, na pós-graduação. As aulas dadas pelo Cacique Genito e Jhonn Nara Gomes foram parte do curso Direito à Existência: Territórios e Conflitos, juntamente com os Caciques Nailton Pataxó Hã Hã Hã e Babau Tupinambá. Disponíveis em: <https://www.saberestradicionalis.org/direito-a-existencia-aula-02-02-06-2021/> e <https://www.saberestradicionalis.org/direito-a-existencia-aula-03-16-06-2021/>

*(banco ritual). Os homens portando seus mimby (flautas sagradas esculpidas preferencialmente na madeira do arasa) e mbaraka (chocalho feito de cabaça contendo uma diversidade de sementes e outros elementos); as mulheres, por vezes, portando o takuapu (bastões acústicos rítmicos feitos de bambu bem grosso). Tanto as autoridades sentadas no apyka quanto as pessoas da comunidade que acompanham a reza longa se vestem especialmente portando jeguaka (enfeite de cabeça), jeguaha (pintura) e jeahasa (colar de contas cruzado no peito)*

*A reza longa recria ritualmente o movimento intenso e cantado/murmurado da criação do mundo por Nhanderu e Nhandesy Guasu e guarda relações com o movimento de Kuarahy (Sol) e Jasy (Lua), casal de ancestrais míticos associados às figuras criadoras<sup>3</sup>. Mas ela é também uma caminhada que conecta e faz território a partir de andanças do xamã-rezador que a lidera e vai estabelecendo conversações com a parentela da terra lá de cima, que ele traduz para a comunidade enquanto vai caminhando. Seguindo as pistas da reza longa – camada-sobre-camada e não sem equívocos que, por óbvio, busco controlar<sup>4</sup> – tentarei traduzir o que é tradução numa perspectiva de aliança com os vastos conhecimentos filosóficos, científicos, tecnológicos e históricos e as densas paisagens imagéticas e mitopoéticas do povo Kaiowa, tal como eles têm sido experienciados e guardados cotidianamente no território retomado e auto-demarcado do Tekoha Guaiviry. Não se trata de gesto simples e não gostaria, tampouco, que fosse simplório.*

*Para a escrita deste ensaio, além de levar em consideração as experiências de receber Valdomiro, Tereza, Genito e Jhonn Nara na universidade onde trabalho, tomo os longos anos de trabalho colaborativo de pesquisa em campo e de ações extensão no Tekoha Guaiviry que configuram, em minha leitura, uma etnografia compartilhada multissituada (MARCUS, 2001; OLIVEIRA, 2017)<sup>5</sup>. A multissituacionalidade permitiu seguir e vivenciar processos e fluxos nas cidades do entorno do tekoha, na minha cidade de origem, nas universidades em Minas e Mato Grosso do Sul, em fóruns públicos de diversas naturezas – incluindo as incríveis Aty Guasu (Grandes Assembleias dos Povos Guarani e Kaiowa) – e acompanhando aparições midiáticas da guerra pela terra em Mato Grosso do Sul.*

---

<sup>3</sup> O chamado mito dos gêmeos, ligado à criação do mundo em diversas cosmologias indígenas das terras baixas de América, tem diversas versões que narram a história de dois irmãos nos primórdios da criação do mundo. Já ouvi essa história diversas vezes e em versões diferentes também em MS, das quais destacaria a versão contada por Seu Jorge Silva, na Aldeia Jaguapiru, próxima à cidade de Dourados. Em Guaiviry, Valdomiro Flores entendia que Sol e Lua referiam-se às figuras criadoras do mundo, Nanderu e Nandesy.

<sup>4</sup> Eduardo Viveiros de Castro se aproxima da noção de comparação controlada de Fred Eggan para dizer que o que comparamos são antropologias. Mas tais comparações são imperfeitas e parciais, sejam elas interculturais ou intraculturais, pois “a comparabilidade direta não significa necessariamente tradutibilidade imediata, assim como a continuidade ontológica não significa transparência epistemológica” (CASTRO, 2018, p. 250). O equívoco é parte da comparação mas, ao invés de ser um obstáculo, ele pode/deve ser observado e controlado.

<sup>5</sup> Cabe dizer, portanto, que não se trata do gesto etnográfico malinowskiano de descrição objetificante de mundos outros. Trata-se antes de elaborar uma relação intermundana que, a partir da experiência de campo e mediada pela produção compartilhada, se pensa como interação comunicacional tentativa (BRAGA, 2010) na qual a co-presença em longa duração, a implicação subjetiva, corporal, ambiental produz afetação e tem na sensibilidade uma de suas principais formas de produção de conhecimento (FAVRET-SAADA, 1977). A postura principal é a de um encontro de saberes (CARVALHO, 2018), em substituição da observação clássica, participante ou não, na qual o saber acadêmico – seja do cinema, seja da arte, seja da literatura, seja da história – encontra-se e se deixa afetar pela cosmopraxis do mundo Kaiowá, oportunizando diálogos interepistêmicos e produções kaiowarizadas.

*De modo mais detido, tomo a reza longa conduzida por Valdomiro Flores e transcrita/traduzida no livro *Ñe'ê Tee Rekove/Palavra Verdadeira Viva* (2020) como fonte principal, seguindo a recomendação de que todo o conhecimento Kaiowa está na reza. É dessa busca que tento aproximar-me do dizer de Genito sobre a tradução. Busquei na reza explicações sobre o vestir-se (-monde na língua Kaiowa) e evoquei das memórias de campo outras situações tradutórias onde o sentido do vestir-se me foi explicado, especialmente duas: a tradução do excerto da reza no filme *Ava Yvy Veral Terra do Povo do Raio* que produzimos em Guaiviry entre 2014 e 2016<sup>6</sup>; um conjunto de imagens que fabulam esse momento ritual que muito diz sobre a elasticidade do ser e a desestabilização de qualquer fixação do ver e do sentir. Interessante notar que ao pesquisar sobre os sentidos do vestir, o “lá”, de que fala Genito, veio junto.*

### - mbytepe/meio -

*Vestir-se (-monde) é um momento ritual importante na reza longa (Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 66 e seguintes). É um momento de transição entre os patamares (teta) mais baixos para os superiores na terra lá de cima que somam quinze no total<sup>7</sup>. Mas é também um momento de transição<sup>8</sup> do modo como “se veste” a própria existência, nunca tomada como estável, mas carregada de potências de existências, no plural. Esse momento é permeado de muitos riscos, como descreve detalhadamente Valdomiro Flores na tradução xamânica intermundos que vai acontecendo, prévia e consecutivamente, em cada etapa da ritualística da reza longa<sup>9</sup>. Nessa descrição, Valdomiro, primeiramente, nos leva à rememoração do tempo-espaço primordial da criação da terra, cantado pela sequência de rezas que diz:*

6 Programa de Extensão Imagem Canto Palavra no Território Guarani-Kaiowá (2014-2022), coordenado por Luciana de Oliveira na UFMG.

7 Embora aplicado ao contexto dos Reinados negros, a noção de tempo espiralar da crítica literária Leda Maria Martins (2003, p. 79) parece afinar-se com o movimento experienciado/descrito por Valdomiro na reza longa, quando o rezador, ao apontar para regiões da terra lá de cima, com o corpo, os braços e as mãos, descreve um giro, simultaneamente, em torno de seu próprio eixo assim como para cima. Citando Drewal, Leda argumenta que “cada repetição é em certa medida original, ao mesmo tempo, nunca é totalmente nova”. E prossegue: “esse processo entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se espargem, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui em evento”

8 A noção de transe faz sentido aqui, porque envolve um transicionar ontológico, uma transubstanciação no modo de existir. Mas, a meu ver, em nada se assemelha ao transe nas religiões afrobrasileiras que tem mais a ver com o uso do corpo por seres espirituais. No caso do xamanismo Kaiowa, trata-se do mesmo espírito “vestido” de outra forma, apontando para uma experiência do corpo passível de transformação enquanto forma.

9 Deisy Lucy Montardo (2002, p. 72) comenta as dificuldades de tradução de cantos-reza do guarani ao português, algo que gerou um trabalho de revisão primoroso em sua pesquisa de doutorado, incluindo a tradução por dicionários, uma exegese nativa e a tradução livre da pesquisadora. Comenta ela: “como é recorrente em outras etnografias musicais, nas letras de música o vocabulário usado é de uso exclusivo no ritual e, segundo os informantes, oriundo da língua dos antigos. Duas características que tornam a tradução difícil”.

**Original em Kaiowa**

Yvy ñeypyrû ramo guare niko ore  
 Ñandesy ha Ñanderu Yvy ombohe-  
 sapa hare  
 Pa'i Rendy rupi koche aju  
 Tupã popirĩ e'ÿ aru che renonde  
 Tyapu ñendu katu maramo  
 Overa jecha katu maramo

**Tradução ao Português**

*Começo da terra há muito tempo éramos só  
 nós  
 Ñandesy e Ñanderu Terra iluminaram a terra  
 Junto com Pa'i Rendy eu venho  
 Sem piedade, Tupã vai na minha frente  
 Já escuto o poderoso som de Tyapu  
 Vejo Overa sagrado*

*Após esse primeiro conjunto de rezas que são cantadas inúmeras vezes cada uma para entrar no tempo espiralar, o rezador encontra uma estrada encruzilhada (tape ypykõi) que conduz ao grande caminho (tape guasu). Ainda restam muitos lugares a percorrer, que o rezador vai descrevendo enquanto caminha. No primeiro patamar, por exemplo, chega a figura de um Kasike – uma liderança que tem bastante autoridade. É um primeiro momento de saudação ao brilho e à beleza daqueles lugares perfeitos que se vai visitar. Por enquanto, o rezador vê o brilho de forma intermitente e ao longe. Quando se chega bem no meio do caminho desse patamar, as seguintes rezas são cantadas:*

**Original em Kaiowa**

Yvay roka ajechaha rupi koche aju  
 Ahendu cheru ñe'ê Yvãgarapy pegua  
 Yvay roka rupi koche aju  
 Tyapu Veravapy rupi koche aju  
 Overa cheru ñe'ê Yvãgara rapy pegua

**Tradução em Português**

*Eu venho e já vejo o pátio de Yvay  
 Escuto a palavra de meu pai em Yvãgara  
 Pelo pátio de Yvay eu venho  
 Eu venho aqui junto com Tyapu e Overa  
 Palavra-Raio de meu pai no lugar que  
 chamamos de Yvay.*

*Vêm, então, os Tupã Yryvera Mirĩ para se encontrar com os outros Tupã que estão vindo dos lugares mais distantes. Esses seres, Yryvera Mirĩ, há muito tempo, vêm contando sobre as tempestades – um dos fenômenos associados pelos Kaiowa ao fim dos tempos, desde quando se formou a terra, em meio ao som dos trovões. Ultrapassar a linha do som desses seres-trovões é motivo de grande contentamento. Neste lugar, o brilho de Yvay já alcança o rezador. Aqui, segundo Valdomiro, alcançam-no três grandes ondas de brilho e ele deve ultrapassá-las. São três grandes multidões de seres nomeados pelo rezador como humanos, mas que são como jary (donos, guardiões de tudo o que existe nos mundos daqui e de lá). Pessoas que têm a forma de raios e formam, juntas em grande profusão, as ondas de brilho com as quais o rezador começa a se fundir. Essa aproximação é turbulenta. Esse encontro é, nos explica o rezador, permeado de grande trepidação e instabilidade. É nessa hora que o corpo ou roupa da terra em que vivemos some.*

*A paisagem do caminho, nesse momento ritual, não é mais terrestre. Ela é aquática. É um rio de onde o rezador recebe um chamado mas, adverte Valdomiro, não se deve ir. Apenas os ava da terra lá de cima é que vão sobre o caminho das águas. Uma imensidão de ava de verdade que, sob a forma de raios, vêm e dão as boas vindas ao rezador. Eles vêm exclusivamente pelo curso do rio e dele não saem. Valdomiro acrescenta que todos, neste momento, estão usando enfeites de cabeça iguais. Pois em Yvágara, esse lugar, ninguém tem mais que o outro. Os enfeites são como uniformes sagrados e todos – moradores e visitantes – portam a mesma roupa-corpo. Segundo Valdomiro (Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 67), “nos vestimos e nos enfeitamos igualmente às nossas autoridades. Aqui, na terra onde nós vivemos, tem um lugar parecido com Yvágara. Em Yvágara tem as mesmas coisas que tem aqui embaixo”.*

*As autoridades de que fala Valdomiro são os parentes criados por Ñanderu e Ñandesy logo que conseguiram formar yvy araguayje (terra madura) pronta para a sobrevivência de seres humanos. De acordo com os conhecimentos ditados por Valdomiro, foram três tentativas de criar a terra. As duas primeiras não ficaram boas, mas na terceira, após queimar o que eram apenas montanhas de pedra e lavar a terra com águas profusas, a terra ficou boa e já podia ser cultivada, além de oferecer caça, frutas e sementes. A parentela da terra de cima, onde ocorre a caminhada do xamã-rezador, é composta de seres chamados de jary, jara (guardiões e guardiãs), ñamõi (grandes avôs e grandes avós), ñande ke'yry (nossos irmãos maiores ou mais velhos). Segundo Valdomiro Flores (2020, p. 71): “aqueles nossos avós de gerações passadas, que moraram neste mundo também, conheciam muitas coisas. (...) Só aqueles antigos sabem explicar a grande ciência da vida”. Vale dizer que a relação com espíritos, Deuses e ontologias mais que humanas entre os Kaiowa não é distante como nas religiões monoteístas. Espíritos, Deuses e ontologias mais que humanas constituem famílias e formas de parentesco que vinculam os de lá entre si, os daqui e os de lá e influenciam as vinculações familiares daqui.*

*Eles aparecem para o rezador no segundo patamar, onde ficam escondidos. Detrás do patamar eles vêm para falar as mesmas palavras da reza. Esses ava-vera (povo-raio) que o rezador pode enxergar deixam-no pleno de felicidade pois é a partir dessa visão que ele pode finalmente colocar-se na travessia do grande caminho (tape guasu). A comunicação com esses seres é ato de poder importantíssimo tanto para o empoderamento das pessoas nas comunidades quanto para as tomadas de decisão coletivas, especialmente, no que tange às ações estratégicas de auto-demarcação dos territórios originários, configurando, assim, na leitura de especialistas acadêmicos, uma conversação política ou cosmopolítica<sup>10</sup>. Algo desse poder de comunicação com os parentes antigos da terra lá de cima é cantado em rezas como:*

---

<sup>10</sup> Mura (2006) trabalha a ideia de que política entre os Kaiowa e Guarani Nhandeva é esse tipo de conversação. Já Pimentel (2012), Cariaga e Seraguza (2018) e Oliveira (2016), entre outros e outras, temos trabalhado, em diferentes abordagens teóricas e bases empíricas, a noção de cosmopolítica para dar conta da multimodalidade dessa forma política.

**Original em Kaiowa**

Ko yvy amõpirĩ amõpirĩ haguã  
koche aju

Oñomongeta Yvãgara rigua ñande  
rehe

Amonde amonde aondaju veravaju  
porã

Hyapu arapy pêguarã

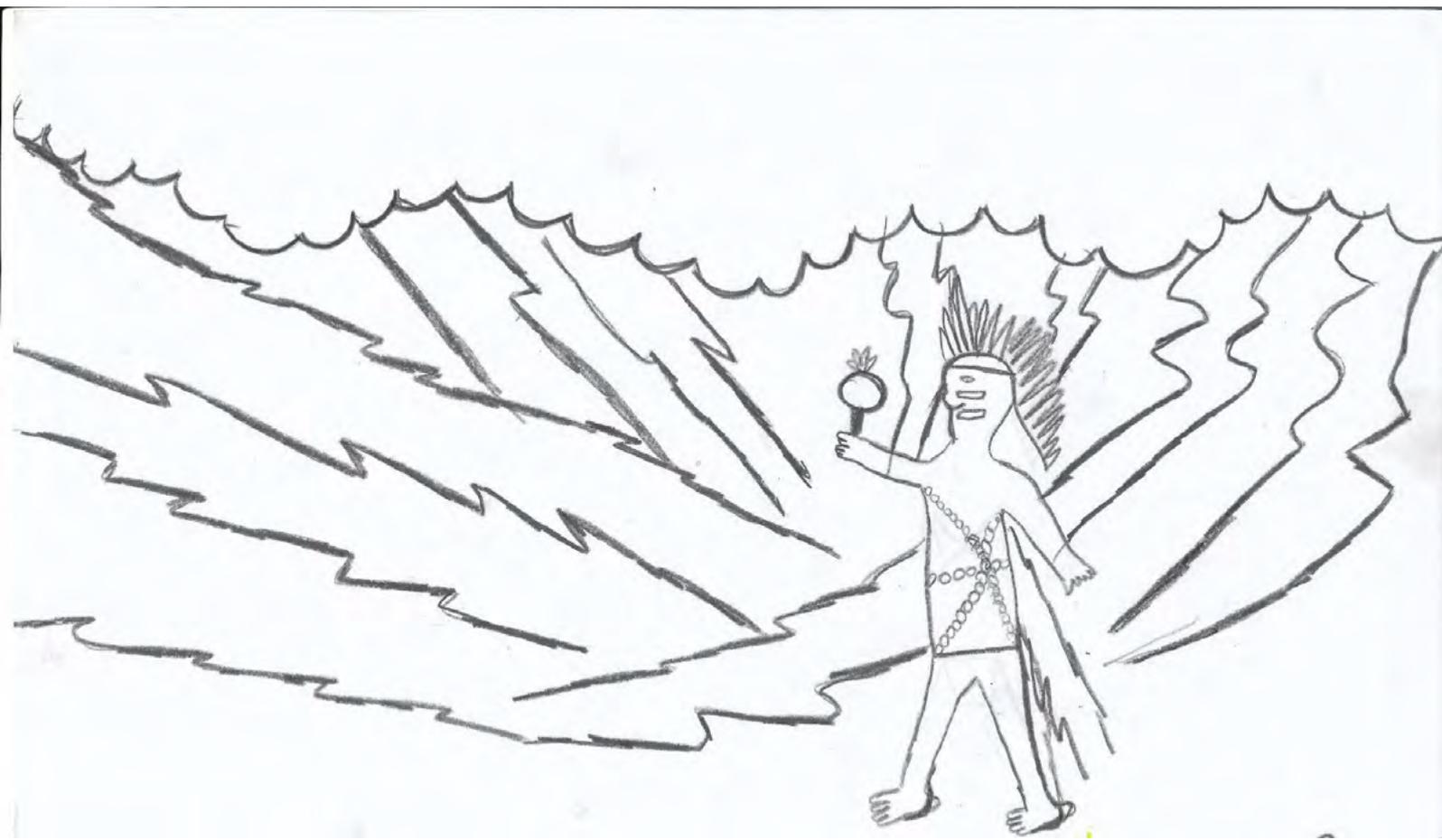
**Tradução ao Português**

Eu venho para essa terra, sem piedade sem  
piedade

*Eles conversam em Yvãgara sobre nós*

Me visto, me visto com o belo traje amarelo  
de brilho intenso

*Para não me assustar com o som de Hyapu*



*Desenho de Joilson Flores. Projeto Tee/Descendentes. Fonte: acervo da autora.*

*Quando se ultrapassa essa etapa e chega-se ao grande caminho, a reza já diz assim: “aqui eu vejo raios que nunca acabam me dando as boas-vindas”. Valdomiro Flores (Flores; Flores; Oliveira, 2020), descreve belamente o momento da “troca de roupa”, após ultrapassar as três ondas de brilho e chegar a um lugar limpo e tranquilo:*

*Aqui eu vejo as pessoas que vivem em Yvãgara, até meu irmão mais velho usando o mesmo cocar que eu. Já estamos indo bem perto, assim indo. Ele fala para subir e vai, mais perto assim indo. “Eu me visto com o brilho do raio e a beleza de seu som” esse é o canto próprio para esse momento. Ele fala assim para se vestir, ele se veste em qualquer lugar, ele se veste para ir até a terra onde nada tem fim, onde sempre vinha Tyapu. Lá*

*eles se vestem com a veste bonita de amarelo intenso e brilhante. Nesse momento estou onde devo me vestir para chegar naquele lugar Yvayrypype que todos eles falaram. Tyapu sempre vem e para nesse lugar então nos vestimos com a roupa brilhante e é o último brilho de raio que há para se vestir, depois não há outro.*

*Em seguida, um conjunto de cantos-reza, entoado intensamente e em longa duração, leva o rezador e sua comunidade a yvay roka (grande terreiro) de Ñanderu Guasu. É o mais próximo que se pode chegar da casa do grande pai e que conduz à possibilidade de conversação com ele.*

*Recuo agora, para falar um pouco mais de tradução, a processos de colaboração que vivenciei no mesmo Tekoha, mas que dizem respeito à produção de cinema e legendagem de filmes entre 2014 e 2016. A transição entre os dois últimos planos do filme Ava Yvy Veral Terra do Povo do Raio (2016)<sup>11</sup> nos leva do final de uma festa de kaguĩ animada com os cantos kotyhu e guahu para o ñembo'e puku (a reza ritual longa) de Valdomiro Flores, cantada, naquela ocasião, em duo vocal com Daniel Lemes Vasquez. A transição modula-se no filme com cenas encantadoras do céu sul mato-grossense riscado por raios em tempo amplificado no processo da montagem pelos realizadores e pelas realizadoras, em princípio, sob o som da chuva que caiu depois desse kotyhu e foi recebida como um bom sinal no tekoha: "Kotyhu seguido de chuva é sinal de sorte: Ñanderu ouviu nosso canto".*



<sup>11</sup> Disponível em <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/#Cinema> e na plataforma Itaú Cultural Play.



## É ali que ele chama o canto:

*Frames do filme Ava Yvy Vera/Terra do Povo do Raio (2016). Fonte: acervo da autora.*

*Não se trata apenas de uma transição de planos: os raios – palavras de Ñanderu – são uma espécie de epígrafe visual a uma explicação do xamã-rezador que antecede o momento da reza naquela quinta-feira no tekoha. Quando revi o material bruto do filme, no contexto da reza ritual, Daniel contava a Valdomiro sobre a grave seca e conseqüente racionamento de água no estado e na cidade de São Paulo no ano de 2014. Valdomiro não se admira, pois diz que o acontecimento já havia sido revelado a ele pelos Tupã Yryvera Mirĩ, configurando-se, na retomada, como a principal força cosmopolítica do Tekoha Guaiviry. Valdomiro elabora uma crítica xamânica sobre o poder restrito dos karaí com suas tantas autoridades, mas que não podem reclamar das catástrofes naturais porque não podem tocar “o alto” (Ndaikatui jazeklama porke ha’e kuera ndaipojai yvate. Yvágara rehe ha’e kuera ndaipojai). O caminho da reza tem muitos mistérios e para dominar essas forças é preciso tempo e aprendizado. É disso que Valdomiro está falando a Daniel na parte do diálogo que aparece no último plano do filme, cuja tradução final só foi possível depois de muitas explicações.*

*Antes de traduzir o pequeno excerto, Daniel Lemes Vasquez nos explicou todo o percurso do rezador numa reza longa – uma longa travessia plena de poesia e de perigos –, com quais cantos o rezador vai alcançando os patamares da “terra lá de cima” até chegar ao pátio de Ñanderu, caminhando por Yvágara<sup>12</sup>. “Lá” é o lugar onde habitam os ancestrais mais remotos, “os originais” da segunda geração da criação, é onde também se escuta a flauta (mimby) originária e onde se veste*

---

<sup>12</sup> Yvágara, em sentido dicionarizado, pode ser: “céu, espaço ilimitado e indefinido onde se movem os astros. O espaço acima de nossas cabeças, limitado pelo horizonte” (ASSIS, 2008)

adequadamente – “usando a mesma pintura” –que aqueles que habitam esse lugar. Yvãgara pode ser tanto uma região específica nos quinze patamares que compõem a terra lá de cima (teta) ou lugares de passagem de um para outro (ñemoanga). Traduzido como céu, num primeiro exercício, a segunda tradução dá as nuances que ampliam o saber dicionarizado e, por que não dizer, cristianizado. Para nos explicar esse processo, Daniel criou uma verdadeira cena de tradução e nela ele atuava no sentido de criar as imagens que nos pudessem transportar às paisagens da reza longa. Para as três ondas de brilho, a cena foi composta com três cadeiras, ele gesticulava passando agitadamente os braços sobre a cabeça, curvava-se para trás e para frente, enquanto caminhava e deitava-se a cada cadeira, explicando o que acontecia a cada avanço.



*Cena da tradução da reza longa para o filme Ava Yvy Vera (2016). Fonte: autora.*

Depois das três ondas, Daniel reitera a tradução intermundos de Valdomiro, explicando-nos que se chegava a um lugar limpo para se vestir ou trocar a roupa e usar a mesma pintura como os outros ali presentes – outros humanos ou mais que humanos que nunca desvestem a roupa sagrada. Nesse momento, o rezador não existe mais como humano terrenal. Essa roupa do espírito, o corpo da terra em que vivemos, desaparece. “Eu sumo!”, exclamava Daniel. Esse trocar de roupa significa passar de uma condição à outra, cruzar fronteiras ontológicas. Desvestir a roupa, ou seja, o corpo terreno, num lugar, uma paisagem da terra lá do alto à qual se acede depois de um arrebatamento, um não

*ver-se mais, para transformar-se em raio em meio a um grande “exército” de raios que são os seres jary (donos das coisas). É permitido então ao rezador vestir-se da roupa-corpo-raio. Mas apenas os rostos pintados de todos se dão a ver e todos usam a mesma pintura. Depois de uma espécie de purificação que acontece ao cruzar as ondas de brilho formadas por raios de todas as cores, gente-raio em profusão. Então, seres sagrados da “terra em que vivemos” e da “terra lá de cima” habitam um mesmo espaço e usam não só a mesma pintura, mas também os mesmos adereços – jeahasa, kuakuaha, jeguaka – todos imantados de grande e intenso brilho.*

*Essa cena de tradução me fez intuir que não tínhamos imagens para entender o que estava acontecendo no ritual e traduzir a reza. Não tínhamos imagens, por isso nós não tínhamos palavras e nos lançávamos num gesto tentativo e equívoco de tradução da reza, bonito em seu esforço de construir um encontro possível e potente na poética existencial instável a que nos lançou ao nos fazer imaginar mundos que não conhecíamos a partir de um saber que não detínhamos.*

### **- ypy/começo**

*O trabalho de tradução se potencia da ideia de tradução xâmanico-poética tal como formulada pelo Kasike Genito Gomes, a partir de -monde (vestir-se). Como exposto, com base na reza longa, vestir-se é ato transicional entre os mundos de lá (terra de cima) e de cá (terra onde vivemos). O corpo é a roupa que veste a palavra, que veste o espírito. O espírito-palavra é um feixe de relações compósitas que pode ensejar distintas vestes ou corpos ou, dito de outro modo, distintas ontologias. Nesse sentido, vale lembrar que ñe'e, na língua Kaiowa, é palavra como também espírito<sup>13</sup>. Por isso não se deve usar a palavra de forma vil ou vã, é necessário cuidá-la já que ela cria mundos e gentes, além de possibilitar e reforçar o contato, o diálogo, a conversa e a comunicação para a constante, rica e poderosa atividade de relacionar-se. Sobre esse ponto, lembra-nos Sandra Benites (2020): A ‘palavra à toa’ não é vista positivamente, dá uma ideia de que é palavra jogada fora (...) Nhe’ẽ é a fala de momentos específicos, como aqueles da casa de reza durante a fala religiosa, quando se trata de ser espírito. É também a fala utilizada para explicar a importância da origem do nome e de seu significado”.*

*No cotidiano de nossos trabalhos, no entanto, tanto Genito como os demais jovens, utilizavam o verbo -mbohasa para descrever a atividade de tradução. Quando perguntei sobre isso, me falaram que poderia ser passar ou repassar, como também cruzar – tal como quem cruza um rio ou uma mata –, do que depreendi atravessar. Meu lugar, como pesquisadora e estudante da língua Kaiowa, foi o de observar/sentir com curiosidade essa travessia, tentando imaginar a evocação do “mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (Benjamin in Castelo Branco, 2008, p. 69) nas mãos*

<sup>13</sup> Ara Rete/Sandra Benites (2018), partindo de uma perspectiva Nhandeva e Mbya, contesta a tradução de ñe'e proposta por León Cadogan, no famoso Ayvu Rapyta, como palavra-alma. Ela propõe a tradução espírito-nome, afastando-se da noção de alma de sentido notadamente cristão e aproximando alma de ã ou sombra. O mesmo sentido apontado por Ara Rete, encontra-se na introdução da tese de doutorado de Ava Vera Arandu/Tônico Benites (2012, ), na qual ele descreve os cuidados dispensados por seu pai, sua mãe, sua parteira e rezadores da TI Jaguapiré para acolher seu nome/alma. Em Guaiviry, diz-se/traduz-se ñe'e como palavra e como espírito, segundo o contexto.

*de meus interlocutores bilíngues. Eu assistia ao seu cruzar como falantes de Kaiowa e de Português – línguas-rios para eles e elas conhecidos e entre os quais era possível atravessar – auxiliando, como testemunha não neutra, na tradução, como o faço aqui agora, pensada como uma mediação ou um processo para adentrar um acontecimento.*

*O (mal) encontro da língua Kaiowá com a Língua Portuguesa é marcado pela violência colonial, mas a resistência linguística dos povos falantes das línguas originárias é longuíssima, árdua e vitoriosa. As pressões de assimilação pela língua foram perpetradas por processos de apagamento, ridicularização e violência física, como é o caso da educação missionária e opções autoritárias de políticas públicas nacionais de educação. É importante ter em vista esse ponto para compreender a envergadura da travessia. Não se deve perder de vista que nhembo'e puku ou reza longa é já em si uma tradução intermundos. O xamã é um tradutor intermundos, trazendo à terra em que vivemos mensagens, conselhos, ideias, memórias, rememórias e imagens que são reativações relacionais entre coisas de lá, onde vivem os espíritos-palavras mais bonitos, mais perfeitos e mais antigos. Tradutor da língua dos raios e trovões, o xamã Kaiowa traz à terra aquilo que pode ser visto, mas não entendido, como também o que não pode ser visto, mas apenas sentido. A tradução entre os mundos de lá e de cá é de ordem comunicacional, conferindo sentido cósmico ao político.*

*Se a reza é uma tradução intermundos operada pelo xamã-rezador (Ñanderu) para dentro de sua comunidade, interconectando os avas de lá e de cá, trazê-la ao diálogo interepistêmico com não-indígenas exige também um outro tipo de esforço de tradução que extrapola o âmbito da tradução linguística, embora se relacione de perto com ele. Juntos/juntas, eu e a equipe Kaiowa envolvida nos processos extenuantes de composição do livro Ñe'e Tee Rekové, metaforicamente íamos pensando as palavras proferidas oralmente como quem escolhe uma roupa ritual para reinseri-las no campo do escrito em Kaiowa e em português, mas obviamente não é disso que trata -monde como gesto tradutor do xamã. De certo modo, o movimento dos jovens e o movimento das palavras em seu bilinguismo era o gesto tradutório que mais me interessava por, em si, trazer a passagem do Kaiowa ao português indígena, gesto que, talvez, possa ser aproximado de um movimento de Kaiowarização do português<sup>14</sup>. O meu lugar era o da escuta, da imaginação e da afetação. Foi com isso que me tornei uma tradutora do Kaiowa ao português e do oral ao escrito, buscando entender o que é o acontecimento da reza longa (e de outros cantos, dizeres e conhecimentos) do povo Kaiowa na retomada de Guaiviry.*

*A tradução que se veste/desveste, mesmo sendo ato daqui, sugere ser também ato da terra lá de cima, mesmo que sejamos outros/outras no mundo Kaiowa. Se as palavras de lá têm força por suas*

<sup>14</sup> Como diz Rudolph Pannwitz, citado por Walter Benjamin (2008), “nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro; não se tem idéia em que medida isso é possível, até que ponto cada língua pode se transformar, e uma língua se diferencia de outra quase que só como um dialeto de outro dialeto, e não são tomadas de modo demasiado leviano, mas precisamente quando tomadas em todo seu peso.”

qualidades encantadas e transmutadoras, traduzir é manter o encantamento da palavra – brilho, resplandecência, lampejo – em qualquer língua em que ela se apresente. Até porque o que parece estar em jogo é uma ética do cuidado da palavra. As palavras-espíritos que começam a circular também fora do mundo Kaiowa precisam ser então muito mais cuidadas. Elas se mostram um pouco, há um cuidado de torná-las belas e um convite para adentrar mais seus sentidos ou o sentir que elas provocam, como também há algo que permanece opaco e equívoco. É evidente que escritas, as palavras em Kaiowa – como palavras de outros idiomas – perdem algo de sua vida inscrita nas performances orais, mas, por outro lado, ganham uma outra vida em outro idioma e em outros meios como o livro e o cinema. Permanecerá opaca e equívoca a nós, não Kaiowa, a sua cosmologia e sua ciência para dialogar com palavras-raio e os próprios efeitos da transmutação xamânica do espírito. Mas, por que não se deixar tocar/afetar pelo tipo de relação que pode construir uma fala como essa do xamã-rezador Valdomiro?

*O brilho Overa nós vemos e o som Tyapu nós ouvimos. Overa nós vemos, o vento não vemos. Detrás desse patamar eles vêm e então se protegem lá. Em face disso, nós que somos seres humanos dessa terra temos uma visão que é incapaz de vê-los. O som Tyapu só ouvimos, não vemos. Vemos Overa. Já o vento não vemos, só podemos sentir. Os karai querem controlar esses poderes, mas não dominam esses conhecimentos em sua totalidade. Não vão conseguir nunca. Esses karai pretendem controlar essas forças e não sabem como ascendemos porque eles não têm nem notícias lá do alto. De Yvágara eles não sabem nada.” (Flores; Flores; Oliveira, 2020, p. 523 e 525).*

## Referências

- ASSIS, Cecy Fernandes de. *Nêe ryru: avañe'e-Portuge/Portuge-Avañe'e. Dicionário guarani-português/Português Guarani. 2a ed.* São Paulo: Edição da autora, 2008.
- AVA YVY VERA. [filme] *A Terra do Povo do Raio*. Dir: Genito Gomes, Jhonn Nara Gomes, Jonathan Gomes, Valmir Cabreira, Joilson Flores, Sara Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximene. *Tekoha Guaiiviry/MS; Belo Horizonte/MG, Programa de Extensão Imagem Canto Palavra no Território Guarani e Kaiowá UFMG/Associação Añetete, 2016.* <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/#Cinema> e <https://www.itauculturalplay.com.br/>
- BENITES, Sandra. *Ore Arandu (nosso conhecimento guarani): sobre Nhe'ê–espírito-nome*. *Revista Jesus Histórico XI, v. 20, p. 104-121, 2018.* Disponível em: <https://klineeditora.com/revistajesushistorico/arquivos20/6%20-ara-rete-sandra-benites.pdf>
- \_\_\_\_\_. *Nhe'e para os Guarani (Nhandeva e Mbya)*. *CAMPOS V.21 N.1 p. 37-41 jan.jun.2020*
- BENJAMIN, W. *A tarefa-renúncia do tradutor*. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Tradução de Suzana Kampff Lages. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008.
- BRAGA, J. L. *Nem rara, nem ausente - tentativa*. *MATRIZES, Ano 4 – Nº 1 jul./dez. 2010 - São Paulo, p. 65-81*
- Cariaga, D. E., & Seraguza, Laurienne (2018). *A política e seus outros: imagens sobre a ação política entre as/os Kaiowá e os/as Guarani*. *Tellus, 18(35), p. 181–192.* <https://doi.org/10.20435/tellus.v18i35.498>

- CARVALHO, J.J. de. *Encontro de Saberes e Descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras*. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. *Descolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 1977.
- FLORES, Valdomiro; FLORES, Tereza Amarília; OLIVEIRA, Luciana. Ñe~ e Tee Rekove | *Palavra Verdadeira Viva*. Belo Horizonte, Rumos Itaú Cultural/Selo PPGCOM-UFMG, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. (2003). *Performances da Oralitura, corpo lugar de memória*. *Letras*, (26), 63–81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128535>, 2002
- MURA, Fábio. *À procura do “bom viver”: território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowá*. 2006. 504 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. Rio de Janeiro: UFRJ/ MN/PPGAS.
- OLIVEIRA, Luciana de. (2016). *Bro MC’s Rap Indígena: O pop e a consituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa*. *Revista Eco-Pós*, 19(3), 199–220. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i3.3790>
- PIMENTEL, S. K. (2012). *Cosmopolítica kaiowá e guarani: Uma crítica ameríndia ao agronegócio*. *Revista De Antropologia Da UFSCar*, 4(2), 134–150. <https://doi.org/10.52426/rau.v4i2.81>
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada*. *Aceno: Revista de Antropologia do Centro-Oeste*. v. 5 n. 10 (2018): Agosto a Dezembro de 2018

## AUTORIA

**Adalberto Müller** é escritor, tradutor e professor titular de teoria da literatura na UFF. Tem pós-doutorado pela Universidade de Yale. Traduziu obras de Francis Ponge, e.e. cummings, Paul Celan e, mais recentemente, a *Poesia Completa* de Emily Dickinson (Editora da UnB e Editora Unicamp, 2. vol.). Preparou, com Douglas Diegues, a edição crítica de *Mar Paraguayo* (Iluminuras, 2022). Desde 2020 dedica-se ao estudo das línguas Guarani, Mbyá e Kaiowá, e atualmente desenvolve um projeto na FAPERJ (CNE) sobre as relações da literatura brasileira com línguas e culturas tupi-guarani.

**Alexandre Nodari** é professor de literatura brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina e dos Programas de Pós-Graduação em Literatura, da mesma instituição, e em Letras e em Filosofia da Universidade Federal do Paraná, e bolsista de produtividade em pesquisa 2 do CNPq. Foi professor do Departamento de Literatura e Linguística da UFPR de 2015 a 2022. Fundador do *species* - núcleo de antropologia especulativa e vice-líder da rede interinstitucional “Literatura, território indígena”.

**Álvaro Silveira Faleiros** é doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e professor titular em Poética da Tradução pela mesma instituição. É bolsista de produtividade do CNPq. Poeta e tradutor, tem como principal área de pesquisa a tradução de poesia no Brasil. Seus mais recentes livros de poemas são *Caracol de nós* e *À flor do mal*, ambos publicados em 2018 pelo selo Demônio Negro. Como tradutor publicou, entre outros, *Feitiços [charmes]*, de Paul Valéry (com Roberto Zular, Iluminuras, 2020), *Caligramas* de Guillaume Apollinaire (Ateliê/UnB, 2ed 2019) e *Um lance de dados*, de Mallarmé (Ateliê, 3ed 2023). Como crítico de tradução, suas principais publicações são: *Perspectivas de la traducción poética en Brasil* (México, E1, 2022); *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir* (Cultura e Barbárie, 2019), também lançado na Colômbia em 2019, numa coedição Editorial Universidad de Los Andes e Editorial Universidad de Antioquia; *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert* (com Thiago Mattos, Rafael Copetti, 2018) e *Traduzir o poema* (Ateliê, 2012)

**Bruna Franchetto** é professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Começou suas pesquisas sobre e em torno da língua Kuikuro, falada pelo povo homônimo do Alto Xingu, em 1977. Outras línguas originárias surgiram no caminho, com suas fonologias, morfologias, sintaxes, semânticas, artes verbais. É co-organizadora do livro *Índio não fala só Tupi: uma viagem pelas línguas dos povos originários no Brasil* (2020, Editora 7Letras) e coautora do livro *Línguas Indígenas e Gramática Universal* (2019, Editora Contexto).

**Guilherme Gontijo Flores** (Brasília, 1984) é poeta, tradutor e professor de latim na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Autor dos poemas de *carvão :: capim* (2017-2018), *Todos os nomes que talvez tivéssemos* (2020), *Potlatch* (2022), *Seu dedo é flor de lótus* (2023), do romance *História de Joia* (2019), dos ensaios *Algo infiel* (2017, com Rodrigo Tadeu Gonçalves, fotos de Rafael Dabul), *A mulher ventriloquada* (2018), *Tradução-Exu* (2022, com André Capilé) e *Que sabe de si* (2023), bem como do livro infanto-juvenil *A Mancha* (2020, em parceria com Daniel Kondo, com quem também realizou o projeto *Coestelário*), entre outros. Traduziu autores como Safo, Propércio, Horácio, Rabelais, Robert Burton, Celan, além de ter realizado o experimento de *Uma A Outra Tempestade* (2022, com André Capilé). Foi coeditor da revista *escamandro* e é membro do grupo de performance em tradução Pecora Loca.

**Ian Packer** é etnólogo, tradutor e professor de Antropologia no departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), realizou pós-doutorados no Laboratoire d'Anthropologie Sociale (EHESS/Collège de France/CNRS) e na Universidade de São Paulo. É membro do GAIA: Núcleo de Estudos dos Povos da Terra (UFES) e, como tradutor, publicou *Mitologia dos Índios Chulupi* (Editora 34, 2024), de Pierre Clastres.

**José Luís Jobim** é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Foi Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (aposentado) e presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Foi Professor Visitante na Universidad de la Republica (Uruguay), na Chaire des Amériques (Université de Rennes 2, França), na University of Illinois (EUA) e no Institute for World Literature (Harvard). É pesquisador do Projeto PRINT UFF.

**Luciana de Oliveira** é pesquisadora-extensionista e professora associada no Departamento de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Tem trabalhado colaborativamente com a comunidade de Guaiviry Yvy Pyte Y Jere desde 2012 em projetos de produção e distribuição cinematográfica, audiovisual, editorial e em redes digitais. É co-organizadora do livro *Ñe'ẽ Tee Rekove/Palavra Verdadeira Viva* (2020) junto com o casal de xamãs Valdomiro Flores e Tereza Amarília Flores. É líder do Coletivo de Estudos, Pesquisas Etnográficas e Ação Comunicacional em Contextos de Risco (Corisco).

**Pedro de Niemeyer Cesarino** é professor do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP. Publicou *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia* (Perspectiva, 2011) e *Quando a Terra deixou de falar - cantos da mitologia marubo* (Editora 34, 2013), entre outros livros e artigos. É também autor dos livros de ficção *Rio Acima* (Companhia das Letras, 2016) e *A Repetição* (Todavia, 2023).